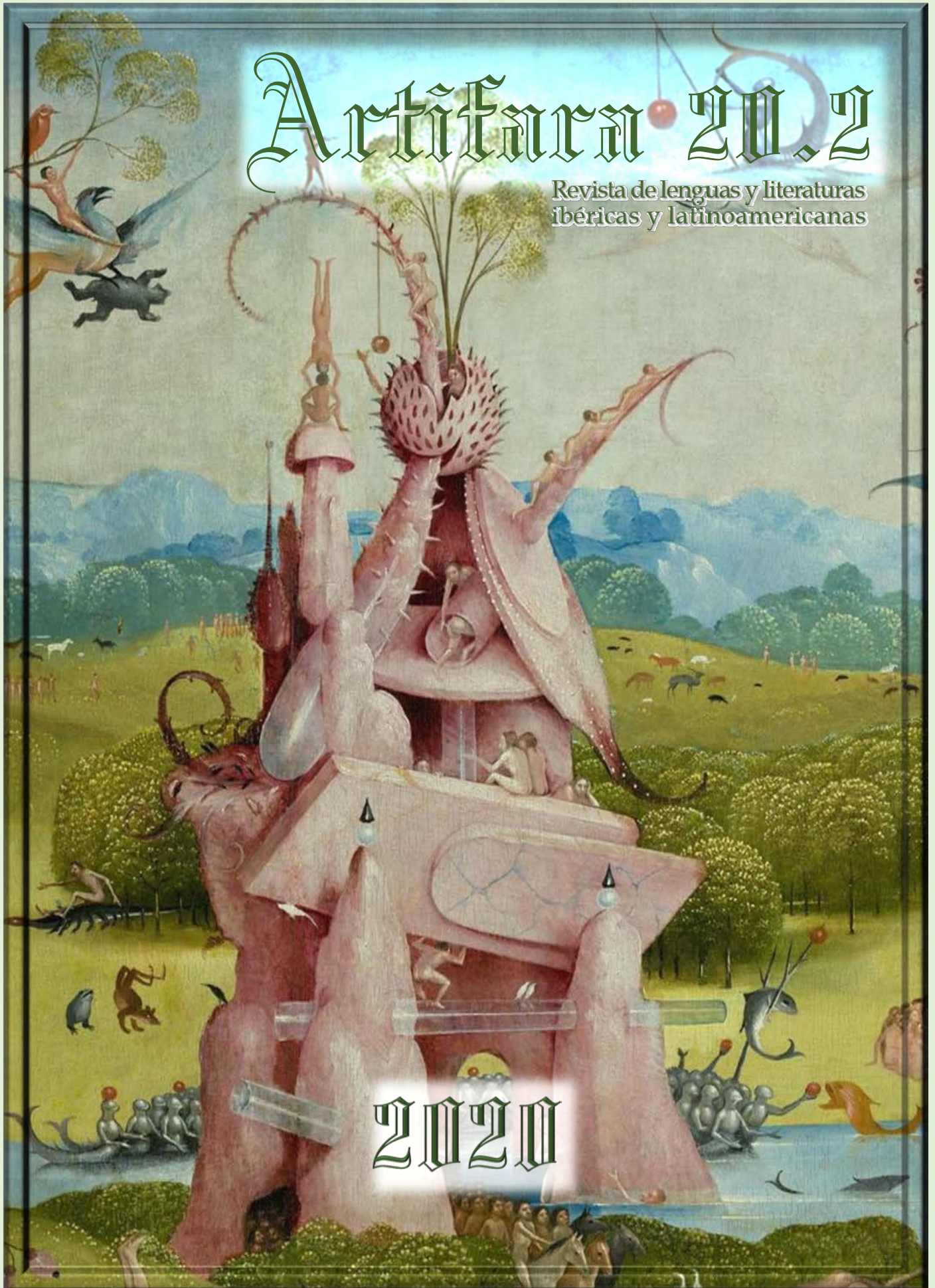


# Artifara 20.2

Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas



2020

### **Fundador**

Aldo Ruffinatto, Università di Torino

### **Director**

Guillermo Carrascón

### **Secretaría de redacción**

Vincenza Di Vita

Alex Borio

### **Consejo de dirección**

Roberta Alviti, Università degli Studi di Cassino

María Felisa Bermejo Calleja, Università degli Studi di Torino, Editora de Lingüística y traductología

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino, Editora de Literatura Latinoamericana

Elena Errico, Università degli Studi di Genova

José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"

Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza

Elisabetta Paltrinieri, Università degli Studi di Torino, Editora de Literatura Medieval

Maria Consolata Pangallo, Università degli Studi di Torino

Maria Rosso, Università degli Studi di Milano

Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli Studi di Torino

Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

### **Asesores científicos**

Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba

Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha

Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova

Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia

Marco Cipolloni, Università degli Studi di Genova

Francisco Estévez, Universidad de Málaga

David González Ramírez, Universidad de Jaén

Alberto Hernando García-Cervigón, Universidad Rey Juan Carlos

Vittoria Martinetto, Università degli Studi di Torino

Francisco José Martínez Morán

Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi

Carmen Morán Rodríguez, Universidad de Valladolid

Isabel Muguruza, Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Jaén

Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid

Alfredo Rodríguez López Vázquez, Universidade da Coruña

Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid

# Artifara 20.2

agosto - dicembre

2020

ARTIFARA 20.2 (2020)  
agosto-diciembre  
ISSN: 1594-378X

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

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

[SIRIO@unito.it](mailto:SIRIO@unito.it)  
Università di Torino



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Impaginazione: Carlo Basso

Copertina: Sofía Carrascón Garrido, sobre una imagen de *Los siete pecados capitales (lujuria)* de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco



# Índice

## Contributi / Contribuciones

- Ana Aparecida Teixeira de Souza, "La necesidad de simular una identidad y de disimular las intenciones en la obra dramática *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes", pp. 7-20
- Giuseppe Gatti, "Brevedad textual, descentramiento material de la escritura y heterotopías de auto-comprensión del yo: componentes de la cultura posmoderna en Pajarito, volumen de cuentos de Claudia Ulloa Donoso", pp. 21-38
- Claudia Lora Márquez, "Unde malum? Imágenes de la Teodicea leibniziana en las odas filosóficas y sagradas de Juan Meléndez Valdés", pp. 39-51
- Arianna Fiore, "Questioni di autorialità a proposito di tre commedie seicentesche: Pedro de Urdemalas tra Cervantes, Lope, Montalbán, Diamante e la scuola di Calderón", pp. 43-77
- Benedetta Belloni, "Giovanni Battista Bidelli y la difusión de la literatura áurea española en el Estado de Milán en el siglo XVII", pp. 79-92
- Rosana Ariolfo, "Los americanismos en la lexicografía bilingüe italoespañola actual", pp. 93-118
- María Begoña Arbulu Barturen, "Construcciones de referencia implícita (con "se" pasivo e impersonal) en "La conquista del Perú" de Alonso Borregán", pp. 119-139
- María Jesús Zamora Calvo, "Streghe e infanticide presso il Tribunale dell'Inquisizione di Cuenca (Spagna)", pp. 141-150
- Joan Antoni Forcadell "El ángel de la poesía" y "el nuevo reinado de la inteligencia" Algunas consideraciones acerca de Sab en el linde entre Ilustración y Romanticismo, pp. 151-162
- José Belmonte Serrano, Marco Succio "Carta de batalla de Mario Vargas Llosa. Ideas sobre la realidad ficticia y la aventura novelesca", pp. 163-171
- Ignacio Arroyo Hernández, "Subir arriba: redundancia e interpretación de construcciones direccionales con partes axiales en español", pp. 173-187
- Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "La tradición española en la definición de la literatura mexicana a través de cuatro revistas. 1823-1845", pp. 189-205
- Natalia Peñín Fernández, "Referencias lexicográficas para el italiano en el *Diccionario castellano* de Terreros y Pando", pp. 207-222
- Adrián J. Sáez, "Aretino y Cervantes: una nota sobre el maldiciente Clodio del *Persiles*", pp. 223-233
- María Enriqueta Pérez Vázquez, María Soledad Aguilar Domingo, "Problemas de interpretación léxica en la traducción del manuscrito de Antonio Pigafetta", pp. 235-250
- María del Valle Ojeda Calvo, "¿Piezas en cinco jornadas?: A vueltas con la articulación dramática de *La Numancia* y *El trato de Argel* de Cervantes", pp. 251-273
- Alex Borio, "Multilingüismo en traducción: *El partisano Johnny* y algunos cuentos de Beppe Fenoglio", pp. 275-283

## Monográfico. Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI

- Marisa Martínez Pérsico, "Presentación. Un proyecto itinerante y transnacional", pp. MON 1-2
- Loretta Frattale, "Liminar", pp. MON 3-7
- Guillermo Carnero, "Poesía / metapoesía: yo lírico, crítica, autocrítica", pp. MON 9-25

- Luis García Montero, "Ángel González y la música", pp. MON 27-36
- Gabriele Morelli, "Presencia e importancia de la greguería de Ramón Gómez de la Serna en la Generación del 27", pp. MON 37-45
- Raúl Molina Gil, "El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma", pp. MON 47-65
- Loretta Frattale, "Roma, peligro para caminantes y la lengua 'en vilo' de Rafael Alberti", pp. MON 67-77
- Antonio Jiménez Millán, "Democracia, identidad y cambio (En torno a la poesía española durante la Transición)", pp. MON 79-92
- Francisco José Sánchez García, "La construcción del lenguaje poético en la Generación del 80. A propósito de la riqueza léxica", pp. MON 93-102
- Pablo Aparicio Durán, "Práctica literaria / práctica crítica: subjetividad, objetividad e inconsciente ideológico (Notas desde la radical historicidad de Juan Carlos Rodríguez)", pp. MON 103-110
- Antonio Sánchez Jiménez, "Cómo se hace un libro de poemas: la forja de *Sin miedo ni esperanza* (2002), de Luis Alberto de Cuenca", pp. MON 111-124
- Ambra Cimardi, "Palabra y conocimiento: la poesía religiosa de los Siglos de Oro en Andrés Sánchez Robayna", pp. MON 125-144
- Rafael Núñez Rodríguez, "Variaciones de un motivo de Charles Baudelaire: el hombre metropolitano en Karmelo Iribarren", pp. MON 145-157
- Remedios Sánchez García, "De poesía, marketing editorial y poéticas. Canon y contra-canon en la poesía española última", pp. MON 159-169
- Isabel González Gil, "Entre crítica y creación: el espacio de las poéticas de autor en las antologías contemporáneas de poesía", pp. MON 171-181
- Carmen Medina Puerta, "El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero", pp. MON 183-204
- Raquel Lanseros Sánchez, "Poesía panhispánica en femenino. Una retrospectiva de las últimas décadas. Ana Merino y Andrea Cote, dos faros transatlánticos", pp. MON 205-218
- Elena Carrilero Jiménez, "Emergencia de la poesía joven española en un mundo líquido: valores estéticos y filosóficos", pp. MON 219-226

## Editiones

- Vincenza Di Vita, "Per un Chisciotte contemporaneo: il modello di dramma-aión in *Lunario e Quarantena* con i testi drammatici di A. Sterrantino e R. Marino", pp. E 1-56
- David González Ramírez, María Ángeles González-Luque, "Edición crítica de una obra rara y olvidada del Siglo de Oro: *Soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata", pp. E 57-93

## Marginalia

Alex Borio, "Pino Menzio (cura e traduzione), Dámaso Alonso, Gioie della vista, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019", pp. iii-v

Laura Paz Rescala, "Reseña: Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, coord., Comedias de Lope de Vega. Parte XVII, Barcelona, Gredos, 2018, pp. 1158 (tomo 1), pp. 1136 (tomo 2), ISBN:9788489790001", pp. vii-xi

Mattia Cravero, "Due torinesi a Granada: la «spensierata e godereccia» avventura della lingua", pp. xiii-xvi

# Contributi / Contribuciones



# La necesidad de simular una identidad y de disimular las intenciones en la obra dramática *Los baños de Argel* de Miguel de Cervantes

ANA APARECIDA TEIXEIRA DE SOUZA  
Universidade de São Paulo

## Resumen

El objetivo del presente artículo es analizar, a través de los conceptos de simulación y disimulación, el modo con el cual Miguel de Cervantes, en la obra dramática *Los baños de Argel*, representa el problema de identidad de su cautivo cristiano Hazén que busca estrategias para adaptarse a las adversidades de la vida en cautiverio. Con ello, será posible evidenciar la manera como el personaje simula una apariencia mora y, con ello, disimula su verdadera creencia religiosa e intenciones ante sus amos moros.

**Palabras clave:** Miguel de Cervantes, Teatro del Siglo de Oro, *Los baños de Argel*, simulación, disimulación.

## Abstract

The aim of this article is to analyze, by means of the concepts of simulation and dissimulation, how Miguel de Cervantes, in the play *The Baths of Algiers*, represents the identity problem of the Christian captive Hazén who seeks strategies to adapt himself to the adversities of life in captivity. Thus, it's possible to demonstrate how the character simulates a Moorish appearance and disguises his true religious beliefs and intentions to his Moorish masters.

**Key words:** Miguel de Cervantes, Theater of Spanish Golden Century, *The baths of Algiers*, simulation, disguise.



Cervantes, en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), reúne personajes de distintas procedencias, de diferentes costumbres y, en especial, de diferentes religiones que comparten el mismo espacio social. En *Los baños de Argel* esta convivencia<sup>1</sup> se representa, en la mayoría de las situaciones, de manera forzada, ya que algunos personajes, tras capturarlos los moros o los turcos, son obligados a convertirse en cautivos en tierras extranjeras. En esta comedia cervantina, el cautivo Osorio es quien ejemplifica el problema de dichos personajes que se encuentran en la condición de esclavos o que se sienten oprimidos por la dureza de la realidad argelina, lo que les lleva a buscar formas de adaptarse a las adversidades de la vida<sup>2</sup>, dentro de este mundo turco berberisco:

---

<sup>1</sup> Antonio de Sosa, en la obra *Topografía e historia general de Argel* (1612), evidencia, más particularmente en el capítulo "De los habitantes y vecinos de Argel", que "Las gentes habitadores desta ciudad se dividen, generalmente, en tres géneros o manera de personas, es a saber: moros, turcos y judíos; no hablamos de cristianos, aunque hay una infinidad dellos de toda suerte y nación, porque los captivos que llegaran de ordinario, contando los que bogan en las galeras y los que quedan en tierra, a más de 25.000, son esclavos y no pobladores o vecinos en Argel, y los que son mercaderes, muy pocos están de asiento, mas despachados sus negocios y vendidas sus mercaderías, se vuelve cada uno a su tierra" (Haedo, 1929: 46).

<sup>2</sup> En el "Prólogo al lector" de las *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes hace mención de su propio infortunio: "Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades" (Cervantes, 2009: 51).



## OSORIO

Argel es, según barrunto,  
arca de Noé abreviada:  
aquí están de todas suertes,  
oficios y habilidades,  
disfrazadas calidades.  
(Cervantes, 1995: 323, vv. 2050-2055)

Por este motivo, algunos personajes adoptan el fingimiento de identidad, simulando una apariencia mora, con el fin de preservar su esencia, y, con ello, disimulan sus verdaderas intenciones y creencias religiosas. Con dicho artificio, es posible andar con más tranquilidad y seguridad por Argel, ya que no se puede deambular con la verdadera identidad en evidencia, por tratarse de un lugar peligroso y hostil para los cautivos, en especial, para los cristianos españoles que se encuentran encerrados dentro de los baños<sup>3</sup> argelinos. Ante la problemática planteada por el dramaturgo alcalaíno, lo que nos proponemos en este artículo es demostrar que la mencionada estrategia, el fingimiento de identidad, se vincula a los conceptos de simulación y disimulación.

Para manipular la apariencia y los afectos, algunos personajes de *Los baños de Argel* utilizan los conceptos de simulación y disimulación, los cuales formaban parte de las prácticas sociales y estaban insertados en los tratados de política y en los códigos de conducta de los siglos XVI y XVII. Para entender las estrategias de ocultamiento utilizadas por los personajes cervantinos, tenemos en cuenta los preceptos del italiano Torquato Accetto, en su libro *Della dissimulazione onesta* (Nápoles, 1641). Aunque el referido tratado se publica algunas décadas después de esta obra dramática cervantina<sup>4</sup>, consideramos que se trata de un texto teórico importante para comprender dichas estrategias de representación, porque esta obra recupera referencias de lo que se había dicho muchos años antes sobre estas cuestiones y, con ello, ofrece profundas reflexiones sobre los distintos modos de producir el fingimiento y sobre las técnicas de ocultar la verdad (Hansen, 1996: 89). Según las definiciones de Accetto, la “dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch’è” (1997: 24). Para ejemplificar dicho concepto, el italiano recuerda lo que dice el poeta Virgilio, en su *Eneida* (Libro I, verso 209) acerca del fingimiento llevado a cabo por el personaje Eneas que simula la esperanza y disimula el dolor: “en su inmensa congoja finge el rostro esperanza” (1992: 146). Accetto, asimismo, utiliza como referencia la manera con la que Homero, en su *Odisea*, delinea el comportamiento del personaje Ulises, al destacar la ocasión en la que el personaje disimula su dolor frente a su amada, Penélope, con el fin de transmitirle tranquilidad:


y Penélope oyendo dejaba ir su llanto; su rostro  
derretíase cual nieve estancada en las cumbres serranas  
que ha llevado allí el céfiro y funden los soplos del euro  
y al fundirse deslízase a hinchar la corriente a los ríos.  
Tal en lágrimas ella fundía sus mejillas llorando

<sup>3</sup> Conforme lo mencionado por el cautivo Ruy Pérez de Viedma en la novela *El capitán cautivo*, se trata de “una prisión o casa que los turcos llaman baño, donde encierran cautivos cristianos” (Cervantes, 1998: 462). Antonio de Sosa hace una descripción semejante: “son también de notar los que llaman baños del Rey, que son las casas o corrales, para mejor decir, donde tiene sus esclavos y cautivos cristianos encerrados” (Haedo, 1929: 194). A su vez, Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, en su *Tratado de la redención de cautivos* (1609), comenta que los baños son “mazmorras y calabozos en que los turcos guardan sus cautivos” (1933: 39).

<sup>4</sup> En estudios anteriores demostramos que los personajes de las comedias *El gallardo español* y *El laberinto de amor* adoptan, según lo que prescribe Torquato Accetto, en su libro *Della dissimulazione onesta*, determinadas apariencias simuladas y, con ello, tienen la posibilidad de disimular sus verdaderas intenciones ante los demás personajes (Teixeira de Souza, 2018b, 2016a y 2016b).

a un esposo que estaba a su lado. Y Ulises entonces al gemir de su esposa sintió compasión, mas sus ojos mantuviéronse fijos: de cuerno diríanse o de hierro sin ningún parpadeo, pues supo engañar a su llanto. (Homero, 1993: 408)

Los dos ejemplos utilizados por Torquato Accetto se asemejan, en alguna medida, a la manera con la que Cervantes dirige en *Los baños de Argel* el modo como sus personajes actúan en determinadas situaciones sociales inestables, sobre todo cuando se tiene en cuenta la escena en la que Catalina, bajo el disfraz varonil, a través de la identidad de Ambrosio, canta, en un monólogo, sus desilusiones en tierras argelinas:



*Aunque pensáis que me alegro,  
conmigo traigo el dolor.  
Aunque mi rostro semeja  
que de mi alma se aleja  
la pena y libre la deja,  
sabed que es notorio error:  
conmigo traigo el dolor.  
Cúmpleme disimular  
por acabar de acabar  
y porque el mal, con callar,  
se hace mucho mayor,  
conmigo traigo el dolor.*  
(Cervantes, 2015: 299, vv. 1427-1438)

Como se ve, Catalina le evidencia al público lector, así como hicieron Eneas y Ulises, que su alegría no es más que una máscara, una vez que oculta en su corazón el dolor frente a los demás cautivos. Es importante esclarecer que sus palabras, además de evidenciar el comportamiento de los demás personajes cervantinos en lo que respecta a las prácticas del fingimiento y a la ocultación de la verdad, traducen exactamente el concepto de disimulación, pues, conforme lo ha señalado Torquato Accetto, para tener éxito en las artes del fingimiento es fundamentalmente importante mantener el temperamento equilibrado, pues “nelle tempeste del cuore, tutta serena la faccia” (1997: 20).

Aunque la simulación y la disimulación caminan muchas veces juntas, en ciertas ocasiones es necesario reconocer que cada una se destina a un designado propósito y que cada una posee un determinado sentido moral<sup>5</sup>. De acuerdo con las observaciones de Maria Augusta da Costa Vieira en sus estudios sobre estos conceptos en la narrativa cervantina, en este contexto “la disimulación honesta encubre una verdad mientras que la simulación exhibe una mentira” (2007: 91). En otras palabras, según las aclaraciones de João Adolfo Hansen, en el mundo católico, la disimulación se comprende como una técnica de fingimiento moralmente virtuoso que oculta lo que realmente existe, mientras que la simulación, en la política católica contrarreformista, se considera como la técnica maquiavélica que finge que existe lo que no hay (1996: 89). De modo que Torquato Accetto defiende la opinión de que el uso del fingimiento se relaciona directamente con la noción de adaptarse a la necesidad, es decir, con la propia ocasión. Dicho pensamiento evidencia que en aquellos tiempos “se reconocía que la condición humana era por sí sola imperfecta y muchas veces para lograr fines honestos y moralmente reconocidos

<sup>5</sup> En lo que se refiere a la cuestión moral, el Padre Pedro de Ribadeneyra, en su *Tratado de la religión y virtudes* (1595), comenta que “hay dos artes de simular y disimular: la una, de los que sin causa ni provecho mienten y fingen que hay lo que no hay, o que no hay lo que hay: la otra, de los que sin mal engaño, y sin mentira dan a entender una cosa por otra con prudencia, cuando lo pide la necesidad o utilidad” (1788: 283-284).

hacia falta engendrar determinadas situaciones” (Vieira, 2007: 91). Por ello, el español Luis Zapata de Chaves, en su obra *Miscelánea. Silva de casos curiosos* (1592), dedica un capítulo específico a la cuestión del fingimiento, en el cual afirma que la disimulación es benéfica para la vida humana, discordando incluso de Cicerón<sup>6</sup>, pues, a diferencia de lo que piensa el filósofo romano, Zapata de Chaves narra muchos cuentos que ponen en evidencia que la disimulación no es una mala práctica, sino todo lo contrario, puesto que es muy útil para que la gente pueda vivir en sociedad con más tranquilidad<sup>7</sup>. De este modo, no es para admirarnos que Cervantes haga, en su *Viaje del Parnaso* (1614), la siguiente declaración: “No dudes, ¡oh lector caro!, no dudes, / sino que suele el disimulo a veces / servir de aumento a las demás virtudes” (1973: 175-176); y, después, en su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), menciona que “la disimulación es provechosa” (Cervantes, 2016: 105) en las relaciones sociales.

En *Los baños de Argel*, Cervantes problematiza la identidad de sus personajes, como es el caso de Hazén que desde niño simula una apariencia mora y, con la máscara del fingimiento, disimula su religión cristiana y sus costumbres españolas, como forma de sobrevivir en un mundo desfavorable, considerando que los renegados, aunque permanezcan en la condición de esclavos, al convertirse al islamismo, adquieren cierta autonomía dentro de la ciudad de Argel<sup>8</sup>.

HAZÉN

[...] cómo, niño, fui oprimido  
a ser turco; cómo voy  
en corso, pero que soy  
buen cristiano en lo escondido,  
y quizá hallaré ocasión  
para quedarme en la tierra,  
para mí, de promisión.  
(Cervantes, 2015: 258-259, vv. 393-399)

El fingimiento de Hazén se justifica cuando se tiene en consideración, a partir de las aclaraciones de Torquato Accetto, que

pur si concede talor il mutar manto, per vestir conforme alla stagion della fortuna,  
non con intenzion di fare, ma di non patir danno, ch'è quel solo interesse col quale  
si può tollerar chi si suol valere della dissimulazione, che però non è frode. (Accetto,  
1997: 18)

De hecho, Hazén no cambia de manto con la intención de dañar a su prójimo, sino para preservarse y para que los turcos no lo castiguen<sup>9</sup>.

Como Hazén se presenta en público bajo una apariencia simulada, es necesario comprobar su esencia cristiana entre los suyos. Por ello, les solicita a los españoles Don Lope y Vivanco, cautivos cristianos, que le firmen una carta en la que certifiquen “su buena conducta”

<sup>6</sup> “Toda disimulación, según Cicerón dice, se ha de quitar de en medio de toda la vida humana; más maravillome muy mucho que no reserve, ni exceda ningún caso pues se ve que lo uno y lo otro han hecho evidentes beneficios; como disimulando, en hábito tudesco” (Zapata de Chaves, 1859: 112).

<sup>7</sup> Torquato Accetto reitera dicha visión al decir que “Onesta ed util è la dissimulazione” (1997: 29).

<sup>8</sup> Conforme lo ha señalado Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, muchos cristianos españoles reniegan la fe católica para vivir con cierta libertad dentro del cautiverio argelino: “Porque es ley que al renegado le saquen del remo, y aunque queda esclavo, pero es bien tratado y vestido y le casan con sus hijas, y toda su autoridad ponen los turcos en traer sus galeotas bien armadas de remeros” (1933: 48).

<sup>9</sup> En *Los baños de Argel*, el niño español Francisco se niega a hacer la conversión, aunque sea solo en la apariencia, debido a sus convicciones religiosas: “No piense que he de ser moro, / por más que aqueste inhumano / me prometa plata y oro, / que soy español cristiano” (Cervantes, 2015: 314). Por ello, los soldados del Cadí lo castigan de modo violento, y lo atan vivo en una cruz públicamente en los baños.



(Casalduero, 1996: 80) en tierras argelinas y su amabilidad para con los demás cautivos cristianos<sup>10</sup>.

HAZÉN

Aquí va como es verdad  
que he tratado a los cristianos  
con mucha afabilidad,  
sin tener en lengua o manos  
la turquesca crüeldad;  
(Cervantes, 2015: 258, vv. 386-391)

Nos parece interesante observar cómo se dan las relaciones entre estos personajes cautivos que, dentro de una realidad opresora, se ayudan mutuamente, con el propósito de aligerar los sinsabores de la vida. De este modo, los españoles don Lope y Vivanco no dudan en firmarle a Hazén la mencionada carta.

DON LOPE

Echaremos de buen grado  
las firmas que nos pedís,  
que ya está experimentado  
ser verdad cuanto decís,  
Hazén, y que sois honrado.  
Y quiera el cielo divino  
que os facilite el camino  
como vos lo deseáis.  
(Cervantes, 2015: 259, vv. 402-409)

El investigador Alfredo Baras Escolá recuerda que “se pedían estas firmas como salvoconducto para volver a España” (Cervantes, 2015: 258, n. 377). De hecho, con base en los tratados históricos de los siglos XVI y XVII, observamos que era una práctica común entre los renegados buscar un documento firmado por los demás cautivos españoles, con el fin de protegerse de la averiguación de los inquisidores, tras regresar a tierras de cristianos<sup>11</sup>.

HAZÉN

Con vuestras dos firmas solas  
pisaré alegre y contento  
las riberas españolas;  
llevaré propicio el viento,  
manso el mar, blandas sus olas.  
(Cervantes, 2015: 258, vv. 377-381)

El problema de identidad de Hazén es un buen ejemplo para que podamos demostrar, dentro del teatro cervantino, la diferencia entre la apariencia y la esencia, considerando que

<sup>10</sup> En la novela *El capitán cautivo*, el autor del *Quijote* narra el caso de un renegado que, cuando desea volver a España, más específicamente a Murcia, les pide a los cautivos cristianos que le firmen una carta en la que demuestren su respeto y buen trato para con ellos: “si a dicha se pierden o los cautivan, sacan sus firmas” para confirmar su intención de permanecer entre los cristianos y, de esta manera, tener la oportunidad de reconciliación “con la Iglesia, sin que se les haga daño” (Cervantes, 1998: 466).

<sup>11</sup> Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios pone en evidencia que “venían a mí muchos renegados que les diera cartas para la Inquisición, testificando que se iban de su voluntad a tierra de cristianos, que por el temor de ella se dejan muchos de venir. Dábales estas certificaciones, cosiéndolas dentro de unas bolsas que ellos traen con nóminas de Mahoma, con las cuales se huyeron a tierra de cristianos algunos, mas si cogieran los turcos algunas de estas cédulas, al que toparan con ellas y a mí nos quemaran” (1933: 58).

en apariencia mantiene la imagen de turco, mas en su corazón preserva su esencia cristiana<sup>12</sup>. El corazón tiene una representación simbólica en las prácticas de la disimulación, ya que, según Torquato Accetto, “può ogni uomo, ancorch’ esposto alla vista di tutti, nasconder i suoi affari nella vasta ed insieme segreta casa del suo cuore, perché ivi soglion esser quei templi sereni” (1997: 51-52). Dentro de los *baños* argelinos, el corazón se convierte para los cautivos en un templo sereno, donde es posible guardar la verdad, lejos de la mirada de los turcos. Con el fin de representar dicha realidad, Cervantes pone en boca de su personaje Juanico los siguientes versos: “que no deshace el vestido / lo que hace el corazón” (Cervantes, 2015: 295, vv. 1315-1316). Acerca de tal comportamiento, Antonio de Sosa relata en la obra *Topografía e historia general de Argel* (1612)<sup>13</sup> que la mayoría de los renegados, en tierras argelinas, mantiene ese tipo de conducta dentro de los baños, pues para ellos “les basta el buen corazón y en el interior ser cristianos, y para eso traen mucho en la boca aquel dicho: El hábito y la capilla no hacen fraile” (Haedo, 1929: 165). Lo más curioso es que los turcos tienen conciencia de que, entre la mayor parte de los cautivos renegados, la conversión solo se hace en la apariencia y no en la esencia<sup>14</sup>.

Al contrario de Hazén, que se hace pasar por renegado solo en la apariencia, el personaje Yzuf se convierte, de hecho, en “turco por profesión”<sup>15</sup>, una vez que, tras asumir la condición de renegado, opta por trabajar para los turcos y moros contra los cristianos españoles. Dicha actitud lo transforma literalmente en enemigo de sus propios hermanos y, de esta manera, representa el tipo de cautivo que se ilusiona con el mundo berberisco, ya que se entrega a todo tipo de pecado y vicio<sup>16</sup>. Antonio de Sosa pone en evidencia que “estos tales renegados son después todos los principales enemigos que el hombre cristiano tiene” (Haedo, 1929: 55). Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios en su obra *Tratado de la redención de cautivos* (1609), corrobora esta visión, pues comprende que muchos de estos renegados “son treleños o traidores que venden los nuevos cristianos” (1933: 48). En la comedia cervantina, Yzuf asume el papel de guía de los moros, para señalarles el camino que deberían utilizar para saquear a los pueblos españoles y raptar a la gente de España.

#### YZUF

Por la sierra,

---

<sup>12</sup> Merece la pena tener en cuenta que en el teatro cervantino hay un fingimiento de identidad similar en *La gran sultana*: el personaje Rustán es moro en la apariencia, pero guarda en su esencia su fe cristiana. El eunuco Mamí, como es muy astuto en sus acciones, reconoce la opción religiosa de su compañero y lo juzga por ello, amenazándolo con revelar su secreto al turco: “Ten, Rustán, la lengua muda, / y conmigo no autorice / tu fe, de verdad desnuda, / pues mientes en cuanto dices / y eres cristiano, sin duda” (Cervantes, 2015: 478, vv. 206-210). Debido al comportamiento de Mamí, Rustán, en un pequeño monólogo, le hace al público lector la siguiente confesión: “No hay negalle esta verdad. / Por empalado me doy” (Cervantes, 2015: 479, vv. 239-240).

<sup>13</sup> De acuerdo con José Manuel Lucía Megías (2016: 225-225), el autor de la obra *Topografía e historia general de Argel* es Antonio de Sosa, pues es quien la escribió durante el período en que estuvo como cautivo en Argel. No obstante, es Diego de Haedo el responsable de organizarla en la forma en la que se conoce hoy y también de llevarla a la imprenta en 1602.

<sup>14</sup> El investigador José Manuel Lucía Megías recupera el discurso de un morisco argelino, proferido a inicios del siglo XVII, que sirve de testimonio para esta polémica: “nos conformamos solo con obligarlos a usar nuestro hábito, y parecer verdaderos creyentes en la apariencia externa, sin exponerlos a examinar sus conciencias, siempre que no insulten abiertamente, o profanen, nuestra religión. Si lo hacen, en efecto, los castigamos como se merecen; ya que su conversión fue voluntaria, y no por compulsión [...]” (2016: 229).

<sup>15</sup> Antonio de Sosa declara que “Los turcos de profesión son todos los renegados que siendo de sangre y de padres cristianos, de su libre voluntad se hicieron turcos, renegando impiamente y despreciando a su Dios y Criador. Estos y sus hijos por sí solos, son más que todos los otros vecinos moros y turcos y judíos de Argel, porque no hay nación de cristianos en el mundo de la cual no haya renegado y renegados en Argel” (Haedo, 1929: 52).

<sup>16</sup> Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios confiesa que “mucho de ellos, según experimenté en los que tenía conmigo y me informé, hallé que estaban caídos en vicios abominables y habían llegado al profundo de la maldad, obstinados en sus pecados, ensuciados con deshonestidad de toda suerte, manchados con blasfemias, odios, robos, desprecio de Sacramentos [...]” (1933: 43).

lugar que, por ser fuerte, no es guardado.  
Nací y crecí, cual dije, en esta tierra,  
y sé bien sus entradas y salidas  
y la parte mejor de hacerle guerra.  
(Cervantes, 2015: 243, vv. 8-12)

En lo que respecta a las actitudes de Yzuf a lo largo de la obra, observamos que no demuestra ningún tipo de arrepentimiento para con los suyos, sino todo lo contrario, se siente satisfecho al venderles los españoles a los moros. Su maldad aparece de modo evidente en sus acciones cuando negocia la vida de su propia familia – un tío y dos sobrinos –, como si negociara la venta de una mercancía. Como no podría ser de otra forma, Hazén lo censura por sus actos y palabras, y, por ello, lo considera indecoroso:



HAZÉN  
El alma se me fatiga  
en ver que este perro infame  
su sangre venda y derrame,  
como si fuera enemiga.  
Dios me ayude, a Dios quedad,  
que jamás no me veréis  
(Cervantes, 2015: 267-268, vv. 608-613).

Por causa del comportamiento de Yzuf, Hazén no consigue llevar adelante el fingimiento de identidad, pues, al ver la maldad de Yzuf contra los cristianos, pierde el control de su simulación al enfrentarse con él, debido a la cólera, y, con ello, pierde las condiciones de mantener su fe en secreto. Dentro de las prácticas de representación, Torquato Accetto señala que la ira es la mayor enemiga de la disimulación<sup>17</sup>, ya que impide que se mantenga la razón y, por consiguiente, la prudencia. Sobre ello, el italiano aclara que

Il maggior naufragio della dissimulazione è nell'ira, che tra gli affetti è 'l piú manifesto, essendo un baleno che, acceso nel cuore, porta le fiamme nel viso, e con orribil luce fulmina dagli occhi; e di piú fa precipitar le parole, quasi con aborto de' concetti che, di forma non intieri e di materia troppo grossa, manifestano quanto è nell'animo. (1997: 40)

Asimismo, el tratadista italiano advierte que cuando una persona se encuentra bajo el dominio de la rabia, se le despierta el afán de venganza contra aquel que ha cometido un delito o algún tipo de desprecio<sup>18</sup>. Es lo que sucede con Hazén que, tras ver las atrocidades ejecutadas por Yzuf, demuestra el deseo de vengarse del traidor en nombre de los cautivos cristianos, con el fin de defenderlos de las manos de este tirano:

HAZÉN

<sup>17</sup> El filósofo estoico Séneca, en su tratado *De la ira*, demuestra que la ira es la pasión más difícil de mantener bajo control y la más fácil de reconocer: “arden y centellean sus ojos, un intenso rubor se extiende por todo su rostro cuando les sube hirviente la sangre desde lo hondo de las entrañas, sus labios se mueven, sus dientes se aprietan, se erizan y levantan sus cabellos, su respiración forzada y jadeante, el chasquido de sus articulaciones al retorcerse, los gemidos y los bramidos, y un habla entrecortada de palabras incomprensibles, y las manos golpeadas una con otra con frecuencia excesiva, el pateo de sus pies sobre el suelo, el cuerpo todo agitado, que exhala las arrogantes amenazas de la ira, la expresión repelente a la vista y horrenda de los que se descomponen y se hinchan (no puedes saber qué es más este vicio, detestable o degradante)” (2008: 128).

<sup>18</sup> Torquato Accetto aclara que “Da due potenti stimoli procede tanta licenza di parole nell'ira, cioè dal dispiacere e dal piacere, perchè ella è appetito, con dolore, di far vendetta che si dimostri vendetta, per dispregio che crediamo fatto di noi, o d'alcuno de' nostri” (1997: 40-41).

Bien dices; y aquesta mano  
confirmará lo que has dicho,  
poniendo eterno entredicho  
a tu poder tirano.  
(Cervantes, 2015: 275, vv. 808-811)

Por ello, Hazén no duda en matar a Yzuf, con un puñal, como se ve en esta acotación: “Da HAZÉN de puñaladas a YZUF” (Cervantes, 2015: 276). Dicha acción traduce la dimensión de la violencia de esta escena que se representa en *Los baños de Argel*. Podemos confirmar dicha violencia en las últimas palabras de Yzuf.

YZUF  
¡Ay, que me ha muerto! ¡Mahoma,  
desde luego la venganza,  
como es tu costumbre, toma!  
HAZÉN  
¡Tú llevas buena esperanza  
a los lagos de Sodoma!  
(Cervantes, 2015: 276, vv. 812-816)

Hazén se posiciona irónicamente frente a los suspiros y lamentaciones de Yzuf, cuando le dice que, en lugar de ir al paraíso, lo condenarán a vivir en maldición eterna en “los lagos de Sodoma”<sup>19</sup>. Por ello, a partir del discurso bíblico, sabemos que el creador castigó a todos por sus transgresiones, cuando hizo llover sobre esta ciudad azufre y fuego<sup>20</sup>, con la intención de destruirla por completo. En este sentido, el renegado Hazén entiende que Yzuf debe pagar por sus pecados tal como los habitantes de Sodoma pagaron por los suyos.

De todos modos, podemos pensar que Hazén, de algún modo, sobrepasa los límites tanto en lo que se refiere a la moral como en lo que respecta a lo religioso. Para Castillo (2004: 230), la actitud de Hazén es contradictoria, pues, siendo un cristiano en su esencia, comete una transgresión contra la religión cristiana, que preconiza el mandamiento “no matarás”<sup>21</sup>. Una explicación aceptable para este tipo de comportamiento en la comedia cervantina podemos observarla en el hecho de que el personaje no tolera las atrocidades que Yzuf comete contra los cautivos cristianos, es decir, contra sus propios hermanos. Tras rebelarse contra el renegado Yzuf, Hazén asume abiertamente su identidad cristiana frente al Cadí, juez de los turcos, como podemos comprobar en el presente diálogo:

<sup>19</sup> Nos parece importante recordar que, conforme está registrado en diferentes libros de la Biblia, se trata de una ciudad que representa, al lado de Gomorra, lo que hay de más perverso en el ser humano, pues allí la gente se comportaba de modo vicioso y vulgar uno para con los otros, pecando directamente contra Dios: “Los habitantes de Sodoma eran muy malos y pecadores contra Yahveh” (*Génesis*, 13:13); “Este fue el crimen de tu hermana Sodoma: orgullo, voracidad, indolencia de la dulce vida tuvieron ella y sus hijas; no socorrieron al pobre y al indigente” (*Ezequiel*, 16: 49).

<sup>20</sup> Hay varios ejemplos en la *Biblia* acerca de dicha destrucción: “El sol asomaba sobre el horizonte cuando Lot entraba en Soar. Entonces Yahveh hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de parte de Yahveh. Y arrasó aquellas ciudades, y toda la redonda con todos los habitantes de las ciudades y la vegetación del suelo” (*Génesis*, 19: 23-26) “Cual la catástrofe de Sodoma y Gomorra y sus vecinas - dice Yahveh - donde no vive nadie, ni reside en ellas ser humano” (*Jeremías*, 49: 18); “Como en la catástrofe causada por Dios a Sodoma, Gomorra y sus vecinas - oráculo de Yahveh - donde no vive nadie, ni reside en ellas ser humano” (*Jeremías*, 50, 40); “La culpa de la hija de mi pueblo supera al pecado de Sodoma, que fue aniquilada en un instante sin que manos en ello se cansaran” (*Lamentaciones*, 4: 6).

<sup>21</sup> El precepto “no matarás” forma parte de los diez mandamientos proclamados por el profeta Moisés al pueblo de Israel: “Moisés convocó a todo Israel y les dijo: Escucha, Israel, los preceptos y las normas que yo pronuncio hoy a tus oídos. Apréndelos y cuida de ponerlos en práctica” (*Deuteronomio*, 5: 1).



CADÍ

¿Eres cristiano?

HAZÉN

Sí soy;

y en serlo tan firme estoy  
que deseo, como has visto,  
deshacerme y ser con Cristo,  
si fuese posible, hoy.

¡Buen Dios, perdona el exceso  
de haber faltado en la fe,  
pues, al cerrar del proceso,  
si en público te negué,  
en público te confieso!

Bien sé que aqueste conviene  
que haga, a aquel que te tiene  
ofendido como yo.

(Cervantes, 2015: 276-277, vv. 826-839)

Como es fácil ver, Hazén hace un discurso ingenioso en el que alude a algunos hechos narrados en la *Biblia*. En primer lugar, su actitud y sus palabras recuerdan, tal como lo ha señalado Alfredo Baras Escolá (Cervantes, 2015: 276, n. 831), el comportamiento del personaje bíblico del Buen Ladrón cristiano que, durante su crucifixión, revela el deseo de encontrar la salvación al lado de Cristo<sup>22</sup>. Hazén se comporta de manera semejante, si tenemos en consideración que, al proferir la declaración “deshacerme y ser con Cristo, / si fuese posible, hoy” (Cervantes, 2015: 276, vv. 830-831), también expone su anhelo de encontrar pronto la redención en los brazos del Señor.

En este mismo discurso, Hazén, al admitir el *mea culpa*, evidencia que su modo de proceder se asemeja, en alguna medida, a las acciones del apóstol Simón Pedro que, de acuerdo con los evangelistas del *Nuevo Testamento*, por miedo de demostrar sus creencias en Jesús Cristo en presencia de los siervos del Sumo Sacerdote, lo niega tres veces en público<sup>23</sup>. Algo similar pasa con el renegado español, considerando que, durante el periodo en que simula la identidad turca, reniega públicamente a Cristo. Sin embargo, Hazén, tras mantener su opción religiosa ocultada por muchos años, tiene la oportunidad de reconocer su fallo para con su Señor, ya que se declara cristiano: “si en público te negué, / en público te confieso” (Cervantes, 2015: 277, vv. 835-836)<sup>24</sup>. Tras admitir su culpa, espera encontrar la redención ante los ojos de

<sup>22</sup> De acuerdo con el evangelista Lucas, había dos delincuentes crucificados al lado de Cristo, siendo que “Uno de los malhechores colgados le insultaba: «No eres tú el Cristo? Pues ¡sálvate a ti y a nosotros!» Pero el otro le respondió diciendo: «¿Es que no temes a Dios, tú que sufres la misma condena? Y nosotros con razón, porque nos lo hemos merecido con nuestros hechos; en cambio, éste nada malo ha hecho». Y decía: «Jesús, acuérdate de mí cuando vengas con tu Reino». Jesús le dijo: «Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el Paraíso»”. (Lucas, 23: 39-43)

<sup>23</sup> El evangelista Marcos cuenta que “Estando Pedro abajo en el patio, llega una de las criadas del Sumo Sacerdote y al ver a Pedro calentándose, le mira atentamente y le dice: «También tú estabas con Jesús de Nazaret». Pero él lo negó: «Ni sé ni entiendo qué dices», y salió afuera, al portal, y cantó un gallo. Le vio la criada y otra vez se puso a decir a los que estaban allí: «Este es uno de ellos». Pero él lo negaba de nuevo. Poco después, los que estaban allí volvieron a decirle a Pedro: «Ciertamente eres de ellos, pues además eres galileo». Pero él se puso a echar imprecaciones y a jurar: «¡Yo no conozco a ese hombre de quien habláis!». Inmediatamente cantó un gallo por segunda vez». Y Pedro recordó lo que le había dicho Jesús: «Antes que el gallo cante dos veces, me habrás negado tres». Y rompió a llorar” (Marcos, 14: 66-72). Además de Marcos, los evangelistas Lucas (22: 54-62) y Juan (18: 25-27) narran de modo semejante el modo como Pedro niega a su Señor.

<sup>24</sup> Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios cuenta el caso de un renegado español, Mamí, natural de Salamanca, que decide asumir públicamente la fe católica delante de los turcos y se muestra dispuesto a ser castigado por ello: “Yo, señores, soy cristiano, y como malo me aparté de la fe de Jesucristo, ahora me vuelvo a ella, y confieso que es la verdadera y la de Mahoma falsa y mentirosa” (1993: 58). Así que recupera su nombre verdadero, Alonso de la Cruz.

Dios, pues confía en que él perdona a todos los que le han “faltado en la fe” (Cervantes, 2015: 276, v. 833). Para Joaquín Casaldüero, “no basta ser cristiano en su corazón, es necesario confesarlo públicamente” (1996: 82), ya sea en tierras de moros, o en tierras de protestantes. Por este motivo, Hazén no se arrepiente de haberle revelado al Cadí su verdadera esencia, sino todo lo contrario, se siente satisfecho considerando que, de algún modo, recupera su dignidad cristiana.

Para el Cadí, a su vez, la actitud del renegado cristiano representa, según los principios de los turcos, una especie de ofensa atroz y, por ello, les ordena a sus soldados que le den a Hazén una muerte violenta, así que no lo piensa dos veces y les manda empalarlo vivo, tal como declara en estos versos: “¡Alto, su muerte se ordene! / ¡Ponedle luego en un palo!” (Cervantes, 2015: 277, vv. 841-842). En lo que se refiere a la decisión del juez de los turcos, nos parece importante aclarar que, en la sociedad argelina, la mayoría de ellos se excedía en los castigos a sus cautivos, ya que solían darles palazos, empalarlos vivos, ahorcarlos, cortarles pedazos de sus cuerpos, entre los más variados tipos de torturas que podemos imaginar<sup>25</sup>.

CADÍ  
Caminad; llevadle aína  
y empaladle en la marina.  
HAZÉN  
Por tal palo, palio espero,  
y así, correré ligero.  
MORO  
¡Camina, perro, camina!  
(Cervantes, 2015: 277-278, vv. 857-861)

Una vez más, podemos establecer una relación entre el texto dramático cervantino y el relato bíblico, dado que el Cadí le obliga a Hazén a hacer, en el sentido metafórico del término, una especie de vía crucis, ya que el personaje camina desnudo y bajo ofensas hacia su martirio<sup>26</sup>. De todos modos, el renegado español dice, de modo figurado, que cumplirá su sentencia lo más pronto posible, pues al componer, según Alfredo Baras Escolá, la paronomasia de las palabras “palo” y “palio” en un único verso, elucida la idea de un “premio de la carrera al ganador del cielo” (Cervantes, 2015: 277, n. 859). Esta imagen reverbera directamente en las palabras declaradas por el apóstol San Pablo acerca de su propio sacrificio, a lo largo de sus carreras espirituales, con la intención de lograr la recompensa celeste.

<sup>25</sup> Según el relato de Antonio de Sosa: “Generalmente, en todo castigo [los turcos] no saben tener modo ni medida, más ciéganse como unas bestias entrados una vez en cólera, y hasta dejar a un hombre muerto no cesan de darle palos y azotes. Son en extremo amigos de ver hacer mal, ahorcar, quemar vivos, enganchar y empalar vivos los hombres [...] en Argel se tiene por honra que [los cautivos] anden estropeados, cortadas las orejas y narices y señalados de la rabia de sus amos. Y preguntados por qué, responden: «¿Cómo y los cristianos no son perros y canes?». Finalmente, porque un turco, moro o renegado mate a palos cien cristianos que sean suyos, no solo no le castigan, pero ni es prohibido” (Haedo, 1929: 179). Cervantes, en la novela *El capitán cautivo*, por medio de la voz de su personaje Ruy Pérez de Viedma, hace una observación semejante: “Y aunque la hambre y desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba con los cristianos. Cada día ahorcaba el suyo, empalaba a este, desorejaba aquel, y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano” (Cervantes, 1998: 463).

<sup>26</sup> El apóstol Mateo narra la escena en la que se le pone a Cristo la corona de espinas “Entonces los soldados del procurador llevaron consigo a Jesús al pretorio y reunieron alrededor de él a toda la cohorte. Le desnudaron y le echaron encima un manto de púrpura; y, trenzando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y en su mano derecha una caña; y doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: ‘Salve, Rey de los judíos’ y después de escupirle, cogieron la caña y le golpeaban en la cabeza. Cuando se hubieron burlado de él, le quitaron el manto, le pusieron sus ropas y le llevaron a crucificarle” (Mateo, 27: 27-31).

¿No sabéis que en las carreras del estadio todos corren, más uno solo recibe el premio? ¡Corred de manera que lo consigáis! Los atletas se privan de todo; y eso ¡por una corona corruptible!; nosotros, en cambio, por una incorruptible. Así pues, yo corro, no como a la ventura; y ejerzo el pugilato, no como dando golpes en el vacío, sino que golpeo mi cuerpo y lo esclavizo; no sea que, habiendo proclamado a los demás, resulte yo mismo descalificado.” (*I Corintios*, 9: 24-27)

Al hacer alusión a dicho ejemplo, Hazén prueba que tiene conciencia de que, por medio de su propio padecimiento, tendrá la oportunidad de conquistar, no un premio cualquiera, sino, en términos del propio apóstol, la corona incorruptible. Por este motivo, podemos comprender el motivo por el cual el renegado español se entrega a la persecución de los moros de buen ánimo.

HAZÉN

Cristianos, a morir voy,  
no moro, sino cristiano;  
que aqueste descuento doy  
del vivir torpe y profano  
en que he vivido hasta hoy.  
En España lo diréis  
a mis padres, si es que os veis  
fuera de aqueste destierro.

CADÍ

¡Cortad la lengua a ese perro!  
¡Acabad con él! ¡Qué hacéis?  
Carga tú con este, y mira  
si ha acabado de expirar.  
(Cervantes, 2015: 278, vv. 862-873)

Como podemos ver, en este diálogo, Hazén reitera sus convicciones religiosas al proclamarle al Cadí que prefiere morir siendo cristiano a vivir como infiel. Asimismo, interpreta la sanción decretada por el juez de los turcos como una forma de encontrar la salvación: “que en ser el Cadí cruel, / consiste mi salvación” (Cervantes, 2015: 277, vv. 855-856). Dicho de otro modo, al ser castigado de modo cruel, Hazén tiene la oportunidad de purgar sus pecados (sobre todo cuando se piensa en la violencia cometida contra el enemigo Yzuf) y, quizás, encontrar, conforme ya hemos elucidado, la redención a los ojos del Señor.

Asimismo, podemos decir, dentro de los parámetros de composición poética, que el empalamiento de Hazén representa lo trágico en *Los baños de Argel*, cuando tomamos en consideración, a partir de los principios aristotélicos, que esta representación despierta la purificación del ánimo, ya que la tragedia “por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos”<sup>27</sup> (Aristóteles, 2007: 47). El efecto trágico al que se refiere el Estagirita puede compararse a la actitud de la mora Zara que, tras ver a Hazén ser empalado vivo por los turcos, demuestra piedad en la escena en la cual les revela a Halima y Cauralí su disgusto:

ZARA

Y estúvemele mirando

<sup>27</sup>Alonso López Pinciano, con base en los preceptos de Aristóteles, reitera que el género trágico tiene como intención “limpiar las pasiones del ánimo” (1998: 334) y añade la siguiente observación: “y es el fin este, universal de la poética; a la cual universal obra particulariza con el instrumento, porque ninguna especie de poética usa de «miedo y misericordia» para quietar los ánimos como la trágica, que, aunque en el quietar los ánimos conviene con la épica; pero ésta no obra tanto esta acción como la trágica, la cual poniendo personas vivas delante mueve mucho más a miedo y compasión, y por la causa misma quieta mucho más” (1998: 334).

y, entre otros muchos que lloran,  
también estuve llorando,  
porque soy naturalmente  
de pecho humano y clemente;  
en fin, pecho de mujer.  
(Cervantes, 2015: 283, vv. 999-1004)

Además de la compasión de Zara para con Hazén, llama nuestra atención la actitud de la mora frente a lo sucedido con el renegado español pues, aunque guarda en secreto la fe cristiana<sup>28</sup>, se admira de verlo “morir tan contento” (Cervantes, 2015: 282, v. 990). Dicho de otro modo, el regocijo del renegado español se justifica, dentro de la visión del cristianismo, en la esperanza de la Resurrección<sup>29</sup> (Casalduero, 1996: 86), pues, conforme ya hemos mencionado, el personaje cree en la Salvación del alma<sup>30</sup>.

ZARA  
Dicen que guardó un decoro  
que entre cristianos se advierte,  
que es el morir confesando  
al Cristo que ellos adoran.  
(Cervantes, 2015: 283, vv. 995-998).

La admiración de la hija de Agi Morato se debe asimismo al hecho de que “piú dura è la fatica di dover pigliare abito allegro nella presenza de' tiranni” (Accetto, 1997: 47). En otras palabras, el comportamiento de Hazén se justifica cuando tenemos en cuenta que se liberta de una apariencia simulada y revela su verdadera esencia cristiana. Según la interpretación de Joaquín Casalduero, en la situación de cautiverio “la alegría del rostro no aleja la pena del alma. El hombre lleva consigo el dolor hasta que logra desechar todo lo aparente, todos los velos y vestidos, el cuerpo, que ocultan la verdad, que ocultan la alegría esencial” (1966: 94). De hecho, Hazén tiene la oportunidad de recuperar algo que estaba oculto en su interior, ya que se libra de todas las apariencias y, con ello, de verse desposeído de una vestimenta turca.

A partir de la actitud de Hazén podemos comprender que el uso de una identidad simulada en la obra dramática *Los baños de Argel* va más allá de un disfraz lúdico, que se suele utilizar en los momentos de recreación y diversión, tal como lo emplean muchos dramaturgos en la *Comedia nueva*. En esta obra dramática cervantina, la simulación representa una necesidad de protección personal, considerando que el personaje se encuentra inmerso en un ambiente de cautiverio, y, de este modo, fingir una apariencia islámica es un modo de salvaguardarse de la ira de los turcos, librándose, en alguna medida, de la muerte. De todos modos, si no fuera por las injusticias practicadas por el renegado Yzuf contra los cautivos cristianos, es muy probable que Hazén hubiera conseguido mantener su máscara fingida hasta el día de librarse

<sup>28</sup> En *Los baños de Argel*, Cervantes demuestra el problema particular de la mora Zara, hija de Agi Morato, que simula ser mora en apariencia y disimula su esencia cristiana. La mora le revela a don Lope que su padre “tuvo por cautiva a una cristiana” que le “enseñó todo el cristianesco”, es decir, las costumbres de los españoles. “Tras vivir bajo los cuidados de una española, la mora se convierte en cristiana en su esencia, despertándole el deseo de irse a España, con el fin de vivir como los españoles” (Teixeira de Souza, 2018a: 207).

<sup>29</sup> “El que cree en el Hijo tiene vida eterna; el que rehúsa creer en el Hijo, no verá la vida, sino la cólera de Dios permanece sobre él” (*Juan*, 3: 36); El propio Jesús reitera dichas palabras en la famosa escena de la resurrección de Lázaro: “Yo soy la resurrección el que cree en mí, aunque muera, vivirá” (*Juan*, 11: 25).

<sup>30</sup> A partir del *Nuevo Testamento* se defiende una separación entre el cuerpo y el alma, considerando que el cuerpo muere, pero el alma no: “Mas vosotros no estáis en la carne, sino en el espíritu, ya que el Espíritu de Dios habita en vosotros. El que no tiene el Espíritu de Cristo, no le pertenece; mas si Cristo está en vosotros, aunque el cuerpo haya muerto ya a causa del pecado, el espíritu es vida a causa de la justicia” (*Romanos*, 8: 9-10).



de la condición de cautivo y de reencontrar, así como la mayoría de los cautivos españoles condenados a la esclavitud, la tan soñada libertad. Libertad que es, en palabras de don Quijote, “uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos” (Cervantes, 1998: 1094).

### Bibliografía

- ACCETTO, Torquatto (1997) *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/acchetto/della\\_dissimulazione\\_onesta/pdf/acchetto\\_della\\_dissimulazione\\_onesta.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/acchetto/della_dissimulazione_onesta/pdf/acchetto_della_dissimulazione_onesta.pdf) (02 agosto 2020).
- CASALDUERO, Joaquín (1996) *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Gredos.
- CASTILLO, Moisés R. (2004) “¿Ortodoxia Cervantina?: Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*”, *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2, pp. 219-240.
- CERVANTES, Miguel de (2016) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Isaías Lerner e Isabel Lozano-Renieblas, Barcelona, Penguin Clásicos.
- (2015) *Los baños de Argel* en *Comedias y tragedias*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 241-361.
- (2015) *La gran sultana* en *Comedias y tragedias*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 468-574.
- (2009) “Prólogo al lector”, en *Novelas ejemplares*, Tomo I, ed. de Harry Sieber, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 50-53.
- (1998), *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.
- (1973) *Viaje del Parnaso. Poesías completas I*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo (1933), *Tratado de la redención de cautivos*, en *Obras del P. Jerónimo Gracián de la Madre*, ed. de P. Silverio de Santa Teresa, Tomo III, Burgos, Tipografía El monte Carmelo, pp. 38-63.
- HANSEN, João Adolfo (1996) “O Discreto”, en Adauto Novaes, ed., *Libertinos libertários*, São Paulo, Mic-Funarte - Companhia das Letras, pp. 77-102.
- HAEDO, Diego de (1929), *Topografía e historia general de Argel*, Tomo I, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos.
- HOMERO (1993) *Odisea* ed. de José Manuel Pabón, Madrid, Editorial Gredos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2016) *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción. Parte 1*, Madrid, EDAF.
- RIBADENEYRA, Pedro de (1788) *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano, para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Machiavelo, y los Políticos de este tiempo enseñan*, Madrid, Oficina de Pantaleón Aznar.
- SÉNECA (2008) *De la ira en Diálogos*, ed. de Juan Mariné Isidro, Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- TEIXEIRA DE SOUZA, Ana Aparecida (2018a) “El fingimiento de identidad y la ilusión teatral en *Los baños de Argel* de Cervantes”, *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6.1, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/296/pdf> (02 agosto 2020)

- (2018b), “El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes”, *Lemir*, 22, [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista22/13\\_Teixeira\\_de\\_Souza.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista22/13_Teixeira_de_Souza.pdf) (02 agosto 2020)
- (2016a) “Simulación de identidad y disimulación de los afectos en *El laberinto de amor* de Cervantes”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36, 2, pp. 169-186.
- (2016b) “El fingimiento de identidad como práctica de discreción en *El gallardo español* de Cervantes, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, pp. 123-136.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa (2017) “Discreción y simulación como prácticas de representación en *El celoso extremeño*”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Monterrey, Fondo de Cultura Económica, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_2\\_010.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_2_010.pdf) (02 agosto 2020)
- VIRGILIO (1992) *Eneida*, intr. de Vicente Cristóbal, ed. de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos.
- ZAPATA DE CHAVES, Luis (1859) “De disimulación y fingimiento”, en *Miscelánea. Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo XI, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 112-118.



# Brevedad textual, descentramiento material de la escritura y heterotopías de auto-comprensión del yo: componentes de la cultura posmoderna en *Pajarito*, volumen de cuentos de Claudia Ulloa Donoso

GIUSEPPE GATTI

Università degli Studi Guglielmo Marconi

## Resumen

En las páginas que siguen se analizarán los procedimientos a través de los que la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso (Lima, 1979) logra transferir al plano literario un conjunto de rasgos formales y temáticos pertenecientes al entramado sociocultural de la posmodernidad. Con el objetivo de estudiar la traslación de determinadas idiosincrasias contemporáneas al marco literario, se analizará la recopilación de cuentos *Pajarito*, que la autora dio a luz en 2015. La presencia de estas “expresiones de la contemporaneidad” en el volumen pueden resumirse en los siguientes aspectos: a) la consolidación de un proceso de “desterritorialización de la escritura”, que ya se había manifestado a finales del siglo XX, y que se ha consolidado en las dos primeras décadas de la nueva centuria. Se comprobará cómo *Pajarito* refleja la falta de coincidencia entre el lugar de producción del texto literario y el espacio genético/cultural de origen del sujeto creador, dando lugar a textos de ficción que revelan una “cultura descentrada”; b) la tendencia hacia la creación de textos ultrabreves. En el caso puntual de la recopilación que se analiza, Ulloa Donoso logra crear una estructura textual de treinta relatos breves intercalados por unos textos mínimos, ultrabreves, que incluso aparecen desprovistos de título; c) finalmente, la tendencia hacia la construcción de obras de ficción que lindan con el género autobiográfico, de tal manera que la práctica de la escritura parece ejercer una función casi catártico-antropológica: la de la introspección subjetiva, como una forma de autoconocimiento.

## Abstract

In our study we will try to analyze the procedures through which the Peruvian writer Claudia Ulloa Donoso (Lima, 1979) manages to transfer a set of formal and thematic features belonging to the sociological and cultural structure of post-modernity to the literary level. In order to study the translation of certain contemporary idiosyncrasies to the literary framework, we will analyze the book *Pajarito*, a compilation of stories which the author wrote in Norway and published in 2015. The presence of these “expressions of contemporaneity” in the volume can be summarized in the following aspects: a) the consolidation of a process of “de-territorialization of writing”, which had already manifested itself at the end of the 20th century, and which has been consolidated in the first two decades of the new century. We will try to verify how *Pajarito* reflects the lack of coincidence between the place of production of the literary text and the genetic / cultural space of origin of the author; this kind of distance creates fiction texts that reveal a “decentralized culture”; b) a literary trend focused on the creation of ultra-short texts. In the specific case of *Pajarito*, Ulloa Donoso manages to create a textual structure of thirty short stories interspersed by ultra-short texts, which even appear devoid of title; c) finally, a literary trend focused on the construction of fiction works connected with the autobiographical genre: so that the practice of writing seems to exert an almost cathartic-anthropological function, as a subjective introspection and as a form of self-knowledge.

Giuseppe GATTI, “Brevedad textual, descentramiento material de la escritura y heterotopías de auto-comprensión del yo: componentes de la cultura posmoderna en *Pajarito*, volumen de cuentos de Claudia Ulloa Donoso”,

*Artifara* 20.2 (2020) Contribuciones, pp. 21-38.

Recibido il 04/04/2020 → Aceptado el 31/07/2020



*El olor de las camelias le recuerda  
los años de su niñez pasados en el sur.*  
Mario Bellatin, Flores

## 1. CONCISIÓN, FRAGMENTACIÓN, CONSCIENCIA DE SÍ: RETÓRICAS Y MOTIVOS DE LA CONTEMPORANEIDAD LITERARIA

Encaminarse por la senda de la comprensión de la literatura contemporánea que se escribe (y se publica) al día de hoy en lengua española significa reflexionar, en primer lugar, sobre la vigencia de la idea de posmodernidad y tratar de comprender tanto los mecanismos culturales que la sustentan como su grado de aplicación al contexto sociocultural actual de la América hispana. Muchas han sido las posturas teóricas que –a lo largo de las últimas cuatro décadas– han tratado de sistematizar los rasgos clave de la llamada condición posmoderna<sup>1</sup> y el hecho de que su exploración implique un análisis filosófico, antropológico, artístico y lingüístico hace que en el presente ensayo no se pueda sino proponer unas muy escuetas reflexiones teóricas relacionadas con los (posibles) efectos de lo posmoderno en la producción literaria en prosa en Hispanoamérica.

Puntos de partida para nuestro análisis serán, en primer lugar, el grado de adaptación al contexto hispanoamericano de la postura de Jean François Lyotard (*La condición posmoderna*, 1979) acerca de la desaparición de los grandes relatos de la historia y, paralelamente, la aceptación de la evidencia de que el devenir secuencial de la historia de la humanidad ya no puede leerse como un flujo unitario que lleva a un progreso indefinido. Un primer elemento de reflexión en relación con lo anterior reside en identificar hasta qué punto el concepto mismo de posmodernismo puede aplicarse al ámbito latinoamericano y no deba en cambio considerarse como una forma de devenir histórico que ha interesado sobre todo los contextos socioculturales europeo y norteamericano, mientras resulta poco aplicable al marco social, histórico y sociopolítico del Nuevo Mundo.

Como consecuencia de las diferencias económicas, de las diferentes estructuras del entramado social, de las distintas actitudes hacia el marxismo y el capitalismo presentes en la América hispana, podríamos referirnos a las tendencias estéticas posmodernas en el contexto hispanoamericano como a un “neobarroco”, que, a su vez, no reniega –en cuanto a su esencia– del desengaño, de la fugacidad (o de la inexistencia) de las verdades únicas, de la incredulidad en todo avance (o desarrollo) histórico, social y económico de la comunidad humana.

Lo que es cierto es que, con independencia de los debates terminológicos, el sujeto contemporáneo se enfrenta a una comprobación empírica ineludible: percibe cómo el mundo actual (tanto en el plano de la interacción social como en el nivel de la creación artística *lato sensu*) se caracteriza por una condición de fragmentación de la existencia que difumina toda idea de totalidad y de coherencia de un proyecto vital definido y estable; y a su vez, el derrumbe de toda idea de ‘verdad universal’ tiene un impacto tanto en el plano individual (se disuelve la idea de un ‘yo’ íntegro), como en el plano colectivo (el hombre vive en la sociedad de la histeria y de la esquizofrenia, y relativiza el progreso). El resultado es que el ser humano llega a experimentar lo que puede denominarse como la “fragmentación de la totalidad o, lo que diría Lyotard, la muerte de los Grandes Relatos. Es decir, la ruptura con verdades universales que trae consigo una pérdida de inocencia y que, incluso, provoca la disolución perceptiva del *yo*. De forma que el *pastiche* y la esquizofrenia, como elementos conceptuales, se asocian

---

<sup>1</sup> Entre muchos otros, Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*, de 1975; Gilles Lipovestky, en *La era del vacío*, de 1983; Gianni Vattimo, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, de 1985; Jean Baudrillard en *La ilusión y desilusión estéticas*, de 1988.



comúnmente con la personalidad del fenómeno posmoderno, a razón de que anuncia una crisis del orden de la representación” (Escalera Nava, 2015: en red).

Admitir, a partir de la experiencia, que la literatura contemporánea en lengua española reconoce en su propia producción un principio de incompletud y de incertidumbre, significa aceptar que las escrituras híbridas, parceladas y fragmentarias de la actualidad interactúan – en una relación de causa y efecto– con la disolución perceptiva del ‘yo’. Sobre la base del carácter universal de tales fenómenos, el propósito de nuestro estudio consiste en analizar de qué manera y en qué medida la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso (Lima, 1979) logra transferir al plano literario un conjunto de rasgos estilísticos, estructurales y temáticos que pertenecen a ciertas condiciones idiosincrásicas de la cultura posmoderna en su variante neobarroca.<sup>2</sup> Con el objetivo de comprobar de qué manera acontece la traslación de determinadas actitudes socioculturales al marco literario contemporáneo (y a la prosa de Ulloa Donoso en particular) se analizará la recopilación de cuentos *Pajarito*, que la autora publicó en 2015. Estas ‘expresiones de la contemporaneidad’ en el volumen de la escritora peruana pueden detectarse al menos en tres aspectos, que interactúan entre sí y que impactan tanto en el plano formal como en el de los contenidos; a saber:

a) una escritura desterritorializada como consecuencia de un proceso que ya había empezado a consolidarse en los años noventa del siglo XX y que ha vuelto porosas las fronteras nacionales. Un peso relevante en este proceso de creación de una ‘escritura supranacional’, desligada de referentes geográficos y culturales nacionales, lo ha tenido la progresiva disgregación de la idea de Estado-Nación vigente desde la época de la independencia hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, esta fractura en la concepción tradicional de los estados nacionales no explica de forma exhaustiva la tendencia a la desterritorialización reciente de la cultura: cabría añadir también la importancia de una nueva percepción de las distancias y de los límites fronterizos, que el intelectual del siglo XXI ya no percibe como una barrera por franquear (pensemos en la literatura extracanálica de autores supranacionales como Andrés Neuman, Samantha Schweblin o Fernanda Trías, o –en el marco de los autores peruanos– pensemos en nombres como los de Gabriela Wiener, Santiago Roncagliolo, Sergio Galarza o Walter Lingán, entre muchos otros). Es necesario, pues, considerar el desplazamiento físico como una ‘lejanía mediada’ por las posibilidades que ofrece la tecnología actual, es decir, hace falta tener en cuenta “el surgimiento y la complejización de una *sociedad-red* que parece reproducirse en la narrativa de estos autores, que se sienten cómodos en la *frontera entendida como un espacio identitario* que tiene más de estrategia optativa o negociación que de desarraigo forzoso” (Esteban y Montoya Juárez, 2011: 8). El sentirse cómodo en los umbrales fronterizos va a complejizar también la relación que el escritor establece con sus propios cánones nacionales, para abrir un abanico de posibilidades que va desde la pretensión de conseguir un estatus de ‘autor panhispánicoamericano’ a la preferencia por el uso de la lengua del país adoptivo.

b) una escritura que se apoya en los rasgos de la brevedad y de la fragmentariedad, como resultado de una tendencia generalizada que la crítica literaria reciente ha estudiado de forma

---

<sup>2</sup> Claudia Ulloa Donoso nace en Lima en 1979 y después de terminar su carrera de Turismo en Perú se muda a Europa para cursar una maestría en Lengua española en Noruega, en la universidad de Tromsø. Al terminar su Máster, la autora opta por asentarse en el país escandinavo y actualmente vive en Bodø, donde se desempeña como profesora de castellano y de noruego para inmigrantes. En lo que se refiere a sus comienzos literarios, Ulloa Donoso ya en la primera década del nuevo siglo había sido seleccionada para formar parte de diversas antologías: destacan, en particular, el volumen *Nuevo Cuento Latinoamericano* que se publicó en Madrid bajo la dirección de Julio Ortega, y la recopilación *Les bonnes nouvelles de l’Amérique latine. Anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine* que vio la luz en París, publicada por Gallimard. En 2009, fue incluida por los organizadores de la Feria del Libro de Guadalajara en el “Foro de Novísimos Narradores”; un año después fue invitada a Madrid al “III Congreso de Nuevos Narradores Iberoamericanos” organizado por Casa de América. Su producción bibliográfica incluye dos volúmenes de cuentos, titulados respectivamente *El pez que aprendió a caminar* (2006) y *Pajarito* (2018), además del libro *Séptima Madrugada* (2007) que está basado en el weblog del mismo nombre.

pormenorizada; pensemos en los aportes proporcionados por volúmenes colectivos como *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, a cura de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués, de 2012; *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato*, editado en 2009 por Salvador Montesa y centrado en la literatura española contemporánea; o el más reciente *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*, editado por Ana Rueda en 2017. La escritura por fragmentos, apoyada a su vez en la idea de *ligereza*, en los términos sugeridos por Italo Calvino en sus *Lezioni americane* (1988), debería interpretarse como una elección estética que subraya cómo la (hiper)brevedad y la construcción textual fractal ya no son la expresión de lo inacabado sino el resultado de una muy precisa orientación estética del autor. En este sentido, importa señalar el “renacer de las formas breves que erige el fragmento en estética, al revés de la edad clásica que lo consideraba una forma inacabada, nostálgica, huérfana de su totalidad” (Chatellus, 2011: 156-157). La tendencia hacia la creación de textos breves o incluso ultrabreves se hace manifiesta en la recopilación de Ulloa Donoso, quien logra crear una estructura textual de treinta relatos breves (que llamaremos relatos-cimiento, por ser el armazón del volumen), intercalados a su vez por unos textos ultrabreves. Estos últimos presentan unos rasgos que los diferencian de los relatos-cimiento tanto en el plano de la presentación gráfica como en el de la disposición espacial de la página: en primer lugar, aparecen desprovistos de título, y sólo están marcados por un asterisco; en segundo lugar, para ellos se usa un carácter tipográfico que no es el mismo que la autora elige para los treinta relatos-cimiento; en tercer lugar, no están incluidos en el índice presente en la última página del volumen; finalmente, su aparición en la estructura del volumen no está regulada por ninguna norma u orden precisos.

c) una escritura que nace de una posición autoral ubicada en una lejanía geográfica extrema y sobre la base de una estructura formal apoyada en dos vertientes parecidas (pero no idénticas) de la brevedad; esta tipología de narración pone su foco de atención en la verbalización de experiencias vitales marcadas por la distancia: el acto de escribir se vuelve una función de tipo catártico-antropológica que apunta al conocimiento de sí en un espacio que remite a una acepción sesgada del término foucaultiano heterotopía<sup>3</sup>. La errancia de la autora en el espacio se convierte en una ‘movilidad con efectos estéticos’ (o sea, es fuente creativa) y también catárticos. De ahí nace la percepción del “desplazamiento como posibilidad” en términos de heterotopía foucaultiana: es decir, la lejanía en el espacio (y el peso que se le atribuye al Espacio con respecto al Tiempo) llevaría a ciertas modalidades reflexivas que pueden leerse como un ejercicio que el ser humano (y el intelectual, en este caso) lleva a cabo sobre la subjetividad.

En la línea trazada por Foucault en *La hermenéutica del sujeto*, el individuo concibe el trabajo sobre la propia subjetividad como una forma de acceder al ‘espacio otro del sujeto’, o sea como una heterotopía subjetiva; la “construcción de sí como sujeto” es vista por el filósofo francés como una forma de *saber sobre sí* capaz de modificar al sujeto, en el sentido de que le permite al ser humano una especie de “retorno hacia sí mismo”. No se trata de un retorno ‘en’ el espacio o ‘por’ el espacio, sino de un ejercicio crítico que el ser humano lleva a cabo sobre la definición de sus propios límites; es decir, de un ejercicio que visibiliza el campo de las posibilidades de acción del ‘yo’ en el marco de una conformación histórica, tanto objetiva como subjetiva. De ahí que ese ‘yo’ tenga la sensación de estar emprendiendo un viaje de descubrimiento de ese “espacio otro del sujeto” (con el objetivo de acceder a un mundo más conforme

<sup>3</sup> El término *heterotopía* aparece por primera vez en los estudios de Michel Foucault en la conferencia “Des espaces autres”, que el filósofo francés pronunció en el Centre d’Études architecturales de París el 14 de marzo de 1967. En el copete, Foucault aclara de entrada que quiere proponer “Una reflexión sobre espacios donde las funciones y las percepciones se desvían en relación con los lugares comunes donde la vida humana se desarrolla”. Años después, el texto de la conferencia fue publicado en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, en el número 5 que vio la luz en octubre 1984, en las páginas 46-49.



a sus anhelos); y de ahí que “la metáfora del viaje en barco [funcione] como descripción del movimiento de retorno del sujeto sobre sí mismo. Este retorno sobre sí ficcional y heterotópico [...] visibiliza la posibilidad de construir un saber que funcione como *crítica práctica del límite subjetivo*” (Perea Acevedo, 2013: 24).

Se trata, en suma, de un intento de “colocar en el espacio” el pensamiento, apuntando a una constitución ética y estética de la subjetividad que funcione como posibilidad reflexiva: como una estética de la existencia o ‘ethopoética heterotópica’. El resultado de este intento en lo literario es la construcción de una cartografía subjetiva que caracteriza los textos de *Pajarito*: el individuo (en este caso, la escritora) lleva a cabo un ejercicio crítico sobre sus propios límites y en este ejercicio de constitución espacial de sí genera una ‘psicogeografía’ individual, en la línea que Guy Debord planteó ya a finales de los años cincuenta. Paralelamente a este ejercicio de construcción de sí como sujeto, el discurso heterotópico de derivación foucaultiana se hace patente en el texto de Ulloa Donoso, además, en la presencia de ciertos procedimientos narrativos que contribuyen a hacer borroso el límite que separa la ficción del plano real. En las páginas que siguen veremos de qué modo los relatos tratan de compaginar el mundo real de la autora (su vida diaria en Noruega), con el mundo ficcional que ella misma se crea y en el que a menudo se zambulle.

Este conjunto de rasgos hace que la recopilación de Ulloa Donoso pueda leerse como un ejercicio artístico que: a) pone su énfasis estructural en la brevedad y en la fragmentación narrativa; b) muestra la imposibilidad al día de hoy de un único arraigo espacial, identitario y afectivo; c) evidencia cómo el quehacer del escritor se convierte en un proceso de reencuentro consigo mismo en el que las distancias entre mundo real y espacio ficticio se desdibujan. En el desenvolverse de este proceso, el ‘yo’ autorial se superpone a las criaturas ficcionales y la práctica de la escritura desemboca en un modelo autoficcional que hace coincidir las figuras de la autora, de la narradora y de la protagonista.

## 2. EL QUIEBRE DE LA IDENTIDAD ÚNICA

Si se analizan las marcas formales y temáticas que caracterizan *Pajarito* desde el punto de vista de su peculiar cartografía espacial, y sobre todo desde la perspectiva de la ruptura de los esquemas topográfico-culturales vigentes hasta los años setenta del siglo XX, es posible observar un dato interesante: tanto la tendencia a la desterritorialización de la escritura, como los rasgos de brevedad y fragmentariedad, o incluso la tendencia a volver la escritura un ejercicio de reencuentro con el propio ‘yo’, no deben leerse únicamente como el progresivo abandono por parte de los intelectuales contemporáneos del propósito de representar determinados esencialismos nacionales y contenidos culturales idiosincrásicos.

Por el contrario, este conjunto de elementos parece apuntar a la articulación de una literatura que puede adscribirse a todo espacio geocultural, ya libre de la obligación de retratar la realidad de acuerdo a patrones culturales nacionales y, por ello, desvinculada de los juicios *a priori* y de las expectativas preconcebidas que el público local mantiene sobre ella. El resultado de esta dinámica de apartamiento de los localismos se refleja en una tensión dicotómica, pues en la misma figura del artista letrado se superponen dos condiciones: por un lado, el anhelo (personal) de fundar un espacio propio de construcción del ‘yo’ y de autoconocimiento; todo ello significa para el autor edificar su propio pequeño universo subjetivo en un espacio geosocial (el de acogida) cuyos rasgos son muy distintos, o incluso opuestos, a los de su lugar de origen.

Por otro lado, la condición nomádica del artista –al ser un rasgo común al intelectual contemporáneo– no es solo un sello que marca la literatura de este comienzo de la nueva centuria, sino también, ya se ha dicho, una tendencia “que tiene sus particulares características en América Latina, donde la ‘literatura transfronteriza’ multiplica escenarios y puntos de vista,

desasida de la noción unívoca de identidad y de patria, incluso proyectando una mirada extranjera sobre el propio solar nativo" (Aínsa, 2102: 68). La multiplicación de los escenarios representados en la ficción y/o autoficción y la variedad del sesgo de la mirada representan, precisamente, dos de las características más llamativas que marcan la producción literaria de la más reciente generación de narradores hispanoamericanos: escritores y escritoras ya desligados de todo discurso ideológico relacionado con la idea de identidad única y de pertenencia a un solo canon cultural; artistas capaces de aceptar ciertas renunciaciones (al idioma o a unos aspectos culturales idiosincrásicos) en nombre de la posibilidad de nuevas integraciones y asimilaciones. La observación empírica del campo literario peruano permite comprobar la vigencia de este discurso doble (pérdida del anclaje y enriquecimiento gracias al contacto con el afuera), pues –en palabras de Félix Terrones– podría afirmarse que en Perú

escritas desde los bordes, las ficciones que recrean la experiencia del exilio son tanto una constante como una obsesión. La tradición nacional se ha ido enriqueciendo con los viajes de sus autores, viajes que son renuncia, calculada o impuesta, a una pertenencia, una lengua y también cultura, pero son además asimilación de nuevas coordenadas profesionales, familiares y afectivas. (Terrones, 2018: en red)

Analizar, aunque sea de forma muy escueta, el marco de referencia de la promoción literaria a la que pertenece Ulloa Donoso significa, de hecho, no solo entrar en contacto con la producción narrativa de autores peruanos pertenecientes a su misma promoción<sup>4</sup>, sino también tener la posibilidad de establecer un diálogo generacional, estético y de contenidos, con una hornada de jóvenes narradores hispanoamericanos que rondan los cuarenta años, como los ecuatorianos Mónica Ojeda (1981) y Mauro Javier Cárdenas (1978), los argentinos Diego Erlan (1979), Lolita Copacabana (1980), Samantha Schweblin (1978), Luciana Sousa (1986) y Martín Felipe Castagnet (1986), los bolivianos Rodrigo Hasbún (1981) y Lilana Colanzi (1981), los chilenos Gonzalo Eltesch (1981), Eduardo Plaza (1982), Paulina Flores (1988), Diego Zúñiga (1987), Carlos Labbé (1977) y Juan Pablo Roncone (1982), los uruguayos Horacio Cavallo (1977), Natalia Mardero (1975), Valentín Trujillo (1979), Damián González Bertolino (1980), Martín Lasalt (1977) y Rosario Lázaro Igoa (1982), los colombianos Christian Romero (1988), Daniel Ferreira (1981), Giuseppe Caputo (1982) y Juan Cárdenas (1978), entre muchos otros.

Un grupo extenso y heterogéneo, cuya diversidad en el plano de los ejes temáticos tratados no impide, sin embargo, que puedan aunarse en un marco generacional que proclama una doble fe: en primer lugar, su ajenidad con respecto a toda idea de autoctonía cultural; y también la necesidad de crear unos "espacios otros" que desempeñan el papel de 'contralugares', o sea, espacios distintos de los de la realidad concreta y sin embargo localizables (y vueltos heterotopías precisamente por estar habitados por sus creadores): espacios heterotópicos que mantienen su ligazón con el mundo que se ubica fuera de sus límites.

### 3. DE UN POLO AL OTRO: LA ESCRITURA DESPLAZADA

En un contexto sociocultural e histórico como el actual en el que las distancias físicas entre los seres humanos se reducen cada vez más y la velocidad de las comunicaciones modifica las coordenadas espaciotemporales agilizando los intercambios, se derrumba para el ser humano toda posibilidad de sentirse firmemente amarrado a un único territorio socio-cultural que se mantenga estable y definitivo a lo largo de la vida del sujeto. La complejidad de los controles ejercidos en los procesos migratorios internacionales, la dificultad creciente en gestionar los

---

<sup>4</sup> Pensemos en Martín Roldán Ruiz, 1970, Santiago Roncagliolo, 1975; Jeremías Gamboa, 1975; Renato Cisneros, 1976; Daniel Alarcón, 1977; Carlos Yushimito, 1977 o Juan Manuel Robles, 1978, hasta desembocar en la promoción de los nacidos en los años ochenta, marco en el que destaca el nombre de María José Caro, 1985.

movimientos y flujos de capitales, la evidente disminución de las posibilidades de ejercer formas de censura de palabras e imágenes representan, en conjunto, un macrofactor que da lugar a una nueva relación del hombre con sus propios parámetros cronotópicos. El 'tiempo sin tiempo' de la posmodernidad globalizada obliga no solo a una revisión del manejo de los vectores espaciotemporales, sino también a una reinterpretación de la manera de estar en el mundo que remite a un escenario "por el cual se disocian, mezclan, recomponen las figuras del *aquí* y el *allá*, pero disociaciones, recomposiciones y mezclas tienen lugar un poco todo el tiempo y un poco en todas partes" (Laddaga, 2010: 52).

Como consecuencia de estas interacciones disociadas y de las continuas recomposiciones debidas a los desplazamientos, el sujeto posmoderno (y el productor de cultura en particular) se encuentra insertado en procesos de conexión y desconexión reiteradas, que traen consigo la posibilidad de progresivas mejoras de las herramientas tecnológicas de comunicación: de ahí la percepción que el hombre tiene de sí mismo de formar parte de un sistema universal. En un sistema hiperconectado y caracterizado por fronteras porosas, las nuevas generaciones de autores nacidos desde 1970 elaboran motivos y formas de expresión que reflejan la superación de las herencias culturales nacionales en pos de una globalización de lo literario; en efecto, "tanto su biografía, como los lenguajes que emplean o las temáticas de sus obras están en consonancia con una lógica transnacional que determina el mercado global de la literatura en español, de la cual estos autores son plenamente conscientes" (Esteban y Montoya Juárez, 2011: 8). Este mundo interconectado que se hace cada día más pequeño, unimaginable hace solo treinta años, del que el intelectual se siente parte, se caracteriza por dos actitudes divergentes pero no opuestas: por un lado, el sujeto creador mantiene intacta su trayectoria artística individualizada, es decir, logra preservar idiosincrasias propias tanto en el plano cultural como estilístico; por otro, el intelectual tiene la posibilidad de acceder a una red de relaciones socioculturales y de intercambios que reflejan la condición de 'colectividad pluralizada' hacia la que confluyen conocimientos, informaciones y perspectivas que se alimentan de los contenidos del presente globalizado. Esto significa que el artista posmoderno (en nuestro caso, el productor de un texto literario contemporáneo) se convierte en uno de aquellos

organizadores de procesos en los cuales intervienen no solo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en *lugares singulares de una red de relaciones y de flujos*. Sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes, desplegadas a través de multitudes de fenómenos de *intra-acción*. (Laddaga, 2010: 43)

Nótese como Reinaldo Laddaga no solo utiliza sustantivos pertenecientes al campo semántico del intercambio dialógico, como "relaciones" o "flujos", sino que alude también a la evidencia de que la interconexión global permite conjugar la producción de ficciones y de imágenes, además de favorecer la composición de relaciones sociales desde la distancia. En suma, el foco de atención se centra en que la revolución digital vuelve posible la coexistencia entre la desterritorialización geográfica y la estabilización de espacios virtuales comunes donde realizar exploraciones colectivas. El fenómeno de 'intra-acción' al que se hace referencia en la cita remite, de hecho, a uno de los rasgos clave de la llamada "segunda modernidad", en términos de Ulrich Beck: es decir, alude a la creciente facilidad del intercambio intersubjetivo, relacionado con el crecimiento exponencial de las comunicaciones en el plano global. En el marco de las nuevas arquitecturas socioculturales que se han consolidado en los ámbitos de la cultura occidental desde el comienzo de la nueva centuria, la obra narrativa de una escritora emergente como Claudia Ulloa Donoso ofrece al lector una visión peculiar del hecho literario. El



ejercicio de la escritura y su resultado, en términos de artefacto (la estructura misma del libro), pueden leerse como una forma de expresión artística a doble cara: por un lado, la autora –ya ubicada desde el punto de vista topográfico en uno de esos ‘lugares singulares’ a los que alude Laddaga– construye una especie de poética del exilio interior, y elabora una reflexión continua sobre la distancia, construida a partir de una experiencia íntima de desarraigo geográfico.

Por otro lado, Ulloa Donoso convierte su posición extraterritorial en un instrumento, casi en un recurso, mediante el que edificar una obra narrativa capaz de conjugar la marginalidad geográfica con una visión supranacional: si es cierto que la autora enfoca el acto de narrar historias desde una perspectiva territorialmente sesgada, es importante decir que este resultado se consigue al mantenerse la autora abocada precisamente a esos procesos de superación de las distancias que conjugan la producción artística a la composición de campos de actividad compartidos (lo que la convierte en un ejemplo del ‘intelectual globalizado’ al que hace referencia Laddaga). De este modo, hablar de perspectiva sesgada del escritor en la “segunda modernidad” significa no solo aludir a una producción literaria elaborada desde una posición geográfica al margen, sino también interpretar esta ubicación territorial en los márgenes como una condición que se vuelve privilegiada: es decir, el beneficio de la escritura ejercida desde la distancia vendría a hacerse patente en la traslación de la experiencia del contacto con la diversidad a los contenidos literarios. De ahí surge la percepción del desplazamiento como posibilidad a la que se hizo referencia en el primer apartado.

La obra literaria de Claudia Ulloa Donoso, y en particular el libro de cuentos objeto de nuestro análisis, puede colocarse en el marco de una construcción textual que pretende unir centro y periferia; es un hecho que una recopilación como *Pajarito* no se sustrae a la tendencia actual de universalización de la escritura: al reflejar en sus páginas la falta de coincidencia entre el lugar de producción del texto literario y el espacio genético/cultural de origen del sujeto creador, da lugar a textos de ficción que revelan una “cultura descentrada”. El ‘lugar de la escritura’ de *Pajarito*, es decir, el espacio donde se ha gestado la recopilación de cuentos no es Perú sino Noruega, país en el que la autora decidió en un principio cursar una maestría en Lengua española (en la Universidad de Tromsø). Una vez completada su trayectoria académica en esa ciudad, ubicada en la costa del noroeste del país escandinavo, Ulloa Donoso decide arraigarse en el área y se traslada a Bodø, unos kilómetros más al norte, donde –en el momento en el que se lleva adelante la presente investigación– trabaja como profesora de castellano y de noruego para inmigrantes. La experiencia vital de la autora la coloca en el círculo de aquellos escritores hispanoamericanos que “hacen de esta ‘extraterritorialidad’ su condición primordial de existencia. Y dicha historia no estaría completa sin contemplar esas líneas descartadas que, desde su exilio, se le enfrentan y le muestran un rostro desconocido” (López Parada, 1999: 20). La condición de sujeto extraterritorial se traslada a la página en blanco de tal manera que las vivencias del ‘yo’ autoral aparecen reflejadas en los relatos, cuya trama se desarrolla de forma prevalente en Noruega. En estos textos, se observan dos tendencias complementarias: por un lado, son relatos que confirman cómo pensar al día de hoy en una idea abstracta de literatura hispanoamericana ya no significa interpretarla como una convención estereotipada o una tradición que perpetúa una cierta etiqueta de regionalismo tradicional, cuando no de puro exotismo (si se observa desde la perspectiva del lector euro-estadounidense). Por otro lado, se trata de breves ficciones que, al poner de relieve la porosidad de las fronteras, se vuelven textos reveladores, o sea, prosas que muestran el desasosiego del autor negociando con su propia sensación de desarraigo. Emblemático, en este sentido, es el cuento “Tercera conjugación”, que vamos a transcribir casi integralmente:

Hoy en clase de español revisamos el verbo regular de la tercera conjugación “vivir”. El grupo español principiantes (17:30 – 19:00) conjugaba perfectamente el verbo con la primera persona del singular en presente. Vivo. [...] Once veces escribí “vivo” con tiza blanca, y terminé agotada y con un nudo en la garganta. [...] Cómo decirle ahora

a la clase satisfecha que vivir no sólo es habitar una casa con dirección postal, ciudad, país. Once veces leí “vivo” y pensé en mis tantas vidas de gato, y vi pasar mi vida hasta el día de hoy y vivir y vivir y otra vez vivir tantas veces. [...]. Con la voz ligeramente entrecortada, les dije: -Pero “vivir” también significa algo más, que ahora mismo no vale la pena aprender. Yo, por ahora, no lo puedo explicar. El libro trata ese “vivir” en el módulo de nivel avanzado. (Ulloa Donoso, 2015: 33)

Frente a la percepción básica del “vivir” entendido como un acto que implica la mera ocupación física de un cierto lugar (“habitar una casa con dirección postal, ciudad, país”, dice la narradora), el texto plantea no solo una reflexión amarga sobre la desterritorialización geocultural, que desemboca en la autopercepción del desarraigo, sino también un ejercicio de introspección más hondo. La autora se pregunta acerca de lo que no se puede asir (el significado de un “vivir verdadero”, algo que en ese momento “no vale la pena aprender”) y refleja la sensación de que a su propia vida le siga faltando un *omphalos*. La protagonista vive en un lugar real, localizable, y sin embargo no deja de sentir que está viviendo aislada del resto de la sociedad que la rodea, añorando otra forma de existencia: para ella, la posibilidad de transitar del plano real al de su aspiración (plano ficticio con respecto al espacio a su alrededor) pasa por acceder a las páginas del libro donde empieza el módulo avanzado. En esa sección del volumen se encuentra su espacio heterotópico: es allí donde puede crear su forma de vivir, donde se vuelve “creador[a] de sus espacios heterotópicos personales, por lo cual el mundo formado dentro de ellos depende exclusivamente de [ella]” (Zombory, 2012: 14).

El breve texto se plantea, así, como un ejemplo de la doble tensión entre las fuerzas centrífugas y centrípetas que marcan no solo la escritura de la propia Ulloa Donoso sino una cierta forma de narrativa hispanoamericana que abandona todo repliegue nacionalista en favor no solo de un nuevo cosmopolitismo sino también de una nueva forma de creación y ocupación del espacio. ¿Cuáles serían sus rasgos? La pérdida de los tradicionales referentes telúricos y biológicos produce dos efectos: por una parte, conlleva la desaparición de conceptos como territorio, lengua, identidad, nación y raíz; pero, por otro lado, abre el camino a la rememoración del pasado (expresada en el texto en la oración “pensé en mis tantas vidas de gato, y vi pasar mi vida hasta el día de hoy”) y a la creación –o el deseo de crear– espacios heterotópicos personales. De ahí que el proceso de inserción en la comunidad de acogida no puede deslindarse del todo de la acción de la memoria; la voz que narra acude, por momentos, a imágenes del pasado, o a lugares alejados de su geografía actual, como forma de construcción de la identidad, puesto que “construir un recuerdo implica simultáneamente construir identidad, en tanto se construye un sujeto consciente que se relaciona con dichos elementos dispersos del pasado y construye de ese modo una escena, un *presente recordado* en el cual surge una narración de sí mismo” (Feierstein, 2019: 59).

Si bien la inserción de la protagonista en el entramado social y laboral noruego representa una forma exitosa de ‘reterritorialización cultural subjetiva’, queda patente que los nuevos códigos de superposición transcultural crean un estado anímico de hibridez que impacta en la dimensión psicológica y corporal del individuo: ni permiten la plena recuperación y reelaboración del bagaje cultural de origen, ni garantizan la completa inserción del sujeto transterrado en el tejido sociocultural y humano del lugar de acogida. En los pocos casos en que esta inserción parece lograrse, los textos de Ulloa Donoso desmitifican toda ilusión de integración monolítica al hacer un uso inteligente del humorismo, como en el caso del cuento titulado “Salvavidas”:

Hoy día fui a la universidad para inscribirme para el nuevo semestre. Estoy en el último año de carrera, por lo que sólo llevo cursos de libre elección. Al llegar al mostrador, pedí ayuda al chico encargado de las inscripciones. - No sé qué cursos tomar. - Déjame que vea tu perfil. Tecleaba en la computadora y miro mi récord. Me dijo que tomara *Ciencias políticas, Política exterior y globalización* y *Sociedades árticas*. -



Sociedades árticas sí me va a gustar... Me gustan los osos polares. (Ulloa Donoso, 2015: 35)

El oso polar se vuelve objeto simbólico, en cuanto animal emblemático de un Norte absoluto para el sujeto hispanoamericano, como una "última Thule" de ubicación remota. Este mundo de hielo, del que el oso es símbolo paradigmático, puede interpretarse como una suerte de variante heterotópica: no se trata aquí de que la autora pretenda crear un lugar ilusorio que le permita sustraerse al espacio real, sino de configurar un lugar tangible, real, de tanta perfección que el de origen se vuelve inservible. Elegir *Sociedades árticas* puede leerse, así, de dos maneras: desde un enfoque autoirónico, como producto de la aceptación de la autora de su estado de extranjera procedente del Sur del mundo, fascinada con el exotismo polar y deseando integrarse. Por otra parte, desde un enfoque psicológico, la elección de la asignatura podría verse como un intento de apropiación topográfica en la línea de los estudios de Michel de Certeau; es decir, se trataría de una recodificación de tipo compensatorio necesaria como expresión de esa 'heterotopía', que –en palabras de Alfonso de Toro– "describe el estado híbrido de esos espacios concretos que son territoriales, psicológicos, emocionales, corporales [...] donde las identidades y el sujeto se fragmentan o se diversifican" (2005: 25). El propósito de la autora (y de su personaje) es que el entorno que la rodea –el de los osos polares de la asignatura– acabe conectándose con otro espacio, según el modelo heterotópico foucaultiano: así como para Foucault el espejo hace que el ser humano se vea reflejado en un espacio irreal, ubicado detrás de la superficie del cristal, y así como –sin embargo– ese 'mundo detrás' es también real y está conectado con el espacio alrededor, del mismo modo el lugar heterotópico en la geografía de Ulloa Donoso es ese conjunto de materias exóticas: elegir esos temas tan propiamente noruegos funciona como ejercicio de conexión con su propio mundo lejano, como forma de unión y separación al mismo tiempo.

La diversificación de las identidades subjetivas y su fragmentación en una serie de perfiles variados y distintos del original son dos procesos que establecen, a su vez, una relación estrecha con ciertas pulsiones escópicas de la contemporaneidad, dirigidas a la desestructuración de la idea de intimidad. Intimidad vulnerada significa invasión de los espacios identitarios, algo que se describe en el cuento titulado "Revelados". En el relato Ulloa Donoso plantea un discurso centrado en el voyeurismo de la protagonista femenina, quien así relata su experiencia: "He conseguido un trabajo de medio tiempo en un estudio de fotografía. Es fácil. Es casi como usar el computador porque mi trabajo es revelar, o más bien imprimir, fotos digitales. Me gusta el trabajo porque soy un poco *voyuer*, me encanta y me entretiene ver fotos de desconocidos" (2015: 23). Como consecuencia de un examen atento, algo morboso y naturalmente no autorizado, de las fotos que revela, la joven no solo se entera de que las imágenes remiten a una reciente ceremonia fúnebre, sino que logra descubrir en la mirada de la viuda una expresión de felicidad que delata su sensación de liberación como efecto de la muerte de su esposo. En el desenlace del cuento, la protagonista se resiste a la tentación de hablar con esa "viuda liberada" y de echarle en cara la falta de respeto por su marido recién fallecido.

Lo que importa señalar es que la ausencia de reacción no se debe solo al miedo potencial de perder clientes sino sobre todo al deseo de seguir hurgando (ahí está la pulsión escópica) en vidas ajenas: "Me he callado [...] pues no debo perder clientes, mucho menos clientes como esta mujer: me gana la curiosidad y la paciencia porque revele ya las fotos de las vacaciones con su amante" (Ulloa Donoso, 2015: 23). El cierre del relato puede entenderse como una visión autoirónica pero al mismo tiempo crítica con el mundo contemporáneo, en el que está ocurriendo una mutación profunda en la gestión de la esfera de la privacidad, que cada día va tornándose más pública; en este caso, la reflexión sobre la espectacularización del espacio íntimo subjetivo toma un rumbo peculiar puesto que la autora no apunta tanto a cuestionar las tendencias del sujeto posmoderno a exponer deliberadamente su propia intimidad (pensemos en Internet y en todos los demás medios tecnológicos de comunicación y sociali-

zación masivas que permiten al ser humano aumentar su propia visibilidad y crear una 'cierta imagen' de sí), sino a observar la facilidad con la cual el hombre actual está sometido a la amenaza de alguna irrupción indebida en su esfera privada.

En el texto de Ulloa Donoso los eventos pertenecientes a la intimidad del sujeto acaban convirtiéndose, a su vez, en un objeto de ficcionalización, es decir, se crean dos planos textuales: a) un primer nivel en el que la protagonista es el reflejo autoficcional de la autora y es el producto de su propia traslación a la hoja de papel (como personaje); b) el segundo plano es el de la historia que esta protagonista ubicada en el primer nivel va imaginando a partir de las fotos reveladas.

Esto significa que lo real en el primer plano textual se convierte en la base para tejer narraciones: la protagonista del relato ya exige otras fotografías para revelar, fantaseando con otros secretos de intimidades ajenas. A partir de estas intimidades desveladas, su objetivo consiste en crear (o continuar a tejer) la historia de su clienta viuda y su amante. Se trata, en suma, de observar cómo "Revelados" confirma su adscripción a una tendencia por la cual la propia vida tiende a ficcionalizarse, "en una sociedad tan espectacular como la nuestra, [en que] no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más" (Sibilia, 2008: 223). Así como la experiencia vital de la autora (y protagonista) le permite aprovechar las vivencias de su propio desplazamiento geográfico como materia para ficcionalizar, creando dos niveles de representación (autora, personaje), del mismo modo, en el plano textual los niveles se duplican y el personaje (la encargada de los revelados) a su vez crea nueva ficción.

#### 4. CONCISIÓN A LA ENÉSIMA POTENCIA

En un estudio dedicado a poner en relación la consolidación del microrrelato en lengua española y los efectos de la cultura posmoderna y neobarroca, Francisca Noguerol Jiménez subraya cómo la minificción, "aunque haya contado con prestigiosos antecedentes en la historia de la literatura, se categoriza como nueva forma literaria en los años sesenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta, para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del canon del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formación de la estética posmoderna" (Noguerol Jiménez, 1996: 50). Si la cronología del desarrollo del relato breve en los últimos treinta años establece una relación tan íntima con la afirmación de las prácticas posmodernas, debe aceptarse que la escritura breve (o ultrabreve) se apoya no solo en aquellos rasgos canónicos de la posmodernidad occidental (como el descreimiento en los metarrelatos y en las grandes utopías históricas, o la convicción de la inexistencia de verdades absolutas), sino que funda también sus bases en la creación de textos ex-céntricos, alejados de los centros canónicos de la Modernidad y sobre todo apoyados en la desestructuración del principio de unidad, en favor de la fragmentación. A todo esto, se suma la presencia de juegos intertextuales, producto del bagaje cultural de cada autor, un bagaje ya desvinculado de la tradición literaria autóctona y que aún "el homenaje al pasado (*pastiche*) y la revisión satírica de éste (parodia)" (Noguerol Jiménez, 1996: 51). Ahora bien, la tendencia generalizada hacia la creación de textos literarios que redefinen los territorios de la escritura y crean nuevos escenarios ficcionales desligados de los referentes nacionales, no puede sino establecer un diálogo con la forma que adquiere el texto narrativo. Los relatos contemporáneos no solo surgen de una mezcla de géneros literarios (prosa, poesía, teatro) sino que son capaces también de integrar en su estructura interna discursos no literarios como fragmentos de correos electrónicos, imágenes, fotografías, mensajes de texto o de WhatsApp y otras variantes de las nuevas tecnologías del siglo XXI. En esta mezcla genérica que renueva la prosa literaria, es posible vislumbrar la existencia de una relación entre, por un lado, la universalidad de los contenidos y de las formas y, por otro, la brevedad del texto. Es un hecho comprobado que

renovación del género, variedad de estéticas y falta de unidad generacional desafían los intentos de teorizar sobre el relato breve escrito hoy por autores nacidos en América Latina. [...] Es posible notar, sin embargo, corrientes y tendencias que dan a un punto común: la universalidad. Universalidad formal, universalidad temática y semiótica labran el texto corto y dejan entrever formas breves en lengua castellana. (Chatellus, 2011: 155)

En el marco de los procesos de renovación de la retórica literaria en prosa, el ejercicio que lleva a cabo Ulloa Donoso retoma, pues, una tendencia arraigada también en el marco literario peruano (pensemos en dos textos clave para el desarrollo del microrrelato como *Ajuar funerario*, 2004, de Fernando Iwasaki, y *Ars brevis, vita longa*, 2015, de Carlos Amézaga). Su propósito consiste, tal como se ha adelantado en los apartados anteriores, en la creación de una estructura textual de treinta relatos breves (los relatos-cimiento), en cuyos intersticios se incluyen, de forma salteada, unos textos ultrabreves. El análisis de la estructura del libro puede ayudar a entrar en la lógica de creación del texto, que se construye de la siguiente manera: la autora divide el libro en seis apartados, o secciones, titulados respectivamente "Labores" (incluye siete relatos), "Cosa de dos" (siete relatos), "Aquí y allí" (cinco relatos), "Placebo" (cinco relatos), "Sangre y agua" (cuatro relatos), "A hape" (es un verbo en noruego que equivale al inglés *to hope*; esta sección incluye solo dos relatos). A estos seis apartados, en los que se incluyen los treinta breves relatos de rasgos "canónicos" (dotados de título, incluidos en el índice, etc.), se suma una segunda categoría de cuentos: se trata de diez textos muy breves (el más extenso se compone de 24 líneas y pertenece al apartado "Cosa de dos") que presentan unos rasgos formales (tipográficos, de ubicación, de denominación) que los diferencian de forma deliberada de los relatos-cimiento, tal como se ha adelantado en la introducción. En primer lugar, aparecen desprovistos de título, y solo están marcados por un asterisco; en segundo lugar, para ellos se usa un carácter tipográfico que no es el mismo que la autora elige para los treinta relatos-cimiento; en tercer lugar, su aparición en la estructura del volumen no parece estar regulada por ninguna norma de distribución precisa: ni inauguran alguna nueva sección, ni la cierran; finalmente, como se acaba de señalar, no aparecen en el índice del libro.

Se trata de textos que, desde el punto de vista formal, cumplen con aquellos requisitos genéricos de extensión mínima (máximo una página) que le dan a cada relato una coherencia tanto estructural como visual, según señala Noguero Jiméñez retomando a su vez un estudio de Christiane Bohn y Reinhold Kliegl: "el ojo se regodea en una hoja y se dispersa en dos; asimismo [los dos investigadores] destacan que el golpe de vista con el que se visualiza una ficción breve logra una percepción cuasi física de los términos y convierte el texto en imagen" (Noguero Jiméñez, 2011: 7-8)<sup>5</sup>.

Importa aquí insistir en que tanto la diferencia gráfica que existe entre los relatos-cimiento y estos breves cuentos sin título, como su ubicación aparentemente azarosa en el libro, constituyen unos elementos idiosincrásicos de la recopilación que inducen a reflexionar sobre los parecidos y las diferencias existentes entre el cuento breve canónico y los breves relatos que Ulloa Donoso ubica en los intersticios de los relatos-cimiento. El punto de partida para identificar similitudes y desemejanzas entre los dos bloques reside en que los relatos (ultra)breves de *Pajarito* se caracterizan por: a) una forma de compresión extrema del material narrativo que hace que el hilo argumental sea solo sugerido (en este rasgo coinciden con el microcuento canónico); b) una extrema concisión y economía de las palabras, centrada en la elipsis (en este rasgo también hay coincidencia con el microcuento canónico). Sin embargo, los relatos de Ulloa Donoso se diferencian del molde consolidado por el hecho de que dificultan

<sup>5</sup> La cita pertenece al trabajo de Francisca Noguero Jiméñez titulado "Espectrografías: minificción y silencio" que se publicó en el número 3 de *Lejana - Revista crítica de narrativa breve*; puesto que en los primeros números de *Lejana*, no se adoptaba la numeración continua de las páginas, el número indicado entre paréntesis corresponde al pdf y no a la numeración del volumen.



el trabajo interpretativo del destinatario de los textos: esto es, no ofrecen al lector ninguna posibilidad de desarrollar su capacidad interpretativa a partir del paratexto titular. No existe, en suma, ninguna posibilidad para el destinatario del cuento de dejarse guiar por los títulos en el momento en que se trata de identificar eventuales juegos intertextuales o alusiones implícitas elaboradas por el autor. Y este tercer aspecto es clave en la teoría del microcuento:

Sea cual sea el tema elegido por el microcuentista, el procedimiento parece constante: *comprensión sinecdótica* del argumento (historias más sugeridas que contadas: usualmente se presenta solo el clímax) y *concisión elocutiva* (lo que supone, además de una economía extrema que raya en el silencio de la elipsis, la explotación del aporte interpretativo del lector mediante la manipulación de los estímulos que en éste suscita el paratexto titular e intertextos culturales prestigiosos que desde el título se rememoran) (Gomes, 2004: 41).

La imposibilidad para el lector de Ulloa Donoso de llevar a cabo un proceso interpretativo apoyado en los datos proporcionados por el paratexto titular parece estar reflejando, en nuestra opinión, una cierta ambigüedad deliberada que abarca tanto la estructura formal de la recopilación como sus contenidos textuales. Lo que se está sugiriendo aquí es que tanto el distinto tratamiento gráfico que existe entre los relatos-cimiento y los cuentos ultrabreves, como la ubicación aparentemente azarosa de éstos en el libro representan, en conjunto, el reflejo de una determinada condición anímica y psicológica de la narradora (o autora implícita). El volumen parece estar construido sobre la base de un oximorónico 'orden desordenado', como si su autora estuviera articulando un discurso en devenir, es decir, como si cada uno de los textos fuera un intento para darle solidez a ciertas convicciones, inquietudes o a ciertas maneras de ver el mundo. Los microcuentos pertenecientes al segundo bloque parecen ahondar en un nivel introspectivo más profundo que el de los relatos-cimiento, un nivel en el que la presencia de otros personajes se diluye así como se hace menos frecuente su interacción con el 'yo' (o con los muchos 'yoes') del texto. La lectura de esta segunda categoría de narraciones permite vislumbrar la hipótesis de que la protagonista está creando una 'heterotopía voluntaria' como respuesta a la insatisfacción que prueba con respecto a su realidad exterior<sup>6</sup>: la salida de ese mundo imperfecto, insatisfactorio, pasaría pues por un más hondo nivel de introspección, con el propósito de fundar un espacio heterotópico interior, en la línea de lo que habíamos definido –siguiendo a Foucault– como "espacio otro del sujeto". De este modo, la estructura en apariencia irregular del volumen podría leerse como el espejo de una tensión continua, como el efecto sobre el texto del sesgo de la mirada oblicua de quien escribe desde la lejanía y desde el deseo constante de hacer más perfecta y satisfactoria la realidad: una búsqueda que marca tanto la existencia como la actividad creadora de Ulloa Donoso. Esta lectura coincidiría con la interpretación que Rodrigo Fresán ofrece de la cuentística –y sobre todo de la cuentística fragmentaria– de la posmodernidad:

Pienso que los cuentos –este intento fracturado de cuento, este cuento hecho de pedazos de varios cuentos– son el mejor y más rápido modo de explicarnos algo verdadero mediante el artilugio de una ficción. Los cuentos son, sí, formas astutas y sólidas de afirmar algo en el terremoto constante de nuestra realidad. Contarnos cuentos para sentir que nuestras vidas cuentan. (Fresán, 2017: 186)

<sup>6</sup> Se insiste aquí en el rol del adjetivo "voluntaria" que se asocia al término heterotopía con el propósito de subrayar la diferencia que establece Foucault entre heterotopías voluntarias y forzadas. Mientras en el primer caso la incorporación del sujeto al espacio heterotópico es voluntaria y se debe a su estado de insatisfacción con respecto a algún elemento de su realidad exterior, en el caso de las heterotopías forzadas, el individuo en vez de incorporarse a la heterotopía tratará de salir de ella, pues percibirá esa realidad momentánea como una prisión de la que intenta evadirse.

La elaboración de libros de cuentos “hechos de pedazos” debe recibirse, entonces, como una actividad creadora cuya finalidad no reside solo en la producción de un artefacto artístico con pretensiones estéticas, sino también como una herramienta de comprensión de la identidad individual, como un quehacer dirigido a explicarnos ese ‘algo verdadero’ al que alude Fresán. Un ‘verdadero’ que ya no remite a la ilusión de las ‘verdades únicas’ de la Modernidad, sino a la posibilidad de sustraerse a la objetividad moderna del texto, para afirmar algo subjetivo y cambiante.

## 5. PALABRAS DEL ‘YO’ AUTORAL

En relación con lo anterior, en este último apartado se pretende analizar *Pajarito* colocando el volumen en la tendencia contemporánea hacia la construcción de obras de ficción breve que cultivan la estética autoficcional. En estos textos, la escritura parece desempeñar una función casi catártico-antropológica, como si el ejercicio de escribir formara parte de un proceso de paulatino autoconocimiento por parte del autor. La escritura se convierte así en una forma de representación de un cierto universo particular, de un microcosmo íntimo, como si el/la cuentista estuviera trasladando a la hoja en blanco extensos fragmentos de vida, superponiendo lo referencial a lo ficcional. En estos términos, el microcuento puede verse, desde una perspectiva metafórica, como un pequeño conjunto de dibujos personales en que el autor garabatea vivencias íntimas y privadas de seres que irán poblando sus páginas, siendo él mismo uno de ellos. En esta línea, que asocia la descripción ficcional de fragmentos de existencia individual a pequeños trazos de dibujo, se coloca Armando José Sequera, quien observa cómo un libro “de minicuentos se asemeja a uno de dibujos. Es la descripción de un universo mediante trazos breves y precisos. De hecho, un escritor de minicuentos lo que hace es dibujar con un trazo su universo y con ese mismo trazo relatar un episodio de la vida de los seres que lo habitan, con la intensidad, la brevedad y la contundencia de un relámpago” (Sequera, 2004: 78).

Considerar una recopilación de cuentos breves o ultrabreves como la representación literaria de un universo personal mediante trazos concisos y al mismo tiempo precisos significa aceptar que las páginas escritas apuntan a la verbalización de las experiencias vitales. Este proceso de verbalización, tanto de las experiencias rutinarias como de las más traumáticas, puede realizarse solo si se acepta asumir un ‘punto de vista’, es decir, solo desde un cierto sesgo subjetivo de la mirada y es precisamente el lenguaje el instrumento que permite y facilita la definición de estas perspectivas individuales. El ejercicio de trasladar las palabras a la página en blanco hace que la escritura convierta la experiencia individual en un ‘hecho verbalizado’. El hablar y el escribir modifican la experiencia; el lenguaje funciona como un filtro y esto hace imposible “verbalizar la experiencia sin asumir una perspectiva, el lenguaje en uso favorece estas perspectivas particulares. El mundo no presenta *eventos* por codificar en el lenguaje. Antes bien, en el proceso de hablar y en el de escribir las experiencias se transforman, filtradas mediante el lenguaje, en eventos verbalizados” (Slobin 2000: 107).

Desde la perspectiva de Ulloa Donoso, el acto de colocar los relatos en Noruega remite a un proceso de narración (el “hablar y escribir las experiencias” al que alude Dan Slobin) que intenta filtrar la vivencia personal en eventos verbalizados, ficcionalizándolos. De este modo, el aislamiento en el extremo norte del país escandinavo se vuelve una forma de superposición entre lo ficcional y lo biográfico. En el plano textual, el *alter ego* femenino de la autora, se ve obligado a enfrentarse a la complejidad de codificar en el lenguaje los ‘eventos’ de su experiencia. En esta difuminación de las barreras entre la biografía personal del autor y la imaginación reside otro de los aspectos que relaciona el volumen de Ulloa Donoso con los rasgos idiosincrásicos de la narrativa contemporánea: en el género híbrido de la cuasi-ficción, “los acontecimientos relatados se consideran auténticos y verdaderos porque se supone que



son experiencias íntimas de un individuo real: el autor, narrador y personaje principal de la historia. Un ser siempre único y original, por más diminuto que pueda ser” (Sibilia, 2008: 45). La adopción de una escritura autoficcional hace que, en los relatos, toda ligazón entre el tema del aislamiento del ser humano y su colocación en los márgenes, tanto en el plano físico como existencial, se traslade a la dimensión autoral. Por otro lado, la inserción de las instancias narradoras en un marco sociocultural definido establece una conexión con la dimensión de un ‘espacio-tiempo individual’, internalizado, que es parte de un más amplio ‘espacio-tiempo cultural colectivo’. Veamos cómo estas dos tendencias se manifiestan en el texto literario; esta vez no lo haremos estudiando otro de los relatos-cimiento, sino examinando uno de los microrrelatos sin nombre que se encuentran en la sección del volumen titulada “Placebo”. El cuerpo enfermo de la protagonista-narradora se vuelve ‘espacio colectivo’, se transforma hasta volverse una ‘comunidad’:



Hoy en la cama, mientras esperaba una baja de temperatura con ibuprofeno que me vendió un mago, imaginé que era un país. Imaginé que en las televisiones y en los periódicos de toda la población que habitaba en mi cuerpo los reportes del clima sentenciaban: “ola de calor”. Empecé a sentir un hormigueo en todo el cuerpo y pensé que era toda la gente que me habitaba la que se movía en busca de un lugar más fresco. Y entonces llegaban a las palmas de mis manos, húmedas, que sudaban un poco frío. Tenía millones de habitantes calurosos, con sombrillas de playa y ropas ligeras, en mis puños. Un poco desolados, tristes y ridículos, como cuando la gente va en grandes grupos a las playas y lo rompe todo. Cerré los puños y los maté a todos. Se volvieron mercurio. Y fui entonces un país desolado. (Ulloa Donoso, 2015: 107)

Los habitantes de este cuerpo social, agobiados por el calor extremo, pertenecen a una geografía ajena al espacio en que se produce el texto (playas de sol abrasador). La playa, desde la posición de la autora, puede entenderse como un espacio heterotópico en la medida en que se configura como una huida hacia un lugar real y concreto (el litoral del Pacífico) que añade al nivel de lo real un plano deseado, pero ilusorio. Recrear con la fantasía un mundo cálido, de arenas calcinadoras puede leerse como una fuga hacia la frontera del deseo, espacio-puerta que da acceso a un lugar satisfactorio. Si aceptamos que puede ser ésta la imagen metafórica de la proyección de un anhelo, podríamos aceptar como válida la lectura que ve en la fábula la fantasía de regresar a las costas de un país hispanoamericano, quizás el mismo Perú.

O podría, en cambio, no tratarse de una expresión de un deseo, sino de una suerte de ‘fotografía soñada’ como efecto de un proceso de rememoración, puesto que “el verdadero regreso al país, a la ciudad de origen, no es el de la experiencia, sino el de la memoria, y con la memoria, el de la fantasía” (Terrones, 2018: en red). Sin embargo, el léxico utilizado desmiente esta interpretación: el uso de adjetivos como ‘desolados’ y ‘tristes’ induce a recrear una imagen de desamparo que desemboca en la reacción violenta del cuerpo-mujer. Matar a los habitantes de ese país significa renegarlos, o sea, cancelar el espacio en que viven, negarlo como posibilidad. Así, la autora reniega de su fuga: se aleja del espacio heterotópico (vuelve a la realidad, borrando la playa) y pretende regresar al exterior. Este exterior, a su vez, no deja de ser un espacio imaginado: es el plano de la ficción que la autora está construyendo a medida que va completando su libro de cuentos. De este modo, en el microrrelato se condensan los dos procedimientos que caracterizan los mecanismos de articulación de las heterotopías, es decir,

la huida y el acto de añadir al plano real algo inexistente pero deseado. En el primer caso el *habitante* huye de los espacios exteriores al espacio seguro de una heterotopía, adornándolo con sus deseos, mientras que en el segundo, huye precisamente de la prisión de la heterotopía hacia la realidad exterior imaginada y añade siempre los matices que desea ver realizados. (Zombory, 2012: 6)

En fin, la recopilación de Ulloa Donoso parece surgir de una posición de falta de 'unicidad identitaria' de la autora, quien apunta en su texto a la desautorización de todo tipo de esquemas representativos prefabricados acerca del país de origen y del lugar de destino. Su construcción ficcional toma distancia tanto de los estereotipos basados en generalizaciones culturales preexistentes sobre la alteridad, como de la exaltación de lo autóctono. *Pajarito* puede leerse, así, como una suerte de diálogo -llevado a cabo a través del ejercicio de la escritura- entre culturas distantes en los mapas y en los imaginarios colectivos: un ejercicio de escritura en que la interacción con la Otredad a veces se complejiza, se hace incluso penosa, pero apunta sobre todo a desarmar toda idea preconcebida. La experiencia vital de la autora y los contenidos que ella refleja en sus páginas parece, así, apuntar a evidenciar los tres aspectos siguientes:

a) su lucha por alejarse de lecturas e interpretaciones de la realidad basadas en el estereotipo, pues esto funciona -según la autora- como un soporte utilizado para filtrar la realidad; este filtro es un mecanismo que produce imágenes fáciles, que la sociedad busca porque garantiza a una cierta colectividad una modelización de lectura de la Otredad. Esta modelización facilita en apariencia la comprensión del Otro pues simplifica en demasía el proceso de conocimiento. El desafío de Ulloa Donoso, llevado a cabo a través de una escritura en cuya brevedad se observa su lucha interior, consiste precisamente en lograr no tanto (o no solo) la integración con el espacio-otro en el que reside, sino la interacción 'con' y la comprensión 'del' lugar que habita.

b) la creación de una 'escritura sin centro' en la que el paisaje psíquico remite a un registro subjetivo del espacio. Ulloa Donoso construye una cartografía personal que nace de una 'psicogeografía' individual, en la línea trazada por el situacionismo; o sea, una línea dirigida al autoconocimiento a través de la deconstrucción del paisaje y de la interacción continua y activa con el entorno humano y físico de referencia, para reedificarlo. Esta reconstrucción es tanto un descubrimiento del entorno como una indagación interior, pues a menudo en el texto literario "se trata del testimonio ficcional de un descubrimiento progresivo, ineluctable, junto con lo que significa vivir en otras regiones. Al mismo tiempo, se busca interrogar una esencia profunda, aquello que se dejó atrás" (Terrones, 2018: en red).

c) el establecimiento de una relación entre el carácter fragmentado de la escritura en el plano textual y la errancia de la Instancia narradora en el plano referencial: el efecto de esta superposición es el de una 'errabundia textual' que se refleja en un volumen de topografía compleja y solo aparentemente azarosa.

### Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (2012) *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert.
- CHATELLUS, Adelaide de (2011) "Del cuento hispanoamericano a las formas breves en lengua castellana: hacia lo universal" en *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, ed. Francisca Noguero Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 155-165.
- DEBORD, Guy (1956) "Théorie de la dérive", *Les Lèvres nues* 9 (novembre) pp. 14-26.
- ESTEBAN, Ángel y Jesús MONTOYA JUÁREZ (2011) "Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI" en *Literatura más allá de la nación:*

*de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, ed. Francisca Noguerol Jiménez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 7-13.

ESCALERA NAVA, Roxana (2015) "Apuntes sobre la condición posmoderna y otras sospechas pertinentes" en *Academia.edu*.  
<[https://www.academia.edu/38593276/Apuntes\\_sobre\\_la\\_condici%C3%B3n\\_posmoderna\\_y\\_otras\\_sospechas\\_pertinentes](https://www.academia.edu/38593276/Apuntes_sobre_la_condici%C3%B3n_posmoderna_y_otras_sospechas_pertinentes)> (12/09/2019).

FEIERSTEIN, Daniel (2019) *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo Cultura Económica - FCE.

FRESÁN, Rodrigo (2017) *La velocidad de las cosas*, Barcelona, Penguin - Random House.

GOMES, Miguel (2004) "Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna" en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, ed. Francisca Noguerol Jiménez, Salamanca, ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 35-44.

LADDAGA, Reinaldo (2010) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

LÓPEZ PARADA, Esperanza (1999) *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1996) "Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, pp. 49-66.

— (2011) "Espectrografías: minificción y silencio" en *Lejana - Revista crítica de narrativa breve*, número 3, pp. 1-16 (numeración del archivo).

PEREA ACEVEDO, Adrián José (2013) *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

SEQUERA, Armando José (2004) "La narrativa del relámpago. Veinte microapuntes para una poética del minicuento y cuatro anotaciones históricas apresuradas" en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, ed. Francisca Noguerol Jiménez, Salamanca, ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 75-81.

SIBILIA, Paula (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica.

SLOBIN, Dan (2000) "Verbalized events: a dynamic approach to linguistic relativity and determinism" en *Evidence for linguistic relativity*, eds. Susanne Niemeier, René Dirven, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin, pp. 102-112.

TERRONES, Félix (2018) "Los firmamentos de la narrativa peruana contemporánea", *Turia* 27 de junio, [http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/los-firmamentos-de-la-narrativa-peruana-contemporanea](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/los-firmamentos-de-la-narrativa-peruana-contemporanea) (03/08/2020).

TORO, Alfonso de (2005) "Pasajes - heterotopías - transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latinoamericanas: un acercamiento teórico" en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, eds. Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 19-28.

ULLOA DONOSO, Claudia (2018) *Pajarito*, Logroño, Ediciones Pepitas de calabaza.

ZOMBORY, Gabriella (2012) *La función de las heterotopías en La tía Julia y el escribidor, de Mario Vargas Llosa*, tesis de maestría inédita, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem.



# *Unde malum?* Imágenes de la teodicea leibniziana en las *Odas filosóficas y sagradas* de Juan Meléndez Valdés

CLAUDIA LORA MÁRQUEZ  
Universidad de Cádiz

## Resumen

Gottfried Wilhelm Leibniz publica en 1710 sus *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, donde desarrolla una explicación para el origen del mal en el mundo que armonizase los principios de la razón y de la fe. La repercusión de esta obra en el ambiente intelectual europeo del siglo XVIII fue importantísima, si bien se encontró tanto con defensores como con detractores. Este artículo trata de demostrar la influencia de esta corriente filosófica en el poeta Juan Meléndez Valdés, particularmente en sus *odas filosóficas y sagradas*. Con ello pretendemos colaborar arrojando algo de luz en el complejo entramado de intertextualidades que constituye su poesía, al tiempo que aspiramos a que las conclusiones extraídas sirvan para alinear pertinentemente a este autor con otros de su clase a nivel europeo.

## Riassunto

Gottfried Wilhelm Leibniz pubblica nel 1710 i suoi *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, nei quali sviluppa un' spiegazione per l'origine del male nel mondo dove si armonizzeranno i principii della ragione e della fede. La ripercussione di quest'opera nell'ambiente intellettuale europeo è stata importantissima, sebbene ci fossero difensori e detrattori. Questo articolo cerca di provare l'influenza di questa corrente filosofica nel poeta Juan Meléndez Valdés, in particolare nelle sue *odas filosóficas y sagradas*. Con questo pensiamo di contribuire a chiarire la complicata struttura di intertestualità che costituisce la sua poesia, e allo stesso tempo aspiriamo a posizionare adeguatamente quest'autore con altri della sua categoria e nel suo momento europeo.



## 1. RELIGIÓN, FILOSOFÍA E ILUSTRACIÓN EN EL PENSAMIENTO DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS

### 1.1. *Status quaestionis*

El fomento del espíritu crítico promovido desde los círculos de poder ilustrados contribuye a la proliferación de empresas emancipadoras en todos los órdenes sociales, incluido el religioso. Si bien el polemizar en torno a la naturaleza de los misterios y los dogmas continuaba castigándose con penas muy graves, tímidamente empiezan resonar las primeras voces que se permiten reflexionar acerca del papel que debía desempeñar la Iglesia en la sociedad contemporánea. Con un ánimo desacomplejado y reformista, durante la Ilustración se aboga por la progresiva laicización de las estructuras del Estado, consintiendo la permanencia de los cultos y del resto de funciones religiosas, pero obligando a que estas estuviesen supeditadas al interés general. Frente a las formas de devoción contrarreformistas, de las que por lo común resultaba el adocenamiento de la población, se promueve la búsqueda de nuevos cauces de expresión de la fe donde prevaleciese la interiorización individual de la experiencia religiosa. Sin





embargo, frente a las iniciativas que se llevaron a cabo en otras partes de Europa, en el caso español se ha puesto de manifiesto la actitud complaciente de las autoridades civiles respecto a los poderes eclesiásticos. La difícil acogida que el proyecto ilustrado tuvo en los países del sur se ha venido justificando en virtud del inveterado arraigo del catolicismo en estos territorios (Aguilar Piñal, 1996: 13). A pesar de todo ello, es innegable que en el mediodía también se trató la cuestión religiosa la cual, al decir de Teófanos Egido, constituye “el debate más decisivo de la Ilustración en aquella España de Carlos III” (1988: 225).

A lo largo del siglo XVIII, la producción literaria europea se ve sometida a un paulatino “proceso de desacralización” (Rodríguez Sánchez de León, 2008: 81-115). Este aparente desdén por la temática sacra explica que Menéndez Pelayo retratase en la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882) la supuesta impiedad ilustrada, así como su absoluta conformidad con los valores revolucionarios provenientes de Francia. La tesis de la irreligión se mantuvo vigente hasta el momento en el que fueron abriéndose paso otras opciones interpretativas, de entre las cuales la más afortunada ha sido la propuesta por Paul Hazard en *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Según el crítico francés, es posible constatar la existencia de un “cristianismo ilustrado” en la tradición cultural de todos los países de Europa caracterizado por el rechazo de los principios dogmáticos y por la búsqueda de un fin práctico. Más recientemente, se han buscado fórmulas conciliadoras como la del “ateísmo trascendental” de Miguel Batllori (citado en Aguilar Piñal, 1996: 34).

Podemos convenir en que todas estas consideraciones se justifican bajo una misma premisa: la perentoria necesidad que emerge en el *siglo ilustrado* de unificar fe y razón. Efectivamente, los pensadores piden dejar a un lado las verdades reveladas para postular una espiritualidad que fuese ante todo *razonable*. Además, si durante el Antiguo Régimen la escatología y las vías para lograr la salvación del alma habían monopolizado buena parte de las especulaciones teológicas y metafísicas, ahora se exige que las disputas teóricas tengan un reflejo inmediato en el orden terrenal.

## 1.2. El sistema de creencias melendeciano

La obra de Juan Meléndez Valdés (1754-1817) está imbuida de un “reformismo constante y profundo” que se encuadra “en el marco de la contradictoria Ilustración española” (Astorgano Abajo, 2004: 19). La vastedad de sus conocimientos y su condición de lector incansable conforman una personalidad compleja que se resiste a ser clasificada en categorías analíticas estancas y que, por el contrario, reclama el diálogo constante entre todas las partes que configuran su identidad. El sistema de creencias melendeciano, al oponerse a las figuraciones sustentadas en una moral gregaria, tampoco se deja encorsetar fácilmente por preceptos y doctrinas, de manera que cualquier acercamiento a su producción podrá toparse con aspectos que parezcan a primera vista encontrados, pero que en realidad responden a esta sustantividad múltiple. El poeta lleva a cabo sus interpretaciones sobre la base del cristianismo, religión que le es propia por su lugar de nacimiento y que, en razón de su defensa del amor universal y la tolerancia, es la que mejor se ajusta al ideal irenista con el que comulga. A partir de aquí, la tesis más difundida es la que vincula su religiosidad con el deísmo (Raillard, 2010; Polt y Demerson, 1981; Frolidi, 1967). En opinión de Astorgano Abajo, practica una “religiosidad sentimental al estilo del siglo XVIII”, donde el catolicismo aparece inserto en una dimensión “interior, intelectual, abierta, tolerante, austera y sencilla”, lo cual no dejó de depararle problemas en una sociedad poco hecha a la diversidad de pensamiento (2004: 46-7). Actualmente, pese a que durante décadas la dimensión espiritual de su producción se consideró poco importante, no parecen quedar dudas acerca de la relevancia que Batilo adjudicó a sus composiciones de tema religioso, agrupadas bajo el marbete de *odas filosóficas y sagradas*. En el marco general de la literatura sagrada dieciochesca, estas deben encuadrarse junto con las de “tendencia más culta y tardía”, caracterizadas por adunar religión y filosofía, tal y como se deduce del título (Rodríguez

Sánchez de León, 2019: 21). Se trata entonces de una poesía orientada hacia la meditación reflexiva que congrega fe y razón en una única unidad de sentido.

Con la intención de defender este principio redacta el filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz sus *Ensayos de Teodicea sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal* (Ámsterdam, 1710)<sup>1</sup>. A partir de la raíz de las palabras griegas θεός, literalmente ‘Dios’, y δικη, ‘justicia’, el filósofo de Leipzig acuña el término “teodicea” para confeccionar su propia justificación del origen del mal en el mundo. Recientemente, se ha llamado la atención acerca de la presencia de elementos teodíquicos en el *corpus poeticum* melendeciano:

El teísmo funciona codificado conforme a una pauta poética de trabados elementos retóricos, que, además, [...] no solo alienta en fuentes deístas, sino también en la tradición teológico-científica de la teodicea cristiana que recurre a la Naturaleza como demostración de la existencia de la divinidad. (Lorenzo Álvarez, 2017: 148)

En adelante trataremos de ahondar en la explicación de dicha pervivencia atribuyéndole no el sentido absoluto que le da Max Weber en la *Sociología de la religión*, sino la significación precisa que la teodicea adopta en la filosofía leibniziana. Con ello pretendemos colaborar arrojando algo de luz en el complejo entramado de intertextualidades que constituye la poesía de Juan Meléndez Valdés, al tiempo que aspiramos a que las conclusiones extraídas sirvan para alinear pertinentemente a este autor con otros de su clase a nivel europeo.

## 2. VIGENCIA Y DECAIMIENTO DEL SISTEMA FILOSÓFICO DE LA TEODICEA EN EUROPA

La controversia en torno al problema del mal se remonta a los tiempos de Platón y Aristóteles, aunque también participaron de ella filósofos cristianos como san Agustín y santo Tomás de Aquino. Una de las formulaciones más explícitas del tema la firma Epicuro de Samos:

Dios o quiere suprimir los males y no puede; o puede y no quiere; o ni puede ni quiere; o quiere y puede. Si quiere y no puede, es impotente, lo que no es propio de Dios. Si puede y no quiere, es malvado, lo cual también es ajeno a Dios. Si ni quiere ni puede, es impotente y malvado; por lo que no es Dios. Si quiere y puede, lo cual solo a Dios conviene: ¿de dónde provienen entonces los males? O ¿por qué no los suprime? (citado en Rovira, 2001: 5)

Las *Sagradas Escrituras* continuaron ahondando en esta cuestión al relatar la encomiable paciencia con que el pastor Job sufre las desgracias que le envía Satanás, las cuales iban a verse recompensadas con la bienaventuranza en la otra vida.

Leibniz, movido por un afán revisionista característicamente ilustrado, somete a examen una de las cuestiones más polémicas en la historia de la metafísica para tratar de extraer sus propias conclusiones y elaborar un sistema filosófico moderno y acorde a los nuevos tiempos. Su ensayo obtiene un éxito rutilante, y la influencia de la *Teodicea* es tan grande que inaugura la que se ha dado en llamar “the Golden age of theodicy” (Strickland, 2006: 1). A partir de este momento, y por extensión, suele darse el nombre de *teodicea* a cualquier tentativa filosófica que persiga explicar mediante procedimientos lógicos los actos de crueldad humana, las injusticias o los desastres naturales.

El primer objetivo que se propone con su libro — el único que da a la imprenta en vida — es refutar la tesis defendida por Pierre Bayle en el *Dictionnaire historique et critique* (1697). El francés, adscrito a la escuela filosófica del escepticismo, renuncia a la idea de que el ser humano pueda justificar racionalmente todos los actos de la Providencia, estableciendo que la

<sup>1</sup> En francés en el original.

relación entre Dios y sus criaturas solo es viable a través de la fe. La respuesta a la pregunta *si Deus est, unde malum?* que propone la *Teodicea*, en cambio, pasa por plantear un aparato conceptual construido *a priori* donde la divinidad queda asimilada a la razón determinante<sup>2</sup>, principio sobre el cual reposa la ordenación lógica de las causas y sus efectos. Dicha disposición constituye una realidad opuesta al azar, dado que los seres que forman parte de ella están unidos entre sí a través de una cadena cósmica instituida por la divinidad. En este sistema tanto los elementos principales como los secundarios son esenciales para mantener el equilibrio. Además, como producto de la voluntad de Dios, cuya perfectibilidad no se cuestiona, es necesariamente *óptimo*; los defectos, aun cuando puedan parecer contrarios a su naturaleza, son un eslabón que, si desapareciesen, trugarían el orden divino. La humanidad no alcanza a comprender la trascendencia de determinados fenómenos debido a su limitada inteligencia, que le impide imaginar los inusitados caminos por los que transita la Providencia. De acuerdo con su teoría de los *mundos posibles*, Leibniz sostiene que vivimos en el que de una forma más excelente y lógica fue concebido por Dios, y advierte de que ir en contra de esta máxima es lo mismo que negar sus tres atributos básicos, omnipotencia, sabiduría y bondad: “si no hubiera habido lo mejor (*optimum*) entre todos los mundos posibles, Dios no hubiera producido ninguno” (1946: 160). El *mal metafísico*, ya se manifieste como *mal físico*, ya como *mal moral* o pecado, no revela una tara en dicha estructura, sino que, muy al contrario, sirve para asegurar la pervivencia de la *armonía preestablecida* (1946: 175). Leibniz se muestra convencido de que el sufrimiento particular repercute siempre en un bien mayor, de manera que hay que aceptar que el mal es necesario:

Cosas que son un poco agrias, ácidas o amargas, agradan muchas veces más que el azúcar; las sombras hacen que resalten los colores, y una disonancia colocada en un lugar oportuno, da realce a la armonía. [...] ¿Nos complacemos lo bastante en gozar de salud y damos por ello gracias a Dios, si no hemos estado nunca enfermos? Y muchas veces, ¿no es preciso que un poco de mal haga más sensible el bien, es decir, le haga mayor? (1946: 163-164)

El resultado es la creación de un sistema lógico donde la *luz natural* y la *revelada*, esto es, razón y fe, aparecen hermanadas en la tarea de explicar la permisividad del mal en el mundo (1946: 152).

Una vez hemos puesto de manifiesto el valor histórico y filosófico de la *Teodicea*, no debemos dejar de mencionar las reacciones contrarias que se suscitaron a raíz de su publicación. En efecto, en el hecho de tratar de dar una solución eminentemente racional al problema del mal reside paradójicamente el mayor logro del leibnizianismo y también su punto débil:

Todos están de acuerdo en que Leibniz tiene una visión extrema de la racionalidad de la realidad [...]. Para Leibniz, en cualquier situación, por absurda o contradictoria que parezca, cabe encontrar infinitas experiencias de orden racional. La tradición racionalista de pensamiento, tan importante en la cultura occidental, alcanza en nuestro filósofo el grado sumo. (Paradinas Fuentes, 2009: 123)

El mismo proceso por el cual determinados asuntos adquieren sentido, hace que emerjan otras preguntas del tipo, ¿realmente es Dios quien dispone que se cometan actos atroces? ¿contenerse en el pecar equivale a ir en contra de los designios divinos? La imposibilidad de responder de un modo satisfactorio a todas estas cuestiones, así como el acontecimiento de un desastre natural de inusitadas dimensiones como fue el terremoto que asoló la ciudad de Lisboa el 1 de noviembre de 1755, propician que el proyecto de Leibniz se venga abajo en poco

---

<sup>2</sup> Equivalente a *razón suficiente*.



tiempo. ¿Cómo justificar tanta muerte y destrucción en aras de un supuesto bien mayor? De entre todos los detractores de la *Teodicea*, quien con más causticidad e ironía se dedicó a contestar sus argumentos fue Voltaire, primero en el *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) y más tarde en *Candide, ou l'Optimisme* (1759). El pensador francés, que pocos años antes había defendido fervorosamente a Leibniz, mediante un ejercicio de *reductio ad absurdum* resume su teoría a la máxima *tout est bien*, la cual identifica con la más absoluta ingenuidad.

La sátira volteriana fue leída por los intelectuales más importantes de la Europa del momento, los cuales terminaron por convencerse de “la imposibilidad de razonar lógicamente el asunto de la Providencia divina” (Álvarez Muñoz, 2005: 189). La mayoría aceptaron que hacía falta algo más que el mero conocimiento especulativo para aclarar ciertas premisas; esto fue lo que le ocurrió a Kant, que en un principio apoyó la tesis de *el mejor de los mundos posibles* y terminó escribiendo un texto titulado *Sobre el fracaso de todo ensayo filosófico en teodicea* (Genazzano, 2019).

## 2.1. Alexander Pope y la deuda del *Essay on Man* (1733-1734) con la *Teodicea* leibniziana

La *Teodicea*, pese a ser un texto filosófico, no tardó en llamar la atención de los autores literarios por su potencial estético. En este sentido, merece la pena dedicar unas líneas a comentar la recepción que tuvo por parte de Alexander Pope, pues si bien no fue el único que se vio atraído por ella, en su caso esta atribución no estuvo exenta de polémica. Además, dado que varios estudios vinculan ciertas composiciones de Meléndez con el *Essay on Man* (1733-1734), dilucidar este asunto puede ayudarnos entender mejor sus poemas (Colford, 1942; Forcione, 1966; Effross, 1966; Frolid, 1967).

En primer lugar, conviene destacar que la filiación entre la tesis leibniziana y la poesía de Pope se establece partiendo de la filosofía del optimismo. Este término, aunque no es empleado por Leibniz, termina identificándose con su pensamiento en virtud del valor que este le otorga a la categoría de *lo óptimo* (Vereker, 1967: 23). El teólogo y filósofo suizo Jean-Pierre Crousaz inaugura esta tradición exegética con dos escritos: *Examen sur l'Essai de M. Pope* (1737) y *Commentaire* (1738). En ambas disertaciones acusa al poeta inglés de haber plagiado la *Teodicea*, concretamente el Principio del mejor de los mundos posibles, el Principio de razón suficiente y el Principio de continuidad. Todo esto queda condensado en un verso que con el paso del tiempo ha hecho fortuna en la historia de la literatura: “Whatever is, is right”. Pope se defendió asegurando que desconocía de todo punto la obra: “I never in my life read a line of Leibniz, nor understood there was such a term as prae-established harmony, till I found it in Mons. Crousaz’s books” (citado en Billingslea, 2017: 18). Sin embargo, la crítica no cejó en su empeño de desacreditar el leibnizianismo a través del *Essay on Man*; sin ir más lejos, en 1753 la Academia Prusiana de Ciencias de Berlín convoca un certamen titulado “Examen del sistema de Pope contenido en la proposición *Todo está bien* y su comparación con el sistema del optimismo, o la elección de lo mejor”. La institución, aunque había sido fundada por el propio Leibniz en 1700, estaba en aquel momento dirigida por un ferviente opositor de la metafísica tradicional alemana, y la convocatoria del concurso solo pretendía ridiculizarlo (Caro, 2005: 47-49).

Hoy en día nadie niega las similitudes entre la *Teodicea* y el *Essay*; no obstante, hay quien se inclina a pensar que no se trata de una influencia directa, sino que más bien es el resultado de haber compartido un mismo contexto socio-cultural y unas mismas circunstancias históricas (Moore, 1917; Billingslea, 2017). Otros investigadores, sin embargo, creen que existe una deuda real de Pope para con Leibniz, aunque con matices; así, Paul Hazard sostiene que “de Leibniz, Pope no tomaba todo; con Leibniz no coincidía enteramente” (1946: 305). Los cambios introducidos por el vate inglés parecen estar orientados a concederle una mayor importancia al conocimiento empírico y a la naturaleza. De esta manera, si el sistema leibniziano es



apriorístico en esencia, cuando Pope compone su *Essay on Man* basándose los efectos, se funda en un *a posteriori* (Crocker, 1959: 219). A esto debemos añadir otra modificación, también señalada por Crocker, y es la de que en el poema la presencia del mal es menos evidente al estar diluido “into the reality of positive good”.

### 3. IMÁGENES DE LA TEODICEA LEIBNIZIANA EN LAS ODAS FILÓSOFICAS Y SAGRADAS DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS

#### 3.1. Algunos apuntes sobre la recepción de la *Teodicea* en España

A día de hoy no se ha conseguido recabar informaciones históricas suficientes que permitan elaborar un panorama completo acerca de la acogida que tuvo Leibniz, y en concreto la *Teodicea*, en el siglo XVIII español. Menéndez Pelayo observó que Luciano Gallissà y Costa, jesuita expulso, dejó escritas unas *Observaciones sobre la Teodicea de Leibnitz* de las que poco más sabemos (1978: 404). Avanzando un poco más en el tiempo, encontramos que Ramón de Campoamor discurre acerca del pensamiento leibniziano en su discurso de entrada en la Real Academia, al que tituló precisamente *La Metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje*. Al margen de estos testimonios, la que creemos es la primera formulación teórica consciente redactada en España acerca de la justificación del mal propuesta por Leibniz son las “Advertencias al Discurso II” incluidas por Juan Pablo Forner en sus *Discursos filosóficos sobre el hombre* (1787). No creemos necesario insistir sobre la relevancia histórica de este texto, la cual ya fue pertinentemente señalada por José Antonio Maravall (1991: 51). Baste indicar que en este ensayo Forner se da a conocer como un lector avezado de la *Teodicea*, manejando con suma familiaridad los conceptos filosóficos que ahí aparecen y contestando con firmeza y seguridad las afirmaciones de Leibniz. Porque, en efecto, más que un comentario o un escolio, Aminta redacta una diatriba dirigida a atacar el leibnizianismo y la tesis del optimismo<sup>3</sup>. Como Voltaire, trata de ridiculizar el sistema de *el mejor de los mundos posibles*, el cual, en su opinión, además alentar a cometer crímenes, contradice el principio de libertad del ser humano:

Leibniz quiso curar a los sofismas de Bayle en cuanto al origen del mal; y degradó la omnipotencia de Dios, encadenándola en un fatalismo poco diverso del de los estoicos, y sin poderlo remediar puso al hombre en la constitución de ser precisamente malvado [...]. Los optimistas no pueden negar que hacen necesarios los vicios. (1787: 246, 251)

Forner también se hace eco de la polémica que está teniendo lugar en Europa en relación a la *Teodicea* y el posible plagio del que acusan a Alexander Pope, por lo que no vacila a la hora de reservar un espacio para arremeter también contra este último:

Pope no se contentó con hacer necesario el mal en el universo: quiso traspasar los ratiocinios de Leibniz. [...] De modo que la alta ciencia del Creador se manifiesta (si creemos a Pope) en que muchos de los hombres sean ladrones, adúlteros, homicidas, engañadores, ingratos, fanáticos, idiotas, ambiciosos, vanos, crédulos, supersticiosos, pertinaces, orgullosos, feroces, frívolos, dados enteramente a los errores y la malicia. ¡Buen Dios! ¡A qué límites tan estrechos y tan ridículos reducen estos que se llaman grandes genios vuestra sabia y omnipotente beneficencia! (1787: 250-251)

<sup>3</sup> Hasta donde han podido llegar nuestras pesquisas, parece plausible afirmar que Forner fue el introductor de la voz *optimismo* en España, tomada seguramente del francés. Sobre la creación de este neologismo propiamente dieciochesco en otras lenguas europeas, véase Caro, 2005: 49.

### 3.2. Imágenes de la teodicea leibniziana en las odas filosóficas y sagradas de Juan Meléndez Valdés

Imaginamos a Meléndez Valdés y a su amigo Forner discutiendo a cuenta de la *Teodicea* en algún paseo por las calles de Salamanca, ciudad donde se sabe que se conocieron. Pero dejando a un lado hipótesis más o menos poéticas, lo cierto es que es posible constatar con datos objetivos la lectura por parte del poeta extremeño del texto leibniziano. Examinando el inventario que realiza de sus bienes en 1782, hallamos entre sus posesiones un ejemplar de la impresión lausanesa de 1770 escrita en francés (Astorgano Abajo, 2004: 1323). Por añadidura, en una carta dirigida a Jovellanos fechada el 6 de octubre de 1777, declara: “ahora estoy con la *Teodicea* de M. Leibniz y con el *Metastasio* que me han traído, y estoy embelesado con ellos, que es cuanto puedo encarecer el gusto que me dan” (citado en Astorgano Abajo, 2004: 1.184). Cuando en 1820 Manuel J. Quintana prepara una semblanza bio-bibliográfica de Meléndez para encabezar la edición de sus poesías, se acuerda de mencionar la *Teodicea* junto con otras obras que habían sido influyentes en el autor historiado:

Según le iban cayendo los buenos libros a la mano, así los iba leyendo y formando su juicio sobre ellos [...]. El *Tratado de educación*, de Locke; el *Emilio*; el *Anti-Lucrecio*, del cardenal de Polignac; el *Belisario*, de Marmontel; la *Teodicea*, de Leibniz; el inmortal *Espíritu de las leyes*; la obra excelente de Wattel, con otros muchos libros igualmente célebres, eran el objeto de esta correspondencia epistolar, que manifiesta la severidad e importancia que ponía en sus lecturas aquel joven que al mismo tiempo manejaba tan diestramente el laúd de Tíbulo y la lira de Anacreonte. (1820: XXV)

Hemos optado por acotar nuestro análisis al corpus de *odas filosóficas y sagradas*, impresas por primera vez en 1797, porque su temática nos asegura un buen número de ejemplos a través de los cuales poder constatar la presencia de la teoría de Leibniz. No obstante, otras composiciones ofrecen muestras igualmente interesantes, como ocurre con el Discurso III “Orden del universo y cadena admirable de los seres”. En este caso, asistimos a la conmovión que causa en la voz poética la intuición de la existencia de una ordenación racional del universo cuyo origen se remonta a una instancia ontológicamente superior a la del ser humano. Este principio se identifica con la *razón determinante*, la cual, en palabras extraídas de la *Teodicea*, viene a consistir en que “jamás se verifica un suceso sin que haya una causa, [...] es decir, algo que pueda servir para dar razón *a priori* de por qué existe esto de una manera más bien que de otra” (1946: 195). O sea, se insiste en la idea de que la coherencia en la estructuración del mundo natural es imputable a una *causa primera* que actúa a la vez como generatriz y reguladora. La defensa de este planteamiento abocó a que tanto Leibniz como Meléndez fuesen acusados de asumir valores derivados del teísmo.

Por otra parte, en este mismo texto también se hace referencia a la presencia de un encadenamiento lógico entre los elementos integradores del orden universal. Leibniz divide este concepto en dos nociones básicas: el Principio de Identidad de los Indiscernibles y el Principio de Continuidad. Ambos postulan una identificación armoniosa entre las partes que componen el todo que, en último término, hace que ninguna de ellas sea prescindible. Meléndez lleva a su poema esta imagen recalando que su origen proviene de la omnisciencia, bondad y omnipotencia divinas, atributos todos ellos previamente definidos por Leibniz en la *Teodicea*: “Vio, quiso y obró; y a cada ser ha dado / virtud con relación a su objeto. / [...] Quita la más sutil, y estoy temiendo / ya el todo en desunión” (vv. 148-49, 157-58).

Estos condicionantes llevan al Yo lírico a asumir el que es el núcleo mollar del leibnizianismo: una justificación del mal basada en la idea de que para cada daño particular hay una *causa suficiente* que lo explica. Desde este punto de vista, parece difícil negar que la corriente

del arroyuelo que, henchido por las lluvias, puede ocasionar algún destrozo, sirve también para dotar de nutrientes la tierra y hacerla más fértil:

Turbio tal vez, y con rumor fragoso,  
árboles, chozas, mieses arrebatá,  
anegando los surcos espumoso.  
Rompe puentes, aceñas desbarata,  
hasta que en brazos del antiguo Oceano  
se hunde, y su húmeda planta humilde acata.  
Próvido empero, con abierta mano,  
de fértil limo hinchó su señorío,  
que el suelo vivifica comarcano.  
(vv. 181-89)

Como colofón, la voz poética advierte de la existencia de una “armonía” emanada de “la proporción” de “tan distinta pieza”, asimilable a la *armonía preestablecida* del leibnizianismo (vv. 459-460).

En la *Teodicea*, Dios aparece representado como el ente creador de un universo lógicamente dispuesto; se le considera partícipe, claro está, de la sustancia divina, pero es fundamentalmente un concepto filosófico, por eso recibe el aséptico nombre de *razón determinante*. En sus *odas filosóficas y sagradas*, Meléndez emplea distintos sintagmas adjetivales para caracterizar a la divinidad al margen de las personificaciones típicas del catolicismo, subrayando así su condición de principio orientador. Algunas de las fórmulas que utiliza son “causa primera”, “máquina infinita” o “Grande Ordenador” (*La noche de invierno*, vv. 41-2; *A mi musa*, vv. 18, 42). Igualmente, el mundo es una “ordenada fábrica”, una “máquina inmensa” en la que todos desempeñamos una función clave (*Orden del universo y cadena admirable de los seres*, v. 2; *La creación o la obra de los seis días*, v. 20).

La idea de que “Dios lo ha ordenado todo de una vez para siempre” aparece formulada en el corpus poético melendeciano sobre la base de la noción de *encadenamiento* de las cosas<sup>4</sup> (Leibniz, 1946: 161). En el texto titulado “A mi musa”, el Yo poético contempla cómo “en su hondo seno / todo su lugar tiene, / y el universo dura, de orden lleno” (vv. 22-4). En “Inmensidad de la Naturaleza, y bondad inefable de su autor”, se habla de una deidad que “a cuanto existe encadenado tiene”, desde “el gusano que arrastra por el suelo”, hasta “el ave que su vuelo / sobre las nubes vagarosa tiende” (vv. 155, 160-2). Queda recogida entonces la convicción de que

Todo está colocado  
cual debe en su gran obra; y nada puede  
del círculo salir que le ha cabido,  
sin que en desorden ciego al punto quede,  
pues todo en ella mueve y es movido.  
(*Vanidad de las quejas del hombre contra su Hacedor*, vv.40-4)

Como en la *Teodicea*, se postula la afinidad entre una serie de elementos disímiles que terminan constituidos en una unidad armoniosa (Principios de Identidad de los Indiscernibles y de Continuidad): “Esta constante variedad sustenta / tu gran obra, Señor: la lluvia, el hielo, / el ardor congajoso / con que el Can desalienta / la tierra, del favonio el suave vuelo / y del trueno el estruendo pavoroso, / de un modo portentoso / todos al bien concurren” (*El invierno es el tiempo de la meditación*, vv. 133-40). En relación con esto, cabe destacar que el propio Arthur

<sup>4</sup> Leibniz emplea el término análogo de *enchaînement*.

Lovejoy, en su archicitada monografía *The Great Chain of Being* (1936), señala a Leibniz como el gran difusor de esta noción filosófica en el siglo XVIII.

La humanidad admira la magnificencia del edificio construido por la divinidad, pero en su finitud, no es capaz de aprehender el significado de la Providencia. Batilo trata esta cuestión en repetidas ocasiones, llamando precisamente “imperio inefable” a la Creación por la imposibilidad de expresar con palabras la inconmensurable y perfecta obra de Dios (*A las estrellas*, v. 155). Cuando la voz poética conversa con su numen, le advierte de que tratar de desentrañar la motivación última de los designios divinos es terreno vedado a la razón humana: “¿Qué has visto? Te perdieras / en tanta inmensidad, y nada, nada, / musa, alcanzar pudieras” (*A mi musa*, vv. 13-15). El poeta acepta esta condición limitándose a cantar la excelcitud de dicha cadena de eventos, “cuya divina esencia / adoro, mas no entiendo” (*Al ser incomprendible de Dios*, vv. 5-6).

Leibniz explicó que el mal “no es un accidente, una falla o una malicia divina, sino en realidad un componente más —y en cuanto tal, necesario— de la estructura del universo” (Caro, 2005: 53). Toda negatividad tiene una causa suficiente que la justifica: “¿habría Dios de negarnos la lluvia porque haya lugares bajos a los que pueda perjudicar?”, se preguntaba Leibniz (1946: 290). En algunos textos melendecianos encontramos un planteamiento similar del problema: en “El invierno es el tiempo de la meditación”, verbigracia, el Yo lírico reconoce que hay desastres naturales que pueden tener consecuencias positivas: “Tú, tú, a ordenar bastaste que el ligero / viento que hiere horrísono volando / mi tranquila morada, / y el undoso aguacero / que baja entre él las tierras anegando, / al julio adornen de su mies dorada” (vv. 144-49). Lo mismo vemos en “La tempestad”, poema que comienza con una descripción del terror causado por una tormenta y acaba exponiendo en un tono melifluido las bondades que esta también acarrea pasado un tiempo: “La benigna lluvia / de tu bendición recrea / la árida tierra; ya baja / y blanda el aura refresca. / Con júbilo la reciben / las aves, y en dulces lenguas / por el mundo agradecido / tu inmensa bondad celebran” (vv. 105-12). A través de mecanismos de contraste Meléndez recrea un mal trocado en bien una vez lo juzgamos inserto en la lógica del plan divino. “La noche de invierno” constituye una buena muestra de esto: al principio se plantea lo que parece es una representación de un mundo gobernado por el desorden y el caos: “¡Oh!, ¡cuán horribos chocan / los vientos!, ¡oh, qué silbos, / que cielo y tierra turban / con sople embravecido! / Las nubes concitadas / despiden largos ríos, / y aumentan pavorosas / el miedo y el conflicto” (vv. 1-8). Más tarde, el hablante poético, que sin duda es un lector de la *Teodicea*, reconoce el bien potencial que se esconde detrás de la catástrofe:

Yo veo en estas aguas  
las mies del blondo estío,  
de abril las gayas flores,  
de octubre los racimos.


Yo veo de los seres  
en número infinito  
la vida y el sustento  
en ellas escondido.

[...]

Y un día el hombre ingrato  
con dulce regocijo  
las gotas de estas aguas  
trocadadas verá en trigo.  
(vv. 61-8, 81-4)



El ser humano acostumbra a indagar las causas de sus desgracias y, cuando no halla respuesta, puede atreverse a achacar esta circunstancia a la incuria de Dios: “¿Qué es esto, santo Dios? / ¿Tu protectora / diestra apartas del orbe, o su ruina / anticipar intentas?”, (*El invierno es el tiempo de la meditación*, vv. 111-13). La oda “El bien y el mal” recrea el intento desesperado por parte del creyente de comprender por qué el dolor y la infamia no han quedado excluidos del diseño universal ideado por Dios:



¿Por qué el gran Ser con diestra valedora  
el torrente inhumano  
no detiene del mal? ¿Por qué en la esfera  
no ríe siempre alegre primavera?  
¿Por qué ricos los árboles de frutos  
siempre no irán?  
[...]  
¿Si lo pudo el gran Ser, por qué la mano  
quiso avaro encoger?, ¿escasa tiene  
acaso su virtud?, ¿no soberano,  
poderoso no es?  
(vv. 82-7, 94-7)

Su limitada razón le incapacita para profundizar más en sus reflexiones, de modo que, considerando el mal una imperfección, pide que sea eliminado:

Dios del bien, omnipotente  
próvido ordenador, tu excelsa mente  
convierte hacia la tierra,  
y el mal, Señor, que tu bondad desdora  
poderoso destierra.  
(vv. 106-10)

A continuación, un querubín se le presenta para conducirlo ante “el inmenso templo [...] / de las ideas” donde, como si de una gran máquina se tratase, innumerables piezas se mueven siguiendo un compás armonioso con el que ponen a funcionar el engranaje del indescifrable plan divino (vv. 120-1). De esta forma queda justificado que el mal tenga un lugar en el universo.

Las ideas que hemos ido exponiendo confluyen en la teoría de *el mejor de los mundos posibles* defendida en la *Teodicea*. Efectivamente, Meléndez se muestra en varios de sus textos deudor de dicha filosofía; en “El invierno es el tiempo de la meditación”, por ejemplo, reconoce que los acontecimientos que acaecen en el mundo están tan sabiamente dispuestos que “todos al bien concurren” (v. 140). En “La noche de invierno” vuelve a insistir en el concepto de justicia divina:

¡Oh altos designios,  
que inmensos bienes causan  
por medios no sabidos!  
Doquiera que los ojos  
vuelvo, Señor, yo admiro  
tu mano derramando  
perennes beneficios.  
(vv. 110-16)

Quizá sea “Inmensidad de la Naturaleza, y bondad inefable de su autor” la oda que más claramente exprese la herencia leibniziana al referirse la voz poética directamente al *optimum*:

¿Qué mente esta armoniosa  
 proporción y acabados  
 contrastes a un gran fin siempre ordenados  
 en su serie asombrosa  
 correrá: formas, movimientos, vidas,  
 especies, climas, estación, terreno,  
 todo en las más subidas  
 felices consonancias? ¡Oh Dios bueno!  
 ¡Dios de consejo lleno,  
 y altísimo en poder!, en cuanto obraras,  
 en todo, sabio, lo mejor buscaras!  
 (vv. 77-87)

#### 4. CONCLUSIONES

Analizadas las *odas filosóficas y sagradas*, hemos evidenciado que el tema de la permisividad del mal ocupa un lugar fundamental en dicho corpus poético. Ante esta problemática, el poeta ofrece una explicación lógica que se materializa en la realidad inmediata, no en la otra vida como anhelaba el pastor Job. Anteriormente se había manifestado que la poesía religiosa de Meléndez Valdés constituía un ejemplo logrado de armonización entre razón y fe (Rodríguez Sánchez de León, 2019: 21). Ahora estamos en condiciones de afirmar que también desarrolla conceptos básicos de la *Teodicea* leibniziana: la razón determinante, el sistema de armonía pre-establecida, el encadenamiento de las cosas (escindido a su vez en el Principio de identidad de los indiscernibles y el Principio de continuidad) y la teoría de *el mejor de los mundos posibles*. Desde el punto de vista filosófico y literario, este hallazgo sirve para posicionar al autor al lado de otros europeos que estaban tratando el mismo asunto en fechas similares, al tiempo que coadyuva a revalorizar la influencia de la cultura alemana en su poesía. Permite además una lectura en clave religiosa pues la *Teodicea* es de alguna manera una forma de enjuiciar la creación divina. Evidentemente, para llegar a estas conclusiones tenemos que desterrar el enfoque reduccionista volteriano que asimila la filosofía de Leibniz con una actitud conformista y pasiva ante la desgracia.

No obstante, es cierto que el espíritu crítico de Batilo tenía que incitarle a no aceptar sin más una corriente filosófica dada. Por ello, en algunos poemas advertimos un desgarramiento emocional, una honda desesperación que resulta de no hallar respuesta lógica alguna para explicar la muerte de un ser querido, un crimen abyecto o las crueldades de la guerra; pensemos, por ejemplo, en “La noche y la soledad”, “En la desgraciada muerte del coronel don José Cadalso” o en “A mi patria, en sus discordias civiles”. Por otro lado, tenemos que convenir que el elemento natural, ligado a la sensibilidad, está más presente en Meléndez que en Leibniz, lo cual le puede haber llegado a través de la lectura de Alexander Pope. Respecto a esto último, queremos hacer notar que nuestra tesis no pretende invalidar aquellas que han destacado la influencia del vate inglés, la cual parece innegable, sino solo recordar que detrás de algunos conceptos por él utilizados está la mano de Leibniz. Por lo demás, puesto que uno de los rasgos de la poesía melendeciana es precisamente la habilidad para suponer fuentes diversas, creemos que sin perjuicio del resto es lícito reconocer como una de las más importantes la *Teodicea* de Gottfried Wilhelm Leibniz.

### Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1996) "La Ilustración española", en F. Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta, pp. 13-39.
- ÁLVAREZ MUÑOZ, Evaristo (2005) "Leibniz damnificado por el terremoto de Lisboa", *Cuadernos Dieciochistas* 6, pp. 187-201.
- ASTORGANO ABAJO, Antonio, ed. (2004) *Juan Meléndez Valdés, Obras completas*, Madrid, Cátedra.
- CARO, Hernán D. (2005) "Notas a *Algunas observaciones sobre el optimismo* de Immanuel Kant", *Ideas y Valores* 129, pp. 47-59.
- COLFORD, William Edward (1942) *Juan Meléndez Valdés: a study in the transition from neo-classicism to romantic Spanish poetry*, Nueva York, Hispanic Institute.
- CROCKER, Lester G (1959) *An Age of Crisis: Man and World in Eighteenth Century French Thought*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- BILLINGSLEA, Sierra (2017) "Echoes of Leibniz in Pope's *Essay on Man*: Criticism and Cultural Shift in the Eighteenth Century", *Pursuit: The Journal of Undergraduate Research at the University of Tennessee* 8.1, pp. 17-32.
- EFFROSS, Susi Hillburn (1966) "The influence of Alexander Pope in Eighteenth-Century Spain", *Studies in Philology* 63.1, pp. 78-92.
- EGIDO, Teófanos (1988) "Actitudes religiosas de los ilustrados", en *Carlos III y la Ilustración*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 225-234.
- FORCIONE, Alban (1966) "Meléndez Valdés and the *Essay on Man*", *Hispanic Review* 34.4, pp. 291-306.
- FORNER, Juan Pablo (1787) *Discursos filosóficos sobre el hombre*, Madrid, Imprenta Real.
- FROLDI, Rinaldo (1967) *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino.
- GENAZZANO, Pablo (2019) "Teodicea y destinación humana en el joven Kant", *Con-textos kantianos* 10, pp. 102-120.
- GLENDINNING, Nigel (1968) "Influencia de la literatura inglesa en el siglo XVIII", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 20, pp. 47-93.
- HAZARD, Paul (1946) *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Guadarrama.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1946) *Teodicea: ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Madrid, Claridad.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (2017) "Lo sublime cósmico en la poesía de Juan Meléndez Valdés", *Cuadernos Dieciochistas* 18, pp. 101-156.
- LOVEJOY, Arthur (1936), *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- MARAVALL, José Antonio (1991) *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, Mondadori.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (2004) "Odas filosóficas y sagradas", en *Obras completas*, ed. de A. Astorgano Abajo, Madrid, Cátedra, pp. 721-859.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1978), *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, La Editorial Católica.
- MOORE, Cecil A. (1917) "Did Leibniz influence Pope's *Essay*?", *The Journal of English and Germanic Philology* 16.1, pp. 84-102.
- PARADINAS FUENTES, José Luis (2009) "Leibniz y la religión", *Thémata. Revista de filosofía* 42, pp. 123-135.
- POLT, John H.R. y Georges DEMERSON (1981) *La lira de marfil*, Madrid, Castalia.
- QUINTANA, Manuel J. (1820) "Noticia histórica y literaria de Meléndez", en M.J. Quintana, ed., *Poesías de Juan Meléndez Valdés*, vol. I, Madrid, Imprenta Nacional.
- RAILLARD, Matthieu P. (2010) "Deism, the Sublime and the Formulation of Early Romanticism in Juan Meléndez Valdés and José de Caldaso", *Studies in Eighteenth-Century Culture* 39, pp. 131-150.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2008) "Temática bíblica y ficción en la literatura española del siglo XVIII", en G. del Olmo Lete, ed., *La Biblia en la literatura española*, vol. 3, Madrid, Trotta, pp. 81-115.
- (2019) "Entre la tradición y la fe: la Biblia en la literatura española del siglo XVIII", *Ínsula* 865-866, pp. 20-22.
- ROVIRA, Rogelio (2001) "Introducción" a *Compendio de la controversia de la teodicea*, Madrid, Encuentro, pp. 5-12.
- STRICKLAND, Lloyd (2006) *Leibniz Re-interpreted*, Londres, Continuum Publishing.
- VEREKER, Charles (1967) *Eighteenth-century Optimism: A Study of the Interrelations of Moral and Social Theory in English and French Thought Between 1689 and 1789*, Liverpool, Liverpool U.P.
- WEBER, Max (2012) *Sociología de la religión*, Madrid, Akal.





# Questioni di autorialità a proposito di tre commedie seicentesche: *Pedro de Urdemalas* tra Cervantes, Lope, Montalbán, Diamante e la scuola di Calderón

ARIANNA FIORE  
Università degli Studi di Firenze

## Riassunto

Il presente saggio intende approfondire la questione dell'autorialità attraverso l'analisi di alcune opere teatrali di epoca moderna incentrate sulla figura di Pedro de Urdemalas, personaggio che, a partire dal medioevo, appartiene al folklore iberico, sia orale che scritto. Oltre al *Pedro de Urdemalas* di Cervantes (pubblicato nelle *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615), e al *Pedro de Urdemalas* di Lope de Vega (comedia che non fa parte delle *Partes* di Lope, la cui attribuzione, secondo Morley, è incerta, e che viene attribuita anche a Juan Pérez de Montalbán), mi concentrerò sull'omonima comedia scritta da Juan Bautista Diamante verso la fine del XVII secolo (manoscritto 16420 della Biblioteca Nacional de Madrid), attribuita a sua volta anche a Juan Pérez de Montalbán e José de Cañizares.

## Resumen

El presente ensayo quiere profundizar la cuestión de la autoría a través del análisis de algunas obras teatrales de época moderna sobre la figura de Pedro de Urdemalas, personaje que, a partir de la Edad media, pertenece al folklore ibérico, oral y escrito. Además del *Pedro de Urdemalas* de Cervantes (publicado en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615), y del *Pedro de Urdemalas* de Lope de Vega (comedia que no se incluye en las *Partes* de Lope, cuya atribución, según Morley, es incierta, y que se atribuye también a Juan Pérez de Montalbán), me centraré en la homónima comedia escrita por Juan Bautista Diamante hacia finales del siglo XVII (manuscrito 16421 de la Biblioteca Nacional de Madrid), atribuida a su vez también a Juan Pérez de Montalbán y José de Cañizares.



## 1. PEDRO DE URDEMALAS: DAL FOLKLORE AL TEATRO CERVANTINO

Il teatro iberico del seicento ha creato una quantità di testi senza pari nel panorama occidentale: a stampa o manoscritti, sovente corretti, in tempi diversi, da una o da più mani, testi adattati, riscritti, copiati a voce, trascritti a memoria, da drammaturghi, copisti, correttori, *autores de comedias*, stampatori. Ognuno si sentiva legittimato a intervenire sul testo a seconda delle proprie esigenze e delle proprie considerazioni, tutti pronti a dire la propria, diventando un po' tutti autori insieme all'autore<sup>1</sup>. Inoltre, ai testi firmati e a quelli anonimi si aggiungono quelli che propongono un'attribuzione, ossia quando qualcuno, convinto di essere arrivato a capire chi si nascondeva dietro al nome taciuto, ne svelava quella che considerava la vera identità o, se desideroso di correggere il nome proposto dalla stampa o dal manoscritto, ne aggiungeva

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito Chartier (2015), Moll (1994) e Vega García-Luengos (1998: 11-34).

un altro. Questa è la tipologia di intervento che vorrei analizzare in questa sede. Si tratta di testi che presentano un intricato reticolato di informazioni che col tempo si sono venute a sovrapporre, che offrono più dubbi che certezze. A questa già di per sé ingarbugliata situazione testuale si devono aggiungere poi le considerazioni della critica, spesso precise e puntuali, ma talvolta troppo frettolose o poco documentate, che hanno fissato una serie di letture che si sono poi tramandate e che in molti casi continuano a ripetersi. Vorrei provare a esplorare come tutto questo si è venuto a creare attorno alle commedie seicentesche su Pedro de Urdemalas, un personaggio leggendario del folklore iberico.

Il merito di aver pensato che la scena fosse un ottimo luogo per Pedro de Urdemalas spetta probabilmente a Miguel de Cervantes: l'ultima delle sue *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* pubblicate nel 1615 è dedicata a lui e alle sue avventure.

Nel XVII secolo il nome Pedro de Urdemalas era popolarmente associato all'astuzia, alla malizia, all'intelligenza usata per ottenere quello che si vuole, senza troppi scrupoli. Si era plasmato poco a poco, attorno alle caratteristiche che trasparivano già dal nome: Pedro -forse derivato dal San Pietro della cultura orale e popolare, che spesso arriva a negare o a tradire Gesù (Espinosa, 1923-26: 374-376; Cortés Vázquez, 1979: 126-129; Redondo, 2007: 114)- e Urdemalas, ossia "el que urde malas acciones", colui che ordisce cattive azioni; i tratti fondamentali che ricorrono più o meno inalterati sono "el misterio de su nacimiento; su condición de mozo de muchos años; su vida andariega; su vocación de embustero; sus éxitos en tanto que burlador" (Cervantes, 1992: 54). Tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, quando il folklore inizia ad attrarre gli umanisti iberici<sup>2</sup>, Juan del Encina lo aveva menzionato in una poesia, l'*Almoneda trobada* (1496), e Lucas Fernández, nell'*Égloga o farsa del Nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo* (1514), pochi anni più tardi mise in bocca a un pastore una allusione a Pedro de Urdemalas. Un secolo dopo il Correas lo registrò nel suo *Vocabulario de refranes*: "Ansí llaman a un tretero; de Pedro de Urdemalas andan cuentos por el vulgo, de que hizo muchas tretas y burlas a sus años y a otros" ed "Es tenido por un mozo que sirviendo hizo muchas burlas a los que sirvió" (Correas, 2000: 629, 1038)<sup>3</sup>.

L'anonimo *Viaje de Turquía*, dedicato a Filippo II, scritto tra "primeros de marzo de 1557" e il 1558, opera ascrivibile al dialogo satirico, al trattato, al romanzo e all'autobiografia, è il primo testo che assegna a Pedro de Urdemalas una dimensione letteraria dove è protagonista<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> "[...] es incuestionable que el folklore (y más directamente el cuento oral), utilizado con una finalidad placentera y hasta jocosa, ha desempeñado un papel importante en la elaboración de numerosos textos literarios del Renacimiento" (Redondo, 2007: 112).

<sup>3</sup> Il *Diccionario de Autoridades* cita un refrán: "Pedro de Urdemalas, o todo el monte o nada. Refr. que enseña que la fuerza del genio no se contiene por la razón ni se contenta con medianías en lo que hace", (<http://web.frl.es/DA.html>). Adrián J. Sáez riporta un esaustivo spoglio delle opere in cui appaiono menzioni o allusioni al personaggio di Pedro de Urdemalas, senza che arrivi in esse a essere protagonista dell'opera. Oltre a quelle citate di Juan del Encina e di Lucas Fernández, Sáez elenca anche *La lozana andaluza* di Francisco Delicado, la *Sátira contra las damas de Sevilla* di Vicente Espinel, uno dei *Sueños* di Quevedo, *Santiago el verde* di Lope, alcune commedie di Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*, *La huerta de Juan Fernández* e *La villana de Vallecas*) e l'auto sacramentale *El gran mercado del mundo* di Calderón (2016: 165-166).

<sup>4</sup> Il *Viaje de Turquía* circolò per molto tempo in forma manoscritta e fu pubblicato solo nel 1905, quando Manuel Serrano y Sanz lo attribuì a Cristóbal de Villalón. Nel 1937 Marcel Bataillon corresse questa attribuzione proponendo come autore l'umanista segoviano Andrés Laguna. Dei tre interlocutori dell'opera, Juan de Voto a Dios, Mátalascallando e Pedro de Urdemalas, quest'ultimo è il vero protagonista: si presenta inizialmente come un pellegrino straniero che parla una strana lingua (franco-greco), ma nel corso dell'opera si scopre che è figlio di Mari-Castaña, nipote della Celestina, che era stato studente ad Alcalá, che aveva girovagato per il mondo e che era finito prigioniero dei turchi, anche se alla fine era riuscito a scappare da Costantinopoli. Nonostante la sua astuzia, le numerose peripezie e i travestimenti, ad esempio da monaco e da medico, le azioni di Pedro de Urdemalas sono mosse da un fine alto, come confessa lo stesso Pedro ("Siempre al menos iba urdiendo para quando fuese menester tejer". Juan: "Malicias?" Pedro: "No en verdad, sino ardidés que cumpliesen a la salvación del camino", *Viaje de Turquía*, 2010: 264).

Per scrivere la sua commedia Cervantes prende quindi a prestito il tipo -servo di più padroni, dedito a diverse attività, in movimento continuo da un luogo all'altro, furbissimo, autore di numerose burle- e che come abbiamo visto si era iniziato a plasmare nella letteratura, ma resiste alla tentazione farsesca e rielabora il prototipo tradizionale dotando il suo Pedro di alcune caratteristiche inedite: prima di tutto contraddicendo il suo nome, perché Pedro, qui, nella sua commedia, si comporta da uomo sostanzialmente buono, tanto che viene chiamato Pedro de Urde e Pedro de Urdebuenas<sup>5</sup>; in secondo luogo Cervantes gli dà una formazione da *pícaro*<sup>6</sup> e infine lo dipinge marcatamente come un essere mutevole, che cambia continuamente identità, dando vita a un moderno Proteo iberico (Teixeira de Souza, 2017). Non si tratta più di adottare semplici travestimenti per mettere in atto una burla, come appariva nel folklore, ma assistiamo a una continua trasformazione di Pedro, che nel corso della sua esistenza assume molteplici identità. Cervantes parte quindi da una base folklorica reinterpretata letterariamente, ricreando un personaggio in cui l'aspetto picaresco ha un grande peso: il protagonista ha un passato e lo veniamo a scoprire nel suo racconto al gitano Maldonado, quando Pedro gli racconta la propria vita da orfano, straccione, mozzo a bordo di una nave diretta verso le Indie e, una volta tornato in patria, *mozo de esportilla*, *mandil*, *mochilero*, venditore di alcolici, *lazarillo* di un cieco, *mozo de mulas*, *mozo de un fullero* e *criado del alcalde* Martín Crespo, momento in cui inizia la commedia. Tuttavia, come sostiene Cesco Vian, Cervantes confina questo aspetto picaresco sullo sfondo della commedia, che risulta essere un'opera in cui prevale una sorta di idealismo chisciottesco (Cervantes, 1947): Pedro aspira alla libertà e attraverso continui cambi di identità (cieco, gitano, eremita, studente), la conquista infine diventando attore, ossia, diventando potenzialmente tutti gli uomini possibili precedentemente sognati ("Yo también, que soy un leño / príncipe y papa me sueño / emperador y monarca, / y aún mi fantasía abarca / de todo el mundo a ser dueño.", vv. 1603-1607, Cervantes, 2015: 852), perché, come lui stesso afferma alla fine del terzo atto, "Ya podrá ser patriarca, / pontífice y estudiante, / emperador y monarca, / que el oficio de farsante / todos estados abarca" (vv. 2865-2869, Cervantes, 2015: 889).

Cervantes conclude la commedia mettendo in bocca a Pedro, ormai diventato l'attore Nicolás de los Ríos -realmente esistito e morto nel 1610, poco prima dell'inizio della stesura della commedia-, un elogio che rimarcherebbe gli aspetti più innovativi della propria opera, in cui però nasconde nemmeno troppo velatamente alcune frecciate polemiche verso Lope e il suo sistema teatrale<sup>7</sup> (come afferma Adrián J. Sáez nello specifico scagliandosi contro "el enredo amoroso, el manejo de las unidades dramáticas, la ruptura del decoro o el happy end de rigor", Cervantes, 2015: 148, Volumen complementario):

Mañana en el teatro se hará una,  
donde por poco precio verán todos  
desde principio al fin toda la traza,  
y verán que no acaba en casamiento,  
cosa común y vista cien mil veces,  
ni que parió la dama esta jornada,

<sup>5</sup> Gonzalo Correas, nel *Vocabulario de refranes*, suggerisce che "el nombre sigue al hombre" (2000: 284); Cervantes interviene così nella tradizione folklorica, liberando il personaggio dal ruolo fisso assegnato dalla *vox populi* e inventando un tipo nuovo su base popolare.

<sup>6</sup> Adrián J. Sáez parla di "dimensión apicarada del Urdemalas cervantino" e interpreta la sua commedia come "la apuesta más firme -y arriesgada- de dar vida dramática al pícaro", arrivando a concludere che trattasi a tutti gli effetti di un "pícaro dramático" (2014: 112, 114, 118).

<sup>7</sup> L'attore Nicolás de los Ríos, che Cervantes probabilmente aveva conosciuto bene, non è l'unico accenno dell'opera alla realtà: Cervantes cerca di inquadrare il suo Pedro storicamente, accumulando allusioni concrete, gli dà una *patria chica* e arriva a definirlo *montañés*, La commedia celebra così la rinascita illimitata grazie alle reincarnazioni, illusorie, ma non meno vitali, vere o reali, della scena, e il teatro diventa il luogo della libertà vitale.

y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
y es valiente y feroz, y mata y hiende,  
y venga de sus padres cierta injuria,  
y al fin viene a ser rey de un cierto reino  
que no hay cosmografía que le muestre.  
De estas impertinencias y otras tales  
ofreció la comedia libre y suelta,  
pues, llena de artificio, industria y galas,  
se cela del gran Pedro de Urdemalas. (Cervantes, 2015: 906)<sup>8</sup>

Di genere incerto, a cavallo tra la commedia picaresca e la commedia palatina, con una comicità dal sapore fortemente *entremesil*, caratteristica che marca anche la struttura dell'opera, capace di inanellare una serie di episodi di cui il protagonista rimane l'unico filo conduttore, il *Pedro de Urdemalas*, scritta o finita di scrivere tra il 1610 e il 1613, chiude la raccolta teatrale cervantina e si pone allo stesso tempo come un risultato finale e maturo della sua drammaturgia, in cui stabilisce un dialogo intertestuale con altre sue opere non solo drammatiche, come ad esempio *El coloquio de los perros*, *La gitanilla* e il *Quijote* (Adrián Sáez, in Cervantes, 2015: 147-148, Volumen complementario)<sup>9</sup> ma anche, come hanno indicato Luis Gómez Canseco e María del Valle Ojeda Calvo, con la commedia antica:

La acción se estructura a manera de desfile o mojiganga, haciendo de Urdemalas, su ingenio y donaire, los únicos elementos de cohesión. Cervantes innova con esta pieza al volver a los rasgos de la vieja comedia, donde lo risible tiene un mayor protagonismo y donde el burlador goza de un protagonismo que, en el teatro del Seiscientos, solo tenía en el espacio entremesil. (Cervantes, 2015: 31, Volumen complementario)

Nonostante la polemica invettiva finale, grazie alla quale Cervantes rimarca il valore della propria maniera di far teatro in un momento di grandi cambiamenti prendendo le distanze dalla nuova pratica scenica, Joan Oleza ha sostenuto che la modernità del *Pedro de Urdemalas* e delle opere di questa ultima fase drammatica cervantina consisterebbe proprio in questa sorta di adattamento dell'autore rispetto alla formula teatrale che verso la fine del XVI secolo aveva iniziato a imporsi in Spagna; secondo Oleza, si tratterebbe di testi capaci di dimostrare "fino a che punto la proposta classicista era disposta a scendere a patti con quella proveniente dalla pratica scenica popolare e a trovare formule intermedie" (Oleza, 2012: 24).

Il *Pedro de Urdemalas* di Miguel de Cervantes è l'unica commedia del XVII secolo che ruota attorno alla figura di Pedro de Urdemalas e che al suo nome deve il titolo a vantare una attribuzione certa. A partire da ora la questione dell'autorialità delle commedie con un Pedro de Urdemalas protagonista e quindi quella dei diversi momenti in cui queste opere furono scritte inizia a farsi molto problematica.

Un problema parallelo riguarda il nesso di continuità o dipendenza (termine in cui includo le similitudini, le riprese, i richiami, il dialogo tra testi, le polemiche) che queste opere potrebbero avere o meno l'una con l'altra. Il condizionale è d'obbligo: il Pedro cervantino potrebbe essere il primo risultato drammaturgico del XVII secolo e il monologo finale che chiude la sua commedia potrebbe essere interpretato come una generica invettiva contro Lope,

<sup>8</sup> Secondo Jean Canavaggio l'allusione di Pedro si riferisce invece alla rappresentazione della commedia cervantina *La entretenida*, che finisce senza la celebrazione di un matrimonio (Cervantes, 1992: 377).

<sup>9</sup> Nella *Adjunta al Parnaso*, firmata nel 1614, Cervantes annunciava a Pancracio de Roncesvalles la volontà di dare alle stampe sei commedie e sei *entremeses*, mentre l'anno successivo il volume venne pubblicato con otto commedie e otto *entremeses*. Questo ci può far ipotizzare che nel 1614 il *Pedro de Urdemalas* fosse ancora tra i testi in fase di revisione.



l'eterno antagonista di scena, colui che gli aveva sottratto successo e visibilità. Ma potrebbe anche non essere così.

## 2. IL PEDRO DE URDEMALAS DI LOPE/MONTALBÁN

Partiamo dalle certezze. La prima, quella appena affermata: nel 1615 Cervantes pubblica il suo Pedro nelle commedie mai rappresentate. Come abbiamo visto, pare che la avesse scritta poco prima, tra il 1610 e il 1613 (Cervantes, 1992: 46-50; Sáez in Cervantes, 2015: 146, Volumen complementario). Seconda certezza: tre anni dopo Lope de Vega, nell'edizione a stampa de *El Peregrino en su patria* del 1618, annovera tra le sue opere una commedia intitolata *Pedro de Urdemalas*. Terza certezza: Lope non la cita nella prima edizione del *Peregrino*, del 1604, ragion per cui potremmo essere spinti a ipotizzare che la dovette scrivere probabilmente nei 14 anni che corrono tra il 1604 e il 1618, quindi in quella che viene chiamata la fase della "madurez y cumbre de la fama" (Sánchez Jiménez, 2018: 158-212). Tuttavia, bisogna aggiungere che nessuna commedia con questo titolo è annoverata nelle *Partes* di Lope né nelle altre raccolte di commedie dell'epoca<sup>10</sup>. Ultima certezza: sappiamo che pochi anni dopo l'edizione del 1618 del *Peregrino*, tra il 5 ottobre 1622 e l'8 febbraio 1623, la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo mise in scena a palazzo una commedia intitolata probabilmente *Las burlas de Pedro de Urdemalas* per la regina doña Isabel (Shergold, 1982: 235; Varey, 1963: 218; Urzáiz Tortajada, 2002: 67). Data la poca distanza tra l'allusione di Lope a una commedia omonima (che quindi fu scritta sicuramente prima del 1618, anche se ignoriamo se e quando fu rappresentata prima del 1622-23) Cotarelo ipotizzò che fosse proprio questa l'opera con cui venne omaggiata la regina (Lope, 1930: XXVIII)<sup>11</sup>; tuttavia, questa deduzione, non basandosi su alcun dato concreto, deve essere considerata come una semplice ipotesi.

Nella Biblioteca Nacional de Madrid (d'ora in poi BNE) è conservata una *suelta* (Pérez de Montalbán, siglo XVII, T/20186), pubblicata nel XVII secolo, che presenta una commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* con un testo diverso rispetto a quello di Cervantes. È ambientata a Parigi e propone alcuni personaggi storici, come il re Francisco I di Francia e il Duca de Borbón<sup>12</sup>. Nel titolo si dichiara che l'autore è Juan Pérez de Montalbán ma nella copia della *suelta* che l'ha tramandata questo nome è stato barrato e una mano, che parrebbe sempre del XVII secolo, ha aggiunto una dicitura che specifica che "es de Lope".

Di questa commedia esiste una seconda versione che si differenzia da questa attribuita a Montalbán e a Lope solo per poche varianti: la trama e il testo sono sostanzialmente gli stessi, anche se l'ambientazione si sposta dalla Francia a Firenze, e i personaggi sono tutti di fantasia<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Soltanto a partire dal 1617, con la *Parte IX*, Lope inizia a pubblicare le sue opere nelle *Partes* e per farlo deve riprendere necessariamente testi vecchi o comunque quelli che riesce a recuperare.

<sup>11</sup> Condivide questa opinione Cesco Vian, nell'introduzione a Miguel de Cervantes, *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, (1947: 20). Rispetto alla commedia messa in scena nel 1622-1623, è difficile credere che fosse la versione cervantina, sia perché il teatro di Cervantes non fu troppo apprezzato nemmeno negli anni immediatamente dopo la sua morte, sia perché Belica, cresciuta nel campo dei gitani, che nel corso dell'opera scopriamo essere nipote della regina e quindi membro della corte, è caratterizzata negativamente rispetto a Pedro, che a sua volta diventa re, positivo, ma del palcoscenico. La regina, inoltre, è vista come un personaggio marginale, continuamente costretta a sorvegliare l'infedele e lussurioso marito, che cerca di escogitare il modo per poter sedurre la bella gitana. Pare quindi poco probabile che questa commedia potesse essere messa in scena a corte come omaggio alla regina.

<sup>12</sup> Le *dramatis personae* prevedono tredici personaggi: "Hablan en ella las personas siguientes: Adrián; Lisarda, dama; el Rey Francisco de Francia; Laura y Turino, villanos; Fulgencio; Gerardo; Duque de Guisa; Duque de Borbón; el Almirante de Francia; Fabricio; el Conde Arnaldo; Clara, dama" (Pérez de Montalbán, siglo XVII, T/20186). Tuttavia, all'interno della commedia prendono parola anche personaggi che non vengono qui annunciati esplicitamente, come ad esempio Tireno (il fratello di Laura), lo studente Leónido, il Ventero, Ricardo, Lidio, Justina, l'Escribano, Ramón, Lucrecio, il Pregonero e un Mercader.

<sup>13</sup> I personaggi annunciati dalle *dramatis personae* di questa versione sono molto più numerosi rispetto alla versione 'francese': "Personas que hablan en ella: El Duque; Clara; Ricardo; Lisarda, Laura; Don Juan; Turino; Fulgencio;

La trama di questa commedia, in entrambe le versioni, è molto diversa rispetto a quella proposta dal *Pedro de Urdemalas* di Cervantes, a prescindere dal titolo, che è uguale; questa, identificabile come una commedia palatina con tinte picaresche, è sicuramente meno innovativa e più convenzionale e nonostante l'incertezza che ruota attorno all'autore è sicuramente più rispettosa degli schemi vincenti proposti all'epoca dalle *comedias de enredo* di Lope. Pedro de Urdemalas altri non è qui che uno dei vari travestimenti maschili che assume la protagonista Laura per conquistare l'amore di don Juan/Adrián, che l'ha sedotta e abbandonata per vendicarsi delle donne, credendo che la sua amata Lisarda avesse ceduto di fronte alle avances del personaggio nobile, il Duca di Firenze nella versione "fiorentina" e il Re Francesco di Francia in quella "francese". Laura, sempre mascherata da uomo, arriva fino al cospetto del Duca/Re dove, di fronte alla proposta che le viene avanzata di prendere in moglie Lisarda, confessa di essere niente meno che Pedro de Urdemalas, che lei conosce per averne letto le avventure da bambina.

LAURA Pedro de Urdemalas soy.  
 LISARDA ¿Hay mujer más desdichada?  
 DUQUE Pues, dónde resucitaste?  
 Mil años ha que se canta  
 esa fábula en el mundo.  
 LAURA Señor, su libro fue causa.  
 Entre muchos que leí  
 en mi tierna edad pasada,  
 vine a topar el de Pedro,  
 y aficionado a sus trampas  
 di en andar con este hombre  
 por Francia, España e Italia.  
 Aunque, si verdad te digo,  
 más que donaire es venganza  
 de un agravio que me han hecho. (Vega, 1930: 427)

Come previsto solitamente dalle commedie *de enredo*, anche questo testo finisce con la risoluzione dei problemi e la celebrazione di due matrimoni: Laura con don Juan/Adrián e Ricardo con Clara, due personaggi minori.

La versione 'fiorentina' di questa commedia fu trovata nella biblioteca Palatina di Parma da Antonio Restori<sup>14</sup>, che la inviò a Emilio Cotarelo, accompagnando il testo con il seguente appunto:

Tireno; Gerardo; Fabio; Riselo; Almirante; Fabricio; Leonido; Huésped; Lidio; Justina; Escribano; Ramón; Lucrecio; Pregonero; un Mercader; Conde Arnaldo". (Vega, siglo XVIII, BNE, MSS/22726/114). Il personaggio chiamato Huésped all'interno della commedia è nominato Ventero.

<sup>14</sup> Antonio Restori non difendeva l'autorialità di Lope; nel 1893 descrisse questa commedia (catalogata come la n. LXXX) nel seguente modo: "Ms. del seculo XVII. Il Barrera cita quattro commedie con questo titolo, una del Cervantes, una di Lope, una attribuita a Montalbán, e la quarta anonima. Suppongo che questa sia l'ultima, ma non ho visto le altre tre. Questo manoscritto pare una copia: la 2° giornata di grafia diversa dalle altre due. Comincia «sin tu lizenzia no fuera // aunque el Duque me ha llamado». Finisce «Duque: Pues biue dando las gracias / a Laura. Ram. Y con más razón / al Senado que aqui acava / la comedia que su autor / llamado Pedro de Urdemalas». Probabilmente «que su autor llama ecc.»" (Restori, 1893: 145). Successivamente è stata catalogata da María Teresa Cacho: "Tomo 80, PP/29, XI. [...] Manuscrita: XI Pedro de Urdemalas. Siglo XVII. 48 hojas. En blanco h. 16, 32v., 47v., 48. 200 x 152 mm. h. ir. Comedia famosa de Pedro/ de Urdemalas.// Personas que hablan en ella/ [Dos columnas] a El Duque./ Clara./ Ricardo./ Lisarda./ Laura./ Dn. Juan./ Turino./ Fulgentio./ Tireno./ Gerardo./ Fauio./ Riselo./ b Almirante./ Faurizio./ Leónido./ Huesped./ Lidio./ Justizia./ Escriuano./ Ramón./ Lucrecio./ Un Mercader./ Conde Arnaldo. i h. ir.-15v. Salen D. Juan y Lisarda./ / D. Ju. Sin tu lizenzia no fuera/ aunque el Duque me ha llamado/... que comienza en muger y acaba en muerte. Fin de la iª/ Jornada. 2 h. 17r.-32r. 2ª Jornada de Perico de Urdemalas.// Salen Fabrizio y Leonido, Estudiantes, de camino./ Leo. Si hauemos de llegar tarde/ a Polonia no podemos/ ... Pedro y Pedro de Urdemalas./ Fin. 3. h. 33r.-47v. Jornada 3ª./ Salen el Duque, Dn. Juan y Fabio./ Duq. Llamad luego a Dn. Juan./ Fab. Ya Dn. Juan

Palatina parmense. Collez. De Diferentes Autores, tomo LXXX; parte a stampa, parte manoscritto. Questa è l'ultima commedia del tomo, copia calligrafica, senza alcuna indicazione, in inchiostro rossiccio molto sbiadito, non di mano del Rodríguez [autor de otras copias de dicha colección] ma contemporanea a lui (primi del sec. XVIII). Restori. (Vega, siglo XVIII, BNE, MSS/22726/114)

Restori nel 1890 aveva iniziato a gravitare con molta intensità su Parma dove, nel 1892, era riuscito a ottenere una cattedra. In questo periodo lavorò con intensità presso la Biblioteca Palatina; il primo frutto delle sue ricerche è la monografia *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (1891), in cui analizza la collezione palatino-parmense di Lope de Vega. Due anni dopo Restori diede alle stampe uno studio rivolto a una collezione di 87 tomi di commedie di *diferentes autores*, "La Collezione CC\*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. *Comedias de diferentes autores*", (*Studj di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156). Il tomo LXXX di questa collezione si chiude proprio con il testo manoscritto ("la 2° giornata di grafia diversa rispetto alle altre due", Restori, 1893: 145) del *Pedro de Urdemalas* risalente ai primi del XVIII che lo studioso inviò a Cotarelo accompagnandolo con la nota precedentemente citata, in cui ne spiega la provenienza, il tipo di grafia con cui era stato scritto (rossiccio, sbiadito, non del Rodríguez ma risalente ai primi del XVIII) e l'assenza di indicazioni a proposito della sua data di composizione o dell'autore. La versione 'fiorentina' riscontrata dal Restori a Parma era quindi anonima.

Dalla lettura della commedia Cotarelo dedusse due cose: la prima era che per alcune varianti testuali da lui notate la versione che aveva ricevuto da Restori doveva essere precedente a quella 'francese'; la seconda che "por lo movida, traviesa y alegre", anche se non sempre riuscita nella verosimiglianza dei personaggi, poteva essere stata scritta proprio da Lope in quello che Cotarelo definisce il suo periodo giovanile ("parece obra de su mocedad", Cotarelo in Vega, 1930: xxx), ossia, come specificano Morley e Bruerton "tal y como usa Cotarelo esta palabra, entre los 16 y 41 años de Lope" (1968: 528), quindi con una data di composizione che oscillerebbe tra il 1578-79 e il 1603-04. Nel 1930 queste conclusioni spinsero Cotarelo a pubblicare la commedia nell'edizione da lui curata delle *Obras* di Lope de Vega, proponendo la versione fiorentina ma segnalando puntualmente in nota le varianti proposte dalla versione 'francese'.

È stato quindi Cotarelo il primo critico ad aver assegnato a Lope de Vega la paternità del *Pedro de Urdemalas*. L'aggiunta calligrafica presente nel manoscritto MSS/22726/114, in seguito barrata, che accompagna la copia inviata dal Restori, che riporta "Lope de Vega? *Pedro de Urdemalas*", fu quindi probabilmente apposta dal Cotarelo dopo aver ricevuto il testo, averlo studiato e averne deciso l'attribuzione a Lope. Possiamo affermarlo anche perché Restori, quando si trovò a spiegare la commedia rinvenuta, non la riconobbe mai come di Lope ma la definì "anonima" (Restori, 1893: 145)<sup>15</sup>. Nonostante la scoperta di Restori risalga all'ultimo decennio del XIX secolo, lo studioso italiano dovette inviare tale testo a Cotarelo solo quando iniziò a collaborare con lui alla stesura del II, III, IV e V tomo delle *Obras de Lope de Vega*, pubblicate dalla Real Academia Española tra il 1916 e il 1917. Nel 1916 Cotarelo alludeva infatti a questa commedia lasciando intendere che non aveva ancora avuto modo di vederla: "Un *Pedro de Urdemalas*, manuscrito, existe en la Biblioteca ducal de Parma: quizá sea el perdido de Lope de Vega. Cervantes tiene otra comedia de este título y Salas Barbadillo una novela" (Cotarelo y Mori, 1916).

viene./ Duq. Pues retiraos Vosotros./ D. Ju. Qué me mandas?/ ...llamado Pedro de Urdemalas./ Fin de la 3ª Jornada." (Cacho, 2009: 123).

<sup>15</sup> La copia mandata da Antonio Restori a Emilio Cotarelo (Vega, siglo XVIII, BNE, MSS/22726/114) è attualmente conservata nella BNE.

Tuttavia, nel 1930, quando decise di attribuire la commedia a Lope, Cotarelo andò contro l'opinione di quella parte della critica che aveva espresso un parere diverso: nel 1920, infatti, Rudolf Schevill ne aveva attribuito la paternità a Juan Pérez de Montalbán, (considerando quindi la versione a stampa della commedia -Pérez de Montalbán, siglo XVII, T/20186- il documento più affidabile), e riconoscendovi inoltre tracce della commedia di Cervantes pubblicata nel 1615 e accenni del romanzo *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* di Salas Barbadillo, a sua volta debitore nei confronti del *Pedro* di Cervantes (Schevill, 1920: 144). Questi elementi portarono Schevill a ipotizzare non solo un autore -Montalbán-, ma anche un periodo di scrittura, che delimitò tra gli anni che corrono tra il 1620, data di pubblicazione del romanzo di Salas Barbadillo, e il 1638, anno della morte di Montalbán.

Avvallando dunque l'ipotesi della novità cervantina per quanto riguarda le commedie secentesche che prendono spunto dal personaggio di Pedro de Urdemalas, nel caso in cui l'autore di questa seconda commedia fosse stato Juan Pérez de Montalbán, potremmo limitare al 1620-38 l'epoca della sua scrittura, ossia a partire da quando il discepolo di Lope iniziò a muovere i primi passi nel mondo del teatro. Alle fonti o ai modelli che il giovane drammaturgo potrebbe aver avuto, alluse da Schevill (la commedia di Cervantes e il romanzo di Salas Barbadillo del 1620) aggiungiamo il folklore e forse la commedia di Lope (che quindi oggi non sarebbe ancora pervenuta); il richiamo del titolo all'omonima commedia di Cervantes sarebbe da interpretare forse come un omaggio nei suoi confronti.

Nel 1930, quando Cotarelo attribuì senza alcun dubbio la commedia a Lope<sup>16</sup>, smentì anche ogni possibilità di paternità di Montalbán, adducendo tre motivi che lo avevano indotto a tali conclusioni:

De Montalbán no hay que soñar que sea esta comedia; ya porque en ninguna colección autorizada se halla, ni se la atribuye ningún contemporáneo, ni, sobre todo, porque sabiendo que su maestro y protector, Lope, había escrito una obra de este título y asunto, en manera alguna se hubiera él propasado a repetirlo, como pretendiendo mejorarlo. (Cotarelo y Mori in Lope, 1930: xxvii-xxviii)

Nel 1940, Morley e Bruerton, nella loro ricostruzione della cronologia delle opere di Lope de Vega, attenuarono un po' le sicurezze di Cotarelo e il *Pedro de Urdemalas* (nelle due versioni, quella francese e quella fiorentina riscontrata a Parma da Ristori) rientrò tra le commedie di "autoría dudosa" (1968: 529), pur affermando che la struttura del verso avrebbe potuto farne risalire la fase di scrittura a quella che loro consideravano la prima produzione drammatica di Lope<sup>17</sup>, tra il 1597 e il 1606, concordando quindi sostanzialmente con la periodizzazione proposta da Cotarelo: "Este texto y el que sigue son, con variantes, la misma comedia, y, en lo que se refiere a la estructura del verso, podrían ser de Lope fácilmente. Un pasaje de red.[ondillas] de 740 versos limita el *terminus ad quem* por lo menos a 1606" (1968: 528-529). L'assenza nella prima edizione del *Peregrino*, anche se non è considerabile un dato totalmente dirimente, potrebbe farci restringere ulteriormente l'arco temporale della possibile stesura avanzato da Morley e Bruerton al periodo 1604-1606.

Anche Profeti ha confutato le certezze assolute di Cotarelo: secondo la studiosa, le raccolte nel XVII secolo non avevano carattere di esaustività, i contemporanei di Lope non dovevano per forza parlare di tutte le commedie di un autore, ma solo di quelle che consideravano degne di nota, e il fatto che Lope avesse scritto una commedia omonima, all'epoca non doveva essere considerato un deterrente ma piuttosto un incentivo per gli altri drammaturghi:

<sup>16</sup> Anche secondo Adolf Friedrich von Schack (1885: 398) e Hugo Rennert (1919: 504-5) la commedia è di Lope.

<sup>17</sup> Oggi grazie alla collezione Gondomar sappiamo che Lope scriveva già negli anni Ottanta.



Lope cita, è vero, la commedia nel *Peregrino* del 1618, ma ciò non esclude affatto la possibilità che altri si cimentassero in argomenti da lui già trattati: né ciò si interpretava come mancanza di rispetto o desiderio di “migliorare” opere già presentate, ma aveva il valore di “rivisitazione”, quasi di “variazione su tema”. (Profeti, 1976: 477)

Profeti non arriva ad affermare l'autorialità di Montalbán, come aveva fatto Schevill, anche se sostanzialmente nemmeno la esclude, come aveva invece fatto Cotarelo<sup>18</sup>. Dopo aver riportato alcuni esempi, come quello del *Valiente Céspedes* di Lope, ripreso da Vélez de Guevara in *Hércules de Ocaña*, Profeti puntualizza:

Ci si trova cioè di fronte ad un diffuso costume seicentesco, tanto normale da non aver bisogno di esemplificazioni, e del resto basta pensare che anche Cervantes aveva pubblicato il suo *Pedro de Urdemalas* nel 1615, e che il tema era abbastanza diffuso, come testimonia anche la commedia di Diamante. (1976: 477)

Grazie all'analisi delle *proximidades léxicas* condotta da ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, metodo Delta, 0% Culling) oggi possiamo aggiungere un ulteriore elemento che ci aiuta a dare maggior peso alle varie ipotesi poste sul piatto della bilancia: le cinquanta opere appartenenti al Corpus di ETSO più vicine a questa commedia appartengono a Lope de Vega, dato che appoggerebbe l'attribuzione a questo drammaturgo ed escluderebbe al contempo quella a Montalbán<sup>19</sup>. Un altro elemento da mettere in luce è la datazione di queste cinquanta opere di Lope vicine all'anonimo *Pedro de Urdemalas*: almeno trenta di loro, quindi più della metà, sono state scritte con molta probabilità tra gli esordi drammatici di Lope e il 1606<sup>20</sup>. Alcune ulteriori considerazioni a proposito della commedia convaliderebbero questa ipotesi di datazione nella prima tappa drammaturgica di Lope, o comunque preferibilmente fino al 1606: l'alto numero di personaggi messi in scena, senza che la caratterizzazione di nessuno di loro prevalga con importanza sugli altri, l'interesse per la materia picaresca e per gli ambienti bassi, il complesso intreccio di episodi e azioni che contribuisce a complicare la trama. Secondo Pedraza le commedie picaresche di Lope

presentan una acción intrincada, compuesta de múltiples episodios, magistralmente trabados, a pesar de las fechas en que se compusieron. El número de personajes es muy crecido, de modo que el poeta no aspira a profundizar en cada uno de ellos sino a presentar un animado retablo de la vida urbana y, en especial, de los barrios bajos. La acción de las tres comedias citadas [*El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, *El anzuelo de Fenisa*] se desarrolla en Italia. (Pedraza Jiménez, 2011: 193)<sup>21</sup>

La presenza in questo gruppo di opere di Lope accostate da ETSO per analogie lessicali all'anonimo *Pedro de Urdemalas* di testi ascrivibili per genere (primario o secondario) alla *comedia picaresca* –mi riferisco in concreto a *El anzuelo de Fenisa*, scritta tra il 1602 e il 1608, data

<sup>18</sup> Sostiene la tesi di Maria Grazia Profeti anche Claudia Dematté (2012: 371).

<sup>19</sup> Si veda Álvaro Cuéllar González e Germán Vega García-Luengos, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017, etso.es. Ringrazio Álvaro Cuéllar González per il suo aiuto e per la sua disponibilità.

<sup>20</sup> Quindici di queste opere sono anteriori al 1604, ventisette risalgono al periodo di *madurez*, compreso tra il 1604 e il 1618, tre opere sono successive al 1618, mentre per quattro opere la critica ha proposto una datazione che potrebbe farle risalire al primo e al secondo periodo di scrittura lopianica, quindi fino al 1618. Infine, almeno undici di queste opere sono state scritte probabilmente tra il 1604 e il 1606.

<sup>21</sup> Felipe Pedraza Jiménez ha suddiviso la produzione teatrale di Lope in tre fasi: la prima, quella della conformazione della commedia, arriva fino al 1604, la seconda comprende i testi drammaturgici scritti tra il 1604 e il 1618 e viene definita della maturità comica, mentre la terza tappa arriva fino alla morte di Lope, nel 1635. Questa suddivisione ci permette di affermare che la commedia *Pedro de Urdemalas* può appartenere alle prime due fasi di produzione teatrale, anche perché l'assenza del titolo nell'edizione del *Peregrino* del 1604 non esclude con certezza una produzione anteriore a quella data.

che Morley e Bruerton restringono al 1604-1606, e al dramma palatino *La fuerza lastimosa* (1595-1603), classificata come genere secondario *comedia picaresca* – confermerebbe una datazione precoce del *Pedro de Urdemalas*, giacché Lope si occupò di questo tema quasi esclusivamente nel suo primo periodo teatrale<sup>22</sup>. Anche le riflessioni di Joan Oleza rafforzano questa ipotesi:

De todos los tipos de comedia de ingenio es el de la comedia picaresca el más cercano a la realidad, con su mundo urbano de caballeros y truhanes, soldados y prostitutas, pícaros y alcahuetas, estudiantes y parásitos sociales de todos los pelajes. Tengo la impresión, de todos modos, de que este tipo de comedia desaparece pronto de la producción de Lope, y algún día habrá que explicar por qué estos últimos ecos deshilachados de *Soldadesca* y *La lozana andaluza* (¿pudo conocerla Lope?), de *La Celestina* y de *Himeneo*, van perdiendo vigor en la comedia de Lope. De todos modos, y aun en su momento más brillante (el de R[ufián] C[astrucho]), la libertad de observación que campaba en *Soldadesca* y *Tinelaria* es aquí sometida a las vigencias de un ludismo construido y con obligado final. (Oleza, 1986: 262)

L'ultima citazione di Profeti mi permette tuttavia di cogliere due suggerimenti, indotti dai due riferimenti alle altre due commedie seicentesche del *Pedro de Urdemalas*, quella di Cervantes del 1615 e quella di Diamante, per pormi alcuni interrogativi. Queste due commedie, quella di Cervantes e quella attribuita a Lope e a Montalbán, instaurarono un dialogo tra loro? Ed è stato davvero Cervantes il primo autore a dare vita scenica a Pedro de Urdemalas?

In merito alla prima domanda, è difficile stabilire se esiste ed eventualmente come si pone il nesso di continuità o dipendenza tra i due risultati (García Martín, 1980: 255): il principale elemento in comune tra le commedie, oltre al riferimento al personaggio di Pedro de Urdemalas, parrebbe essere l'insistenza su un suo singolo aspetto, il suo essere proteiforme ("Bien logrado iré del mundo / cuando Dios me lleve de él, / pues podré decir que en él / un Proteo fui segundo. / ¡Válgame Dios, qué de trajes / he mudado, y qué de oficios, / qué de varios ejercicios, / qué de exquisitos lenguajes!", vv. 2675-2682, Cervantes, 2015: 889), caratterizzato dalla trasformazione, dal passaggio da un travestimento all'altro, ma questo potrebbe essere un tratto che entrambe le commedie avevano ricavato, autonomamente, dal folklore. Inoltre è necessario riconoscere che se in Cervantes tutta la commedia ruota attorno alla figura di Pedro de Urdemalas, vero e proprio *pícaro* drammatico mosso da un proposito idealistico, in quella di Lope/Montalbán gli aspetti picareschi di Laura sono solo una sfumatura in più, quasi un elemento strumentale che contribuisce ad accentuare i tratti distintivi di un ambiente fortemente "apicarado", ma che non consente però di poter arrivare a definire uno o più personaggi *pícaros*<sup>23</sup>. Laura, la villana disonorata da don Juan/Adrián, ha un passato e lo racconta, passato che tuttavia non è per niente *pícaro*:

Laura es mi nombre, Fulgencio,  
un labrador, es mi padre,

<sup>22</sup> Mi riferisco alla classificazione proposta dal Database di Artelope (<https://artelope.uv.es/>). Anche le altre commedie di Lope considerate appartenenti alla commedia picaresca sono state scritte nella prima fase: *El galán Castrucho* (o *El rufián Castrucho* probabilmente del 1593 o del 1598), *El caballero de Illescas* (1601-1603), *El caballero del Milagro* (anteriore al 1598) e *Ingratitud vengada* (1590-1595). Il genere picaresco appare come genere secondario in altre opere di Lope, prevalentemente risalenti alla prima fase: *El amante agradecido* (1602), *La bella malmaridada* (1595-98), *Las ferias de Madrid* (1585-88) e il dramma palatino *La fuerza lastimosa* (1595-1603). L'unica opera con aspetti di commedia picaresca a non essere stata scritta nella prima fase sarebbe *Amar como se ha de amar*, composta tra il 1615 e il 1625.

<sup>23</sup> Mette in luce questo punto anche Adrián Sáez: "No era, además, la primera vez que el mundo picaril se asomaba a las tablas –ahí quedan el teatro de Torres Naharro y las comedias apicaradas de Lope de Vega–, pero no habían pasado de la pintura de un ambiente similar o el retrato de unos personajes cercanos que no llegan a ser constitutivos. Cervantes, en cambio, dio con la tecla concediendo a su personaje un pasado propio desde el que comienzan sus aventuras [...]" (Cervantes, 2015: 151, Volumen complementario).

soldado en su mocedad,  
 y no de oscuro linaje;  
 aumentó el cielo su hacienda  
 de suerte que treinta pares  
 de bueyes aran la tierra,  
 que al año siguiente paren.  
 Lo que de oloroso vino  
 encierra, y los olivares  
 que miras, le dan de aceite  
 no se mide ni se sabe;  
 tiene un hijo, que él quisiera  
 a más lugar levantarle,  
 mas no hay remedio con él  
 que más que del campo trate.  
 Yo al revés, que aunque me mira  
 muchacha, en rústico traje,  
 sé leer y escribir,  
 y una inclinación notable  
 de aprender armas y ciencias,  
 sino que el alma me engañe. (Vega, 1930: 399)



Forzando i termini, Laura diventa *pícaro* per vendicare l'onore, ma smetterà anche di esserlo alla fine della commedia, quando grazie al suo ingegno riuscirà a sposarsi con don Juan/Adrián. Laura, dopo essere stata disonorata e ingannata, si contraddistingue inoltre per una sorta di crudeltà, di perfidia, di desiderio di vendetta; alla fine del primo atto afferma a questo proposito: "Mas yo, para vengarme de este daño, / en forma de hombre iré a París, de suerte / que se extienda mi nombre en reino extraño. / Hombres, en hombre Laura se convierte; / sirena quiero ser de vuestro engaño, / que comienza en mujer y acaba en muerte", nel secondo ribadisce che "Burlóme un hombre, y yo tengo / de hacer mal a cuantos pueda", e lo dimostra accoltellando un rappresentante della giustizia; infine, nel terzo atto, travestita da don Pedro de Castilla, non esita a dichiarare a don Juan/Adrián, per ferirlo, il suo desiderio di disonorare Lisarda sposandola e abbandonandola subito dopo: "Hela hablado; ¿queréis más? / cuanto y más que yo sabré / gozarla, y después me iré / donde no me vea jamás / como vos a Laura hiciste" (Vega, 1930: 403, 405, 425)<sup>24</sup>. La stessa crudeltà è il motore che muove le azioni di don Juan/Adrián; al sospetto dell'infedeltà della sua amata Lisarda con il Duque/Rey de Francia non esita a manifestare tutta l'acredine che ha in corpo: "Prometo, amor, de no ser / firme con mujer jamás; / que los celos que me das / quiero, Lisarda, aprender. / Prometo de hacer engaños / a cuantas hablare y viere, / y sin que a su amor espere / sospechas, por desengaños" (Vega, 1930: 394). Anche il riferimento al mago Malgesí, presente in entrambe le commedie, ha una funzione diversa: in Cervantes è colui che lo investe del nome di Pedro de Urdemalas e gli predice il futuro: "Es Pedro de Urde mi nombre, / mas un cierto Malgesí, / mirándome un días las rayas / de la mano, dijo así: / «Añadidle, Pedro, al Urde / un malas, pero advertid, / hijo, que habéis de ser rey, / fraile y papa y matachín»" (Cervantes, 2015: 824). In Lope/Montalbán è Laura che, per riferirsi a Ramón e a Clara, i compagni di avventure che non gli vogliono reggere il gioco quando entra travestito da cavaliere nella corte del Duque de Florencia/Rey de Francia, ricorre al mago Malgesí e a Melisendra: "Y callando de esta suerte, / a

<sup>24</sup> Anche i suoi compagni di avventura, nel momento in cui si vedono a loro volta truffati, avvertono Laura/Pedro dei rischi delle sue azioni: "Mira, Pedro, que no es bien, / puesto que las urdes malas, / urdirla al Duque también; / mira que te traen las alas / donde la muerte te den". (Vega, 1930: 423).

ella yo la haré que sea / doña Melisendra aquí, / y a él haré Malgesí, / si andar por alto desea” (Vega, 1930: 423)<sup>25</sup>.

Avvicinano le commedie una commistione di ambienti alti con altri bassi (se nella commedia cervantina abbiamo una *aldea* e una campagna in cui si muovono anche i regnanti, qui ci si muove di continuo tra più paesi –Italia, Francia, Spagna– in un ambiente palatino immaginario, nel mondo rurale e in quello urbano, con aspetti allo stesso tempo picareschi e costumbristi), personaggi nobili calcano la scena con altri popolari (i re cervantini trovano ora un contrappunto nel re di Francia Francesco I o nel Duca di Firenze, a seconda della variante, ma anche qui vengono considerati come parte di un *enredo* amoroso, senza avere mai un risvolto politico)<sup>26</sup>, un intreccio delle vicende sentimentali che ora assume un peso rilevante mentre in Cervantes era secondario e un lieto fine con cui si concludono le vicende.

Questi aspetti, che possono spingerci a intravedere un dialogo tra le due opere o comunque una sorta di influenza, ci permettono al contempo di avanzare due ipotesi in risposta alla seconda domanda, quella che avanza dubbi a proposito del primato di Cervantes.

Se ipotizziamo l’ anteriorità dell’ opera cervantina e stabiliamo quindi il 1615 come l’ esordio di un *Pedro de Urdemalas* per il palcoscenico non possiamo far altro che posticipare la seconda commedia presa in analisi (quella di Lope/Montalbán) a un momento successivo a suddetto anno. L’ allusione polemica alla maniera teatrale di Lope con cui abbiamo visto che Cervantes chiude la sua pièce sarebbe quindi generica e non puntuale. Lope (o Montalbán) potrebbe aver colto il suggerimento rielaborando il personaggio di Pedro de Urdemalas secondo la propria maniera teatrale: come abbiamo visto, se in Cervantes tutto ruota attorno a Pedro e alle sue molteplici identità<sup>27</sup>, nella versione di Lope / Montalbán assistiamo a una classica commedia *palatina* che sembra in parte richiamare il modello cervantino, ma allo stesso tempo con una pesante impronta personale: il poeta non mette in scena un personaggio che interpreta Pedro de Urdemalas ma fa travestire Laura da uomo, o da vari tipi di uomo (i travestimenti sono in numero inferiore rispetto al Pedro di Cervantes)<sup>28</sup>; Laura assume altre identità solo in modo strumentale e unicamente fino a quando raggiunge lo scopo che si era prefissa. Non lo

<sup>25</sup> Il personaggio di Melisendra era popolarissimo nella Spagna del XVII secolo. Nella *Primera parte de las comedias* di Lope de Vega, pubblicata nel 1604, appare un *entremés* intitolato *Romance de Melisendra*; tuttavia il testo non pare essere di Lope, tanto che Héctor Urzáiz ha definito una “doble falsificación” l’ attribuzione di suddetto *entremés* a Lope (Urzáiz, 2014: 134). A proposito del riferimento a Melisendra, Ignacio Arellano mette in luce l’ importanza che assume nella produzione letteraria cervantina: “La influencia del romancero en Cervantes es amplia, desde la conocida utilización germinal del *Entremés de los romances*. En el retablo de maese Pedro vemos una elaboración libérrima y humorística de la leyenda del rescate de Melisendra, prisionera de Almanzor, por su marido don Gai-feros, historia narrada por diversos romances, y representada en algún *entremés* (*Entremés de Melisendra*) y en danzas de celebraciones como la del Corpus de 1609”. (Ignacio Arellano, “Lectura de los capítulos XXV y XXVI”, in Cervantes, 1998, consultato nell’ edizione pubblicata online dal Centro Virtual Cervantes: [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota\\_cap\\_25.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota_cap_25.htm), ultima consultazione 01.08.2020).

<sup>26</sup> Il re di Cervantes in questa commedia è sempre contraddistinto dalla lussuria: vuole sedurre Belisa a tutti i costi, anche dopo aver scoperto che si tratta di sua nipote. Il Re di Francia/Duca di Firenze della commedia di Lope / Montalbán, anche se appare spesso come un personaggio dominato dalla lussuria (“Tomé ocasión de la fingida caza, / porque engañar a la Duquesa quiero / y volver rebozado con la noche / a la ciudad, don Juan, donde encubierto / pueda hablar con Lisarda”, Vega, 1930: 396), quando scopre che Lisarda ama in realtà don Juan ed è da lui ricambiata accetta di fare un passo indietro e acconsente alle loro nozze: “Y pues con cierta evidencia / he visto tu voluntad, / conózcase mi amistad: / venga don Juan a Florencia, / que yo seré buen tercero / para que os caséis los dos”. (Vega, 1930: 401).

<sup>27</sup> “[...] niño de la doctrina, grumete, mozo de soldados, gentilhomme de playa, vendedor ambulante, mozo de ciego, mozo de mulas, mozo de un fullero, mozo de labrador. Luego se disfraza de ciego, de gitano, de ermitaño, de estudiante y por fin de cómico. Cuando hace de ermitaño pide por las ánimas y cuando está de estudiante quiere convencer a un labrador de que le entregue un par de gallinas para la redención de cautivos”. (Redondo, 2007: 116n).

<sup>28</sup> “[...] mozo de venta, alcahuete y ladrón, y más adelante viene a ser rufián, mozo de ciego, esclavo y caballero”. (Redondo, 2007: 116n).



fa perché sente di dover essere sé stesso e tutti gli uomini, come il commediante di Cervantes, e solo l'ultimo dei travestimenti che assume Laura è Pedro de Urdemalas, che la protagonista dichiara di conoscere perché ne aveva letto le avventure da piccola (Rodríguez, 1990: 53-57) e le cui vesti indossa per vendicare l'offesa subita.

Per mantenere il primato cervantino e accettare la paternità di Lope della seconda commedia, è necessario scontrarsi con le opinioni della critica e le conclusioni tratte dall'analisi di ETSO, che la vorrebbero un'opera della gioventù, e spostarne la composizione tra il 1615, subito dopo la commedia di Cervantes, e il 1618, quando il *Pedro de Urdemalas* appare citato nel *Peregrino*; sarebbe quindi un'opera della maturità.

Se ci atteniamo invece alla periodizzazione proposta da Cotarelo e confermata in parte da Morley e Bruerton, che considerano questa commedia un'opera che Lope avrebbe potuto scrivere tra il 1597 e il 1606, e che potremmo limitare al 1604-1606 per l'assenza del riferimento nell'elenco del primo *Peregrino*, spetterebbe al Fénix il primato di aver creato per primo una commedia su Pedro de Urdemalas. L'allusione fatta da Cervantes al teatro di Lope sarebbe pertanto precisa e puntuale: il primo *Pedro de Urdemalas per las tablas*, quello di Lope, che Cervantes avrebbe potuto conoscere o forse vedere rappresentato prima del 1610, quindi prima di dare inizio alla stesura del suo Pedro, effettivamente "acaba en casamiento" che, secondo Cervantes, era "cosa común y vista cien mil veces" (Cervantes, 2015: 906). Questa ipotesi assume un certo peso se mettiamo insieme i numerosi indizi raccolti, in primis i risultati dell'analisi stilometrica applicata al testo realizzata da ETSO, che lo vorrebbero di Lope e presumibilmente scritto in un'epoca anteriore al 1606, come anche confermano Morley e Bruerton, l'argomento della commedia (una tipica da commedia *de enredo* con un peso della materia picaresca), l'intreccio intricato e complesso delle vicende, l'alto numero di personaggi. Inoltre, secondo Oleza, l'ultimo teatro cervantino, quello scritto tra il 1610 e il 1614, è marcato da un cambiamento che ne riflette in un certo qual modo l'esigenza di conformarsi alla nuova pratica scenica che aveva trionfato in quel periodo in Spagna, la formula drammatica dettata dalla *Comedia nueva*.

Riassumendo, anche se conosciamo con sicurezza la data di pubblicazione del *Pedro de Urdemalas* di Cervantes, per la seconda opera ignoriamo se fu scritta da Pérez Montalbán tra il 1620 e il 1638, o invece da un giovane Lope, probabilmente tra il 1604 e il 1606, e quindi prima di quella di Cervantes, o forse dopo, tra il 1615 e il 1618. La mancanza di un manoscritto autografo lascia aperte alla critica tutte le strade e la pubblicazione della commedia nelle *Obras* di Lope curate da Cotarelo non ha risolto questi dubbi. Concordiamo però con Adrián J. Sáez rispetto alle differenze tra le due opere: "Sea anterior o posterior, la comedia de Lope o Pérez de Montalbán difumina los rasgos del personaje en un ambiente cortesano de intrigas amorosas que más adelante recupera Diamante" (Sáez, 2016: 175).

### 3. IL PEDRO DE URDEMALAS DI DIAMANTE (O DELLA SCUOLA DI CALDERÓN)

Arriviamo al secondo spunto ricavato dalla riflessione di Profeti e con cui si chiude anche la citazione appena proposta di Sáez. Se, come abbiamo visto, la studiosa non si sbilancia sull'autorialità della commedia pubblicata da Cotarelo nelle *Obras* di Lope, in cui lo studioso presenta l'anonima versione fiorentina mandatagli da Restori e la versione 'francese' della *suelta* della BNE attribuita sia a Montalbán che a Lope riconoscendone la paternità a quest'ultimo, pare invece farlo con quella di Juan Bautista Diamante, a cui Profeti allude alla fine della citazione. Tuttavia, anche in questo nuovo caso di Pedro de Urdemalas per la scena si apre un ventaglio di possibilità e di ipotesi a proposito dell'autore del testo e della relazione che esso mantenne con le commedie che lo precedettero.

Nella Biblioteca Nacional de Madrid è conservata infatti un'ulteriore commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* che propone un testo diverso rispetto a quello di Cervantes e a quello

attribuito a Lope e a Montalbán nella commedia con due varianti. Questa nuova pièce è tramandata da due manoscritti e da una edizione a stampa più tarda.

Il manoscritto della BNE catalogato Mss. 16420<sup>29</sup> proviene dalla Biblioteca de Osuna; qui si indica che l'autore della commedia è Diamante. Tuttavia, con una grafia diversa è stata aggiunta, sotto il titolo, la dicitura "de Montalbán". Il testo presenta inoltre molte altre aggiunte manoscritte che fanno riferimento alla famiglia di commedianti a cui probabilmente appartenne: nella 'portada' una nota spiega: "en Cádiz a 3 de septiembre de 1690, hubo entrada de 787 reales. Soy de Antonio de Escamilla" (M.16420, f. 2r); alla fine del primo atto vengono indicati invece il nome del trascrittore del testo e alcune informazioni a proposito di due nuove messe in scena: "La trasladó Bartolomé de Robles para la Sra. Manuela de Escamilla que la estrenó. En Medina Sidonia se hizo, y hubo de entrada 619 reales. En el año 1693 se hizo esta comedia en Origuëla, y hubo de entrada 300 rs. de plata el 21 de enero" (M.16420, f. 24v.)<sup>30</sup>. L'ultimo foglio del secondo atto aggiunge ulteriori dati a proposito di una nuova rappresentazione: "se hizo en casa del gobernador el 6 de septiembre de 1690 y dio 300 rs. de particular. Miguel de Escamilla" (M. 16420, f. 48v.)<sup>31</sup>. Alla fine della commedia, dopo l'ultimo verso del terzo atto seguono alcuni versi che ci illuminano riguardo all'attrice che in un certo momento dovette interpretare la protagonista Lucrecia, ossia Manuela de Escamilla<sup>32</sup>, figlia di Antonio de Escamilla:

Desta comedia la gracia  
ninguno intente seguilla;  
porque se escribió y es sola  
de Manuela de Escamilla. (M.16420, f. 75v.)

Pellicer presenta un romance anonimo, composto verso il 1682, in cui Manuela de Escamilla viene menzionata proprio in relazione alla nostra opera, essendo definita "la de Pedro de Urdemalas" (1804: 204-205).

Il manoscritto Mss. 15285 (sempre della BNE<sup>33</sup>), secondo Paz y Melia risalente al XVII secolo, appartenuto e trascritto ("trasladada de su mano") dall'attore e *autor de compañías* Pedro de Alcántara, attivo tra la fine del XVII e l'inizio XVIII, riporta nel titolo che l'autore è Juan Bautista Diamante ("de Don Juan Baut<sup>a</sup> Diamante"), ma anche qui viene indicato, sempre con grafia diversa rispetto al manoscritto, che il testo è identico a una commedia di Cañizares ("q<sup>e</sup> es de Cañizares").

Infine, la *suelta* pubblicata a Madrid nel 1750 da Antonio Sanz, che appare come anonima, giacché nel titolo è attribuita a un generico "Ingenio de esta corte" (Cañizares, 1750)<sup>34</sup>. Tuttavia, anche in questa *suelta* settecentesca, intitolata invero *Pedro de Urdimalas*, appare

<sup>29</sup> Disponibile nella Biblioteca Digital Hispánica la riproduzione a partire dal MSS.MICRO/3997, che è copia di Mss. 16420; <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010993&page=1> (30/10/2020)

<sup>30</sup> L'attore e 'autor de comedias' Bartolomé de Robles era figlio di Juan Luis de Robles e di Ana de Escamilla, sorella dell'attrice Manuela. In realtà, come specificato nel DICAT, Manuela de Escamilla e Ana de Escamilla erano sorellastre. Quest'ultima infatti era nata da una precedente unione della loro madre Francisca Díaz con Juan de la Cruz, ma aveva poi preso il cognome del nuovo compagno della madre, Antonio de Escamilla (Ferrer Valls, 2008).

<sup>31</sup> Miguel de Escamilla era figlio di Manuela de Escamilla.

<sup>32</sup> Manuela de Escamilla, nata nel 1648, iniziò a interpretare ruoli da prima dama attorno al 1667 e morì nel 1721 (Ferrer Valls, 2008).

<sup>33</sup> Riprodotta pure questa nella BDH a partire dal MSS.MICRO/8802, copia del Mss. 15285.

<sup>34</sup> Per i numerosi esemplari si veda Maria Grazia Profeti (1976: 477).

un'aggiunta a mano che indica che la paternità dell'opera spetta a Cañizares<sup>35</sup>. Detta attribuzione è stata smentita da buona parte della critica, iniziando da La Barrera, il quale, ricordando proprio il romance satirico raccolto da Pellicer, ha affermato che:

Con este título escribió una comedia Cervantes; otra se atribuye a Lope, y esta misma, tal vez, a Montalbán. La que se prohija a Cañizares no es otra cosa que una refundición de las anteriores, hecha hacia el año 1682, como lo prueba un romance satírico de aquella época, publicado por don Casiano Pellicer en su *Tratado sobre el origen de la comedia*, etc., romance dirigido contra varios autores y actores de la misma. Léanse allí estos versos: “¡Pues la de *Pedro de Urdemalas!* / Vergüenza me da el nombrarlo / al ver poetas mauleros / que de otros tuercen retazos”. Cañizares (don José), tenía seis años en 1682. Se apunta, sin embargo, aquí [tra le opere di José de Cañizares] esta pieza por si la expresada sátira fuese posterior. (La Barrera y Leirado, 1860: 70)<sup>36</sup>

I versi satirici riscontrati da Pellicer e ricordati da La Barrera dovettero essere una prova sufficientemente convincente anche per Cotarelo il quale, in uno dei primi studi dedicati al drammaturgo, attribuì senza alcun dubbio il *Pedro de Urdemalas* –che lui ritiene essere un plagio– a Juan Bautista Diamante, rifiutando le attribuzioni a Montalbán e Cañizares: “Son falsas las atribuciones modernas de esta comedia a Montalbán y a Cañizares” (Cotarelo y Mori, 1916).

Tornò sul tema di questa nuova commedia dedicata al personaggio del folklore dopo una decina d'anni, dopo aver ricevuto da Restori la copia della commedia *Pedro de Urdemalas* ricordata nel 1916 che era stata riscontrata dallo studioso italiano nella Biblioteca Palatina di Parma che, come abbiamo visto, Cotarelo attribuì a Lope. In questo caso, a proposito del nuovo testo, affermò: “La atribución de una comedia de este título a D. José de Cañizares no tiene fundamento ninguno” (Cotarelo y Mori in Lope, 1930: XXVIII-XXIX).

Sylvanus Griswold Morley, che spesso ricorse all'analisi della versificazione per poter esprimere la paternità di testi anonimi, in questo caso dovette ammettere l'inefficacia del criterio: se la prima commedia, quella attribuita a Lope / Montalbán, composta in buona parte da *redondillas* (73%), fece propendere lo studioso per Lope, soprattutto il primo Lope ([...] corresponds exactly to a type of certain early plays by Lope, and seems much less like Montalbán, although his *Ser prudente y no ser sufrido* has almost as large a proportion of Redondillas”, Morley, 1922: 215), autore di opere quali *El Maestro de danzar*, *La Francesilla*, *Los cautivos de Argel*, in cui predomina per l'appunto il ricorso a questa strofa (Buchanan, 1922: 18-19), per la seconda, composta quasi interamente dal *romance* (90%, e il 7% in *redondillas*), Morley non espresse alcuna ipotesi, dando per possibili entrambe le attribuzioni: “[...] might belong, so far as my knowledge extends at present, to either Diamante or Cañizares” (Morley, 1922: 215). Sostengono l'attribuzione a José de Cañizares di questa nuova commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* Agustín Durán (che propone come titolo anche anche *Los engaños de Lucrecia*) (Paz y Melià, 1934: 425) e Francisco Aguilar Piñal (1983: 1415).

Mantiene lo stesso livello di incertezza anche l'analisi stilometrica condotta da ETSO: pur confermando che il maggior numero di opere che si avvicina a questa versione del *Pedro*

<sup>35</sup> Questa copia appartiene alla Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (Sig. C 18776-6) e si può vedere online: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=28464> (30/10/2020); fa parte di un volume fattizio di *sueltas* di Cañizares.

<sup>36</sup> Secondo Cotarelo queste *coplas* satiriche erano circolate in seguito all'approvazione del P. Fr. Manuel de Guerra y Ribera della *Quinta parte* delle commedie di Calderón; lo studioso riporta una versione leggermente diversa: “Pues la de Pedro de Urdemalas... / Vergüenza me da el nombrarlo / Al ver poetas mauleros / Que de otras zurcen retazos”. (1930: xxviii-xxix).

*de Urdemalas* appartiene a Diamante, esistono diversi riferimenti che consentirebbero anche un'attribuzione a Cañizares.

Se metricamente le commedie attribuite a Lope/Montalbán e a Diamante differiscono notevolmente, il loro tema è per certi versi simile, come afferma Cotarelo:

Muchos años después, (hacia 1683) refundió esta comedia don Juan Bautista Diamante, cambiando los nombres de las personas y el lugar de la acción, que ahora es Nápoles, y algunos de los episodios, aunque conservó los principales y el fundamento del asunto, que es conquistar Lucrecia (la Laura de Lope), el afecto del Capitán Osorio (el Don Juan o Adrián de Lope) por medio de sus disfraces y travesuras. (Vega, 1930: XXVIII-XXIX)

Tuttavia, nonostante le somiglianze della trama, bisogna rilevare anche che numerose differenze allontanano le due opere. La commedia di Lope/Montalbán è contraddistinta sicuramente da una maggiore ricchezza di sfumature rispetto a quella di Diamante: se la prima è in buona parte itinerante, con i vari protagonisti che si muovono tra Firenze, Milano e il cammino per Parigi, nella seconda l'azione è ambientata esclusivamente a Napoli, città di cui non si oltrepassano mai i confini. Alla ricchezza di ambienti offerta dalla commedia di Lope/Montalbán (la corte di un fantomatico ducato fiorentino o il regno di Francia, le campagne, le case dei contadini, una locanda, la strada, il carcere) con Diamante ci muoviamo in uno spazio esclusivamente urbano che concede una preferenza agli ambienti popolari: vediamo i protagonisti prevalentemente in ambienti urbani quali tra una locanda, la strada, il carcere e la casa di Laura, gentildonna napoletana e antagonista in amore di Lucrecia. Si tratta quindi di una *comedia de capa y espada* e non più di una *comedia palatina* come era avvenuto nella pièce precedente.

Per quanto riguarda l'epoca, la versione fiorentina di Lope non presenta alcun riferimento temporale che ci consente di datare l'opera, mentre la variante francese ci colloca nella prima metà del XVI secolo, durante il regno di Francesco I, uno dei protagonisti della commedia. Tuttavia, il re Francesco I viene considerato come un personaggio di fantasia, non c'è alcun riferimento a fatti realmente accaduti durante il suo regno e la storia e le specificità del suo governo non hanno nessuna importanza all'interno della commedia, come corrisponde al genere della commedia palatina.

Il testo di Diamante invece presenta numerosi indizi che ci permettono di datare in modo abbastanza preciso l'azione: siamo a Napoli, nei primi anni del XVI secolo, per la precisione tra il 1503 e il 1507, all'epoca del primo viceré spagnolo don Gonzalo Fernández de Córdoba, il Gran Capitano, che ha un ruolo importante nella commedia. Uno dei personaggi minori, Maestre Felipe, il padrone della locanda, offre un ulteriore elemento che aiuta a datare le azioni, giacché parte per Roma per celebrare l'anno santo, probabilmente alludendo a quello del 1500<sup>37</sup>.

MAESTRE FELIPE      Hoy parto a Roma, hija mía,  
que después de tantos años  
como he perdido, quisiera  
no perder este año santo,  
y aunque en mi ejercicio esto  
te parezca extraordinario  
melindre, sabe que soy  
aunque hostalero, cristiano. (M.16420, f. 27v)

<sup>37</sup> L'Anno Santo a cui allude Maestre Felipe a inizio della seconda giornata potrebbe corrispondere a quello celebrato nel 1500, durante il papato di Alessandro VI. Si tratterebbe comunque di un anacronismo perché don Gonzalo Fernández de Córdoba, che nella prima giornata risulta essere già viceré di Napoli, lo diventa solo nel 1503.



Il Capitán Osorio si trova a Napoli proprio perché è uno dei soldati spagnoli presenti in città agli ordini del Gran Capitano, che lo tiene in gran stima per il suo coraggio:

CAPITÁN	Por lo que el mundo me llama Gran Capitán es, Osorio, porque alisto en mis escuadras hombres como vos, que son los clarines de mi fama. (M. 16420, f. 21r)
---------	--

Il rivale in amore di Osorio è *monsieur Rocafeliz*, un barone francese innamorato di Laura, dama napoletana che ha rubato il cuore anche di Osorio e del conte Octavio Farnesio<sup>38</sup>. Quando i due uomini arrivano al duello è Rocafeliz ad avere la peggio, ricevendo dal geloso Osorio una ferita che in poco tempo lo porta alla morte. Le battute pronunciate durante lo scontro mettono in rilievo proprio l'antagonismo tra i due paesi che a inizio del XVI secolo si contendono il Regno di Napoli<sup>39</sup>:

ROCAFELIZ	Mi espada castigará tanta española arrogancia.
CRIADO 1 Y 2	Aquí estamos.
OSORIO	Poca es mucha francesa canalla. (M. 16420, f. 19v)

Ulteriore elemento di datazione: Laura, la gentildonna napoletana per cui si sono scontrati Osorio e Rocafeliz, è stata affidata al Gran Capitano dal padre Conrado, arruolato tra le schiere dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo.

CAPITÁN	Bien sabéis, señora Laura, que yo quedé por ausencia de vuestro padre Conrado que está en servicio del César Maximiliano, en lugar suyo, en cuanto pertenezca a mirar por el honor que heredáis de su nobleza, y esto os acuerdo porque disculpa el motivo sea que me ha traído a cumplir la obligación de mi deuda. (M.16420, f. 63v.)
---------	--

La tendenza alla semplificazione coinvolge l'universo sociale e il numero dei personaggi: ai nobili, contadini, villani, studenti e mercanti che vanno a dar vita all'intricato *enredo* delle avventure del *Pedro de Urdemalas* di Lope/Montalbán, Diamante contrappone unicamente la più esile vicenda dell'*enredo* amoroso. Lucrecia è una dama toledana di cui sappiamo solo che ha un fratello che ha combattuto per molti anni in guerra<sup>40</sup>; noi la vediamo già nel Regno di

<sup>38</sup> Esiste davvero un Ottavio Farnese: si tratta del nipote di Alessandro Farnese, papa Paolo III. Nacque nel 1524 e fu duca di Parma, Piacenza e Castro. Si sposò con una figlia naturale di Carlo V, Margherita d'Austria.

<sup>39</sup> Federico I di Francia e Ferdinando II d'Aragona rivendicavano entrambi diritti sul Regno di Napoli. I primi due viceré di Napoli furono francesi ma nel 1503, con la vittoria degli spagnoli, venne nominato viceré il Gran Capitano, Gonzalo Fernández de Córdoba e il Regno di Napoli divenne una provincia spagnola. Nella *suelta* del 1750 Rocafeliz diventa inglese.

<sup>40</sup> L'allusione a questo fratello è strumentale per il terzo atto, quando Lucrecia finge di essere don Pedro de Soto y Meneses. Laura, nella commedia di Lope/Montalbán, ha invece una famiglia ben definita: ha un padre, Fulgencio,

Napoli, dove si trova per aver seguito il capitano Osorio, suo promesso sposo, il quale però non perde tempo per concedersi altre distrazioni. Lucrecia, costretta a vivere nelle ristrettezze economiche a causa dei vizi del suo innamorato, decide di travestirsi da uomo per sfuggire a una ingiusta condanna di rimpatrio in Spagna che pesa sulla sua testa: Osorio è stato rinchiuso nel carcere di Castel Nuovo (l'odierno Maschio angioino) perché ha causato la morte del francese Rocafeliz, colpevole di aver corteggiato Laura che, ignara dell'esistenza di Lucrecia, corrisponde l'amore del soldato spagnolo<sup>41</sup>. Lucrecia inizia quindi una serie di travestimenti che la spingono a indossare i panni di Pedro, garzone presso l'oste Maestre Felipe, poi di anima in pena per rubare i soldi al *criado* di Osorio, Mochila, che era scappato con il bottino, quindi gitano<sup>42</sup> per predire il futuro a Laura, soldato per liberare Osorio dal carcere salvandolo dalla pena di morte, da fratello di sé stessa, con il nome di don Pedro de Meneses y Soto e infine da cieco. Il gioco dei travestimenti coinvolge più personaggi: il falso Pedro *criado de mesón* convince anche Liseta, la figlia di Maestre Felipe, che si è innamorata di lui, a travestirsi a sua volta da gitana e da *lazarillo* del cieco, diventando vittima e complice degli inganni che Lucrecia/Pedro sta tramando per liberare e riconquistare Osorio<sup>43</sup>. Anche il *criado* Mochila, che ha qui le funzioni del *gracioso*, figura assente nelle precedenti commedie di Cervantes e di Lope/Montalbán, per salvarsi dalla pena di morte finge di essere cieco e poi *cochero*, cambiando anche il nome con quello di Maleta<sup>44</sup>.

Nonostante la loro presenza in scena, i nobili rimangono qui solo sullo sfondo: oltre al barone Rocafeliz anche il conte Octavio Farnesio è quasi una comparsa, caratterizzato da codardia e pusillanimità. Un ruolo di maggior spessore lo ha Laura, anche se alla fine, suo malgrado, grazie alle trame di Lucrecia, sposerà proprio il corteggiatore che maggiormente disprezza, il pavido conte Octavio.

---

un fratello, Tirreno e un contadino innamorato di lei, Turino, che accetta di andare a cercarla quando lei abbandona la casa paterna.

<sup>41</sup> Possiamo vedere in questo episodio tracce autobiografiche, perché Juan Bautista Diamante si macchiò in gioventù dello stesso reato del Capitán Osorio. Ricordiamo inoltre che a Napoli si era trasferito il suo antenato Pablo, quando nel 1534 le truppe imperiali abbandonarono Corón nel Peloponneso. Nella città campana risiedette molti anni, servendo l'imperatore come capitano di cavalleria leggera. Qui fu sepolto nella chiesa greca di San Pietro e Paolo. Anche il nipote di Pablo, Mateo Diamante, nonno di Juan Batista, servì la corona per trentotto anni nelle Fiandre, in Francia a Napoli e in Sicilia.

<sup>42</sup> Il mondo gitano, che ha un peso fondamentale nella commedia cervantina, è assente in quella di Lope/Montalbán se non per un solo riferimento nel secondo atto, quando il finto cieco Ramón esalta l'astuzia di quello che lui è convinto sia Pedro, il suo *lazarillo*: "Ramón ¿De qué gitanos taimados / aprendiste tropelías? / Vamos que a Merlín igualas. / Laura: ¡Mal sabes tú con quién vas! / Ramón: Pedro, ¿eres diablo? / Laura: Y aún más. / Ramón: ¿Cómo? / Laura: Pedro de Urdemalas". (Vega, 1930: 412).

<sup>43</sup> Il personaggio di Liseta ricalca quello di Clara della commedia di Lope/Montalbán. Entrambe sono le figlie del Ventero dove la protagonista va a lavorare come garzone con il nome di Pedro, entrambe si innamorano di lui e accettano di seguirlo e di diventare sue complici. Tuttavia, Clara è più delineata come personaggio: organizza il furto dei soldi del padre per scappare dalla locanda, esprime il suo desiderio e la sua frustrazione sessuale nei confronti di Pedro, finisce in carcere, quando viene abbandonata da Pedro accetta di andare in moglie a un mercante, con il quale si sposerà alla fine del terzo atto grazie alla volontà del Duque/Rey Francisco I de Francia.

<sup>44</sup> Ciò avviene, in modo diverso, anche nel *Pedro de Urdemalas* di Cervantes e nella commedia di Lope/Montalbán. La gitana Belica scopre di essere la nipote della regina e nel terzo atto, dopo il riconoscimento, cambia il nome in Isabel ed entra in scena con abiti da dama. Così la saluta Pedro, ormai diventato commediante, spiegando la sua ultima trasformazione proprio in confronto a quella di Belica: "Famosa Isabel, que ya / fuiste Belica primero, / Pedro, el famoso embustero, / postrado a tus pies está, / tan hecho a hacer desvaríos, / que, para cobrar renombre, el Pedro de Urbe, su nombre, / ya es Nicolás de los Ríos. / Digo que tienes delante / a tu Pedro conocido, / de gitano convertido / en un famoso farsante [...]. Tu presunción y la mía / han llegado a conclusión: / la mía es solo ficción; la tuya, como debía. [...] Yo, farsante, seré rey / cuando le haya en la comedia, / y tú, oyente, ya eres media / reina por valor y ley. ". vv. 3019-3030, 3035-3038, Cervantes, 2015: 901-902. In Lope/Montalbán anche don Juan/Adrián, nel primo atto, finge di essere il Duca di Firenze/Re di Francia Francesco I per sedurre Laura e Clara, nel terzo atto, si traveste da *criado* di Laura che lei crede essere Pedro, a sua volta travestito da *caballero*.

I ricevimenti di palazzo con cui si apre il terzo atto sono solo una parodia grazie alla quale Lucrecia/don Pedro vuol fingere la propria nobiltà: ci si trova in realtà sempre nel *mesón* di Maestre Felipe e i vari domestici, paggi, cocchiere, pasticciere e lacchè, sono stati contrattati per realizzare una messa in scena: Lucrecia vuole per far credere a Laura che suo fratello, il nobile e bello don Pedro de Meneses y Soto, sia venuto dalla Spagna per chiederla in moglie, essendosi innamorato di lei dopo averne visto il ritratto; lo scopo è “rubare” il cuore di Laura al capitano Osorio<sup>45</sup>. Nel momento in cui il Viceré sta per unire in matrimonio Osorio e Laura, il finto don Pedro interviene per interrompere la celebrazione, affermando che quelle mani appartengono a Lucrecia. Davanti alla titubanza del viceré, che ignora chi sia Lucrecia, affiorano anche i dubbi a proposito delle numerose identità di Lucrecia: l’oste, tornato da Roma, riconosce nel giovane appena intervenuto Perico, il suo garzone, Liseta il suo futuro marito Pedro e Osorio suo cognato don Pedro de Soto. Lucrecia entra a questo punto senza travestimenti e confessa la sua storia: per salvare il suo onore e la vita di Osorio si era rifugiata come *criado* nella locanda di Maestre Felipe, poi fu soldato a Castelnuovo, gitano per Laura, cieco, anima in pena per Mochila, fratello di Lucrecia con Laura e Osorio e l’uomo misterioso che lo portò fuori dal castello salvandolo dalla pena di morte:

LUCRECIA      y yo viéndome perseguida  
                     de vos, por poner en salvo  
                     mi honor, de maestre Felipe  
                     en el mesón fui criado,  
                     soldado fui en Castelnuovo,  
                     fui para Laura gitano  
                     y ciego. De esta sortija  
                     hable, en premio de mi engaño;  
                     Para Mochila, alma en pena,  
                     sacándole de su amo  
                     ciertos cequies que él sabe  
                     que le entregué, cómo y cuándo;  
                     yo con Osorio fingí  
                     ser de Lucrecia un hermano,  
                     y antes, señor del castillo,  
                     yo soy quien lo sacó cuando  
                     preso estaba, por más señas  
                     de que un vuestro amigo hidalgo  
                     esta licencia me dio  
                     que a [él] se la daba pensando,  
                     concedla vos; y en este  
                     papel que del conde Octavio  
                     dio motivo a la desgracia  
                     del francés, y pues, tan raros  
                     disfraces de amor y honor  
                     se han visto en mí ejecutados,  
                     tantos sustos padecido[s],  
                     sufridos tantos trabajos  
                     como ya escuchado habéis,  
                     logre yo por vos los lauros  
                     que merecen mis fatigas,  
                     y pues, vos asegurado,

<sup>45</sup> Nella commedia di Lope/Montalbán l’idea di far sposare Lisarda con il nobile *caballero español* proviene dal Duca. In Diamante, invece, è la stessa Lucrecia a orchestrare l’intera rete di travestimenti e a organizzare l’intricato scambio di richieste matrimoniali.

casándose el conde y Laura,  
 quedáis de vuestro cuidado,  
 quédelo mi honor por vos  
 piadosamente mandando  
 que me dé la mano Osorio,  
 pues hacerlo está obligado.  
 Lucrecia soy, no don Pedro,  
 que a vuestros pies por sagrado  
 de mis fortunas me postro. (M. 16420, ff. 74r-75r)

La commedia finisce canonicamente con un duplice matrimonio: Lucrecia può celebrare le agognate nozze con Osorio, il conte Octavio Farnesio sposa Laura, il gran capitano paga tutti i debiti dell'oste e Mochila viene graziato dalla condanna a morte che pendeva su di lui dall'inizio della commedia<sup>46</sup>.

I riferimenti a Pedro de Urdemalas iniziano alla fine della seconda giornata, quando Lucrecia rivolge direttamente un appello alla Fortuna:

LUCRECIA Fortuna, solo el camino  
 que mis astucias no hallaban  
 me enseñaste tú. El Virrey,  
 creyendo que a Osorio saca  
 de la prisión, a Lucrecia  
 libra, a quien buscando anda  
 para prenderla. Ya estás  
 en mis logros empeñada,  
 Fortuna. Y yo por ti fío  
 de mi empresa temeraria  
 que quien a un hombre tan grande,  
 aunque por acaso, engaña  
 con el nombre ya de Pedro,  
 será Pedro de Urdimalas. (M.16420, f. 47v.)

È nel terzo atto però che si infittiscono i rimandi a Pedro de Urdemalas: nell'espressione di Lucrecia, orgogliosa di non avere uguali ("Si esto logro / no hubo Pedro de Urdemalas / como Lucrecia de Soto", M. 16420, f. 55v.)<sup>47</sup>, nella canzone intonata da Liseta, travestita da gitano ("¿Hay quién quiera oír cantar / en la tonadilla misma / de Jorge ciertas letrillas / de Perico de Urdebuenas?" M.16420 f. 66r) e in chiusura della commedia ("Y si han agradado acaso / los engaños de Lucrecia / en que se ven retratados / los de Pedro de Urdimalas, / tenga fin con vuestro aplauso") (M.16420, ff. 75r-75v).

Anche se rispetto al *Pedro de Urdemalas* di Lope/Montalbán si riducono i travestimenti ("En Diamante, Laura está disfrazada de Pedro de Urdemalas y va a ser gitano, ciego, soldado, caballero, demonio" afferma Agustín Redondo, confondendo però il nome della protagonista, che nella commedia di Diamante si chiama Lucrecia)<sup>48</sup> e cambiano la trama, gli episodi e l'ambientazione, il ricorso che le due donne fanno al personaggio di Pedro de Urdemalas non è altro che un escamotage che consente loro di recuperare l'onore e l'amore perduto (afferma Laura in chiusura del terzo atto "Aunque, si verdad te digo, / más que

<sup>46</sup> In Lope/Montalbán i due matrimoni con cui si chiude la commedia riguardano Laura, la villana disonorata, con don Juan/Adrián e Clara, la figlia dell'oste, con il mercante Ricardo. Rimane esclusa dalle combinazioni matrimoniali Lisarda, l'antagonista femminile di Laura.

<sup>47</sup> Questi versi mancano nella stampa del 1750.

<sup>48</sup> Agustín Redondo, "Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*", cit., p 116n.



donaire es venganza / de un agravio que me han hecho”, Vega, 1930: 427, mentre la Lucrecia di Diamante spiega al viceré di aver fatto tutto per amore e “por poner en salvo / mi honor”, M.16420, f. 74r). Tutto ciò non avviene nella commedia di Cervantes, dove l’amore ha un ruolo assolutamente minoritario e ininfluenza. Tra le tre commedie, accomunate dalla presenza di un personaggio che decide di raggiungere il proprio scopo attraverso l’astuzia e i travestimenti, sussistono numerose affinità tra quella di Lope/Montalbán e quella di Diamante, mentre minori risultano essere i collegamenti e le dipendenze con quella di Cervantes.

Sappiamo per certo che una commedia intitolata *Pedro de Urdemalas* fu messa diverse volte in scena tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo, come possiamo dedurre anche dalle aggiunte manoscritte al testo M.16420 della BNE. I dati raccolti nel DICAT evidenziano che dopo un lungo periodo di assenza dal palcoscenico che seguì la prima rappresentazione di un *Pedro de Urdemalas* del 1622 a corte davanti alla regina, con la compagnia di Manuel Álvarez Vallejo<sup>49</sup>, gli spettacoli ricominciano improvvisamente nel 1681 (con la compagnia di Martín de Mendoza) e si ripetono con frequenza con almeno sette allestimenti, nel 1688 (Ángela Barba); nel 1690 (Manuela de Escamilla, come abbiamo visto in chiusura del M.16420); nel 1692 (Agustín M. de Castilla); nel 1693 (Manuela de Escamilla); nel 1697 (Carlos Vallejo a Palacio); nel 1703 (Jerónimo de Sandoval); e infine nel 1717 (Juan A. de Arriaga), a prova di un certo successo (Ferrer Valls, 2008).

Questi dati, anche se non devono essere considerati esaustivi, ci aiutano a fare un po’ di chiarezza. La distanza tra la prima rappresentazione di un *Pedro de Urdemalas* del 1622 e questi nuovi spettacoli che iniziano negli anni Ottanta, ci spinge a ritenere che probabilmente la prima riguardasse il testo di Lope/Montalbán, mentre la seconda, quella messa in scena a partire dal 1681, il *Pedro de Urdemalas* più tardo, quello che i critici ritengono essere un plagio o comunque una *refundición*, e che sui testimoni conservati è stato attribuito a Diamante, Montalbán o Cañizares.

Se la critica ha detto molto a proposito delle prime due commedie analizzate, poco si è espressa a proposito della terza: le poche voci riscontrate ripetono le due informazioni che abbiamo sintetizzato: sarebbe un plagio e sarebbe attribuibile a Diamante o Cañizares.

Rispetto alla questione dell’autorialità, se ci atteniamo ai soli nomi circolati sui testi conservati, Montalbán, Cañizares o Diamante, escluderei l’attribuzione a Montalbán (paternità a cui si allude in M.16420 della BNE), perché era morto nel 1638, molti anni prima della presunta prima rappresentazione di questo terzo testo, nel 1681, e ritengo che chi gliela attribuì si stesse confondendo con il manoscritto T/20186 della versione ‘francese’ conservato in BNE. L’analisi di ETSO escluderebbe d’altronde questa ipotesi. Anche la paternità di Cañizares mi pare poco probabile, perché nel 1681, a 5 anni<sup>50</sup>, non avrebbe potuto scrivere alcuna commedia. In questo caso forse gli venne attribuita perché l’opera era considerata un plagio e all’epoca, Cañizares era noto per essere molto esperto in questa tecnica, come testimoniano i versi del canonico Huerta nell’*Alciada*:

Allí vi a Cañizares, remendando  
 Las comedias de Lope manuscritas  
 Que después fue a su nombre publicando  
 Con mil faltas groseras y malditas. (Domínguez de Paz, 2014: 100)<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Adrián J. Sáez afferma che la commedia di Lope / Montalbán “si bien puede anteceder a las reescrituras de Cervantes y Salas Barbadillo, pasa sin apenas pena ni gloria hasta la posterior comedia de Diamante”, (2016: 173).

<sup>50</sup> Tuttavia bisogna ammettere che Cañizares iniziò a scrivere molto precocemente: a quattordici anni redasse la sua prima commedia, riscrivendo la commedia di Lope *Las cuentas del gran capitán* (La Barrera i Leirado, 1969: 68).

<sup>51</sup> Cañizares non ebbe solo Lope come modello: la sua pièce *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra* presenta forti debiti con *La reina María Estuarda* di Diamante (Mackenzie, 1986: 201-2018).

#### 4. CONCLUSIONI

La storia dei testi seicenteschi per la scena del Pedro de Urdemalas, già di per sé abbastanza intricata per le numerose attribuzioni che abbiamo cercato di ricostruire, viene resa ancora più spinosa da affermazioni di studiosi autorevoli che moltiplicano le attribuzioni e finiscono per dar vita quindi, in teoria, a testi non esistenti, complicando ulteriormente il già difficile panorama esistente e generando errori che vengono poi ripetuti e tramandati. Nel 1899, ad esempio, Paz y Meliá, dopo aver catalogato il manoscritto 15285, ipotizzò l'esistenza di almeno sei opere intitolate *Pedro de Urdemalas*:

Con este título hay varias de Cervantes, de Lope, de Montalbán, de Diamante, de Cañizares, etc., y una refundición anterior a 1682. Durán atribuye una a Cañizares con los dos títulos que en este ms. se mencionan, de *Pedro de Urdemalas* o *Los engaños de Lucrecia*. (Paz y Meliá, 1934: 425)

Nel 1947 Cesco Vian ipotizzò che sia Diamante che Cañizares avessero scritto un *Pedro de Urdemalas*, e che quello del secondo fosse stato proibito da un circolo di intellettuali dopo aver assistito alla messa in scena del 1681 (quindi quella con la compagnia di Martín de Mendoza):

Avanzando nel secolo XVII, anche Diamante e Cañizares trattano il tema, in modo sempre più banale, tanto che il *Pedro de Urdemalas* di quest'ultimo, rappresentato verso il 1681, provocò le ire della 'tertulia' (una specie di 'claque' illuminata), che lo proibì, insieme ad altre sette commedie di repertorio. (Cervantes, 1947: 20)

In nota, cita come fonte un testo del 1914 di Narciso Díaz de Escobar, *Siluetas escénicas del pasado*, il quale, però, in nessun momento aveva attribuito a Cañizares questa commedia proibita dalla *tertulia*, anzi, aveva negato la sua paternità, anche se aveva ipotizzato due commedie diverse nel caso della commedia attribuita a Lope e a Montalbán:

Con este título se escribieron cuatro comedias: una por Miguel de Cervantes, otra por Lope de Vega, otra por Montalbán, y otra que se atribuyó a Cañizares, aunque, según ilustre cronista, fue mal atribuida. Indudablemente a esta, representada hacia el año 1681, debió referirse el autor del romance. (Díaz de Escobar, 1914: 17-19)

I due studiosi arrivano sostanzialmente a concepire quattro commedie diverse con protagonista Pedro de Urdemalas: Cesco Vian le attribuisce a Cervantes, Lope, Diamante e Cañizares (che l'avrebbe scritta a 5 anni); Díaz de Escobar a Cervantes, Lope, Montalbán e un anonimo.

Insomma, si risolve la questione dell'attribuzione moltiplicando le opere per il numero di drammaturghi citati all'interno di suddette opere o riscontrati nella critica precedente. In realtà, le commedie sono sempre e solo tre: quella di Cervantes, quella di Lope/Montalbán in duplice versione ('francese' e 'fiorentina') e quella di Diamante/Montalbán/Cañizares, e probabilmente tre erano anche i rispettivi autori se, come pare, non si avvalsero della tecnica di scrittura in collaborazione.

Vorrei concludere la storia delle attribuzioni di questi tre testi sollevando un interrogativo a cui non sono riuscita a dare una risposta: è giusto definire questa terza commedia degli anni Ottanta un plagio o è anche questo un ulteriore errore che viene tramandato dalla critica? La nuova commedia lavora su un'idea esistente, è vero, ma esattamente come Lope o Montalbán, cambia il genere (da una *comedia palatina* si passa ora a una *comedia de capa y espada*), l'ambientazione (ci si sposta ad esempio nella Napoli dei bassifondi), la trama, i personaggi (inserisce un *gracioso*, assente nelle due commedie precedenti) e, se l'autore fosse Juan Bautista Diamante, inserirebbe anche importanti spunti autobiografici. Non sarebbe forse più opportuno parlare di rivisitazione, di variazione sul tema di un personaggio del folklore che a partire

da un certo momento aveva conquistato la scena del XVII secolo, come dimostrano le opere di Cervantes, di Salas Barbadillo, di Lope e forse di Montalbán che lo hanno eletto a loro protagonista?

### Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1983) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Vol. II, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- BUCHANAN, Milton A. (1922) *Chronology of Lope de Vega's plays*, Los Angeles, The Library of the University of California Los Angeles, <https://archive.org/details/chronologyoflope00buch/page/18> (10.09.2019).
- CACHO, María Teresa (2009) *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2009.
- CAÑIZARES, José de, (1750) *Comedia famosa, Pedro de Urdimalas*, BNE, CERV.SEDÓ/5272, 18h.
- CERVANTES, Miguel de (1615) *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- (1947) *Comedia famosa de Pedro de Urdemalás*, ed. C. Vian, Genova, Romano Editrice Moderna.
- (1992) *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalás*, ed. J. Canavaggio, Madrid, Clásicos Taurus.
- (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Instituto Cervantes.
- (2015) *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española (2 tomos).
- CHARTIER, ROGER (2015) *La mano dell'autore, la mente dello stampatore*, Roma, Carocci.
- CORREAS, Gonzalo (2000) *Vocabulario de refranes*, ed. L. Combet, Madrid, Castalia.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1979) *Cuentos populares salmantinos*, Vol. I, Salamanca, Librería Cervantes.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1916), "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias", *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 272-297, 454-497, edición digitale in <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbz6q6>
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017), *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, etso.es
- DEMATTÉ, Claudia (2012) "Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán", *e/Humanista/Cervantes*, 1, pp. 366-380.
- DIAMANTE, Juan Bautista (siglo XVII) *Pedro de Urdemalás comedia famosa*, BNE, M.16420, 75h.
- (siglo XVIII) *Pedro de Urdemalás comedia famosa*, BNE, M.15285, 75h.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1914) *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Imprenta de Viuda de Luis Tasso.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, <http://web.frl.es/DA.html> (01.08.2020)
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (2014) "El Sol de Occidente, San Benito (1697), una comedia desconocida de José de Cañizares", *Studium. Revista de Humanidades*, 20, pp. 97-116.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1923-26) *Cuentos populares españoles*, Tomo III, Stanford, Stanford University Press.

- FERRER VALLS, Teresa (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger.
- FRIEDRICH VON SCHACK, Adolf (1885) *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Vol. II, Madrid, Tello.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980) *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de (1969) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- MACKENZIE, Ann L. (1986) "'The Deadly Relationship' of Elizabeth I and Mary the Queen of Scots Dramatized for the Spanish Stage: Diamante's *La Reina María Estarda* and Cañizares [?] *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra*", in ed. D. T. Gies, *Studies for I. L. McClelland, Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, IX, pp. 201-2018.
- MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Barcelona, Arco Libros.
- MORLEY, S. Griswold (1922) "Notes on the Bibliography of Lope de Vega's *Comedias*", *Modern Philology* 20, 2, pp. 201-217.
- MORLEY, S. Griswold, Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión esp. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan (2012) *L'architettura dei generi nella Comedia nuova di Lope de Vega*, Rimini, Panozzo Editore.
- (1986) *Teatro y prácticas escénicas*, London, Tamesis Books - Institucion Alfonso El Magnanimo, vol. II.
- PAZ Y MELIÀ, Antonio (1934) *Catálogo de piezas de teatro manuscritas que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Tomo I, Madrid, Blass S.A. Tipográfica. <https://artelope.uv.es/basededatos/browse-record.php?action=browse&recid=268> (01.07.2020)
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2011) *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza"*, Madrid, Edaf.
- PELLICER, Casiano (1804) *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Tomo I, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Ivan (siglo XVII) *Pedro de Vrdemalas comedia famosa*, BNE, T/20186, 18h. [Tachada la mención de responsabilidad y escrito a mano: "Lope"].
- PROFETI, Maria Grazia (1976) *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- REDONDO, Augustín (2007) "Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al Viaje de Turquía y al Lazarillo de Tormes", in A. Redondo, ed., *Revisitando las culturas del siglo de oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 109-132.
- RENNERT, Hugo y Américo CASTRO (1919) *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando.
- RESTORI, Antonio (1893) "La Collezione CC\*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores", *Studi di Filologia Romanza*, 6, pp. 1-156. Consultabile on



- line: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw313>, (01.10.2019).
- (1891) *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Daniel VILLA (1990) "Pedro de Urdemalas de Lope de Vega: el disfraz varonil y el 'trickster'", *Romance Notes* 31.1, pp. 53-57.
- SÁEZ, Adrián J. (2014) "Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático", *Etiópicas* 10, pp. 111-127.
- (2016) "Las vidas de Pedro de Urdemalas: las reescrituras de Cervantes, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo y Lope", in María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco, coords., *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Valladolid, Olmedo Clásico, 2016, pp. 165-178.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018) *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra.
- SCHEVILL, Rudolf (1920) *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Tomo VI, Madrid, Gráficas Reunidas.
- SHERGOLD, Norman D. y John Earl VAREY (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, London, Thamesis Books Limited.
- TEIXEIRA DE SOUZA, Ana Aparecida y Carolina de PONTES RUBIRA (2017) "Pedro de Urdemalas: un personaje proteico en el teatro cervantino", *Criticón* 131, pp. 157-174, <https://journals.openedition.org/criticon/3624> (20.10.2019).
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (Spring 2014) "Atribuciones polémicas y falsificaciones literarias: *Melisendra*, Lope y sus censores", *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 132-153.
- VAREY, John E. (1963) "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *Bulletin of Hispanic studies*, 40, 4, pp. 212-244.
- VEGA, Lope de (1930) *Obras de Lope de Vega*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Rae.
- (siglo XVIII) *Pedro de Urdemalas comedia famosa*, BNE, MSS/22726/114, 46h. [En portada, nota en italiano: Palatina-parmense, colección de diferentes autores, tomo LXXX; esta es la última comedia del tomo].
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1998) "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias", *Criticón*, 72, pp. 11-34.
- (2003) "La transmisión del teatro en el siglo XVII", in ed. J. Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 1289-1320.
- VILLALÓN, Cristóbal de (1905) *Viaje de Turquía*, ed. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Bailly-Baillière.
- (2010) *Viaje de Turquía*, ed. de F. G. Salinero, Madrid, Cátedra.



# Giovanni Battista Bidelli y la difusión de la literatura áurea española en el Estado de Milán en el siglo XVII

BENEDETTA BELLONI  
Università Cattolica del Sacro Cuore

## Riassunto

El análisis de la trayectoria tipográfica y editorial de Giovanni Battista Bidelli revela que, a través de su constante actividad a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, el impresor milanés favoreció la circulación de piezas cumbre de la literatura española de los Siglos de Oro en el Milanésado. En este artículo se valorarán los datos que proporciona el examen de la producción editorial en lengua española de Bidelli no solo a la hora de entender el papel que tuvo el tipógrafo en el ambiente de la imprenta del Estado de Milán, sino también para comprender la configuración del universo cultural y literario de uno de los territorios italianos más relevantes de la Corona española del tiempo.

## Resumen

L'analisi della traiettoria tipografica ed editoriale di Giovanni Battista Bidelli rivela che, attraverso la sua costante attività durante la prima metà del secolo XVII, il tipografo milanese facilitò la circolazione di opere fondamentali della letteratura spagnola dei Secoli d'Oro nel Milanésado. Nell'articolo si prenderanno in considerazione i dati che l'esame della produzione editoriale in lingua spagnola di Bidelli fornisce non solo per capire il rilevante ruolo che ebbe nell'ambiente della stampa dello Stato di Milano, ma anche per comprendere la configurazione dell'universo culturale e letterario di uno dei territori italiani più rilevanti della Corona spagnola dell'epoca.



## 1. INTRODUCCIÓN

Gracias a los datos que se han recabado hasta la fecha resulta posible trazar una fisonomía de la labor tipográfica y editorial sobre textos literarios españoles realizada en lengua castellana por el impresor milanés Giovanni Battista Bidelli. La actividad del editor, cronológicamente desarrollada en la primera mitad del siglo XVII, se puede considerar intensa, bien estructurada y estratégicamente concebida. El primer paso, a la hora de emprender el análisis del repertorio que nos compete, es el de delinear un breve marco preliminar para intentar contextualizar la acción tipográfica de esta distinguida figura del ambiente cultural del Milán del siglo XVII.

En el libro III del *Persiles*, Miguel de Cervantes ofrece al lector un retrato muy vivo de esta capital. En el viaje hacia Roma, Periandro y sus compañeros cruzan la península italiana, pasando por la ciudad lombarda. De esta forma describe el narrador la villa:

Entraron en Milán, admiróles la grandeza de la ciudad, su infinita riqueza, sus oros, que allí no solamente hay oro, sino oros; sus bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha pasado las suyas Vulcano; la abundancia infinita de sus frutos, la



grandeza de sus templos, y finalmente la agudeza del ingenio de sus moradores.  
(Cervantes, 2003: 608-609)

Aunque la crítica destaque que en los detalles literarios cervantinos relacionados con la opulencia de la ciudad reverberan los versos del poeta latino Ausonio y que la referencia a las herrerías refleje un *topos* muy difundido en la literatura española de aquel tiempo<sup>1</sup>, lo que es interesante resaltar de la descripción del escritor alcalaíno es la atención puesta en tres aspectos enlazados con Milán: riqueza, laboriosidad e ingenio. Sin duda, en la época, la ciudad representaba a la vez las tres facetas indicadas, ya que su fama de centro productivo y financiero era muy notoria en toda Europa<sup>2</sup>.

Milán era capital de un territorio que constituía una pieza de gran importancia a nivel geopolítico para los españoles. La victoria de Carlos V contra los franceses en la Batalla de Pavía en 1525 selló el inicio de la dependencia hispánica del territorio del Milanésado, que, a partir de ese momento, sirvió de nexo para los caminos militares españoles que enlazaban Flandes, Italia y el Sacro Imperio Germánico<sup>3</sup>. Milán constituyó, según la definición de unos historiadores, “el corazón de la Monarquía” (Fernández Albaladejo, 1992: 185-237) o, según otra perspectiva, la “puerta de Italia” (Chabod, 1971: 43-45): la ciudad del norte italiano se presentaba como una enclave fundamental para las comunicaciones, fue un centro principal de acogida de los contingentes militares españoles y asimismo un territorio cuya administración valía de trampolín a los miembros de la gran nobleza española que la regentaban para aspirar a cargos mayores en el cosmos imperial<sup>4</sup>.

Por asumir un papel relevante en el mercado financiero del Norte de Italia, Milán acogía a redes de negociantes de toda la península y también a muchos comerciantes extranjeros<sup>5</sup>. Afirma Cavagna (2001: 197) que, en la capital del Ducado, “sono presenti colonie di mercanti stranieri soprattutto da Lione, dalla Germania - Ulm, Colonia e Spira - dalle Fiandre spagnole e dall’Olanda - Bruxelles e Anversa”. De forma particular, hay que destacar las constantes y proficuas relaciones comerciales, a lo largo de todo el siglo XVII, trabaron poderosos banqueros, cambistas y mercaderes de Milán con muchas plazas situadas en la Europa allende los Alpes, tanto en los países católicos como en los protestantes<sup>6</sup>. Según Tonelli (2014: 103-104), el

<sup>1</sup> Sobre la influencia del poeta Décimo Magno Ausonio ejercida en la descripción cervantina de Milán, ver Rosso (2017: 142-143). Para más información sobre los tópicos literarios relacionados con la imagen de Milán como plaza de armas de la Monarquía Española, ver Caravaggi (2000: 111-130). Hay que recordar también la descripción cervantina de la ciudad de Milán en la novela ejemplar de *El Licenciado Vidriera* (Cervantes, 2010: 327, 333).

<sup>2</sup> Para más información sobre el aspecto comercial y financiero de la ciudad de Milán en el siglo XVII, ver De Luca (1996) y Rizzo (2000: 151-194).

<sup>3</sup> Acerca de la relevancia estratégica del Estado de Milán para la Corona española en los siglos XVI y XVII, merece la pena recordar las palabras de Giannini (2006: LXVI): “[...] sin dalla seconda metà del Cinquecento, lo Stato di Milano aveva rappresentato la retrovia e il luogo di transito, armamento e addestramento per le truppe dirette nelle Fiandre e negli altri teatri bellici dell’Europa continentale. In tale ottica esso rappresentava un luogo nevralgico del complesso sistema di comunicazioni della Monarchia, attraverso il quale passavano non solo truppe, ma anche ingenti somme di denaro, sotto forma di metalli preziosi, contanti e lettere di cambio, indispensabili per il finanziamento dell’esercito nelle Fiandre, di amici e alleati della Monarchia, nonché della rete diplomatica e spionistica asburgica italiana ed europea”.

<sup>4</sup> El Milanésado mantuvo un gobierno autónomo bajo el dominio español: la capacidad ejecutiva se encontraba en las manos de un gobernador que tenía competencias políticas y militares (ver Papini, 1957).

<sup>5</sup> Para más información sobre la presencia de comerciantes extranjeros en Milán, ver Tonelli 2012.

<sup>6</sup> En cuanto a los comercios entre Milán y los países del Norte Europa, Tonelli (2014: 103) cuenta que “Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento lo Stato di Milano esportava infatti in Inghilterra e negli Stati tedeschi manufatti in seta, e in seta impregniata con oro e con argento; e in Germania, oltre che in Svizzera, armi da parata. Riforniva Svizzeri e Grigioni di cereali, vino e sale; e Ginevra di seta greggia. Importava bovini e cavalli dai Cantoni elvetici; grani dal Baltico attraverso l’intermediazione di mercanti olandesi e inglesi, che rifornivano il Milanese anche dei cosiddetti «cibi quaresimali». E poi lana pregiata dall’Inghilterra, più grossolana da Augusta, Ulm e Norimberga, città quest’ultima dalla quale Milano importava anche metalli, pellame, cuoi e cera oltre a tele soprattutto in lino, ma anche in lino misto con canapa o con cotone, allo stato greggio, sbiancate o stampate, che vi

intercambio de bienes económicos efectuado entre el Milanesado y los países del Norte de Europa dio origen a un duradero proceso de salida y entrada de mercancías, gracias también a la enérgica actividad de unos cuantos negociantes procedentes del territorio de Milán, especialistas en el comercio de productos ‘ultramontanos’<sup>7</sup>. Desde luego, durante todo el siglo XVII, el libro también se consideró un relevante artículo de intercambio mercantil en el ambiente del negocio internacional: se trataba, en efecto, de un género significativo, ya que estaba destinado al abastecimiento cultural de una rica y potente región bajo el dominio español. Según los datos proporcionados por los historiadores, Bidelli fue un actor muy importante del sistema del comercio librero entre Milán, los países del Norte Europa y España en la primera parte del siglo XVII. En las siguientes páginas, se dará cuenta del distinguido papel que jugó la figura del empresario milanés, tanto en el proceso de construcción del libro en lengua española como objeto cultural como en la configuración del mismo como producto comercial.

## 2. GIOVANNI BATTISTA BIDELLI, IMPRESOR Y LIBRERO MILANÉS DE ÉXITO

Giovanni Battista Bidelli nació en Milán en 1580 y ejerció su tarea profesional en la misma ciudad desde aproximadamente la primera década de 1600 hasta la mitad del siglo (1654<sup>8</sup>). Las investigaciones de Anna Giulia Cavagna y Caterina Santoro aportan valiosas noticias acerca de la trayectoria vital de Bidelli y tienen el gran mérito de arrojar luz sobre su actividad no solo como tipógrafo sino también como mercader de libros. Para Cavagna, Bidelli fue un empresario audaz, una personalidad vigorosa que sobresalió en el mundo del libro milanés y también lombardo en el siglo XVII:

Mercante si definì Giovanni Battista Bidelli, il più importante editore della Milano della prima metà del Seicento, intraprendente e capace libraio [...]. Accumulò un considerevole patrimonio restando sulla scena urbana per quasi 50 anni, dominandone l’editoria almeno per 20, svolgendo anche attività tipografica, concorrenziale con quella della maggiore stamperia urbana dell’epoca, convenzionata col governo [...]. Egli svolse un ruolo centrale nel mondo del libro milanese e lombardo del Seicento, corrispondendo con letterati famosi, stranieri, sfruttando relazioni commerciali con la Germania, costruendosi un gruppo di lettori fedeli, contornandosi di estimatori politicamente e socialmente potenti nell’ambiente urbano. (Cavagna, 2001: 198)

Por tanto, según lo que afirma la estudiosa, Bidelli fue hombre de habilidad especial en construir tupidas redes de amistad con distintas élites del ambiente urbano<sup>9</sup> y europeo (políticos, religiosos, literatos y comerciantes). Asimismo destacó por ser un personaje de gran capacidad empresarial, expresada principalmente en la arquitectura y en la consolidación de un negocio editorial muy productivo. Bidelli, de hecho, no tardó en acumular un relevante patrimonio que le había convertido en la época en un rico terrateniente cuyas propiedades se hallaban situadas tanto en el casco antiguo de la ciudad milanesa como en las afueras<sup>10</sup>.

---

giungevano anche da altre località della Germania meridionale, da San Gallo e da Zurigo, per essere consumate in loco, oppure per essere vendute in altre città dello Stato o rivendute all’estero”.

<sup>7</sup> Tonelli (2014: 104-105) menciona a Ferrante Olginate, Lodovico Castello, Francesco Cresce Del Ponte, Ippolito Ferrari y Giovanni Giacomo Durini como significativos ejemplos de comerciantes milaneses relacionados con los negocios allende los Alpes.

<sup>8</sup> Sobre la fecha del fallecimiento del impresor milanés, ver Cavagna, 2001: 199.

<sup>9</sup> Cavagna (2001: 198) nombra, en particular, a dos personajes relevantes del Milán del siglo XVII con los que Bidelli trabó amistad: el intelectual, médico y profesor Ludovico Settala y Francesco Bernardino Ferrari, teólogo y colaborador del cardenal Borromeo en la constitución de la Biblioteca Ambrosiana.

<sup>10</sup> Más información sobre la vida de Bidelli en Santoro 1965 y Cioni 1968.



Indicio del incipiente éxito empresarial de Bidelli fue, en primer lugar, conseguir entrar en el negocio de los herederos de Pietro Locarni, a partir el año 1610<sup>11</sup>. Bidelli llevó adelante la empresa del difunto impresor y publicó, entre 1610 y 1614, una veintena de ediciones selladas con una de las marcas que Locarni utilizaba en sociedad con el editor Girolamo Bordonni desde 1598 (un gato con un ratón en la boca)<sup>12</sup>. Alrededor de 1620, Bidelli se hizo cargo del negocio de Bordonni, adquirido tras la celebración de una subasta<sup>13</sup> (Cavagna, 2001: 205-206). Trabajó el impresor con la misma marca Bordonni-Locarni también por sí solo, costeando ediciones que



Figura 1 – marca tipográfica: un gato con un ratón en la boca en un marco oval. Debajo del marco, en el centro, las iniciales GBB y una doble cruz encima de ellas.

Dieci libri di pensieri diversi d'alessandro tassoni  
in Milano, PER GIO. BATTISTA BID. M. DC. XXVIII  
(Colección privada)

<sup>11</sup> Después de la muerte de Pietro Locarni en 1609, el primer testimonio de la colaboración entre Bidelli y los herederos de Locarni (Caterina Peregalli, la esposa de Pietro, y el hijo de muy corta edad Luca Francesco) fue la impresión de la primera parte del *Quijote* en 1610 (la dedicatoria está fechada el 24 de julio de 1610). Explica Cavagna (2001:199) que, para empezar con su negocio, Bidelli decidió alquilar una tienda en uno de los lugares más relevantes para el comercio de los libros, en el corazón del casco antiguo de la ciudad de Milán, muy cerca del Duomo: “Nel 1612 Bidelli affitta una bottega posta in un luogo strategico della città, nella piazza dei mercanti, vicino al «Broletto» e alle carceri, i luoghi del potere politico e giudiziario urbano”. En cambio, Cioni (1968: 358) indica que el taller de Bidelli se hallaba en otra zona de la ciudad, “sotto la loggia delle prigioni del Podestà in Porta Romana, parrocchia di S. Tecla”.

<sup>12</sup> Según las investigaciones de Castellani (2008-2009: 94-96), las ediciones impresas por los herederos de Locarni y Bidelli son diecinueve.

<sup>13</sup> Girolamo Bordonni (o Bordone) fue un librero milanés (quizás también tipógrafo), activo entre 1586 y 1619 (a partir de 1598 trabajó en colaboración con Pietro Martire Locarni hasta 1609, fecha del fallecimiento de éste). En el ámbito de los estudios hispánicos recordamos a Bordonni por su edición milanese de las *Rimas* y del *Arte Nuevo* de Lope con fecha en 1611 (la Biblioteca Nacional de España conserva un ejemplar de la edición lopesca de Bordonni con signatura U/4482. El impreso fue presentado al público en la exposición *Lope y el teatro del Siglo de Oro* que tuvo lugar en la Sala Recoletos de la Biblioteca Nacional en Madrid desde el 28 de noviembre de 2018 hasta el 17 de marzo de 2019). Según los datos recabados por los históricos, a lo largo de su actividad como librero, Bordonni tuvo unos cuantos problemas económicos con su sociedad editorial: “In circostanze dolorose e ancora non perfettamente chiare”, cuenta Cavagna (2001: 206-207), “l'intero patrimonio del Bordonni a causa di debiti fu posto sotto sequestro dalle autorità; solo dopo pratiche legali e dispensa senatoria fu possibile metterlo all'asta. Venne acquistato dal Bidelli, per una considerevole cifra che lo colloca sicuramente fra le persone facoltose del tempo, in grado di disporre di buona e immediata liquidità [...] Bidelli aveva anche coperto una serie di debiti minori del Bordonni nonché le necessarie spese legali trovandosi così proprietario di un fornito magazzino librario, costituito da molte «casse di libri» da commerciare”. Para más información sobre la actividad de Girolamo Bordonni, ver Castellani (1995, 1998, 2008-2009).

vieron la luz en el taller ubicado en la “piazza dei Mercanti”. En los años siguientes, Bidelli llevó adelante la empresa tipográfica con uno de sus hijos, Bartolomeo<sup>14</sup>, y, después de los años '30, al terminar la peste que asoló Milán entre 1630 y 1631, comenzó de nuevo su tarea editorial, en colaboración con otro importante impresor de la capital lombarda, Filippo Ghisolfi, quien imprimió algunos títulos por su cuenta.

La actividad del comercio de los libros fue un aspecto muy importante de la polifacética labor de Bidelli, una vertiente que hay que tener en cuenta a la hora de reflexionar sobre la elección de los títulos que el editor imprimió convirtiéndolos en mercancías librarias en el Milanesado. Cavagna (2001: 2-5) sugiere que es posible que Bidelli se valiese de los contactos construidos por Bordonni en el período de auge de su actividad y que, además, el editor se aprovechara de los comerciantes alemanes presentes en Milán como intermediarios para la venta de su repertorio en el Norte de Europa. Lo que es cierto es que Bidelli recurrió a agentes literarios para el negocio de los títulos de su catálogo: del intercambio epistolar entre el editor milanés y el humanista alemán Lucas Holstenius, asentado en Roma en 1638 como encargado de la biblioteca del cardenal Francesco Barberini<sup>15</sup>, es posible conseguir informaciones sobre la presencia en la *urbe* de un agente, Marco Garbezzi, que cuidaba de los intereses de Bidelli en el mundo romano de los comerciantes de libros. En Roma, además, el editor milanés podía beneficiarse de las excelentes relaciones trabadas con el impresor/editor de origen flamenco Hermann Scheus para realizar conmutaciones de algunos títulos de sus catálogos editoriales<sup>16</sup>. De la correspondencia con Holstenius, se desprende también que, para el editor milanés, fue muy complejo, principalmente desde un punto de vista económico, seguir con su comercio en el Norte de Europa por causa de la Guerra de los Treinta Años que dificultaba los accesos hacia esos territorios. Así Bidelli describía a Holstenius la dificultad de los negocios con los países de las regiones septentrionales en 1647:

Sono da 18 anni che restano occupati i passi della Francia, et della Germania per causa della guerra, che non si può far venire niente se non con grandissima spesa, aggiuntovi che gli negotij restano avorriti che non si fa niente. Sto attendendo ciò che doverà haver fatto il sign.r Marco Garbezzi in mio servitio con gli Heredi del sig.r

<sup>14</sup> Hay noticias dudosas sobre los hijos de Bidelli. Según lo que cuenta Cioni (1968), el librero milanés tuvo cinco hijos, dos de los cuales varones (Giovan Maria y Giovan Battista). Sin embargo, Santoro (1965: 312-313) añade otra información más en su artículo, al hablar de otro hijo, Bartolomeo, quien heredaría el taller de imprenta después del fallecimiento del padre. Lo que sí es cierto es que el hijo Giovanni Maria fue un conocido jurista de la Milán del siglo XVII quien legó a la *Biblioteca del Collegio Gesuitico di Brera* un número considerable de obras impresas, ahora conservadas en la Sala Teológica de la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán. Sobre el legado bidelliano de la Biblioteca Braidense, ver Baretta, 1993: 19.

<sup>15</sup> Sobre Lucas Holstenius, relevante figura del ambiente cultural romano de la mitad del siglo XVII, ver Rietbergen 1978 y Serrai 2000. Acerca de la costumbre epistolar del humanista alemán con los editores del tiempo, Serrai comenta (2000: 14-15) que “[...] Al traffico erudito con i letterati va tuttavia aggiunto, per Holstenius, quello con alcuni fra i maggiori editori europei, da Elsevier a Cramoisy, da Blaeu a Plantin, non solo rilevanti per livello culturale ed intraprendenza scientifica, ma autentici fautori ed organizzatori di grandi imprese letterarie e filologiche”.

<sup>16</sup> En el ambiente editorial del siglo XVII, era práctica comercial usual establecer entre los libreros convenios de canje de publicaciones. Mirto (1996: 256) explica que “Questa forma di transazione era tra le più importanti e seguite nel periodo in questione, ed era caratteristica anche dei maggiori esponenti del mondo del commercio libraio europeo. È il caso di ricordare l’attività dei Moretus di Anversa che barattavano libri con mercanti di tutta Europa [...]. Tra i librai con cui il mercante milanese ebbe rapporti ricordiamo Ermanno Scheus, di origine fiamminga trapiantato a Roma, Francesco Roberti e i soci Biagio Deversin e Zanobi Masotti”. En la correspondencia de Bidelli se hallan muchas trazas de los canjes efectuados con el ambiente romano (Mirto, 1996: 266): “In occorrenza ho fatto un baratto de alquanti libri miei con altri con gli sig.ri Biagio Diversini et Zenobio Masotti compagni librai costì in Roma, a’ quali ho inviato libri conforme con l’accordo nostro in due grosse balle et un ballotto conforme l’ordine loro per via di Genova indrizati in Genova al sig.re Bartolomeo Conforto loro corrispondente [...]”. Bidelli tuvo problemas con los mercaderes mencionados por Mirto, a excepción de Scheus, ya que, en las cartas destinadas a Holstenius, Bidelli se queja a menudo de la conducta poco virtuosa de los dos romanos.

Scheus, e voglio credere che a quest' hora doverà avere aggiustato il tutto insieme con il favore de V.S. Ill.ma et R.ma e che doverà havere retirato apresso di sé tanti libri a compimento del mio havere. (Mirto 1996: 260)

Los comentarios redactados por Bidelli destinados al importante archivero alemán hablan de la complicada situación comercial causada por la crisis militar y hacen suponer que, muy posiblemente, antes de la fecha de inicio del conflicto, el librero milanés hubiera tenido mayor facilidad de penetración en los mercados libreros de regiones como los Países Bajos españoles y Alemania, con las que, como se explicará a continuación, sin duda Bidelli mantenía compraventas de títulos.

### 3. LAS EDICIONES LITERARIAS BIDEILLIANAS EN LENGUA ESPAÑOLA

Al examinar la dimensión temática de la propuesta editorial de Bidelli, llama la atención la gran variedad de títulos y autores. En su repertorio se hallan muchas obras de literatura (principalmente italiana) y también de historia, ascética, hagiografía y de materia militar. A este propósito, Cavagna (1995: 119) comenta:

La apertura de los Bidelli a temas diferentes, su interés como libreros por la producción de otros países, la variedad y la importancia de los autores publicados hacen que estos empresarios milaneses sean figuras dominantes dentro del mercado regional y, por lo que respecta a la edición en español, los más importantes en absoluto.

La recuperación de su trayectoria editorial literaria en lengua española<sup>17</sup> refiere que, a través de su trabajo como impresor, Bidelli efectivamente favoreció en gran medida la circulación y la difusión de la literatura áurea española en el mercado librero del Milanesado. Fue principalmente en las primeras dos décadas del siglo XVII, y también en otras fechas esporádicas -al cabo de la epidemia pestilencial- cuando el editor milanés se dedicó a la impresión de textos literarios en lengua castellana, siguiendo paralelamente con la publicación de obras en lengua italiana y latina.

El programa editorial bidelliano en español se estrena en 1610, con la publicación de la primera parte del *Quijote* de Cervantes<sup>18</sup>. El año 1615 fue fecha importante ya que el tipógrafo milanés imprimió, a muy poca distancia de uno a otro, tres clásicos de la literatura española del Siglo de Oro: el *Guzmán de Alfarache*<sup>19</sup> de Mateo Alemán, el *Lazarillo de Tormes*<sup>20</sup> y las *Novelas Ejemplares*<sup>21</sup> cervantinas. En 1616, Bidelli edita *La Diana*<sup>22</sup> de Jorge de Montemayor y también

<sup>17</sup> Las ediciones bidellianas en lengua española objeto de análisis han sido identificadas en los fondos antiguos de las siguientes bibliotecas: Biblioteca Nazionale Braidense (Milán, Italia); Biblioteca Nazionale Centrale (Roma, Italia), Biblioteca Oliveriana (Pesaro, Italia), Biblioteca Nacional de España (Madrid, España). Acerca del repertorio bidelliano sobre literatura española, ver también Pintacuda 2010: 79-81.

<sup>18</sup> EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Al' Ill.mo Señor el Sig. Conde VITALIANO VIZCONDE, EN MILAN Por el Heredero de Pedro Martir Locarni y Iuan Baptista Bidello, Año 1610. Con licencia de superiores, y privilegio.

<sup>19</sup> DE LA VIDA DEL PICARO GUZMAN DE ALFARACHE Primera Parte. Compuesta por Matheo Aleman criado del Rey Don Felipe III nuestro señor, y natural vezino de Seuilla. CON PRIVILEGIO. EN MILAN, A costa de Iuan Baptista Bidelo Año 1615. Con licencia de superiores.

<sup>20</sup> LA VIDA DE LAZARILLO DE TORMES Y de sus fortunas y adversidades. EN MILAN, A costa de Iuan Baptista Bidelo Librero, M.DCXV.

<sup>21</sup> NOVELAS EJEMPLARES DE MIGUEL DE Cervantes Saavedra. EN MILAN A costa de Iuan Baptista Bidelo Librero. M. DC.XV.

<sup>22</sup> LA DIANA DE IORGE DE MONTEMAYOR NUEVAMENTE CORREGIDA y revista por Alonso de Ulloa. PARTE PRIMERA. Hanse añadido en esta ultima impression los verdaderos amores de Abencerrage, y la hermosa Xarifa. La infelice historia de Piramo y Tisbe. Van tambien las Damas de Aragon, y catalanas y algunas castellanas, que hasta aquí no hauian sido impresas. EN MILAN, por Iuan Baptista Bidelo. M. DC. XVI.



*La hija de Celestina*<sup>23</sup> de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. En 1619 vio la luz en las prensas bidellianas la *Primera parte* de las comedias<sup>24</sup> de Lope de Vega. En 1622 siguió el editor con la propuesta teatral y publicó la *Celestina*<sup>25</sup> de Fernando de Rojas. Dos años después, en 1624, Bidelli se dedicó al género poético, optando por el título cervantino del *Viaje del Parnaso*<sup>26</sup>. Después del largo silencio de sus prensas, causado posiblemente por la peste en la capital lombarda, Bidelli volvió con su programa editorial en 1634 publicando el *Discurso de todos los diablos*<sup>27</sup> de Francisco de Quevedo. Doce años después, en 1646, Bidelli financia la edición de *El político D. Fernando el Católico*<sup>28</sup> de Baltasar Gracián impresa por Filippo Ghisolfi y, finalmente, en 1649, Bidelli concluye su itinerario editorial en lengua española con la publicación de la pieza teatral lopesca *El vellocino de oro*<sup>29</sup>.

La relación del repertorio editorial español de Bidelli nos lleva a algunas consideraciones. Antes de todo, la propuesta bidelliana de títulos en lengua castellana parece muy amplia y lineal. El tipógrafo milanés llevó a la imprenta algunas de las piezas cumbre de la literatura española de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII (hasta la década de los años 40), siguiendo un método de selección de títulos relacionado tanto con el valor que alcanzaron las obras en su país de origen, como con el éxito editorial que esos mismos textos habían cosechado y seguían cosechando en España y también en otros territorios de la Corona española. Para intentar obtener logros económicos de sus productos editoriales, Bidelli no quiso arriesgarse con su oferta: jugó sobre seguro y optó por una propuesta que reubicaba en Milán el grueso de la tradición literaria española de los Siglos de Oro. Sobre lo relevante que fue la actividad editorial en lengua española de Bidelli, Cavagna (1995: 119) comenta que:

aunque en la segunda parte del siglo no faltan impresores o libreros que ofrecen textos ibéricos o de temas filoespañoles, el carácter orgánico del programa editorial bidelliano, la coherencia de su oferta, la oportunidad con la que vuelven a proponer títulos que acababan de salir en España y publicados con un margen de poquísimos años, convierten la experiencia de esta editorial en única.

Parece importante destacar, además, que el trabajo de publicación de obras literarias en español realizado por la empresa de Bidelli fue muy significativo para el horizonte cultural italiano de la época, ya que el librero milanés fue quien introdujo por primera vez parte del canon literario áureo en el territorio italiano, difundiendo ese legado tan relevante - y en

<sup>23</sup> LA HYIA DE CELESTINA, POR ALONSO JERÓNIMO De Salas Barbadillo: impressa por la diligencia y cuydado del Alferez Francisco de Segura, Entretenido cerca de la persona del Señor Virrey de Aragon. Al molto Illustre Sig. FILIPPO TROTTI. EN MILAN. Por Iuan Bapt. Bidelo, 1616. Con licencia de superiores.

<sup>24</sup> LAS COMEDIAS DEL FAMOSO POETA LOPE DE VEGA CARPIO RECOPIADAS POR BERNARDO GRASSA. AGORA NUEVAMENTE IMPRESAS Y EMENDADAS. Dirigidas al Illustriss. Don Iuan de Figueroa Villegas, Cauallero de la orden de Alcantara, Capitan de Corazas en el Estado de Milan por S. M. Las que en este libro se contienen van a la buelta desta hoja. EN MILAN, A costa de Iuan Baptista Bidelli Librero. 1619 Años.

<sup>25</sup> CELESTINA Tragicomedia DE CALISTO Y MELIBEA. En la qual se contienen, de mas de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales, y auisos muy necesarios para mancebos. *Mostrandoles los ENGAÑOS que estan encerrados en SIRVIENTES Y ALCAHUETAS.* Al'Ill.mo Señor Conde Antonio Visconte Conde de Lonato Poçolo. EN MILAN A costa de Iuan Baptista Bidelo Librero, M. DC. XXII.

<sup>26</sup> VIAGE DEL PARNASO Compuesto POR MIGVEL DE CERVANTES Saavedra. Dirigido al Señor D. ANTONIO RODRIQUEZ DE FRECHILLA. EN MILAN, Por Iuan Bautista Bidelo 1624. Con licencia de superiores.

<sup>27</sup> DISCVURSO De Todos LOS DIABLOS, O INFIERNO Enmendado, Autor Don FRANCISCO DE QUEVEDO Villegas, Cauallero de la Orden de Santiago. EN MILAN, Por Iuan Bautista Bideli, M. DC. XXXIII.

<sup>28</sup> EL POLITICO D. FERNANDO EL CATOLICO DE LORENZO GRACIAN. A D. MATHEO ROSALES Cauallero dela Orden de S. Iago, del Consejo de Su Magestad, su Secretario y su Questor el el Magistrado.. En Milan, Por Phelipe Ghisolfi. 1646. Ad instan. Di Iuan Bautista Bideli. Con licencia de los Superiores.

<sup>29</sup> EL VELLOCIÑO DE ORO COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO DIRIGIDA AL EXCELENTISS.MO SEÑOR D. LUIS DE BENAVIDES... EN MILAN. A costa de Iuan Bautista Bidelli Librero. Con licencia de los Superiores.



lengua original - primero en el ámbito del Milanésado y luego, quizás mediante su actividad de mercader de libros, también en otros lugares de la península italiana e, incluso, en el extranjero. En efecto, cuando publicó Bidelli, junto con los herederos de Pietro Locarni, la primera parte del *Quijote* en 1610 en Milán, solo cinco años después de la príncipe de 1605 por Juan de la Cuesta, la célebre obra cervantina en lengua castellana estaba aún inédita en las estampas italianas de la época (Figura 2).

Sin embargo, el del *Quijote* no fue caso único: el librero milanés ofreció con gran rapidez a su público lector las propuestas ibéricas contemporáneas, tanto que imprimió las *Novelas Ejemplares* solamente dos años después de la edición príncipe realizada en Madrid en 1613. Por tanto, la de Bidelli se conoce como la primera edición italiana de la reconocida y exitosa colección cervantina. En los años siguientes, el librero amplió su trabajo editorial sobre inéditos: con la edición de 1619, Bidelli abrió el camino italiano también a Lope de Vega con la publicación de la *Primera parte* de sus comedias, cuando ya habían pasado 15 años de la primera edición de Angelo Tavano en Zaragoza en 1604. Aún inexplorada en el escenario italiano fue también la comedia lopesca *El vellocino de oro* que Bidelli hizo publicar suelta en 1649 por el impresor Filippo Ghisolfi, pieza que había publicado Alonso Pérez en Madrid en 1624 en la Parte XIX<sup>30</sup>. Otra tarea bidelliana sobre textos inéditos de literatura española contemporánea en el panorama editorial italiano del siglo XVII está representada por la edición del *Viaje del Parnaso*, publicada por Bidelli diez años después de la príncipe de Madrid de 1614.

En cambio, por obvias razones cronológicas, las ediciones bidellianas de los textos de la *Celestina* (edición príncipe: 1499), *La vida de Lazarillo de Tormes* (edición príncipe: 1554), *La Diana* (edición príncipe: ¿1561?), el *Guzmán de Alfarache* (edición príncipe: 1599) no fueron las primeras impresiones italianas pero sí fue de Bidelli la primera edición italiana de *La hija de Celestina*, publicada en Milán en 1616 (se considera la zaragozana de 1612 la príncipe española, impresa por el taller de la Viuda de

## EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA.

Compuesto por Miguel de Ceruantes  
Saavedra .

All'ill.<sup>mo</sup> Señor el Sig. Conde  
VITALIANO  
VIZCONDE



EN MILAN Por el Heredero de Pedromartir Locarni  
y Iuan Bautista Bidello. Año 1610.  
Con licencia de Superiores, y Preuilegio.

Figura 2 - *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra. Milán, Por el Heredero de Pedromartir Locarni y Iuan Bautista Bidello, 1610. (Biblioteca Nacional de España, signatura R/11967)

<sup>30</sup> Sobre la comedia *El vellocino de oro* de Lope de Vega y su representación en el ámbito teatral milanés, ver Profeti, 2007. Maria Grazia Profeti indica que, de esta obra dramática lopesca, queda, además del ejemplar de Bidelli en la Biblioteca de Pavía, solo otra copia en territorio italiano, dentro del volumen XXIX de la colección de comedias de Lope de Vega conservada en la Biblioteca Palatina de Parma, aunque no sea ésta de origen italiano puesto que se publicó en Madrid en el siglo XVII. En realidad, hay otro ejemplar de la edición bidelliana de *El vellocino de oro* en Italia: se conserva dentro de un volumen misceláneo en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán (signatura TT.08.0055/01).

Lucas Sánchez). En cuanto a la novela pastoril de Montemayor, *La Diana* bidelliana de 1616 reproduce la portada de la edición del mismo texto a cargo de Alonso de Ulloa<sup>31</sup>, impresa en Venecia en casa de Comin de Trino e Monferrato en 1568.

La atención al género picaresco por parte de Bidelli resulta harto evidente ya que, en el intervalo temporal 1615-1616, publicó el *Lazarillo*, el *Guzmán*, la *Celestina*, *La hija de Celestina*. Quizás su fascinación editorial por esta categoría literaria se justifica por el renovado interés de inicios del siglo XVII por parte de los autores y también del público hacia la picaresca, cuyos rasgos formales e ideológicos quedaron fijados en la novela arquetípica de Mateo Alemán de 1599. Como es sabido, el *Guzmán* fue texto de asombroso éxito editorial, conseguido no sólo gracias a las muchas ediciones en lengua castellana sino también por las numerosas adaptaciones en idiomas extranjeros. Bidelli fue de hecho uno de los editores que favoreció la difusión de la fama del pícaro barroco entre el público italiano, puesto que imprimió en Milán no solo en 1615 la edición en lengua española de la famosa obra picaresca, sino también en 1621 la traducción italiana del *Guzmán* realizada por Barezzo Barezzi (impresor, editor y traductor de origen de Cremona, con taller en Venecia), publicada por el mismo cremonés en la ciudad lagunar primero en 1606 y después en 1615<sup>32</sup>. La edición bidelliana reproduce la barezziana de 1615, ya que el editor milanés reimprimió en ella el paratexto epistolar de Barezzi dirigido al señor Gabriele Morosini, fechado el 6 de junio de 1615.

Otro indicio del interés de Bidelli hacia el género de los pícaros españoles es la mención, en la dedicatoria de su edición de la *Celestina* de 1622, de la *Pícara Justina*, una de las obras que forma parte del universo picaresco femenino barroco. En la epístola preliminar, redactada por Bidelli en lengua española y dirigida a Antonio Coriolano Visconti, conde de Lonato Pozzolo, el tipógrafo advierte al noble italiano de la importancia del texto a él dedicado al describir la *Celestina* como “la abundante fuente, de donde se derramaron aquellos píos arroyos de la vida del Pícaro Guzmán, la Pícara Montañera y La hija de Celestina” (Bidelli, 1622: 3-4), subrayando, de esta forma, el origen de las tres obras citadas en el marco de la tradición celestinesca. Por tanto, al nombrar Bidelli en las líneas epistolares citadas *la Pícara Montañera* (y no el título auténtico de la edición príncipe de Medina del Campo de 1605 impresa por Cristóbal Laso Vaca), el librero hizo gala del conocimiento de la obra seminal de la picaresca femenina española, ya que en su epístola aludió al título del “Libro primero” del texto príncipe<sup>33</sup>. Sin embargo, es necesario también señalar que el nombre mencionado por Bidelli en la dedicatoria bien se conocía en el ambiente librero, puesto que Sebastián de Cormellas reeditó la obra en Barcelona en 1605 con el título *La Pícara Montañesa llamada Justina*, edición que Bidelli quizás pudo tener a su alcance.

Por lo que atañe a la edición milanesa, fechada en 1619, de las *Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa* (conocida como la *Primera parte*), el Grupo Prolope, al analizar la historia editorial del texto, apuntó que “la edición de Milán de 1619, por Juan Baptista Bidelli, reproduce a plana y renglón la de Amberes” (Giuliani, Campana, Morrás, Pontón, 1997: 18). La referencia directa es al testimonio de Amberes publicado en 1607 por Martín Nucio (impresor activo desde 1586 hasta 1611, hijo del homónimo fundador del taller de imprenta flamenco). La sugerencia de los investigadores induce a reflexionar sobre el comercio librero que emprendería Bidelli en ese mismo territorio y precisamente en ese mismo

<sup>31</sup> Para más información sobre la figura del traductor e historiador español Alonso de Ulloa, colaborador del impresor veneciano Gabriele Giolito de Ferrari, y sobre su producción editorial en lengua española en la ciudad lagunar, ver Gallina, 1955, Rumeu de Armas, 1973, Bognolo, 2012: 249-250, Capra, 2017.

<sup>32</sup> Sobre la figura de Barezzo Barezzi, ver Aragone, 1961, Pini, 2012, Ventura, 2015. Acerca del trabajo de traducción de obras literarias españolas de los siglos XVI y XVII realizadas por el impresor y traductor cremonés-veneciano se remite al proyecto científico *OfficinaBarezzi* de la Università degli Studi di Padova.

<sup>33</sup> Al citar Bidelli “*La Pícara Montañera*” en su dedicatoria, tal vez el librero pudo equivocarse ya que el título correcto del primer libro de la *editio princeps* de la obra *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* publicada en Medina del Campo en 1605 es “*La pícara Montañesa*”.

arco temporal (1607-1614), quizás a través de agentes literarios o, más bien, por su cuenta directamente. Indicios de una posible actividad de intercambio editorial con conocidos impresores/editores del ambiente librero del Flandes español pueden hallarse no solo en la edición “reproducida” de la *Primera parte* de Martín Nucio, sino también en otras tres obras, de materia militar, que Bidelli publicó en Milán después de las ediciones flamencas. En Bruselas en 1607 Roger Velpius publicó la obra de Juan Vicente Peliger con título *Estilo y método de escribir cartas misivas*, Bidelli la editó en Milán en 1616. En Amberes en 1610 Joaquín Trognasio publicó la obra en italiano de Lelio Brancaccio con título *I carichi militari*, Bidelli la publicó en Milán en 1619. En Amberes el mismo impresor Trognasio publicó en 1611 la obra italiana *Regole militari del cavalier Melzo sopra il governo e il servizio della cavalleria* de Ludovico Melzi y Bidelli editó el texto en traducción castellana en 1619. Incluso, no se puede excluir que los ejemplares bidellianos de la primera parte del *Quijote* (1610) y de las *Novelas Exemplares* (1614) procedan de las ediciones anteriores flamencas de Roger Velpius (1607, 1614)<sup>34</sup>. Para resumir, por tanto, Bidelli publicó en Milán en el intervalo temporal que va desde 1610 hasta 1619 unas seis ediciones que fueron impresas con anterioridad en el territorio de Flandes entre 1607 y 1614<sup>35</sup>. A la luz de los comentarios de los estudiosos de Prolope sobre el testimonio bidelliano de la *Primera parte*, de segura procedencia flamenca, y frente a los vínculos hallados entre los textos publicados en Milán y Flandes, parece razonable suponer que Bidelli entabló unas cuantas relaciones fructíferas con el entorno editorial flamenco, en particular, por lo que se ha expuesto precedentemente, se señalan posibles negocios internacionales entre el librero y los editores Martín Nucio y Joaquín Trognasio de Amberes y el librero Roger Velpius de Bruselas<sup>36</sup>. En cuanto a otras ediciones lopescas milanesas, Enrico Zaccaria, en su repertorio sobre ediciones españolas realizadas en Italia, apunta a otra edición de las comedias de Lope de Vega con fecha de 1612 atribuida a Bidelli, de la que no quedan ejemplares (1907: 27).

Por último, solo queda hablar del interés especial manifestado por el editor milanés hacia los textos de filosofía política. En 1634, Bidelli publicó en Milán el *Discurso de todos los diablos o infierno emendado* de Francisco de Quevedo. Se sabe de la existencia de cuatro ediciones de la obra quevediana con la misma fecha de portada (1628), impresas en Gerona por Gaspar Garrich. Es posible que la edición bidelliana no proceda directamente de la príncipe, ya que el primer testimonio gerundense de 1628 contiene el *Cuento de cuentos*, en diez hojas sin numerar. En efecto, en la edición de Bidelli no hay traza del *Cuento de cuentos* (en ella queda simplemente el tratado) y tampoco hay dedicatoria que pueda abrir nuevas hipótesis o aclarar dudas<sup>37</sup>. Después de la publicación del texto de Quevedo, en 1646 Bidelli costeó también una edición de *El político Don Fernando el Católico* de Baltasar Gracián, impreso por Filippo Ghisolfi. La *príncipe* de *El político* vio la luz en 1640 en las prensas de Zaragoza de Diego Dormer en cuyo taller fue publicada una segunda edición en el mismo año. En 1641 el tipógrafo zaragozano realizó una tercera impresión y una cuarta fue editada en Huesca por Juan Nogués en 1646.

<sup>34</sup> Castellani (2008-2009: 96) afirma que la edición milanese del *Quijote* procede directamente de la príncipe de 1605 por Juan de la Cuesta. Sin embargo, en el artículo, el estudioso no añade datos ni comentarios para justificar su declaración.

<sup>35</sup> Los datos sobre el repertorio de los impresores flamencos se hallaron en Peeters-Fontaines 1965: 828-832.

<sup>36</sup> Sobre el carácter cosmopolita de la actividad empresarial de Bidelli, Cavagna (1995: 120-121) afirma que “El internacionalismo que afrontan los Bidelli era fruto de las buenas condiciones materiales de la economía regional antes de la peste, era el reflejo de una sagaz interpretación de la demanda interior [...]. Era también, creo, el resultado más amplio de la valiosa experiencia intelectual y comercial acumulada por el iniciador de la saga. G. B. Bidelli, de hecho, había sido contratado en los primeros años del siglo por Borromeo para que acompañase al prefecto Olgiati en su peregrinación a los mayores mercados del libro europeo, nacionales y extranjeros, visitados para procurar volúmenes para la futura Biblioteca Ambrosiana. Seguramente gracias a estos viajes, los Bidelli pudieron establecer relaciones fructuosas editorialmente, conocer novedades editoriales, aprender a obtenerlas, establecer relaciones con el objeto de conocer mejor el mercado italiano, pero también el ibérico”.

<sup>37</sup> Para más información sobre la príncipe de 1628, ver Tobar Quintanar 2013.



Montaner (2001: 48-49) afirma que, según las investigaciones de Jaime Moll, la cuarta impresión del 46 debe considerarse falsa ya que remontaría en realidad al año 1655, fecha en la cual salió de desconocidas prensas madrileñas, costeada por el librero Francisco Lamberto<sup>38</sup>. En cuanto a la edición milanese de Bidelli, Montaner (2001: 49) explica que “no depende de la falsa madrileña, sino directamente de una de las zaragozanas, seguramente la de 1640”<sup>39</sup>. Al igual que en la portada de Zaragoza de 1640, en la bidelliana aparece el mismo seudónimo “Lorenzo” utilizado por el autor. Sin embargo, en el ejemplar milanés, la dedicatoria se modifica ya que el editor de Milán intituló el texto a Mateo Francisco Rosales, relevante figura de origen español del ambiente político lombardo<sup>40</sup>. En cuanto a la circulación en el territorio italiano de la edición milanese de *El político*, se han podido conseguir noticias sobre la posible presencia de un ejemplar bidelliano en Roma. En efecto, en una carta redactada por Bidelli y destinada a Lucas Holstenius, fechada el 13 de enero de 1649, el editor milanés escribe al archivero alemán comunicándole el envío de quince obras salidas de sus prensas como regalo, envueltas en un “facottino d’alcuni puochi libretti da me fatti stampare [...] delli quali gli ne faccio dono a V.S. Ill.ma per memoria del buon affetto et amore che porto a V.S., alla quale faccio humilissima riverenza” (Mirto, 1996: 266).

#### 4. FINAL

En conclusión, a la luz de lo que se acaba de comentar, es posible afirmar que Giovanni Battista Bidelli fue sin duda uno de los impresores decisivos para la difusión de la literatura áurea española en el territorio del Milanesado. La actividad editorial en lengua castellana se considera el fruto no solo de un conocimiento profundo de la materia literaria elegida y editada, sino también de unas estrechas relaciones profesionales logradas, a lo largo de varios años, con el ámbito librero internacional, un comercio, probablemente, muy comprometido con el mercado del Norte de Europa (principalmente Flandes y Alemania). Los Bidelli, comenta Cavagna (1995: 119), “imprimen, sobre todo, para españoles, para lectores que conocen a fondo el propio panorama literario y sólo secundariamente pensando en los lombardos”. El del tipógrafo milanés fue por tanto un negocio editorial dirigido específicamente a un público-meta español (soldados, mercaderes, nobles funcionarios) y también, a unos destinatarios italianos de la élite noble y culta del Milanesado que conocían muy bien la lengua castellana. Esta misma intención comunicativa queda grabada en las líneas de las dedicatorias redactadas por Bidelli en ambos idiomas, según la ocasión que se le proporcionaba. En ellas el editor se ajustó a los cánones de la escritura laudatoria y encomiástica (valiéndose de una retórica fundada en *topos* recurrentes como *captatio benevolentiae*, humildad, adulación, etc.) dirigida a unos patronos específicos para intentar buscar beneficios. Los preliminares de las ediciones bidellianas representan por tanto evidentes señales de las estrechas relaciones que Bidelli aspiraba (o consiguió) entrelazar con las altas esferas del poder militar, económico y religioso de la capital lombarda de la primera mitad del siglo XVII y aportan mucha información para orientar a la comprensión del ambiente cultural de la ciudad de Milán bajo el dominio español. Sin duda hay que considerarlos como ricos testimonios documentales cuyo significativo análisis es tarea que hemos de reservar para otra ocasión.

<sup>38</sup> Sobre las ediciones de *El político* de Gracián, se remite a Muntaner Frutos 2001.

<sup>39</sup> La edición bidelliana de 1646 de *El político* de Gracián fue estudiada por García Gómez a cuyo análisis remitimos (1993).

<sup>40</sup> Sobre la figura de Mateo Francisco Rosales, ver “Papel de advertencias para Milán”, 2006: p. 27.



### Bibliografía

- ARAGONE TERNI, Elisa (1961) "Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento", *Rivista di letterature moderne e comparate*, 16, pp. 284-312.
- BARETTA, Giuseppe (1993) *Tra i fondi della Biblioteca Braidense*, Milano, Franco Sciardelli.
- BIDELLI, Giovanni Battista "All' Illustrissimo Señor Conde Antonio Visconte, conde de Lonato Poçolo" en Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea...*, en Milán, a costa de Iuan Baptista Bidelo librero, MDCXXII, pp. 3-4.
- BOGNOLO, Anna (2012) "El libro español en Venecia en el siglo XVI", en María Luisa Cerrón Puga ed., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, vol. III, Siglo de Oro (prosa y poesía), Roma, Bagatto Libri, pp. 243-258.
- CHABOD, Federico (1971) *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi.
- CAPRA, Daniela (2017) "Alonso de Ulloa protoispanista: la *Introdutione che mostra il Signor Alfonso de Uglloa a proferire la lingua castigliana*", *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, XVI, 2, pp. 249-263.
- CARAVAGGI, Giovanni (2000) "Los arneses de Milán. Trasmissione di un'immagine topica" en Giuseppe Mazzocchi, Mario Rizzo eds., *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*. Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, pp. 111-130.
- CASTELLANI, Giordano (1995) "Aggiornamenti per Girolamo Bordoni libraio-editore (1586-1619)", *Libri & Documenti*, 21, 2, pp. 1-13.
- (1998) "Aggiornamenti per Girolamo Bordoni libraio-editore (1586-1619)". "Secondo aggiornamento", *Libri & Documenti*, 24, 1, pp. 18-28.
- (2008-2009) "Per Girolamo Bordoni e Pietro Martire Locarni: conclusioni provvisorie", *Libri & Documenti*, 34-35, pp. 83-119.
- CAVAGNA, Anna Giulia (1995) "El sistema editorial y el libro español del siglo XVII en el Estado de Milán", *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 24, pp. 81-123.
- (2001) "Editoria, tipografia e un alfabeto istoriato nella Milano del Seicento: § 1- Editoria e fortuna sociale del libraio Giovanni Battista Bidelli", *Gutenberg Jahrbuch*, pp. 197-210.
- CERVANTES, Miguel de (2003) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- (2010) *Novelas ejemplares*, ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas, Madrid, Espasa.
- CIONI, Alfredo (1968) "Giovanni Battista Bidelli", en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10, pp. 358-360.
- DE LUCA, Giuseppe (1996) *Commercio del denaro e crescita economica a Milano tra Cinquecento e Seicento*, Milano, Il Polifilo.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (1992) "De «llave de Italia» a «corazón de la Monarquía»: Milán y la Monarquía Católica en el reinado de Felipe III", en Pablo Fernández Albaladejo, *Fragmentos de Monarquía*, Madrid, Alianza, pp. 185-237.
- GALLINA, Annamaria (1955) "Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel s. XVI: Alfonso de Ulloa", *Quaderni ibero-americani*, 17, pp. 4-12.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María (1993) "Noticia y examen de una edición desconocida de *El Político* de Baltasar Gracián. Milán, 1646", en *Documentos A: Genealogía científica de la*

- cultura, 5, (Ejemplar dedicado a: Baltasar Gracián: el discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra), pp. 211-218.
- GIULIANI, Luigi, Patrizia CAMPANA, María MORRÁS, Gonzalo PONTÓN (1997) “La primera parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11-40.
- MIRTO, Alfonso (1996) “Carteggio Holstenius: lettere di Giovanni Battista Bidelli a Luca Holstenius”, *La Bibliofilia*, 98, 3, pp. 245-279.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2001) “El Político don Fernando el Católico”, en Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón; Institución «Fernando el Católico», pp. 47-58.
- “Papel de advertencias para Milán” (2006) en *Lo Stato di Milano nel XVII secolo. Memoriali e relazioni*, G. Signorotto, M. Giannini, eds., Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 16-29.
- PAPINI, Licia (1957) *Il Governatore dello Stato de Milano (1535-1706)*, Genova, Stab. Tipografico A. Pesce.
- PEETERS-FONTAINES, Jean (1965) *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, Nieuwkoop, B. de Graaf, vol. II.
- PINI, Donatella (2012) “Barezzi autore, traduttore, editore di romanzo spagnolo e dintorni”, en Valentina Nider, ed. *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, pp. 353-371.
- PINTACUDA, Paolo (2010) “Sulle edizioni in lingua spagnola stampate nello stato di Milano (1535-1630): qualche considerazione e un tentativo di repertorio”, en Giuseppe Mazzocchi, ed. *El corazón de la Monarquía. La Lombardia in età spagnola*, Como-Pavia, Ibis, pp. 71-108.
- PROFETI, Maria Grazia (2007) “Teatro spagnolo a Milano: Un «Vello d’oro» dimenticato”, en Davide Daolmi, ed., *Carlo Donato Cossioni nella Milano spagnola*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 349-368.
- RIETBERGEN, Peter J. A. N. (1987) “Lucas Holstenius (1596-1661), Seventeenth century scholar, librarian and book-collector. A preliminary note”, *Quaerendo*, XVII, 3-4, pp. 205-231.
- RIZZO, Mario (2000) “Prosperità economica, prestigio politico e rilevanza strategica. Sull’immagine del «Milanesado» nel XVI secolo”, en Giuseppe Mazzocchi, Mario Rizzo eds., *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*. Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, pp. 151-194.
- ROSSO, Maria (2017) “Los viajes intertextuales de Cervantes, entre Milán y Lucca (Persiles, III, 19-21)”, *eHumanista/Cervantes*, 6, pp. 142-154.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1973) *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, Gredos.
- SANTORO, Caterina (1965) “Tipografi milanesi del secolo XVII”, *La Bibliofilia*, LXVII, pp. 303-349.
- SERRAI, Alfredo (2000) *La biblioteca di Lucas Holstenius*, Udine, Forum.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2013) “Acerca de la edición príncipe del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo”, *RILCE*, 29, 1, pp. 170-185.

TONELLI, Giovanna (2012) *Affari e lussuosa sobrietà. Traffici e stili di vita dei negozianti milanesi*, Milano, Francoangeli.

—— (2014) “Mercanti che hanno negotio grosso» fra Milano e i Paesi riformati nel primo Seicento”, *Storia Economica*, XVII, 1, pp. 101-142.

VENTURA, Edoardo (2015) “Saggio introduttivo”, en *La pícara Justina nella versione di Barezzo Barezzi*, <http://picaragiustina.cab.unipd.it/public/res/introduzione.pdf>.

ZACCARIA, Enrico (1907) *Bibliografia italo-spagnola ossia edizioni e versioni di opere spagnole e portoghesi fattesi in Italia. Parte I Edizioni*, Carpi, Topografia Ravagli.



# Los americanismos en la lexicografía bilingüe italoespañola actual

ROSANA ARIOLFO  
Università degli Studi di Trieste

## Resumen

En los trabajos realizados por Lombardini (2007a y 2007b) y Calvo Rigual (2015) se ha puesto de relieve que, a pesar de que en los diccionarios bilingües (DDBB, de ahora en adelante) más actuales (de español-italiano y de grandes dimensiones) el número de americanismos ha ido aumentando, el español peninsular sigue siendo el modelo predominante (San Vicente 2017) y la variedad diatópica está poco representada. Por otro lado, subraya Lombardini (2007b) que, además de la falta de especificación geográfica en las marcas diatópicas utilizadas –y de la consecuente errónea aplicación del alcance de una acepción–, existe un evidente desequilibrio en la presencia de americanismos entre los dos lemas de dichos diccionarios. En efecto, hay una escasa presencia de léxico marcado como tal, en especial en la parte italiano-español (Calvo Rigual 2015), a pesar de que lo adecuado sería que en estas obras hubiera más información al respecto en ambos lemas, si el DB se presenta como bidireccional y como el instrumento ideal para resolver diferentes necesidades de sus usuarios. En nuestro estudio analizaremos específicamente dos asuntos: a) la circularidad de la información diatópica en las últimas ediciones de tres DB italiano-español de tamaño grande, publicados por Hoepli (2009), Zanichelli (2012) y Garzanti (2018); b) el rol que cumple la presencia, pero también la generalización, de marcas diatópicas, con el objeto de determinar a qué tipo de usuario le puede ser útil recurrir a las mencionadas obras lexicográficas y qué necesidades le ayudan a resolver y cuáles no.

## Abstract

In the works carried out by Lombardini (2007a and 2007b) and Calvo Rigual (2015) it has been highlighted that, despite the fact that in the most current bilingual (DB) dictionaries (Spanish-Italian) the number of Americanisms has been increasing, peninsular Spanish is still the predominant model (San Vicente 2017) and the diatopic variety is poorly represented. On the other hand, Lombardini (2007b) stresses that, in addition to the lack of geographical specification in the diatopic marks used in dictionaries – and the consequent erroneous application of the meaning of a word – there is an evident imbalance in the number of Americanisms between the two dictionary sections. Indeed, there is a scarce presence of lexicon marked as Americanism, especially in the Italian-Spanish part (Calvo Rigual 2015). It would be appropriate to include in these works more information in this regard, in both sections, if the DB declares to be bidirectional and the ideal instrument to solve different needs of its users. In our study we will specifically analyze two issues: a) the circularity of the diatopic information in the latest editions of three large Italian-Spanish DBs, published by Hoepli (2009), Zanichelli (2012) and Garzanti (2018); b) the role played by the presence, but also by the generalization, of diatopic marks, in order to determine what type of user can use the aforementioned lexicographical works and what needs help them to solve and which ones do not.





## 1. INTRODUCCIÓN

La lexicografía bilingüe italoespañola empieza a dar espacio a voces y acepciones hispanoamericanas ya desde mediados del siglo XIX, aunque no se aborde de manera uniforme el problema del tratamiento del español de América. La tendencia principal era la de privilegiar el léxico peninsular y las voces y acepciones latinoamericanas eran escasas y normalmente no estaban marcadas<sup>1</sup>. Según Rodríguez Reina (2010), respecto a ese periodo, merece la pena mencionar el diccionario de B. Melzi, publicado por primera vez en Italia en 1893, ya que cuenta con un elevado número de americanismos<sup>2</sup>, aunque prevalentemente de América del Sur. También cabe recordar el diccionario bilingüe de español-italiano e italiano-español compuesto por dos volúmenes; el primero, de L. Bacci, publicado en 1908, y el segundo, de A. Savelli, publicado en 1916. Esta obra, según describe Bermejo Calleja, además de registrar un número más elevado de americanismos que el DRAE, introduce junto a estos la marca genérica *amer* y, entre paréntesis, la indicación del país en el que se usa, de modo que “la marcación diatópica resulta realmente útil” (Bermejo Calleja, 2010: 411).

A pesar de estos casos aislados, habrá que esperar a mediados del siglo XX, con las obras de Ambruzzi y Carbonell, para ver lematizado el léxico americano de manera significativa. Según Bermejo Calleja (2008: 161), en el diccionario de Lucio Ambruzzi “llama la atención la profusión de lemas con marcas diatópicas” y hay una “numerosa presencia de americanismos, a los que se suman muchos otros vocablos con marcas geográficas de regiones españolas o del genérico (*prov.*)”. Algo similar ocurre en la obra de Carbonell, que cuenta con casi treinta marcas y “no se conforma con unas pocas variantes para grandes áreas o, incluso como hacen muchos diccionarios, con una sola (la de *americanismo*)” (Lombardini, 2008: 239).

En otro de sus estudios, Lombardini (2007a: 66) considera que estas dos obras, por lo que a americanismos se refiere, “extienden sus respectivas influencias sobre los DDBB posteriores hasta bien entrada la década de los noventa: muy probablemente hasta que Calvo Rigual y Giordano presentaran su *Diccionario italiano: italiano-español, español-italiano* en 1995” que, sin lugar a dudas, es uno de los más completos, si se pone en relación su tamaño con la cantidad de léxico registrado con marca diatópica.

Dos años más tarde, con la publicación del diccionario de Laura Tam, el tratamiento de los americanismos parece dar marcha atrás con respecto a las obras de Ambruzzi y Carbonell pues, como subraya Bermejo Calleja (2001), si bien la obra contiene gran cantidad de léxico americano, este presenta un desequilibrio pues se da prioridad a los argentinismos, además de que muchos términos llevan la marca genérica *amer*, aun tratándose de términos de uso corriente en España y viceversa. Respecto a la edición posterior de 2004, Liverani (2008) destaca que si bien se incorporan nuevos lemas y acepciones y se corrigen entradas ya existentes, es notable la reducción de las marcas diatópicas utilizadas.

En los últimos años la presencia de americanismos en los DDBB se ha visto favorecida, probablemente, por el incremento de los movimientos migratorios desde el continente americano a diferentes países europeos y por los intercambios comerciales y laborales cada vez más frecuentes entre Europa y América Latina (San Vicente, 2017). Sin embargo, como

---

<sup>1</sup> Para más información, remitimos a los estudios contenidos en el volumen editado por F. San Vicente, *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1805-1916)*, de 2010, que analizan detalladamente los diccionarios bilingües de español-italiano más destacados del siglo XIX y de principios del XX.

<sup>2</sup> En cuanto al término *americanismo*, en la presentación a la vigésimotercera edición del DRAE (2014) se aclara que a partir de dicha edición se utiliza la marca Am. (América) para las acepciones de uso atestiguado en por lo menos catorce países de América. Para aquellas acepciones cuyo uso está documentado en los países que componen América Meridional, América Central y en Antillas, se utilizan, respectivamente, Am. Mer., Am. Cen. y Ant. Además, la marca EE. UU. indica las acepciones empleadas en los Estados Unidos de América. En el presente trabajo el término “americanismo” alude a las acepciones propias de la América hispanohablante, ya sea de un solo país como de un grupo de ellos.

veremos, el registro de las variantes americanas en este tipo de diccionarios sigue siendo en la lexicografía bilingüe actual un problema, pues, como han demostrado los estudios de Lombardini (2007a, 2007b) y de Calvo Rigual (2015), no existe uniformidad metodológica: algunos incluyen lemas americanos sin marcarlos diatópicamente y otros lo hacen, pero de manera imprecisa o incompleta. Por otro lado, además de la falta de especificación geográfica en las marcas diatópicas utilizadas —y de la consecuente errónea aplicación del alcance de una acepción—, existe una evidente falta de especularidad o circularidad, es decir, un desequilibrio en la presencia de americanismos entre los leuarios de los diccionarios bilingües (Lombardini, 2007b; Liverani, 2008; Calvo, 2015). En efecto, hay una escasa presencia de léxico marcado como tal, en especial en la parte italiano-español, a pesar de que sería oportuno que en estas obras hubiera más información al respecto en ambos leuarios, si el DB se presenta como bidireccional (es decir, que garantiza la relación entre las voces de ambos leuarios) y como el instrumento ideal para resolver diferentes necesidades de sus usuarios. De todos modos, concordamos con Liverani en que no sorprende que este problema subsista si se tiene en cuenta que el registro de los americanismos es también “uno de los desafíos con el que lleva décadas enfrentándose la lexicografía monolingüe, tanto la oficial representada por la RAE, como la didáctica” (2008: 469).

## 2. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y CORPUS

En nuestro estudio analizaremos específicamente dos asuntos: a) el rol que cumple la presencia de americanismos, así como la generalización de las relativas marcas diatópicas en los DDBB más actuales de similares características: Hoepli (2009, HOE a partir de ahora), Zanichelli (2012, ZAN) y Garzanti (2018, GAR); b) la circularidad de la información diatópica en dichas obras lexicográficas, con el objeto de determinar a qué tipo de usuario le puede ser útil su recurso a ellas, qué necesidades ayudan a resolver y cuáles no.

En primer lugar, controlaremos si en los prólogos de las obras mencionadas se indican las fuentes utilizadas para la documentación del léxico americano, así como también analizaremos el sistema de marcación geográfica aplicado al léxico del español americano, es decir, si se ha utilizado un método de marcación generalizado o si se ha optado por presentar el léxico americano por países, por áreas geográficas dialectales, etc.). Con el propósito de cumplir con nuestros objetivos, utilizaremos un corpus de 220 palabras seleccionadas en parte por quien escribe y en parte tomadas de dos corpus preconfeccionados para otras investigaciones con fines semejantes a los nuestros (San Vicente, 2008; Fajardo, 2015) de las cuales también hemos seguido algunos importantes criterios útiles para la selección. En efecto, la lista seleccionada comprende palabras:

1. utilizadas normalmente en la vida cotidiana de uso corriente en varios territorios americanos, es decir, que no son de uso raro ni están marcadas como desusadas u obsoletas (por ejemplo, *alberca*, *buzo*, *palta*);
2. de distinta tipología: representan en algunos casos formas de morfosintaxis (verbal, pronominal, derivación léxica);
3. que pueden generar malentendidos por ser de uso restringido o tabuizado en algunas zonas, pero que en otras son de uso corriente (por ejemplo, *coger*, *cueva*, *argolla*);
4. pertenecientes a distintos campos semánticos;
5. registradas en el Diccionario de americanismos (2010) (DAM, de ahora en adelante) o en el DRAE (2014) con las relativas marcas de uso en distintos países de América.

Para el análisis de la circularidad controlaremos si los lemas de nuestra lista están incluidos en la sección español-italiano de los tres DDBB con alguna marca relativa al español de América, si aparecen también en el otro leuario (italiano-español) marcados diatópicamente, y si existe alguna diferencia cuantitativa y cualitativa entre los artículos de una y otra parte.

A pesar de que la lista de lemas seleccionados para el presente estudio no es exhaustiva, consideramos que el corpus analizado nos será útil para observar claramente el grado de atención con el que las tres obras abordan la inclusión de lemas americanos y su respectiva marcación.

La tabla 1, que por su gran extensión se anexa al final del presente trabajo, recoge la lista de palabras que nos sirve para observar el tratamiento de los americanismos en los DDBB. En la primera columna, se recoge el americanismo. Si aparece acompañado de un asterisco, indica que se trata de un término tabuizado, de un eufemismo o que puede generar equívoco. En la segunda casilla se indica la marcación diatópica tal como se registra en el Diccionario de Americanismos (2010) o, solo en dos casos, en el DRAE (2014). En la tercera y cuarta columna se especifican respectivamente los equivalentes, de registro similar, en español de España y en italiano. En las últimas tres columnas se indican las marcas diatópicas con que los tres diccionarios analizados (ZAN, HOE, GAR) registran cada entrada, así como también se destaca con la sigla SM (sin marca) la presencia del lema con el significado deseado, pero no marcado como de uso americano, y por último, se marca con NL (no lematizado) la ausencia del lema con el significado buscado. Las palabras que componen el corpus son las siguientes: abrazadera, abrochador/a, acampante, afiche, \*afilar, agarradera, alberca, \*alborotarse, allanamiento, ¿aló?, \*alzarse, \*amigos, amueblado, andén, \*anillo, anteojos, aplanadora, \*apretar, apurarse, \*argolla<sup>1</sup>, \*argolla<sup>2</sup>, \*arrecharse, \*arrecho, \*atracar, aventón (pedir), bañadera, banqueta, barbijo, \*batata<sup>1</sup>, \*batata<sup>2</sup>, \*bellaco, \*bicho, bife, birome, blúmer, boletería, bolsa (de dormir), \*bolsas, boludo, bomba, \*bombear(se), bómper, bonete, botar, brasier, \*brocha (mojar la), broche, bueno, buey, buseta, buzo, cachar, caite, \*cajeta, \*calcetín, caleta, camión, cámper, campera, canilla, capaz que (es posible que), caravana, carpa, carro, casa rodante, celular (teléfono), chachalaca, chapar, cheto, chévere, \*choro, chorro, \*chota, chusmear, cilindro, cipote, cogedero, \*coger, colectivo, colimba, computador, computadora, \*concha, concreto, condominio, control (remoto), corpiño, cotufa, \*cuchara, \*cueva, cuico, cuidapalos, \*culear, demeritar, direccional, durazno, durmiente, egresado/da, enamorado (sust.), \*enchufar(se), jepa!, estampilla, estufa, farolazo, fólдер, franela, fregado/da, fregar, frijol, fome, gallego (de origen español), gancho, gofio, gomería, guagua, guardafango, guiño, heladera, hoja de vida, \*hoyo<sup>1</sup>, \*hoyo<sup>2</sup>, \*huevas, -ico/-ica, igual, jardín de infantes, julia, jumarse, lapicero, lavadora (de platos), lavatorio, lavandina, lavarropas, le (forma peninsular), levantar(se), licuado, livin, logrero, macanear, mamadera, manejar, manjar blanco, matungo, media(s), mesero, \*mono, morocho/a, mucama, nomás, oficialismo, ojo mágico, ojota(s), \*orto, overol, paco, paila, palomita, palta, pan francés, pantaleta(s), papa, \*papaya, papel confort, papel picado, papel sanitario, paragolpes, pasapalo, patrullero, perro (adj.), pileta<sup>1</sup>, pileta<sup>2</sup>, pinchar<sup>1</sup>, \*pinchar<sup>2</sup>, pito, pituco/ca, pizarrón, plomero, pluma, pluma atómica, pollera, pololo, popote, pororó, portacosméticos, portavaso(s), pulpería, puna, quilombo, rastacuero, recién, reclamo, refrigeradora, regadera, remera, repasador, reportear, reposera, resbaladero, rositas, saber + inf., saco, sánduche/sánguche, sifrino, subterráneo/subte, switch, tacho, taco, tapado, tata, tinto, tortilla, ustedes, vaina, valija, velador, vereda, vidriera, vincha, visa, vos, zapallo.

### 3. ANÁLISIS DE LOS DATOS

#### 3.1 Americanismos registrados en los diccionarios analizados: fuentes, marcas adoptadas y número de entradas

Una información importante que todo diccionario debería proporcionar en su aparato crítico es la referencia a las fuentes de las que se ha seleccionado el léxico contenido en la obra y, en el caso que nos ocupa, los americanismos. De los tres DDBB analizados, solo el GAR declara que la sección español-italiano está basada en el Nuevo Diccionario Esencial de la Lengua Española, de la editorial Santillana, y que los americanismos están a cargo de Tiziana Gibilisco.



Ninguna referencia se hace en el HOE sobre los americanismos, así como tampoco se dice nada de las fuentes consultadas para la selección del léxico hispanoamericano contenido en la obra. A este se alude únicamente en la solapa anterior del diccionario en la que se comunica la presencia de 2500 americanismos, aunque en realidad en el CD solo se cuentan 2309. Tampoco es posible conocer la fuente de los americanismos de ZAN, en cuya presentación se promete mucho más de lo que realmente se ofrece al respecto. En efecto, a pesar de que se propone como diccionario bidireccional y subraya que, por “la amplia difusión geográfica del español” y las consecuentes diferencias entre las variedades lingüísticas de las diferentes naciones hispanohablantes, “se han introducido los americanismos más difundidos, además de muchos de los distintos significados que algunas palabras comunes del español europeo tienen en diversos países de América Latina” (p. 5) es, de los tres, el que menos información aporta sobre el léxico americano, como podrá verse más adelante.

En cuanto a la cantidad de lemas de nuestro corpus, presentes en los DDBB analizados con sus respectivas marcas diatópicas, el que más registra es GAR, con 120 entradas, seguido por HOE, con 89 y por ZAN, con 66. No faltan, sin embargo, en estas obras ciertas imprecisiones, pues algunos equivalentes de traducción propuestos reflejan solo en parte o de manera aproximada el significado que encierran los lemas buscados. Solo para dar algunos ejemplos, ZAN propone como equivalente de traducción de *egresado* únicamente *laureato*, restringiendo al ámbito universitario el significado de un término que también suele referirse al ámbito escolar, tal y como se deduce de la definición aportada por el DRAE: “Egresado, da: 1. m. y f. Am. Persona que sale de un establecimiento docente después de haber terminado sus estudios”.

Tanto HOE como ZAN proponen *negozio di alimentari* como equivalente de traducción de *pulpería*, que es un establecimiento muy típico en zonas rurales, donde se vende no solo bebidas y alimentos, sino también herramientas de trabajo, artículos de ferretería, mercería, etc.

Para el término *campera*, GAR, que restringe su uso a Argentina, Chile y Uruguay, ofrece el equivalente *giacca alla cacciatora*, en lugar de *giubbotto*, término que mejor refleja el significado de esta prenda de abrigo, informal o deportiva que, según la tela de la que esté hecha, puede servir incluso para protegerse de la lluvia.

Garzanti delimita geográficamente la palabra *quilombo* con las marcas Arg, Chile y Perú y ofrece *bordello* como equivalente de traducción, sin añadir ningún tipo de comentario o marca de uso, ni ejemplos que ayuden al usuario a contextualizar uno de los términos tal vez más utilizados, por lo menos en la oralidad de varios países de América del Sur. Se trata de una palabra que ha ido adquiriendo muchos significados, uno de los cuales, y de los primeros, es justamente el de prostíbulo, pero esta acepción es quizá la que hoy en día se usa menos, frente a la de sentido figurado, como bien propone HOE en segunda acepción: *fig. vulg., casino, baccano*.

Un problema semejante se produce con la palabra *boludo*, que tanto GAR como HOE registran y traducen con *scemo/idiota* y sin ofrecer ningún tipo de información ni ejemplos que ayuden al usuario a comprender el valor pragmático que el uso de dicha palabra comunica, dando la idea de que *boludo* es solo una expresión vulgar y ofensiva cuando, en cambio, también es muy usado entre amigos y pares simplemente para llamar la atención o dirigirse la palabra, entre otros usos, como se documenta en el Diccionario de Americanismos: “Boludo, a: fórm. Ar. juv. Se usa para dirigirse a un amigo”; ¡qué boludo! loc. interj. Ar. Expresa lamentación por algo que podía haberse evitado. vulg; pop + cult → espon.

En relación con la marcación geográfica, ninguno de los tres diccionarios utiliza una marca para los lemas usados exclusivamente en España. En lo que respecta específicamente al uso de la marcación diatópica adoptada para señalar los americanismos incluidos en los lemarios, HOE y ZAN recurren a marcas genéricas, Amer e HispAm respectivamente, pero sin explicar su alcance, es decir, independientemente de cuál sea la extensión geográfica del



uso de la palabra, ya sea si se trata de un único país, de un grupo de países o de toda Latinoamérica.

En cambio, es apreciable el gran trabajo llevado a cabo por GAR que, tras declarar en los criterios generales que el diccionario está concebido “a partir de la lengua hablada y escrita en España” (p. IX), añade que la obra contiene términos y locuciones de uso corriente en Latinoamérica acompañados por la etiqueta Amer, si son de difusión generalizada (sin especificar el alcance de dicha generalización), o bien por la marca del país específico, si se circunscribe a este (Mex, Urug, Venez, etc.). Es el único de los tres que se esfuerza en diversificar su sistema de marcación. En efecto, registra en su lista de abreviaturas, además de la genérica marca Amer, otras 19 que podemos clasificar como sigue: marcas supranacionales o macrorregionales (Ant: Antillas; Centr.Amer: América Central; Sud Amer: América del Sur), y nacionales (Arg, Bol, Colom, Costa R, Ecu, El Salv, Guat, Hond, Mex, Nicar, Pan, Parag, Puerto R, Rep.Dom, Urug, Venez). No aparecen las abreviaturas de países como Cuba, Chile (Cile: en el diccionario solo aparece el nombre del país en italiano) y Perú, puesto que se utilizan estos nombres extendidos para marcar el léxico de los relativos países contenido en el diccionario.

Sin embargo, el uso de estas marcas para delimitar el territorio en el que se emplea cada acepción no suele corresponder con su real extensión. Si bien la RAE establece que, para considerar americanismo un término, su uso debe extenderse a por lo menos 14 países, suele haber lemas a los que se les atribuye un uso extendido, con marcas geográficas macrorregionales, aunque se emplean en muy pocos países. Es lo que sucede, para dar un ejemplo, con el término *refrigeradora* que, según el *Diccionario de americanismos*, se utiliza en Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Venezuela y Ecuador, y que, según GAR, se emplea exclusivamente en Perú. Suele darse también la situación contraria, es decir, de palabras marcadas genéricamente como americanismos cuyo uso se limita en realidad a pocos países. Es el caso de *chorro*, palabra registrada en HOE con la marca Amer pero cuyo uso está delimitado geográficamente en el DAM a Argentina, Paraguay y Uruguay.

Concordamos plenamente con Lombardini (2007b) en que atribuir alcance general a un término que presenta restricciones territoriales de uso, por ejemplo, tratando un mexicanismo como (pan)americanismo, o bien, omitiendo la marca *España* para referirse a términos utilizados exclusivamente en la Península o en algún área dialectal específica de la misma, es una operación que hay que efectuar con extremo cuidado. Si la generalización no concuerda con la realidad, la información que se le brinda al usuario es escasamente útil y engañosa, pues se le “ofrece la falsa idea de que el español de América es algo monolítico, uniforme, lo que está muy lejos de ser cierto” (Calvo Rigual, 2015: 140).

Con respecto a la jerarquización de los americanismos incorporados en los tres diccionarios, aparte de Zanichelli –que declara explícitamente priorizar los de mayor difusión– en general no resulta claro el criterio de selección adoptado. En la tabla 2 se puede apreciar la distribución de las distintas marcas que delimitan geográficamente los lemas de nuestra lista y también aquellas que están registradas en los tres diccionarios analizados. Como se puede observar, de las palabras que componen nuestro corpus, GAR cuenta 21 localizaciones geográficas, mientras que HOE y ZAN, solo una. Cabe aclarar que GAR es el único de los tres diccionarios que utiliza una marcación combinada, es decir, simple (cuando se señala un solo país o región) o múltiple (si el lema lleva varias marcas según los países o regiones en los que se utilice). Por lo tanto, la cifra de la columna dedicada al GAR en la tabla no indica la cantidad de lemas registrados diatópicamente en este diccionario, sino la cantidad de veces que el diccionario delimita geográficamente una palabra con esa determinada marca (1ª columna de la tabla).

	DAM	HOE	ZAN	GAR
AMER	3	89	-	68
ANT	-	-	-	2
ARG	118	-	-	34
BOL	116	-	-	4
CENTR.AMER	1	-	-	7
CHILE (Cile)	91	-	-	14
COLOM	84	-	-	11
COSTA R	66	-	-	2
CUBA	63	-	-	3
ECUA	91	-	-	3
EU	16	-	-	-
EL SALV	67	-	-	2
GUAT	63	-	-	1
HispAM	-	-	66	-
HOND	80	-	-	0
MEX	81	-	-	15
NICAR	90	-	-	0
PAN	79	-	-	1
PARAG	81	-	-	5
PERÚ	88	-	-	9
PUERTO R	53	-	-	2
REP.DOM	65	-	-	2
SUD AMER	-	-	-	18
URUG	101	-	-	20
VENEZ	77	-	-	7

Tabla 2 Frecuencias de cada marca dialectal en nuestro corpus y en los tres DDBB.

Como señalábamos más arriba, a pesar de que GAR no establezca ningún criterio de jerarquización de las acepciones latinoamericanas que lematiza, en la selección del léxico parecen prevalecer los criterios de frecuencia de uso y difusión. En este sentido, se da prioridad a las áreas de mayor extensión frente a variantes empleadas en espacios más restringidos, como demuestra la mayor presencia de la marca supranacional *Amer*, la cual, sumada a las otras tres (*Sud Amer*, *Centr.Amer* y *Ant*) representa el 40% de las frecuencias de las marcas diatópicas con que GAR localiza geográficamente los lemas de nuestro corpus. Por ejemplo, se registra *brasier* (*Amer*) y *corpiño* (*Sud Amer*); *andén* (*Centr.Amer*, *Colom*), *banqueta* (*Guat*, *Mex*) y *vereda* (*Sud Amer*). Por otro lado, la tabla muestra también la importancia que GAR otorga a las diferentes zonas de Latinoamérica: destacan, en el siguiente orden, Argentina, Uruguay, México, Chile y Colombia, seguidos por Perú, Venezuela, Paraguay y otras naciones, poniendo en evidencia un ligero desequilibrio en la representación de algunos países y zonas, con una desproporción en favor del Cono Sur, y también en favor de México, tal vez justificada en virtud del criterio de mayor difusión de algunas variantes frente a otras. Así, GAR registra (con algunas imprecisiones) *pileta* (*Arg*, *Parag*, *Urug*) y *alberca* (*Mex*); *remera* (*Ar*, *Ur*), pero no *franela* (*RD*); *pololo* (*Sud Amer*), pero no *enamorado* (*Ec*, *Perú*, *Bo*); *pororó* (*Bo*: *E*, *Py*, *Ar*, *Ur*), pero no *cotufa* (*Ve*), ni *rositas* (*Cu*). Dicho desequilibrio en favor del Cono Sur es aún más evidente en lo que respecta a las palabras tabú —muy poco representadas en los tres DDBB— presentes en GAR, en el que se opta por registrar (con algunas imprecisiones) variantes como *afilar* (*Chile*), *pinchar*<sup>2</sup> (*Arg*), *culear* (*Chile*, *Mex*), pero no *bombear* (*Ho*, *ES*, *Ni*, *Ec*, *Ar*) ni *enchufar* (*Mx*, *Pe*, *Bo*); *chota* (*Arg*), pero no *bicho* (*Ho*, *Ni*, *Pa*, *Cu*, *PR*, *Ve*); *concha* (*Arg*, *Chile*, *Méx*, *Perú*, *Urug*),

pero no *papaya* (EU:E, SE, Mx, Ho, ES, Ni, Cu: O, PR, Ec, Pe, Bo, Ch), ni *cuchara* (Gu, Ho, ES, Ve: C, O), ni *hoyo*<sup>2</sup> (Ho, ES, Bo); *orto* (Arg, Chile, Urug), pero no *anillo* (ES, Ni, Ec), ni *hoyo*<sup>1</sup> (Mx, Gu, Ni, PR, Ch, Ar: NO).

A pesar de que HOE incorpore bajo una única etiqueta el léxico latinoamericano sin aclarar los criterios de su selección, si se toman como referencia las marcas geográficas con las que el DAM delimita el uso de los americanismos de nuestro corpus que están lematizados en HOE, es posible apreciar, como ya señalara en su momento Bermejo Calleja (2001), la prioridad que este DB da a las palabras utilizadas en Sudamérica, en el siguiente orden: Argentina, Bolivia, Uruguay, Perú, Chile, Paraguay, Ecuador. Una situación análoga se verifica en ZAN, donde también se prioriza claramente el léxico del Cono Sur, privilegiando el de Bolivia, Argentina, Uruguay, Perú, Chile y Ecuador.

Otro aspecto importante que merece la pena destacar es el hecho de que en la transcripción fonética los tres diccionarios analizados toman como base, incluso para los lemas (o acepciones) americanos, el sistema alofónico del español peninsular estándar sin hacer referencia alguna a las pronunciaciones de las mayores variantes diatópicas del español americano. De este modo, se transmite al usuario que palabras como *zapallo*, *pizarrón*, *estampilla*, marcadas en los diccionarios analizados como lemas o acepciones del español de América, se pronuncian respectivamente como sigue: [θapálo], [piθa'rron], [estampíla] o [estam'pija].

### 3.2 Americanismos lematizados sin marca geográfica

Suele suceder que los diccionarios contengan voces y acepciones hispanoamericanas sin estar marcadas como tales, lo cual hace que el usuario, al no recibir la información adecuada sobre el alcance geográfico del término, pueda imaginar que se trata de palabras de uso general, cuando en realidad en España se emplean con un significado y en otros países o regiones de Latinoamérica, con otro. Por ejemplo, Hoepli lematiza 24 americanismos de nuestro corpus que no están marcados, GAR y ZAN recogen 20 y 14, respectivamente. Algunos ejemplos: *cotufa* es el término que, según el DAM, se utiliza en Venezuela para referirse al *pop-corn* y GAR lo lematiza sin marca, por lo que podría suponerse que se puede utilizar de manera extensiva en cualquier zona de habla hispana.

La palabra *quilombo*, que el DAM localiza geográficamente en Honduras, Bolivia, Paraguay, Argentina y Uruguay, aparece marcada en HOE como americanismo solo en su primera acepción, *bordello*, pero no en la segunda —que es probablemente la más utilizada—, en la que solo se marca diatópicamente (fig. vulg.: casino, baccano) sugiriendo un equivalente de traducción utilizable en sentido figurado en todo el mundo hispanohablante.

ZAN registra el uso de *le* como complemento directo sin delimitar su uso geográfico, es decir, sin marcarlo diatópicamente, por lo cual los ejemplos que proporciona, “Le encontré ayer, *l'ho incontrato ieri*”; “Aunque estaba mucho más delgado le reconocí enseguida, *Nonostante fosse molto più magro lo riconobbi subito*”, serían de uso corriente en cualquier país de lengua española.

### 3.3 Incongruencia en la direccionalidad

Uno de los problemas más comunes que se presenta a la hora de confeccionar un DB es el de la direccionalidad y la simetría en la confección de los lematarios de las dos secciones que lo componen. Este aspecto resulta de fundamental importancia, puesto que la información proporcionada por el diccionario, ya sea gramatical, semántica, fonética, cultural o pragmática, así como también el metalenguaje utilizado para introducir dicha información están estrechamente ligados a la monodireccionalidad o bidireccionalidad de la obra. Un diccionario bilingüe bidireccional, pensado para ambos grupos de hablantes, deberá contener determinadas informaciones que en un monodireccional serían superfluas.

Sin embargo, suele suceder que, incluso en obras que se declaran bidireccionales, el tratamiento léxico en los DDBB no se presente “como una unidad terminada en la que se han cruzado los lemas y las traducciones, sino como la suma de dos diccionarios A→B + B→A” (Fajardo, 2015: 243). Este problema emerge también de nuestro estudio, pues en ninguno de los tres diccionarios analizados hay simetría total, por lo menos en lo que al tratamiento de los americanismos se refiere. En la tabla 3 se presentan algunos ejemplos de asimetría en la marcación diatópica en los leuarios de HOE, ZAN y GAR.

Diccionario	Americanism	Español europeo	Italiano	Español/Italiano	Italiano/Español
HOE	Agarradera	Agarrador	Presina	Amer	Sin marca
HOE	Arrecho	Cachondo	Arrapato	Amer	Sin marca
HOE	Papa	Patata	Patata	Amer	Sin marca
HOE	Visa	Visado	Visto	Amer	Sin marca
GAR	Tata	Papá	Papá	Amer	Sin marca
GAR	Sánduche	Bocadillo	Panino	Colom, Venez	No lematizado
HOE	Repasador	Paño de cocina	Strofinaccio	Amer	No lematizado
GAR	Pollera	Falda	Gonna	Sud Amer	No lematizado
GAR	Pizarrón	Pizarra	Lavagna	Amer	No lematizado
GAR	Pileta	Piscina	Piscina	Arg, Parag, Urug	No lematizado
GAR	Tapado	Abrigo	Cappotto	Sud Amer	No lematizado
GAR	Egresado, da	Bachiller, graduado	Diplomato, Laureato	Amer	No lematizado
GAR	Refrigeradora	Nvera	Frigorifero	Perú	No lematizado
ZAN	Regadera	Ducha	Doccia	HispAm	No lematizado
ZAN	Paragolpes	Parachosques	Paraurti	HispAm	No lematizado
ZAN	Palta	Aguacate	Avocado	HispAm	No lematizado
ZAN	Overol	Mono	Tuta da lavoro	HispAm	No lematizado
ZAN	Oficialismo	Gobierno	Governo	HispAm	No lematizado
HOE	Anteojos	Gafas	Occhiali	Sin marca	Amer
GAR	Papa	Patata	Patata	Sin marca	Amer
HOE	¿Aló?	Diga	Pronto	Sin registro	Amer
HOE	Boludo	Gilipollas	Stronzo, coglione, scemo	Amer	Lema distinto (Amer: pendejo)
HOE	Banqueta	Acera	Marciapie di	Amer	Lema distinto (Amer: vereda)

Tabla 3 Ejemplos de incongruencia en la marcación de los americanismos en ambos leuarios.

Como se puede apreciar, los casos de incongruencia que se evidencian son los siguientes:

1. americanismos presentes en el leuario es-it aparecen como equivalentes de traducción en el leuario it-es, pero sin marca (agarradera, arrecho, papa, visa, tata);
2. americanismos presentes en el leuario es-it, no se registran en el leuario it-es como equivalente de traducción (sánduche, repasador, pollera, pizarrón, pileta, tapado, egresado/a, refrigeradora, regadera, paragolpes, palta, overol, oficialismo);



3. americanismos que aparecen sin marca en la parte es-it, se registran marcados como equivalentes de traducción en el leuario it-es (anteojos);
4. americanismos no registrados en el leuario es-it, que aparecen marcados como equivalentes de traducción en el leuario it-es (¿aló?);
5. americanismos marcados y registrados en la sección es-it, pero como equivalentes de traducción en el leuario it-es aparecen otros americanismos (boludo).

### 3.4 Americanismos no lematizados

En este grupo incluiremos los lemas totalmente ausentes así como los que están presentes (con marcas o sin marcas geográficas de Hispanoamérica) cuyos equivalentes no concuerdan con el significado de los lemas buscados. Específicamente, los americanismos de nuestra lista que no están registrados son 140 en ZAN, 107 en HOE y 80 en GAR, de los cuales hay 60 que no se recogen en ninguno de los tres diccionarios. Si bien ignoramos las causas de la ausencia de todos estos lemas, podemos observar que los que no se registran en ninguna de las obras analizadas tienen en común dos características: su uso restringido a pocos países (aunque algunas son de uso más extenso, como *demeritar*, *levantarse*, *manjar blanco*, *papaya*, *pito*, *portavastos*), como se observa en el Diccionario de Americanismos, y que se trata de vulgarismos o palabras tabú.

Como advierte Fajardo (2015: 246), una dificultad más para los lexicógrafos es la cuestión referida a los extranjerismos y sus respectivas adaptaciones ortográficas al español, a la luz de la política ortográfica seguida por la RAE: habrá que decidir si incluir o no las formas recomendadas por la Real Academia, aunque no sean las de uso más extendido. En nuestro corpus se registran dos extranjerismos adaptados al español, *livin* (sala de estar) y *brasier* (sujetador). Con respecto al primer término, GAR lo marca como americanismo (Sud Amer), mientras que HOE y ZAN, como anglicismo; sin embargo, los tres registran solo la forma *living*, sin ninguna adaptación ortográfica al español. Sorprende un poco la falta de coherencia entre los dos leuarios de HOE, ya que en la sección italiano/español, como equivalente de *soggiorno* se propone *living*, esta vez marcado como americanismo. Por el contrario, en cuanto a *brasier*, término proveniente del francés *brassière*, está registrado con la debida adaptación españolizada ya sea por HOE como por GAR, mientras que ZAN no lo incluye en ninguna de sus dos versiones.

## 4. CONCLUSIONES

Si bien es cierto que, en lo que respecta al par de lenguas español-italiano, la lexicografía bilingüe ha ido mejorando sus productos, aún le queda mucho por hacer, por lo menos en lo que a americanismos se refiere. Sería aconsejable que las editoriales comenzaran a tomar distancia de los viejos modelos y metodologías obsoletas en las que se basan para la elaboración de sus diccionarios, ya que estas mal se combinan con el enorme caudal de información del que dispone el usuario del siglo XXI. Sobre todo si se dispone del formato electrónico.

En principio, si un DB se presenta (como en el caso de la presentación de ZAN) como una herramienta útil para cualquier tipo de usuario y para realizar todo tipo de actividad, deberá contener en ambas secciones mucha más información de la que ofrecen este tipo de obras. Por el modo en que se presentan, y específicamente en lo que atañe a las voces y acepciones del español de América, los diccionarios que hemos analizado responden solo parcialmente a las necesidades de quien recurre a ellos. Si un usuario italiano hace un uso pasivo del DB, es decir, lo consulta para comprender o traducir en su lengua el léxico de una variedad del español de América, se encontrará ante un problema, pues los lemas latinoamericanos son muy escasos —sobre todo en ZAN, y un poco menos en HOE—, a veces no están marcados y, si lo están, la información que proporciona la marca genérica HispAm o Amer no es muy útil

y genera confusión. También se topará con un problema el hispanohablante que recurra a cualquiera de las tres obras para conocer el equivalente en italiano de ciertos términos o expresiones de uso corriente en Latinoamérica, pues lo sorprenderá el notable desequilibrio que existe entre el léxico del español de España y el de América. Si bien la situación mejora en HOE, pues el número de lemas americanos registrados es más elevado, el sistema de marcación es análogo al de ZAN y resulta inapropiado. De los DDBB analizados, solo el GAR incluye un buen número de americanismos y los introduce casi en su totalidad, tal como declara en los criterios generales, empleando la marca AMER, “si su difusión es generalizada o bien la del país específico, si se circunscribe a este (por ej. Mex, Urug, Venez)” (Criterios generales, pág. IX). Si, en cambio, quien recurre al leuario italiano de cualquiera de los tres DDBB analizados es un usuario latinoamericano que necesita comprender textos italianos o producir o traducir textos hacia su propia lengua, echará en falta equivalentes de traducción usados en Latinoamérica y se encontrará en la necesidad de recurrir a otras herramientas u otras fuentes lexicográficas para resolver sus tareas o sus dudas.

Cuesta entender por qué en diccionarios bilingües de gran tamaño, que cuentan con versiones electrónicas, no se incluye un número más elevado de americanismos. Pero sorprende mucho más la escasa atención que se le brinda a la circularidad entre los leuarios, caracterizados, como se ha dicho, por un gran desequilibrio y una evidente asimetría.

Otro aspecto que los DDBB deberían mejorar se refiere a la inclusión de palabras o expresiones de uso vulgar y eufemismos, pues están muy poco representados en los tres diccionarios analizados. El desconocimiento de las delimitaciones de uso de este campo lexical, por lo menos de los más corrientes, podría inducir a equívocos en la comunicación, fácilmente evitables si se los incluyera con alguna glosa explicativa o marca adicional.

De igual importancia es la cuestión relacionada con la pronunciación: sería conveniente que también los americanismos estuvieran acompañados, donde fuera necesario, de su respectiva transcripción fonética pues en los tres DDBB, si bien se introduce la pronunciación, esta se ofrece exclusivamente con fonos del español peninsular.

A pesar de que, gracias al desarrollo tecnológico de los últimos veinte años, estudiantes y traductores recurren a Internet para efectuar velozmente muchas de las búsquedas que los diccionarios no satisfacen, el DB bilingüe sigue siendo un instrumento de suma importancia para la práctica traductora. Por esta razón, y por lo que a la información diatópica se refiere, si un diccionario bilingüe español-italiano quiere realmente resultar útil para cualquier tipo de usuario y para cualquier actividad que este tenga que llevar a cabo, debería tal vez apuntar a la *tridireccionalidad*, atendiendo a seleccionar también una gran cantidad de léxico latinoamericano de distintos países, zonas y registros de América. Asimismo sería ausplicable buscar la calidad a través de una atenta selección documentada, basada en la consulta de fuentes de autoridad reconocidas en el ámbito de los americanismos, incluyendo las palabras o expresiones de uso más extendido, así como también aquellas que puedan generar ambigüedad en la comunicación, marcándolas adecuadamente, introduciéndolas en ambos leuarios, aportando la transcripción fonética en ambas secciones y ofreciendo información pragmática y cultural diatópica cuando el término o la expresión así lo requiera.

### Bibliografía

- ARQUÉS, Rossend y Adriana PADOAN (2012) *Il grande dizionario di spagnolo: dizionario spagnolo-italiano, italiano-español*, Bologna, Zanichelli.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010) *Diccionario de Americanismos*, Madrid, Santillana.

- BERMEJO CALLEJA, María Felisa (2001) "Laura Tam, Dizionario spagnolo-italiano. Dictionario italiano-español Milano Hoepli, 1999. Günther Haensch, Dictionario italiano, Valencia, Herder, 1995", *International Journal of Lexicography*, vol. 14, 3, pp. 217-225.
- (2008) "El Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo (1948-1949) de L. Ambruzzi", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1917-2007)*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 125-197.
- (2010) "El Dizionario spagnolo-italiano (1908) de L. Bacci y A. Savelli y el Dizionario italiano-spagnolo (1916) de L. Bacci", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundametales de la lexicografía italo-española (1805-1916)*, Monza, Polimetrica International Sientific Publisher, pp 381-431.
- CALVO RIGUAL, Cesáreo (2015) "La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano", en Felisa Bermejo Calleja (ed.), *Americanismos en lexicografía y en español/LE. Una mirada abierta, RiCognizioni*, 3, Vol. 2, N° 1 Sezione Incontri, pp. 135-146.
- CAZORLA VIVAS, Carmen (2010) "Panorama de la lexicografía bilingüe y plurilingüe del español a comienzos del siglo XIX", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1805-1916)*, Monza, Polimetrica International Sientific Publisher, pp. 27-56.
- DI CATALDO, Paola, coord. (2018) *Il grande dizionario spagnolo Garzanti*, Milano, Garzanti Linguistica.
- FAJARDO AGUIRRE, Alejandro (2015) "El léxico del español de América en la lexicografía bilingüe español-inglés", en *Lexicografía Hispánica del Siglo XXI: nuevos proyectos y perspectivas. Homenaje al Profesor Cristóbal Corrales Zumbado*, Madrid, ArcoLibros, pp. 229-249.
- LIVERANI, Elena (2008) "Il Grande dizionario di spagnolo-italiano, italiano-spagnolo (2004) de L. Tam", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1917-2007)*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 439-493.
- LOMBARDINI, Hugo Edgardo (2007a) "Percepción del castellano de América en la lexicografía bilingüe español-italiano en la segunda mitad del siglo XX", en *Lessicologia e lessicografia nella storia degli insegnamenti linguistici*, 3, Bologna, Clueb, pp. 65 - 96.
- (2007b) "Percepción del castellano de América en la lexicografía bilingüe español-italiano más reciente", *Perfiles para la historia y crítica de la lexicografía bilingüe del español*, Monza, Polimetrica, pp. 59 - 87.
- (2008) "El Dizionario fraseológico completo (1950-1957) de S. Carbonell", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1917-2007)*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp.199-271.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid, Espasa.
- RODRÍGUEZ REINA, Pilar (2010) "El Nuovo Dizionario Spagnuolo-Italiano e Italiano-Spagnuolo de B. Melzi", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1805-1916)*, Monza, Polimetrica International Publisher, pp. 339-379.
- SAN VICENTE, Félix (2006) "Presentazione", in Félix San Vicente (cur.), *Lessicografia bilingue e traduzione. Metodi, strumenti, approcci attuali*. Milano, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 7-15.
- (2008) "Introducción", en Félix San Vicente (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1917-2007)*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 7-26.

SAN VICENTE, Félix (2017) “El diccionario bilingüe: contenidos y finalidad”, en María J. Domínguez Vázquez y María T. Sanmarco Bande (eds.), *Lexicografía y didáctica. Diccionarios y otros recursos lexicográficos en el aula*, New York, Peter Lang Edition, pp. 81-107.

TAM, Laura (2009) *Dizionario spagnolo-italiano. Dictionario italiano-español*, Milano, Hoepli.



TABLA 1





Tabla 1

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Abrazadera	Mx, Gu, Ho, Ni, Pa, Cu, RD, Ec	Reiteración de abrazos	Ripetizione di abbracci	NL	NL	NL
Abrochador/a	Ar, Ur	Grapadora	Cucitrice/s pillatrice	NL	NL	Arg
Acampante	Ch, Arg, Ur	Campista	Campeggiatore	NL	NL	NL
Afiche	Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ar, Ur, Mx	Cartel	Cartello	SM	NL	SM
*Afilar	Co, Ec, Ch	Follar	Scopare	NL	NL	Cile
Agarradera	Cu, RD, PR, Co, Ve, Py, Ar, Ur	Agarradero	Presina	Amer	NL	NL
Alberca	Mx, Gu, Ho, Ni, Pa, Bo	Piscina	Piscina	Amer	NL	Mex
*Alborotarse	Ho Ni CR Pa Cu Ve Bo Ar Ur	Excitarse sexualmente	Arraparsi	NL	NL	NL
Allanamiento	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Registro domiciliar	Perquisizione domiciliare	Amer	NL	NL
Aló	Gu Ho Ni CR Pa Cu Co Ve Ec Pe Bo Ch Ar Ur	Diga	Pronto	NL	NL	Amer
*Alzarse	Ar Ur	Excitarse sexualmente	Arraparsi	NL	NL	NL
*Amigos	ES	Testículos	Testicoli	NL	NL	NL
Amueblado	Py	Apartamento o habitación de pago para citas sexuales	Motel	NL	NL	NL
Andén	Co Gu ES Ni	Acera	Marciapiè	SM	NL	Centr.Amer, Colom
*Anillo	ES Ni Ec	Ojete	Buco del culo	NL	NL	NL
Anteojos	EU, Mx, Ho, Ni, CR, Cu, PR, Co, Ve, Ec: O, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur.	Gafas	Occhiali	SM (ant)	NL	SM

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Aplanadora	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Apisonadora	Rullo, compressor e stradale	Amer	HispAm	Amer
*Apretar	CR, Ur	Besuquearse	Pomiciare	NL	NL	NL
Apurarse	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Darse prisa	Sbrigarsi	Amer	HispAm	SM
*Argolla <sup>1</sup>	ES Ni	Ojete	Buco del culo	NL	NL	NL
*Argolla <sup>2</sup>	Ar Ur	Coño	Fica	NL	NL	NL
*Arrecharse	ES Ni Co: N, Ec Pe	Excitarse sexualmente	Arraparsi	SM	SM	Colom, Venez
*Arrecho	ES Ni Pa RD Co Ec Pe Bo	Excitado sexualmente	Arrapato	Amer	SM	SM
*Atracar	Pe Ar Ch	Besuquearse	Limonare, pomciare	NL	NL	NL
Aventón (pedir)	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Co:N, Ec, Pe, Ch	Hacer autostop	Fare autostop	Amer	HispAm	Fraseología Bol, Colom, Ecu, El Salv, Mex, Perú
Bañadera	Cu, RD, Pe, Py, Ar, Ur, Bo:E	Bañera	Vasca da bagno	Amer	HispAm	Amer
Banqueta	Mx, Gu	Acera	Marciapiede	Amer	HispAm	Guat, Mex
Barbijo	Bo, Py, Ar	Mascarilla	Mascherina	NL	NL	Arg, Urug
*Batata <sup>1</sup>	RD	Coño	Fica	NL	NL	NL
*Batata <sup>2</sup>	Ur	Polla	Cazzo	NL	NL	NL
*Bellaco	PR	Excitado sexualmente	Arrapato	NL	NL	NL
*Bicho	Ho, Ni, Pa, Cu, PR, Ve	Polla	Cazzo	NL	NL	NL
Bife	Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Bistec, bisté	Bistecca	Amer	HispAm	Arg, Cile, Urug
Birome	Ch:S, Py, Ar, Ur	Bolígrafo	Penna biro	Amer	HispAm	Arg, Urug

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Blúmer	Ho, ES, Ni, CR, CU, Ve, Pa	Bragas	Mutandine	Amer	NL	Costa R, Cuba, El Salv, Rep.Dom, Venez
Boletería	Mx, Ho, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve:O, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur	Taquilla	Biglietteria	Amer	HispAm	Amer
Bolsa (de dormir)	Mx, Bo, Ar, Ur	Saco de dormir	Sacco a pelo	NL	HispAm	NL
*Bolsas	Ve, Bo	Cojones	Coglioni, palle	NL	NL	NL
Boludo	CR, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Estúpido, necio	Scemo	Amer	NL	Arg, Urug, Cile, Bol, Colom
Bomba	Ni, CR, Pa, Cu, R D, Co, Ve, Ec	Gasolinera	Benzinaio	NL	NL	Amer
*Bombear(se)	Ho, ES, Ni, Ec, Ar,	Follar	Scopare	NL	NL	NL
Bómper	Gu, Ho, ES, Ni, Pa, RD, PR, Co	Parachoques	Paraurti	NL	NL	NL
Bonete	Cu, RD, PR	Capó	Cofano	NL	NL	NL
Botar	Ni, RD, Ve, Ec, Pe, Bo, Ar	Expulsar a alguien de un lugar	Espellere	NL	HispAm	SM
Brasier	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Bo, Ch, Py, Ur	Sujetador sostén	Reggiseno	Amer	NL	Amer
*Brocha (mojar la)	Mx, Bo	Follar	Scopare	NL	NL	NL
Broche	Ar	Pinza (ropa)	Molletta	NL	NL	NL
Bueno	Mx	Diga	Pronto	NL	NL	NL
Buey	Mx	Cornudo	Cornuto	NL	NL	NL
Buseta	CR, Co, Ve, Ec	Microbús	Pulmino	NL	NL	Sud Amer
Buzo	Ho, Pa, Co, Py, Ar	Sudadera	Felpa	Amer	NL	Arg, Bol, Cile, Costa R, Pan, Perú, Rep.Dom

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Cachar	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, RD, P R, Co, Ec, Ch, Py, Ar, Ur; Cu, Bo, V e	Pillar	Beccare	NL	NL	Arg, Mex, Cile
Caite	Gu, Ho, ES, Ni	Tipo de sandalia, abarca	Sandalo	NL	NL	NL
*Cajeta	Ar, Ur	Coño	Fica	NL	NL	NL
*Calcetín	Ho, ES,	Ojete	Buco del culo	NL	NL	NL
Caleta	Ec, Méx, Nic, R.Dom, Ven	Pequeña embarcación	Piccola barca	NL	NL	Amer
Camión	Mx	Autobús	Autobús	NL	NL	Mex
Cámper	Mx, Pa, PR, Ec	caravana, autocaravana	Camper	Amer	NL	NL
Campera	Bo, Ch, Py, Ar, U r	Cazadora	Giubbotto	Amer	HispAm	Arg, Cile, Urug
Canilla	Mx, RD, Co, Bo, Py, Ar, Ur	Grifo	Rubinetto	NL	HispAm	Arg, Parag, Urug
Capaz que (es posible que)	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Cu, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Quizá	Forse	Amer	HispAm	NL
Caravana	Mx, Gu	Reverencia	Inchino	NL	NL	NL
Carpa	Mx, Pa, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Tienda de campaña	Tenda da campeggio	NL	HispAm	Amer
Carro	EU, Mx:N,S; Gu, Ho, ES, Ni, Pa, C u, RD, PR, Co, Ve , Pe	Coche	Macchina	Amer	HispAm	Centr.Amer, Ant, Cile, Mex, Perú, Colom
Casa rodante	Mx, Ni, Co, Ve, P e, Ch, Py, Ar, Ur	Caravana	Roulotte	Amer	NL	NL
Celular (teléfono)	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, C u, RD, PR, Co, Ve , Ec, Pe, Ch, Py, Ar, Ur; Bo	Móvil	Cellulare	NL	HispAm	Amer
Chachalaca	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR	Palabrero	Logorroico	NL	NL	Centr.Amer
Chapar	Pe, Py, Bo	Besunquears e	Limonare	NL	NL	NL
Cheto	Pa, Ar, Ur	Pijo	Fighetto	NL	NL	NL



Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Chévere	Ho, ES, Ni, Pa, Cu, RD, PR, Ve, Pe, Co, Ec, Bo	Estupenda	Fantastica	Amer	HispAm	Colom, Venez
*Choro	Ch	Coño	Fica	NL	NL	NL
Chorro	Ar, Py, Ur	Chorizo, ladrón	Ladro	Amer	NL	Arg, Urug
*Chota	Ar, Ur	Polla	Cazzo	NL	NL	Arg
Chusmear	PR, Bo, Py, Ar, Ur	Cotillear	Spettegolare	Amer	NL	Arg
Cilindro	Gu, Ho, Co	Bombona (gas)	Bombola	NL	NL	SM
Cipote	Ho, ES, Ni	Chaval	Ragazzino	Amer	NL	Centr.Amer
Cogedero	Pr	Percha	Appendino	NL	NL	NL
*Coger	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, RD, Ve, Ar, Ur	Follar	Scopare	Amer	HispAm	Amer
Colectivo	Ve, Py, Ar	Autobús	Autobus	Amer	HispAm	Amer
Colimba	Ar	Mili	Naia	NL	NL	Arg
Computador	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, RD, Ve, Pe, Ch	Ordenador	Computer	SM	HispAm	Amer
Computadora	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Cu, RD, PR, Ve, Pe, Bo, Py, Ar, Ur	Ordenador	Computer	Amer	HispAm	NL
*Concha	Gu, ES, Co:N, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Coño	Fica	Amer	HispAm	Arg, Cile, Mex, Perú, Urug
Concreto	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur	Hormigón	Calcestruzzo	Amer	NL	Amer
Condominio	Mx, Ni, CR, Pa, RD, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ur	Vivienda de propiedad horizontal	Condominio	SM	NL	SM
Control (remoto)	Mx, Ho, Ni, CR, Cu, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Py, Ar, Ur	Mando a distancia	Telecomando	SM	SM	SM
Corpiño	Mx, Ni, Co, Bo, Ch, Py, Ar, Ur Ho	Sujetador sostén	Reggiseno	Amer	HispAm	Sud Amer
Cotufa	Ve	Palomita	Popcorn	NL	SM	SM
*Cuchara	Gu Ho ES Ve: C, O	Coño	Fica	NL	NL	NL

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
*Cueva	Ch	Ojete	Buco del culo	NL	NL	NL
Cuico	Mx, ES	Pasma, poli	Sbirro	NL	NL	Mex
Cuidapalos	Ni, Co, Ec, Bo; Py, Ec, Ar, Ur	Portero, guardameta	Portiere	NL	NL	NL
*Culear	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Co, Ve, Pe, Ch, Ar, CR, Ec, Bo	Follar	Scopare	NL	HispanAm	Cile, Mex
Demeritar	Mx, Gu, Ho, Ni, Pa, Cu, PR, Co, Ve, Ec, Bo, Ar, Ur, CR, Ch	Desmerecer	Demeritare	NL	NL	NL
Direccional	Mx, Ni, CR, Pa, RD, Co, Ve, CR	intermitente (luz automóvil)	Freccia	NL	NL	Amer
Durazno	Gu, Ho, ES, Pa, Co, Ve, Pe, Bo, Ch, Ar:NO	melocotón	Pesca	Amer	NL	Sud Amer
Durmiente	Mx Gu Ho Ni CR Pa Co Ve Bo Ch Ar Ur Pe	Travesía (ferrocarril)	Traversina	Amer	NL	NL
Egresado, -da	Mx, Gu, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Bo, Py, Ho, ES, CR, Ec, Pe, Ch, Ar, Ur	Graduado	Diplomato	Amer	HispanAm	Amer
Enamorado (sust)	Ec, Pe, Bo	Novio	Fidanzato	NL	NL	NL
*Enchufar(se)	Mx, Pe, Bo	Follar	Scopare	NL	NL	NL
¡Epa!	CR, PR, Co, Ve, Bo, Py, Ar, Ur	¡Atención!	Attenzione!	Amer	SM	Arg
Estampilla	Mx Gu Ho ES Ni Pa CR Cu Co Ve Ec Pe Bo Ch Py Er Ar	Sello (correos)	Francobollo	Amer	HispanAm	Amer
Estufa	Mx, Gu, Ho, Pa, RD, Co	Cocina	cucina a gas	NL	NL	NL
Farolazo	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR	Chupito	Cicchetto	NL	NL	Mex, Centr.Amer
Fólder	Mx Gu Ho ES Ni CR Py Cu RD Ec Pe Bo Ch Py Ar	Carpeta	Cartellina, cartella	Amer	HispanAm	Amer
Franela	RD	Camiseta	Maglietta	NL	NL	NL
Fregado -da	Pa, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch	Enfadoso	Scoccante	Amer	HispanAm	Amer

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Fregar	Mx, Ho, Ni, Pa, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar:NO; Gu, Ve, CR	Causar daño	Arrecare danno	NL	HispAm	NL
Frijol	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD:N, PR, Co, Ec, Pe, Bo	Judía	Fagiolo	Amer	HispAm	SM
Fome	Ch	Aburrido	Noioso	NL	NL	Arg, Cile
Gallego (de origen español)	Bo, Py, Ar, Ur	Español/Di ascendencia española	Spagnolo/Di origine spagnola	Amer	HispAm	Amer
Gancho	Mx, Gu, Ho, ES, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ch, Bo	Percha	Attaccapan ni	SM	HispAm	NL
Gofio	Cu, RD, Ve, Pe:N	Harina de maíz, trigo o cebada tostados	Farina di mais	Amer	SM	Amer
Gomería	Bo, Py, Ar, Ur	Tienda de neumáticos	Gommista	NL	NL	Amer
Guagua	Mx:NO, Gu:O, Cu, RD, PR	Autobús	Autobus	Amer	HispAm	Ant
Guardafango	Mx Ho Ni Pa Cu Co Pe Bo Ec	Guardabarros	Parafanghi	SM	NL	NL
Guiño	Ar	Intermitente (luz automóvil)	Freccia	NL	NL	NL
Heladera	No registrado en DAM /Am en DRAE	Nevera	Frigorifero	Amer	NL	Amer
Hoja de vida	Ho Ni CR Ec Bo Ch Pe	Currículum	Curriculum vitae	NL	SM	NL
*Hoyo <sup>1</sup>	Mx Gu Ni PR CH Ar: NO	Ojete	Buco del culo	NL	NL	NL
*Hoyo <sup>2</sup>	Ho ES Bo	Coño	Fica	NL	NL	NL
*Huevas	Co, Ch, Ec, Bo	Cojones	Coglioni, palle	NL	NL	NL
Ico, ica	CR, Cu, Co, Ve	-Illo, -illa	-etto, -ino	NL	NL	NL
Igual	Pa, Cu, RD, Co, Bo, Ar, Ur, Ec, Ch, Py	A pesar de	Comunque	NL	SM	NL
Jardín de infantes	Ni, Pa, RD, Ec, Bo, Py, Ar, Ur, Ch	Parvulario	Asilo	SM	NL	NL

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Julia	Mx	Coche celular	Cellulare, furgone cellulare	NL	NL	Mex
Jumarse	Ni, CR, Pa, Cu, RD, Co, Ec, Bo	Emborracharse	Ubriacarsi	SM	SM	Colom, Cuba
Lapicero	Pa, Py, Ar	Porta lápices	Portapenne	NL	NL	Sud Amer
Lavadora (de platos)	Mx	Lavavajillas	Lavastoviglie	NL	NL	NL
Lavatorio	CR, Ec, Pe, Ch, Py, Ar, Ur	Lavabo (baño)	Lavandino (bagno)	Amer	SM	Arg, Cile, Urug
Lavandina	Bo, Ch:S, Py, Ar, Ur	Lejía	Candeggina	NL	NL	Sud Amer
Lavarropas	Ar, Ur, Py, Bo	Lavadora	Lavatrice	Amer	HispAm	Arg, Cile, Urug
Le (forma peninsular)	DRAE: Pron. Person. 3. <sup>a</sup> pers. U. t. c. acus. m. sing. referido a personas. Síguete.	Lo/Le	Lo	SM	SM	SM
Levantar(se)	Mx, Gu, Ho, ES, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ec, Pe, Bo, Py, Ar, Ur, Ch	Ligar	Rimorchiare	NL	NL	NL
Licuado	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, PR, Ec, Bo, Py, Ar, Ur, Pa	Batido	Frullato	SM	NL	Arg, Urug
Livin	EU, RD, Bo, Ch, Py	Sala de estar	Soggiorno	NL	NL	Sud Amer
Logrero	Ho, Ni, RD, Ve, Bo:E	Aprovechado	Approfittatore,	NL	NL	SM
Macanear	Bo, Py, Ar, Ur	Decir mentiras	Raccontare balle, frottole	NL	HispAm	Arg, Urug
Mamadera	Pa, RD, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar	Biberón	Biberon	SM	HispAm	Amer
Manejar	Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Conducir	Guidare	Amer	HispAm	Amer
Manjar blanco	Gu, ES, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co:SE, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch	Dulce de leche	Dolce di latte	NL	NL	NL
Matungo	Cu	Enfermo	Malato	Amer	HispAm	Sud Amer



Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Media(s)	ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Calcetín	Calzino	Amer	HispanAm	Amer
Mesero	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Ur	Camarero	Cameriere	Amer	NL	Centr.Amer, Colom, Mex
*Mono	Mx, Ch	Coño	Fica	NL	NL	NL
Morocho/a	Pa, Co, Pe, Bo, Py, Ar, Ur, Ch	Moreno/a	Moro/a	Amer	NL	Arg, Perú, Urug
Mucama	Ho, ES, Ni, PR, Ec, Bo, Co	Criada	Colf	Amer	NL	NL
Nomás	Arg, Chile, Col, Ec, El Salv, Hond, Méx, Par, Perú, Ur, Ven	Enfático (pospuesto al verbo)	Pure	Amer	NL	NL
Oficialismo	ES, Ni, CR, Pa, RD, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Gobierno	Governo	Amer	HispanAm	Aamer
Ojo mágico	Mx, Pa, Cu, Pe, Bo:O	Mirilla	Spioncino	NL	NL	NL
Ojota(s)	Ar, Ur	Chancla(s)	Infradito	NL	NL	NL
*Orto	Ve:O, Pe, Bo:O, Ch, Ar, Ur, Ec	Ojete	Buco del culo	NL	NL	Arg, Cile, Urug
Overol	EU, Mx, Gu, Ho, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Mono	Tuta da lavoro	Amer	HispanAm	Amer
Paco	Ho, CR, Pa, Ec:O, Bo	Pasma, poli	Sbirro	Amer	NL	Sud Amer
Paila	Mx, Gu, Ni, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Ec, Pe, Bo:ES, Ch, Py, Ar	Sartén	Padella	Amer	HispanAm	Amer
Palomita	Gu, Ho, ES, CR, Co, Pe, Bo, Ch, Py, Ar	Estirada	Tuffo	NL	NL	SM
Palta	Gu, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur	Aguacate	Avocado	Amer	HispanAm	Sud Amer
Pan francés	PR	Barra de pan	Baguette	SM	SM	NL
Pantaleta(s)	Mx, Ho, Ni, Pa, PR, Ve, RD, Co:N	Bragas	Mutandine	Amer	NL	Colom, Mex, Perú, Puerto R, Venez

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Papa	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Patata	Patata	Amer	HispAm	SM
*Papaya	EU:E,SE, Mx, Ho, ES, Ni, Cu:O, PR, Ec, Pe, Bo, Ch	Coño	Fica	NL	NL	NL
Papel confort	Ch	Papel higiénico	Carta igienica	NL	NL	NL
Papel picado	Mx, Ho, RD, Ec, Pe, Bo:O, Ch, Py, Ar, Ur	Confeti	Coriandoli	Amer	NL	NL
Papel sanitario	Cu	Papel higiénico	Carta igienica	Amer	NL	NL
Paragolpes	Py, Ar, Ur	Parachoques	Paraurti	Amer	HispAm	SM
Pasapalo	Co:N, Ve	Tapa	Stuzzichino	NL	NL	Venez
Patrullero	Ni, Cu, RD, Pe, Bo, Ar, Ur, Py	Vehículo policía	Volante	Amer	NL	SM
Perro (adj.)	ES, Ni, CR, Pa, Co	Mujeriego	Donnaiolo	NL	NL	NL
Pileta <sup>1</sup>	Py, Ar, Ur	Lavabo	Lavabo	Amer	NL	Andal, Canar, Arg, Parag, Urug
Pileta <sup>2</sup>	RD, Bo, Py, Ar, Ur	Piscina	Piscina	Amer	NL	Arg, Parag, Urug
Pinchar <sup>1</sup>	Cu	Trabajar	Sgobbare	NL	NL	Cuba
*Pinchar <sup>2</sup>	Ch, Py, Ar	Follar	Scopare	NL	NL	Arg
Pito	Gu, Ni, CR, Pa, Cu, PR, Ve, Ec, Pe, Ch	Porro	Canna	NL	NL	NL
Pituco, -ca	Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Pijo	Fighetto	Amer	NL	Arg
Pizarrón	Mx, Gu, Ho, Ni, Cu, RD, PR, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur, CR, Pa	Pizarra	Lavagna	Amer	HispAm	Amer
Plomero	And. y Am	Fontanero	Idraulico	Amer	NL	Andal, Amer
Pluma	Pa, Cu:E, RD, PR, Co:N	Bolígrafo	Penna	NL	NL	NL
Pluma atómica	Mx	Grifo	Rubinetto	NL	NL	NL
Pollera	Co:N, Ch, Py, Ar, Ur	Falda	Gonna	Amer	NL	Sud Amer
Pololo	Ch; Bo:E,O	Novio	Fidanzato	Amer	NL	Sud Amer
Popote	Mx, RD	Paja, pajilla	Cannuccia	NL	NL	Mex

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Pororó	Bo:E, Py, Ar, Ur	Palomitas	Popcorn	Amer	NL	Sud Amer
Portacosméticos	Ec, Pe, Ar, Ur	Necesar	Pportacosmetici, necessaire	NL	NL	NL
Portvaso(s)	Mx, Gu, Ni, Pa, Cu, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ur	Posavasos	Sottobicchiere	NL	NL	NL
Pulpería	Gu, Ho, ES, Ni, CR, RD, Co:SO, Ve, Ec, Bo:C,E,S; Ch, Ar, Ur, Mx, Pe	Ultramarinos	Drogheria	Amer	HispAm	Amer
Puna	Pe, Bo, Ch, Ar:N	Mal de montaña	Mal di montagna	NL	NL	Sud Amer
Quilombo	Ho, Bo, Py, Ar, Ur	Lío, jaleo	Casino	SM	HispAm	Arg, Cile, Perú
Rastacuero	Mx, Gu, Ni, Pa, Co, Ve, Ar, Pe, Ch, Ur, Bo	Nuevo rico	Nuovo ricco	Amer	NL	Amer
Recién	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, RD, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Hace muy poco	Un attimofa	Amer	HispAm	SM
Reclamo	Mx, ES, CR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ur	Reclamación	Reclamo, protesta	SM	NL	Arg, Cile, Ecu
Refrigeradora	Gu, ES, Ni, CR, Pa, Ve, Ec	Nevera	Frigorifero	SM	HispAm	Perú
Regadera	Mx, Ho, Ni, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Bo:O, Ur; CR, Ec	Ducha	Doccia	NL	HispAm	Centr.Amer, Colom, Mex.Venez
Remera	Ar, Ur, Bo, Py	Camiseta	Maglietta	NL	NL	Arg, Urug
Repasador	Bo, Py, Ar, Ur	Paño de cocina	Strofinaccio	Amer	HispAm	Arg, Parag,Urug
Reportear	Mx, Ho, ES, Ni, Pa, Ve, Ec, Bo:O, Py, Ar, Ur	Entrevistar	Intervistare	Amer	HispAm	Amer
Reposera	Ch, Py, Ar, Ur	Silla plegable	Sdraio	NL	NL	Arg, Parag, Urug
Resbaladero	Ni, RD, Co:O,NE, Ve, Bo:O	Tobogán	Scivolo	NL	NL	NL
Rositas	Cu	Palomitas	Pop corn	SM	SM	SM
Saber + inf	Ho, ES, Ni, Ar, Ec, Pe	Soler	Essere solito	NL	NL	Arg, Ecu, Perú

Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Saco	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, R D, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur, PR	Chaqueta	Giacca	Amer	HispAm	Amer
Sánduche	Co, Ve, Ec	Sandwich	Panino farcito	NL	NL	Colom, Venez
Sifrino	Ve	Pijo	Fighetto	NL	NL	NL
Subterráneo/subte	Ar, Ur	Metro	Metro	Amer	NL	Arg, Urug
Switch	EU, Mx, Gu, Ho, Ni, CR, RD, PR, Ec, Pe, Bo, Ch	Interruptor	Interruttore	NL	NL	Amer
Tacho	Ho, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur, Py	Cubo (de la basura)t	Cestino (spazzatura)	Amer	HispAm	Sud Amer
Taco	Ni, RD, PR, Co: N, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Tacón	Taco	Amer	HispAm	Sud Amer
Tapado	Py, Ar, Ur; Bo, Pe	Abrigo	Cappotto	Amer	HispAm	Sud Amer
Tata (papá)	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Ve; Pa, Cu, Pe, Bo: C, S, O, Ar, Ur, Ec	Café	Caffè	NL	HispAm	Amer
Tinto	Co, Ve, Ec	Café	Caffè	NL	NL	NL
Tortilla	EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, R D, Pe, Bo: C, O, S, Ch, Ar: C, N O; PR	Tortilla (de maíz)	Piadina (di grano)	Amer	HispAm	Amer
Ustedes	DRAE América, parte de Andalucía, Canarias	Vosotros	Voi	NL	SM	Amer, Andal, Canar
Vaina	Am.Cen, Chile, Col, Ec, Perú, R.Dom, Ven	Contrariado	Scociatura	Amer	HispAm	SM
Valija	Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Bo, Py, Ar	Maleta	Valigia	SM	HispAm	SM
Velador	Mx, PR, Pe, Ec, Bo, Ch, Ar	Mesilla de noche	Comodino	Amer	HispAm	Amer
Vereda	Pa, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Acera	Marciapiede	Amer	HispAm	Sud Amer
Vidriera	Ni, Cu, Ve, Ch, Ar, Ur	Escaparate	Vetrina	Amer	NL	Amer



Americanismo	Ubicación geográfica	España	Italiano	HOE	ZAN	GAR
Vincha	Ho, ES, CR, Pa, Py, Co:N, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur	Cinta (pelo)	Cerchietto	SM	HispAm	Sud Amer
Visa	EU, Mx, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, R D, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur	Visado	Visto	Amer	HispAm	Amer
Vos	Mx:SE, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Co:O, SO, Ve:O, Ec, Bo, Py, Ar, Ur, Ch	Tú	Tú	Amer	HispAm	Amer
Zapallo	Ho, CR, Pa, Co:SO, Ve:O, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur	Calabaza	Zucca	Amer	NL	Amer

# Construcciones de referencia implícita (con *se* pasivo e impersonal) en *La conquista del Perú* de Alonso Borregán

MARÍA BEGOÑA ARBULU BARTUREN  
Università degli Studi di Padova

## Resumen

Las construcciones de referencia implícita, con *se* pasivo e impersonal, son frecuentes en obras historiográficas de autores que están implicados, como testigos o como protagonistas, en los hechos que narran: este recurso permite a los autores minimizar o reducir su participación en los mismos. En el presente artículo se analizarán estas construcciones en una crónica de Indias: *La conquista del Perú* del soldado Alonso Borregán. El análisis se desarrollará desde dos perspectivas: una perspectiva semántico-formal, que tratará de clasificar estas estructuras en las diferentes tipologías; y una perspectiva semántico-pragmática, que se centrará en el contexto narrativo y en las motivaciones que pudieron llevar al autor a elegir estas construcciones y no otras, teniendo en cuenta quién es el sujeto notional de la acción del verbo.

## Abstract

The Spanish constructions of implicit reference, with passive and impersonal *se*, are frequent in historiographic works of authors who are involved, as witnesses or protagonists, in the events that they narrate: this resource allows the authors to minimize or reduce their participation in these facts. In this article we will analyse these constructions in a chronicle of Indies: *La conquista del Perú*, by the soldier Alonso Borregán. The analysis will be developed from two perspectives: a semantic-formal perspective, which will try to classify these structures into different typologies; and a semantic-pragmatic perspective, which will focus on the narrative context and the motivations that could lead the author to choose these constructions and not others, taking into account who is the notional subject of the verb.



## 1. INTRODUCCIÓN

En Arbulu (2007) se presentó un análisis de las construcciones de referencia implícita en *La Memoria de Juan Ruiz de Arce*<sup>1</sup>, una crónica soldadesca del siglo XVI (ca. 1543) sobre la conquista del Perú que el autor escribió como legado para sus hijos: un ejemplo de vida en el que narra detalladamente las empresas en las que había participado y cómo mereció el mayorazgo que el rey le había concedido al volver a España.

El uso de las construcciones con *se* pasivo e impersonal es frecuente en obras historiográficas de autores que están implicados en los hechos que se narran: con ellas, se intenta minimizar su participación en los mismos (Schmidt-Riese, 2003: 13). En el estudio mencionado se identificaron numerosos casos de este tipo de construcciones en episodios que estaban estrechamente relacionados con la conquista, las batallas o la repartición del botín, en los que Ruiz de Arce había participado de forma directa. El análisis semántico-pragmático de las

---

<sup>1</sup> Ruiz de Arce, Juan ([ca. 1543] 2002) *La Memoria de Juan Ruiz de Arce. Conquista del Perú, saberes secretos de caballería y defensa del mayorazgo*, ed. de Eva Stoll, Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana / Vervuert (Textos y Documentos Españoles y Americanos, vol. 2).



construcciones puso de manifiesto que, aunque algunas de ellas se usaban en contextos en los que el autor no parecía estar interesado en mencionar los sujetos nocionales de las acciones por no ser relevantes, en numerosas ocasiones su uso parecía un intento de atenuar la participación del autor en los hechos o, al menos, de tomar distancia de los mismos. Efectivamente, estas construcciones tienden a aparecer en dos contextos bien precisos: por un lado, en episodios crueles, violentos o que van contra los principios del autor, y suelen ir acompañadas de justificaciones; y, por otro, en fragmentos donde el autor narra con orgullo las acciones llevadas a cabo, donde el uso de estas estructuras puede deberse a un deseo de atenuación de protagonismo.

En el presente artículo se analizarán estas construcciones en *La conquista del Perú*, escrita hacia 1562 por otro soldado cronista: Alonso Borregán. La intención de Borregán al escribir su crónica era bien diferente a la de Ruiz de Arce: su objetivo era conseguir que la Corona española le restituyera sus propiedades en Perú y le concediera el título de cronista del reino.

La primera edición del manuscrito de esta crónica fue realizada por el historiador Rafael Loredó, que la publicó en 1948 en Sevilla con el título *Crónica de la conquista del Perú*<sup>2</sup>: como él mismo narra en el prólogo, encontró el manuscrito en 1927 en el Archivo General de Indias, pero solo se sirvió de él para tomar informaciones sobre la rebelión de Gonzalo Pizarro; su interés por la crónica completa llegaría años más tarde, a partir de 1939. En el presente trabajo se seguirá, sin embargo, la edición de Eva Stoll y María de las Nieves Vázquez<sup>3</sup>: se trata de una edición diplomática que intenta mantener las particularidades y los problemas que presenta el manuscrito, con varios pasajes incomprensibles y ambiguos difíciles de interpretar. Las editoras afirman (en Borregán, 2011: 60):

En nuestra opinión, hay que mostrar todos estos puntos oscuros, dudosos, contradictorios del texto, porque de hecho yace allí la riqueza del escrito, que es una versión no oficial de los sucesos de las guerras civiles, escrita desde la perspectiva de un soldado subalterno que se debate desorientado entre los modelos discursivo-tradicionales<sup>4</sup>.

Después de una breve definición y clasificación de las construcciones de referencia implícita, presentaremos la crónica y a su autor, para después llevar a cabo el análisis de los ejemplos encontrados en ella, análisis que se desarrollará desde dos perspectivas: una perspectiva semántico-formal, que tratará de clasificar estas estructuras en las diferentes tipologías; y una perspectiva semántico-pragmática, que se centrará en el contexto narrativo y en las motivaciones que pudieron llevar al autor a elegir estas construcciones y no otras, teniendo en cuenta quién es el sujeto nocional de la acción del verbo.

## 2. CONSTRUCCIONES DE REFERENCIA IMPLÍCITA CON SE PASIVO E IMPERSONAL

La forma *se* es, según la Academia (RAE, 2010: 782 y ss.), una de las “piezas más complejas” de la sintaxis española ya que comprende una gran variedad de valores gramaticales que se

<sup>2</sup> Alonso Borregán ([ca. 1562] 1948) *Crónica de la conquista del Perú*, ed. y prólogo de Rafael Loredó, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, N° general XLVI, Serie 7ª, N° 3.

<sup>3</sup> Alonso Borregán ([ca. 1562] 2011) *La conquista del Perú*, ed. de Eva Stoll y María de las Nieves Vázquez Núñez, en colaboración con Sebastian Greulich y Marta Guzmán y con un estudio introductorio de Wulf Oesterreicher, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert (Textos y Documentos Españoles y Americanos, vol. 3).

<sup>4</sup> Oesterreicher afirma (en Borregán, 2011: 25): “Tanto en la edición de Rafael Loredó como en la corta transcripción de Raúl Porras Barrenechea se encuentran muchísimos casos de regularizaciones de grafía no justificables, errores que distorsionan el sentido, adiciones no indicadas y varias «correcciones»”. El estudioso alemán se refiere aquí a las páginas 44-48 de la obra de Porras Barrenechea publicada en 1962, *Los cronistas del Perú*; si seguimos la edición de 1986, *Los cronistas del Perú (1528-1650) y Otros ensayos*, las páginas son 276-278.

presentan en múltiples estructuras sintácticas<sup>5</sup>. La gramática distingue entre *se* paradigmático y *se* no paradigmático.

El primero se alterna con los pronombres átonos correspondientes a otras personas y puede funcionar como reflexivo (*Se lava / Me lavo*), formar parte de un verbo pronominal (*Se durmió / Te dormiste*) o ser un dativo no argumental (*Se lo ha bebido de un trago / Os lo habéis bebido de un trago*).

El segundo es propio de las oraciones pasivas reflejas o pasivas con *se* (*En la reunión de mañana se discutirán todos los asuntos pendientes*) e impersonales reflejas o impersonales con *se* (*En este restaurante se come de maravilla*), donde *se*, al no tener significado ni presentar accidentes gramaticales — género, número, persona o caso —, pierde la categoría de unidad léxica y morfológica, y funciona simplemente como índice categorial del verbo (Bobes Naves, 1974: 93). Podemos decir que, en estos casos, *se* es considerado un afijo verbal de persona que expresa una concordancia cuya función es la de ‘signo de pasividad’ o ‘signo de impersonalidad’ (Mendikoetxea, 1999: 1635); desde un punto de vista semántico, estas construcciones se interpretan como oraciones con un sujeto implícito indeterminado que se desconoce, se sobreentiende o no interesa mencionar.

Para definir de manera adecuada dichas construcciones, hemos de tener en cuenta el aspecto semántico-formal de la voz, que las divide en pasivas o impersonales, y el aspecto semántico-pragmático relativo a la interpretación del sujeto (Martín Zorraquino, 1979: 28; Mendikoetxea, 1999: 1635 y ss.).

Por lo que concierne a la voz, las oraciones pasivas con *se* o pasivas reflejas se corresponden tanto formal como semánticamente con las pasivas perifrásticas — con las que alternan desde los orígenes del idioma —, ya que presentan como sujeto gramatical el objeto nocional del verbo, concordando con este en persona y número. Así, en la frase *En este bar no se admiten animales*, “animales” es el objeto nocional del verbo “admitir”: con la voz activa la frase sería *El propietario no admite animales en este bar*. Se diferencian en que el agente no suele aparecer explícito con un sintagma nominal introducido con la preposición *por*: \**En este bar no se admiten animales por el propietario*. Las oraciones impersonales con *se*, sin embargo, están formadas por un verbo con flexión invariable de tercera persona del singular, pues no presentan un sintagma nominal con función de sujeto. Pueden formarse con un verbo intransitivo: *Se vive bien en esta parte de la ciudad*; o con uno transitivo, que puede ir acompañado de un complemento directo de cosa, como en *El informe se presentará en la reunión de mañana* y, en este caso, puede ser igualmente interpretado con valor de pasiva refleja; o de un complemento directo de persona introducido por la preposición *a*, como se observa en *Se avisó a los jugadores de la suspensión del partido*.

Si atendemos ahora a la interpretación del sujeto, estas construcciones presentan un sujeto implícito indeterminado: no se menciona ya que solo interesa destacar la acción verbal (Mendikoetxea, 1999: 1643), que viene vista como un proceso y no como la acción de alguien identificable (Lapesa, 2000: 808). Desde un punto de vista pragmático, las motivaciones generalmente indicadas para el uso de estas estructuras — el sujeto no interesa, se desconoce o no está claro, etc. (RAE, 1973: 382-386 y Lapesa, 2000: 808) —, no suelen ser las únicas: se pueden identificar motivaciones de carácter extralingüístico vinculadas a fórmulas de cortesía o distanciamiento, a la ocultación del sujeto de la acción tras el anonimato, a la atenuación de una crítica, a la polarización de los agentes de la acción<sup>6</sup>, etc. (Mendikoetxea, 1999: 1647-48).

<sup>5</sup> Para un estudio sobre el clítico *se*, cfr. Bogard (2006).

<sup>6</sup> En frases como *Se aprobaría más en los exámenes* (referido a los alumnos) *si se organizaran las clases de forma distinta* (referido a los profesores) (ejemplo tomado de Mendikoetxea, 1999: 1648).



Si analizamos el fenómeno desde un punto de vista diacrónico<sup>7</sup>, las construcciones latinas con valores de reflexividad, reciprocidad y media de interés no vehiculaban los significados pasivos o impersonales de estas construcciones españolas (Elvira, 2002: 597) que, como afirma Bobes Naves (1974: 308-314), derivan de un proceso de gramaticalización en el que el pronombre reflexivo pierde parte de sus valores para funcionar como un afijo verbal.

Lapesa (1981: 216) identificó la pasiva refleja en textos romances tempranos: en un principio, estas construcciones presentaban verbos transitivos con sujetos con referente de cosa o de baja animación, como demuestra el estudio de Elvira (2002: 605) en textos medievales; posteriormente, sin embargo, el uso se extendió a sujetos animados, aumentando considerablemente hasta el siglo XVI<sup>8</sup>, lo que dio lugar a ambigüedades entre los significados reflexivos, recíprocos y de pasiva refleja (RAE, 1973: 382). Lapesa (1981: 402) afirma que, para evitar estas anfibologías, la forma *se* – que experimentaba una progresiva asociación a un sentido impersonal registrado ya en el siglo XV (Lapesa, 2000: 811) –, se transformó en índice de impersonalidad y el sujeto paciente se convirtió en objeto introducido por la preposición *a* (*Se liberasen los presos > Se liberase a los presos*). Una vez que la construcción estuvo generalizada con complementos de persona, afectó también a los de cosa, pero sin preposición (RAE, 1973: 383). Posteriormente se extendería a verbos intransitivos (Lapesa, 1981: 416 y ss.). Como señala Girón Alconchel (2004: 875):

[...] la creación de la impersonal activa supone un reajuste considerable en la expresión de la diátesis, que hay que relacionar con la creación de nuevas formas de expresión de un sujeto indeterminado, con la pérdida de *ser* auxiliar de tiempos compuestos, con la marcación de los complementos argumentales y con la pronominalización de algunos verbos que rigen complemento preposicional.

### 3. ALONSO BORREGÁN Y SU CRÓNICA

#### 3.1. El autor

Como ocurre con otros cronistas, los escasos datos que tenemos de Alonso Borregán nos los proporciona él mismo en su escrito<sup>9</sup>.

Se cree que pudo nacer hacia 1508 pero no sabemos dónde: el texto nos ofrece datos diafásicos y diastráticos pero no diatópicos. Stoll y Vázquez (en Borregán, 2011: 79) afirman que pudo ser castellano, si se tienen en cuenta los ataques a andaluces, extremeños y vascos que aparecen en sus páginas. Aunque en 1565 Borregán dice haber servido a la Corona durante cuarenta años y ser uno de los primeros conquistadores, los especialistas lo consideran perteneciente a la segunda generación pues no participó en la conquista de Cajamarca ni en la del Cuzco, por este motivo no recibió nada del rescate de Atahualpa – precisamente, la crónica empieza justo después de este episodio –; además, por la imprecisión con la que narra los sucesos anteriores a 1535, se cree que llegó a la conquista en 1534 con Pedro de Alvarado y no con los primeros conquistadores, que lo hicieron años antes al mando de Francisco Pizarro (Oesterreicher en Borregán, 2011: 20)<sup>10</sup>.

Borregán dice ser uno de los primeros vecinos de Trujillo, donde se le concedieron tierras y estuvo hasta, al menos, 1537; durante ese periodo, Pizarro le asignó un repartimiento de

<sup>7</sup> Para una revisión histórica más detallada del fenómeno, cfr. RAE (1973: 382-383), Bobes Naves (1974: 308-314), Lapesa (2000: 808-830), Elvira (2002) y Girón Alconchel (2004).

<sup>8</sup> Cfr. Keniston (1937: 340 y ss.) para las construcciones pasivas y Schmidt-Riese (1998a y 1998b) para las impersonales.

<sup>9</sup> A partir del escrito de Borregán, han reconstruido brevemente su biografía Loredó, en su edición de 1948, y autores como Esteve Barba en *Historiografía indiana* ([1964] 1992: 484-486) o Porras Barrenechea en *Los cronistas del Perú* (1962) y en la edición posterior: *Los cronistas del Perú (1528-1650)* y *Otros ensayos* (1986: 274-278).

<sup>10</sup> Para la conquista del Perú y las guerras civiles entre los conquistadores, cfr. Prescott (2006).

indios en Túcume; después se instaló en Lima, donde vivió hasta su regreso a España. Durante la narración de los hechos, el soldado insiste en su labor de mediador entre Francisco Pizarro y Diego de Almagro: como veremos, el escrito de Borregán se mueve entre la crónica y la petición, por lo tanto, su interés principal era aparecer ante el Rey como personaje clave (Stoll y Vázquez en Borregán, 2011: 81). Sin embargo, se deduce del relato que su papel en los hechos fue bastante marginal (Loredo en Borregán, 1948: 15). Al mismo tiempo, tampoco queda clara su participación en las guerras civiles entre pizarristas y almagristas: primero, lucha al lado de Pizarro, aunque parecía estar a favor de Almagro; y después se encuentra al lado de los almagristas en la Batalla de Chupas, por lo que sufrió como represalia la retirada de sus indios. A partir de este momento, evitó comprometerse en las guerras civiles alegando mala salud.

[...] se puede sospechar que esa ambigüedad se debería, por lo menos en parte, al deseo del autor de construir una imagen positiva ante su majestad, de la cual esperaba tantas mercedes. Se siente obligado — sea cual fuere su actitud concreta — a garantizar en sus escritos que su lealtad central es la Corona. (Stoll y Vázquez en Borregán, 2011: 82)

Leemos también que cuando el Marqués de Cañete llegó como virrey en 1556, Borregán le pidió una recompensa por sus servicios en la conquista — e incluso parece ser que le mostró el manuscrito de la crónica —: el virrey le concedió esta recompensa, pero su sucesor, el Conde de Nieva, la anuló. En 1564 Borregán viajó a España para reclamar las “mercedes” que, en su opinión, le correspondían; no se sabe si volvió a Perú o permaneció en su país de origen. Casado con la hija de Juan de Osorno, conquistador que recibió la encomienda de Túcume en 1535, tuvo dos hijos: Pedro y Alonso.

### 3.2. La crónica

El texto que nos ocupa pertenece, como hemos dicho, al grupo de crónicas escritas por autores semicultos que, por avatares del destino, consiguieron hacerse un hueco en el campo de la historiografía proporcionándonos textos interesantes y curiosos<sup>11</sup>. El manuscrito original de los *escritos y coronica* de Alonso Borregán se encuentra en el Archivo General de Indias en Sevilla en la Sección Patronato: es el *legajo 90 B, número 1, ramo 54 o Relación de Alonso Borragán*<sup>12</sup>. Su contenido está descrito de la siguiente manera: “Relación de Alonso Borragán, en la que detalla los acontecimientos funestos que hubo con los alborotos y disturbios entre Pizarro y Almagro. Narra la historia del Perú, y la muerte que se dio a Almagro” (Stoll y Vázquez en Borregán, 2011: 61)<sup>13</sup>.

El manuscrito está formado por dos fascículos y escrito por cinco manos, pues nos encontramos ante un conjunto de documentos que, aunque se presentan unidos por voluntad del autor, pertenecen a diferentes tradiciones discursivas y fueron escritos por personas diversas. Por lo tanto, como veremos a continuación, junto a la crónica en la que se relatan hechos históricos y vivencias personales, aparecen otros documentos, como son las tres peticiones del autor a la Corona y dos licencias (Stoll y Vázquez en Borregán, 2011: 65-73):

#### FASCÍCULO 1:

- Petición 1: folio 1r y 1v (firmado por Alonso Borregán) – letra B
- Petición 2: folio 3r – 7r (folio 6v firmado por Alonso Borregán) – letra C

<sup>11</sup> Son muchos los soldados cronistas que dejaron testimonio de su participación en el descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo: por lo que se refiere al Perú, además de los ya mencionados Alonso Borregán y Juan Ruiz de Arce, relataron sus empresas Miguel de Estete, Diego de Trujillo, Pedro Pizarro, Bernal Díaz del Castillo, Pedro Sánchez de la Hoz o Fernando de Jerez (cfr. Esteve Barba, [1964] 1992).

<sup>12</sup> Para las variantes del apellido del autor, cfr. el “Prólogo” de Rafael Loredo en Borregán (1948: 11-29).

<sup>13</sup> Para un análisis diplomático y discursivo del manuscrito, cfr. Stoll y Vázquez en Borregán (2011: 59-99).

- en folio 7r añadidos de carácter autógrafo - letra A  
folio 7v - 9v - letra A
- Licencia 1: folio 10v - (letra F)
  - Licencia 2: folio 11v - (letra G)<sup>14</sup>

## FASCÍCULO 2:

- Petición 3: folio 12r y 15r - letra D  
en folio 15r añadidos de carácter autógrafo y firma
- Crónica: folio 15v - 20r - letra D  
folio 20v - 50r - letra E  
folio 50v - 51r (autógrafo) - letra A

La mano A pertenece a Borregán y es una escritura cortesana pero con rasgos arcaizantes respecto a las otras letras del manuscrito: a pesar de ser fluida, se muestra muy personal y poco profesional en el trazado y en la grafía. La letra B es también cortesana, pero de una mano experta, vista la fluidez y la estructuración clara: podría pertenecer, por tanto, a un escribano. La letra C es humanística cursiva, tradicionalmente conocida como bastarda española, y parece corresponder a una mano más entrenada que la del autor. Son parecidas las letras D y E: son de tipo procesal cursiva y pertenecerían a la mano de un escribano profesional.

Para explicar las características que presenta el texto de Borregán, no solo formales sino también respecto al contenido, tendremos en cuenta algunos de los aspectos indicados por Oesterreicher en su "Estudio introductorio" a Borregán (2011)<sup>15</sup>.

El periodo histórico en que vive nuestro autor es un periodo de cambios sociales y culturales: se da la necesidad, por un lado, de documentar el descubrimiento, la conquista y la colonización de las tierras americanas y, por otro, de dejar constancia de la propia participación y de las circunstancias personales y familiares ligadas a las posesiones, los derechos de propiedad, los impuestos, las leyes y reglamentaciones, etc. Afirma el estudioso alemán que "la comunicación escrita es, hasta cierto punto, el nervio vital de Hispanoamérica" (en Borregán, 2011: 13). Por este motivo, los textos historiográficos del nuevo continente no siempre fueron escritos con una finalidad histórica sino que con frecuencia tenían otros objetivos, como informar a las autoridades, reclamar justicia, realizar peticiones, etc., de ahí la variedad de denominaciones que se da a estos escritos: "*carta, relación, crónica e historia*, en cierta medida también *tratado, comentario, memorial, advertencia, juico de residencia, información o carta relación, relación o información de méritos*, etc." (Oesterreicher en Borregán, 2011: 15). Si bien, en un principio, estos textos estaban redactados por personas con un claro dominio de la escritura, las exigencias mencionadas más arriba hicieron posible que tuvieran acceso a ella personas que no dominaban la expresión escrita:

Si observamos la producción textual colonial, salta a la vista que en la primera mitad del siglo XVI se dan cada vez más casos de soldados que, a pesar de disponer de una formación más o menos rudimentaria y de una escasa o nula experiencia en el oficio de la escritura, ponen por escrito o dictan aquello que vivían como participantes inmediatos del descubrimiento, de la conquista y de la colonización. (Oesterreicher en Borregán, 2011: 16)

Oesterreicher denomina a estos autores sin práctica en el empleo de la escritura "semicultos" y a su competencia escrita, "competencia de impronta oral", ya que muchos de los rasgos que aparecen en sus escritos presentan aspectos propios de la oralidad (Oesterreicher

<sup>14</sup> Las letras F y G pertenecen a quienes escribieron las licencias.

<sup>15</sup> Para los rasgos de impronta oral en textos escritos, con especial atención a autores *semicultos*, cfr. Oesterreicher, 1994, 1996, 2004 y Stoll, 1995; para las tradiciones discursivas en la historiografía india, cfr. Oesterreicher 2007, Padrós, 1998 y Stoll, 1998.

en Borregán, 2011: 17-19): se suelen observar rasgos sintácticos, semánticos y pragmático-textuales que implican una formulación deficiente, impropia de la lengua escrita, que a veces puede llegar a dificultar la comprensión de los textos; al no conocer las exigencias de los géneros textuales, es frecuente que los semicultos utilicen registros bajos —jergales y/o dialectales— propios de la oralidad; respecto a las tradiciones discursivas, estos autores desconocen las normas que rigen los géneros textuales, de modo que se aprecian problemas de delimitación entre géneros (carta, relación, crónica, etc.); por último, tocan con frecuencia cuestiones que no suelen ser propias de los textos historiográficos cultos, sino que están ligadas a vivencias personales, pero que pueden darnos informaciones importantes para enriquecer el conocimiento histórico.

Efectivamente, el texto de Borregán presenta estos rasgos propios de la competencia de impronta oral: algunos son rasgos universales, otros pertenecen al español oral de ese periodo. Respecto a los primeros, podemos afirmar que el texto carece de la coherencia, la informatividad y la estructura necesarias en la comunicación escrita; la sintaxis —llena de cambios no marcados del sujeto, anacolutos, frases excesivamente largas, ambigüedades en los valores semánticos de las formas no personales del verbo, etc.— pone de manifiesto una total falta de planificación en el proceso de formulación; se observa, igualmente, una escasa variación léxica, con una terminología que se repite constantemente (cfr. Oesterreicher en Borregán, 2011: 29-33). Por lo que se refiere a los segundos, se observan las alternancias en las grafías propias del proceso de reestructuración fonética en marcha en los Siglos de Oro, junto a otras que son cercanas a la lengua hablada, pues no aparecen en los escritos de autores cultos; desde el punto de vista morfológico, junto a formas propias del siglo XVI, se encuentran otras más arcaicas; en el plano sintáctico, al lado de estructuras típicas de la época o fenómenos que se estaban extendiendo, como el caso de la impersonal refleja con *se* o la pérdida del valor de pluscuamperfecto para las formas en *-ra*, se han localizado otros rasgos marcados diastráticamente como bajos; por último, el léxico presenta formas corrientes de este periodo junto a otras interesantes desde el punto de vista de la variación, como son las relativas a la jerga militar usada por Borregán, a algunos peruanismos o a errores debidos a un nivel cultural bajo y a la etimología popular (cfr. Oesterreicher en Borregán, 2011: 33-37). Todas estas características nos hacen comprender que nuestro autor nunca habría podido aspirar realmente al título de “coronista primero” del reino.

Por lo que se refiere a la aportación de esta crónica como fuente histórica, el relato de Borregán no resulta demasiado fiable por dos motivos bien evidentes. El primero es que las acusaciones, los insultos, las sospechas infundadas y las difamaciones, así como una buena dosis de victimismo ponen de manifiesto que su escrito obedecía claramente a un interés personal, el de obtener de la Corona lo que él creía merecer: el texto se mueve entre la crónica y la petición, y su función está muy próxima a la de una relación de méritos y servicios. El segundo es que las omisiones, las imprecisiones y los cambios temáticos identificados en la narración nos hacen dudar a menudo de su veracidad (cfr. Oesterreicher en Borregán, 2011: 41): es probable que la persecución de objetivos tan diferentes generara contradicciones internas al texto. Al mismo tiempo, sin embargo, encontramos algunos pasajes con informaciones interesantes sobre las guerras civiles: así lo indica Loredó en el “Prólogo” a Borregán (1948: 13) cuando explica que su interés por esta crónica nació después de leer los *Estudios críticos acerca de la dominación española en América* del padre Riccardo Cappa, quien afirmaba haber localizado una serie de datos desconocidos sobre la rebelión de Pizarro en el texto de Borregán. Esta idea ha sido corroborada por otros estudiosos, como Porrás Barrenechea (1986: 275), que lo consideraba una contribución para completar la visión de la época, como ocurre por ejemplo en la narración de las guerras civiles con las referencias a las rivalidades entre extremeños y vizcaínos o entre extremeños y castellanos, no mencionadas en otros textos. Esteve Barba ([1964]



1992: 485) afirma que la crónica está llena de errores, con una ortografía dudosa, sin puntuación y sin división en capítulos, por lo que el manuscrito es difícil de leer, pero demuestra que Borregán no se sirvió de fuentes escritas, sino que propuso su visión directa y personal de los hechos, facilitando noticias interesantes.

Concluimos con las palabras de Oesterreicher (en Borregán, 2011: 42), que considera que la crónica debe ser apreciada en su justa medida:

La crónica de nuestro semiculto es, pues, un texto sumamente instructivo de la época colonial temprana y, claro está, no solo desde la perspectiva de la lingüística diacrónica y la lingüística textual. Por tanto, no sería justo definir a Borregán, como se ha hecho en el pasado, como un hablador paranoico y pleitista<sup>16</sup>. Más bien su texto merece una atenta lectura.

#### 4. ANÁLISIS DE LAS CONSTRUCCIONES DE REFERENCIA IMPLÍCITA CON SE PASIVO E IMPERSONAL

Antes de pasar al análisis y para facilitar la lectura de los ejemplos, reproducimos las convenciones utilizadas por Stoll y Vázquez (en Borregán, 2011: 93), teniendo en cuenta que las editoras han tratado de representar lo más fielmente posible la riqueza de la variación lingüística mediante la variación gráfica, por ello, sus intervenciones han sido mínimas<sup>17</sup>:

- las letras añadidas se escriben entre //barras dobles//;
- las letras indescifrables se señalan con guiones entre corchetes [----];
- las letras inferidas se indican [entre corchetes];
- las letras tachadas se presentan (*entre paréntesis y en cursiva*);
- si se trata de material sobreescrito, se añade un medio paréntesis agudo (*al final*>);
- en las abreviaturas, las letras inferidas se escriben en cursiva <*magestad*>.

En este apartado analizaremos las construcciones de referencia implícita con *se* que hemos identificado en el texto de Borregán. Para dar una visión completa de su uso, serán analizadas desde dos puntos de vista: por una lado, una perspectiva *semántico-formal*, tratando de establecer cuándo estas construcciones son pasivas reflejas y cuándo impersonales; por otro lado, una perspectiva *semántico-pragmática* relativa a la interpretación del sujeto: hemos dicho que desde un punto de vista semántico, estas construcciones se interpretan como oraciones con un sujeto implícito indeterminado que se desconoce, se sobreentiende o no interesa mencionar, por lo tanto, se verá en qué parte del texto aparecen y cuáles son los contextos narrativos y las posibles motivaciones que llevan al autor a la ocultación del sujeto nocional de las acciones.

##### 4.1. Análisis semántico-formal

Para establecer si las construcciones de referencia implícita con *se* de esta crónica son pasivas o impersonales, nos serviremos de criterios *formales*, como son la persona y el número del verbo, el sujeto y el objeto gramatical, y criterios *semánticos*, es decir, el sujeto y el objeto nocional del verbo.

<sup>16</sup> Oesterreicher se refiere aquí a las consideraciones expresadas por Porras Barrenechea (1986: 274-275), que califica o, quizá sería mejor decir, descalifica a Borregán — llamándolo “paranoico casi delirante”, con una barbarie mental que corre pareja a su estilo — y su obra — definiéndola testimonio infeliz, ramplón, con noticias folclóricas. Esteve Barba ([1964] 1992: 485), por su parte, afirma que las insistentes interpelaciones al rey podrían estar motivadas por una cierta senilidad que le habría provocado la confusión mental, la manía persecutoria y la falta de ilación manifiesta en su discurso, apreciable sobre todo en las últimas páginas dedicadas a los indios.

<sup>17</sup> Para la descripción externa del manuscrito, cfr. Stoll y Vázquez en Borregán (2011: 62-73) y para las convenciones de la edición, cfr. Stoll y Vázquez en Borregán (2011: 73-99).

Frente a construcciones que con toda seguridad se pueden clasificar en la categoría de pasivas reflejas o en la de impersonales, tenemos una gran mayoría de construcciones – prácticamente el 75% de las 218 presentes en la crónica – que pueden ser interpretadas de ambas maneras.

**4.1.1.** Son indudablemente *pasivas reflejas* aquellas construcciones con un verbo transitivo en 3ª persona del plural acompañado de un sujeto gramatical también en 3ª persona del plural, que es el objeto nocional de la acción del verbo. Hemos identificado un total de 36 construcciones pertenecientes a esta categoría (el 16,5% del total) y presentan cuatro tipos de sujeto gramatical:

1. sujeto con referente inanimado abstracto plural (9 ejemplos = 4,1% del total): puede tratarse de sustantivos, como en “y porque **se encubriesen todas estas cosas y seruiçios** que io e hecho a *vuestra magestad*” [fol. 3v: 47-48, p. 108]<sup>18</sup> o en “Y tambien **se miren las muertes** que murieron los que rrebelaron” [fol. 6r: 18-19, p. 115]; otras veces, sin embargo, se trata de pronombres relativos con antecedente inanimado abstracto plural, como en “Son ya tantas **las persecuçiones y las sinjuçtias y agrauios que se me an echo**” [fol. 3r: 18-19, p. 105], “**gastos que se auian echo** de *vuestra rreal caxa*” [fol. 4v: 33-34, p. 111] o “**los alborotos danos males ofensas que** contra dios y a sv *magestad se vbiesen hecho* [fol. 12r: 8-9, p. 128];

2. sujeto con referente inanimado concreto plural (14 ejemplos = 6,4% del total) en frases como “ay necesidad que **se uisiten aquellos rreynos del piru**” [fol. 3v: 41-42, p. 107], “que **se pudieron poblar** de aquellas gentes” (sujeto gramatical: las tierras deshabitadas) [fol. 41v: 7-8 p. 188], “que **se les den doçientos pesos**” [fol. 42v: 25, p. 188], “mando que **se pusiesen** por los caminos rreales [...] **vnas casillas**” [fol. 44v: 17-19, p. 194], “y si dios fuere serbido que **se descubran minas de oro y plata**” [fol. 50v: 11-12, p. 206] o “**se les señalen tierras** que puedan labrar” [fol. 50v: 20, p. 206];

3. sujeto con referente animado persona plural (12 ejemplos = 5,5% del total) en las siguientes construcciones: “que **se rrecojan todos los que se allan perdidos** y entre yndios ansi mugeres como onbres” [fol. 6v: 27-28, p. 116], “por todas las bias **se castiguen**” (sujeto gramatical: los moros y confesos) [fol. 8r: 15, p. 119], “como luego **se den yndios** al dicho alonso borregan” [fol. 10v: 12, p. 125], “enuio a rrequerir [...] **se pusiesen pilotos** por el altura” [fol. 23r: 12-13, p. 150], “**se mataron entravos**” (referido a los conquistadores Juan de Herrada y Cristóbal de Sotelo) [fol. 31v: 30-31, p. 167] o “y **se puesiesen yndios** que lo mirasen y guardasen” [fol. 44v: 17-18, p. 195];

4. sujeto con referente animado no persona plural (1 ejemplo = 0,4%) en “truxo rrobadas **geguas caballos y armas que se rrobaron** en el alcanze del bisorrey” [fol. 9v: 23-24, p. 123], donde el sujeto es un pronombre relativo con dos referentes animados no persona (yeguas y caballos) y uno inanimado concreto (armas).

**4.1.2.** Son claramente *impersonales* las construcciones que presentan un verbo intransitivo en 3ª persona del singular y las que presentan un verbo transitivo en 3ª persona del singular y un objeto gramatical de persona con la preposición *a*, estructura que estaba en desarrollo en este periodo. Los casos identificados son 7 (3,2% del total).

Del primer tipo, contamos con 5 ejemplos (2,3% del total), cuatro de los cuales ofrecen el uso intransitivo del verbo *saber*: “luego **se supo** de su benida” [fol. 21r: 17, p. 146], “y como no **se supiese** del en mas de dos meses” [fol. 30r: 24-25, p. 164], “**tardose** mucho en el camino” [fol. 32r: 15-16, p. 168], “**se supo** de vn desbarate de diego centeno en guarena y de la grande matança que auia hecho carvajal” [fol. 39v: 35, p. 184 – fol. 40r: 1-2, p. 185] y “nunca **se supo** mas dellos” [fol. 42r: 9, p. 189].

<sup>18</sup> El folio y el número de las líneas se refieren al manuscrito, mientras que el número de página pertenece a la edición de Stoll y Vázquez (Borregán, 2011).

Respecto al segundo tipo, hemos encontrado solo 2 casos prácticamente iguales (0,9% del total): “y que tuviese manera como **se soltase ha hernando piçarro**” [fol. 25r: 12-13, p. 154] y “fue el conçierto que **se soltase a hernando piçarro**” [fol. 25r: 16, p. 154]. El primero de estos ejemplos fue tomado por Schmidt-Riese (1998: 321 y ss.) para demostrar que esta construcción, lejos de ser usada con una finalidad desambiguadora por autores cultos que dominaban el uso la lengua (cfr. §2.), es empleada, sin embargo, por los autores menos instruidos en casos donde no es necesaria una desambiguación. El estudioso alemán identifica aquí una finalidad pragmática nueva ligada a la oralidad: no se trataría de desambiguar sino de extender el uso de la pasiva refleja a referentes fuertemente individuados – incluso con nombre propio, como en nuestro caso – y, por ello, perfectamente afines a la función de agente.

**4.1.3.** El grupo más numeroso, con 162 ejemplos (74,3% del total), agrupa construcciones que podrían ser tanto pasivas como impersonales. Desde un punto de vista formal, presentan un verbo conjugado en 3ª persona del singular y un sujeto u objeto gramatical en 3ª persona del singular, que puede ser de tres tipos:

1. sujeto u objeto con referente inanimado abstracto singular (126 ejemplos = 57,7% del total): en la mayoría de los casos es un sustantivo abstracto como en “suplico a vuestra alteza **se me haga la merçed** destas tierras” [fol. 1r: 32-33, p. 104], “Y **se me de lizenzia** para sacar algunos entierros y adoratorios [fol. 1v: 15-16, p. 104], “porque **se sepa y averigue toda la verdad**” [fol. 3v: 16, p. 107], “Otrosy **se mire la muerte** de picado *secretario* de picarro” [fol. 5v: 44, p. 114], “quando **se le yzo el rrequirimiento**” [fol. 9r: 21, p. 121], “**se da la horden general** para la labor” [fol. 10v: 11, p. 125], “no **se me quite esta gloria**” [fol. 15r: 16-17, p. 134], “si **este conçierto se rrompiese**” [fol. 25r: 29, p. 154], “ni **se obedesçio aquella prouision**” [fol. 25v: 10-11, p. 155], “y **se me de socorro** para mis gastos” [fol. 26v: 2-3, p. 157], “**tuuose notiçia** que benia el uisorrey basco nunez bela” [fol. 32v: 24, p. 169] o “y que en todo **se les guarde justiçia**” [fol. 50v: 27, p. 206], etc.; otras veces se trata de dos sustantivos abstractos coordinados: “**se a echo** a vuestra *magestad* y a sus rreales haciendas **gran daño e perdida**” [fol. 3v: 40-41, p. 107], “y **se castigue esta suciedad y bellaçaria** que contra mi se a vsado” [fol. 14v: 7-8, p. 133], “y no solamente a los ingas **se les debe tanto premio y galardon**” [fol. 42v: 17-18, p. 189], etc.; puede ser también un adjetivo sustantivado con *lo*: “si no **se sustentase lo conçertado**” [fol. 25v: 1, p. 155], “y destas opiniones **se tome lo mexor y mas obidente**” [fol. 41v: 16-17, p. 188], etc.; en otros casos, una subordinada introducida por *que*: “y como **se supiese que uenia baca de castro**” [fol. 30r: 11-12, p. 164], “**suposse que bela nunez auia aorcado a vn vizcayno** que se llamaua zorrucó” [fol. 35v: 24-25, p. 175], etc.; con frecuencia, son oraciones de relativo con *lo que*: “y no **se cunpla lo que el obispo ha hecho pedricar en los puelpitos**” [fol. 5r: 47-48, p. 112], “queria que **se cumpliese lo que su magestad mandava**” [fol. 22v: 8-9, p. 149], “y **se me de lo que pido**” [fol. 42v: 14, p. 189], etc.; puede ser igualmente un pronombre relativo con antecedente abstracto singular: “Es tan grande **el agrauio que se mi hizo**” [fol. 7r: 2, p. 117], “hizole **el mayor agrauio que** en las yndias **se a hecho** a hombre” [fol. 20r: 25-26, p. 144], “Y como diego de aluarado obiese visto **la crueldad que** contra almagro **se auia hecho**” [fol. 28v: 31-32, p. 161], “y como luego vido el licenciado **el yerro que se haçia**” [fol. 34r: 4, p. 172], etc.; por último, hemos encontrado un caso de infinitivo: “y **se les aga dar ofiçios** a los que fueren onbres” [fol. 6v: 28-29, p. 116];

2. sujeto u objeto con referente inanimado concreto singular (31 ejemplos = 14,2% del total): “**se ha perdido y destruydo la tierra**” [fol. 3v: 39, p. 107], “y como **se descubriese el entierro** de guainacaba y de topa inca su padre y del guasca hijo e nieto destes dos y de la coya señora principal” [fol. 4v: 17-19, p. 110], “y ansi **se me rrestituya mi azienda**” [fol. 9v: 11-12, p. 122], “Y **se pida** al comendador molletones **el escrito**” [fol. 9v: 15, p. 122], “y se fuesen a lima porquestaba en terminos de **se perder la tierra**” [fol. 19v: 15-16, p. 143], “y que **se diese** almagro **nauió**” [fol. 25r: 20, p. 154], “ni **se auia partido la haçienda**” [fol. 31r: 7-8, p. 166], “por tanto es



justo **se rrepruebe aquella escritura**" [fol. 42v: 9, p. 190], "y **la lana que se trasquilase** del ganado fuese guardada" [fol. 45r: 14-15, p. 195], "**se diese** a los que mas neçesidad tubiesen" (sujeto u objeto gramatical: comida y ropa)" [fol. 45v: 21-22, p. 196], "y **esta coronica se mande imprimir**" [fol. 51r: 9, p. 207], etc.;

3. sujeto u objeto con referente animado persona singular (5 ejemplos = 2,3% del total) en construcciones como "y que **se pusiere** en el cuzco **un corregidor** por su magestad" [fol. 25r: 21-22, p. 154] o "**proueyose baca de castro** para haçerlas" [fol. 29r: 22, p. 162].

Como hemos dicho, estos ejemplos pueden ser formalmente construcciones tanto pasivas como impersonales pues el objeto nocional del verbo puede ser formalmente sujeto y objeto gramatical. Hemos de recordar que la gramática ha tendido a interpretar estas construcciones, sobre todo cuando pertenecen a textos de este periodo, como pasivas ya que era la construcción tradicional y propia del uso literario (RAE, 1973: 383). También, si nos situamos en una perspectiva semántico-pragmática, todas estas construcciones tienen un sujeto nocional implícito conocido y siempre referido a persona: en algunos casos, como veremos más adelante, es el rey; otras veces, los soldados, los mandos y las personas que participaron en los sucesos narrados. La presencia del complemento agente "por su magestad" del penúltimo ejemplo nos hace pensar en la posibilidad de que, en este caso, la estructura fuera entendida por el autor del texto como una pasiva. Al mismo tiempo, hemos encontrado dos ejemplos que resultan interesantes ya que, sin embargo, pueden ser muestra de un avance de la impersonal con *se*: "y **a las mugeres se pongan** en vn monesterio" [fol. 6v: 29, p. 116] y "que **a los pobres y guerfanos se sustentasen**" [fol. 45v: 16, p. 196]. Si atendemos al verbo plural, podemos afirmar que se trata de una pasiva refleja, pero el objeto nocional del verbo va acompañado de la preposición *a*, lo que nos lleva a una interpretación impersonal. Estos ejemplos podrían poner de manifiesto, por un lado, que el proceso de ampliación de la impersonal estaba en curso y, por otro, la inseguridad de los hablantes, especialmente, los menos cultos.

**4.1.4.** Por último, hemos recogido 13 casos de construcciones de *giro no concertado*, es decir, con el verbo en 3ª persona del singular y un objeto nocional inanimado plural (6% del total) que, en esta crónica, puede ser de dos tipos:

1. objeto con referente inanimado abstracto plural (7 ejemplos = 3,2% del total): "Otro **se mire las muertes** de todos aquellos que rrebelaron al tirano" [fol. 6r: 30-31, p. 115], "y de esta manera **se sabra todas sus yntinçiones**" [fol. 8r: 19, p. 119], "que **se sepa sus maldades y rrobos i coechos**" [fol. 9v: 10-11, p. 122], "y **se descubrio sus ladroninçios**" [fol. 26r: 19, p. 156] o "y en todo este tiempo no **se auia sauido nuebas** de baca de castro" [fol. 31r: 10-11, p. 166], etc.;

2. objeto con referente inanimado concreto plural (6 ejemplos = 2,7% del total): "suplico **se me confirme los quatro solares**" [fol. 1r: 15, p. 103], "**se a sacado** entre españoles y naturales **dos millones de moneda**" [fol. 4v: 16-17, p. 110]; "porque no **se les allo escrituras**" [fol. 41v: 5, p. 188], "[n]o **se les de mas de dozientos pesos** de salario" [fol. 50v: 30, p. 206], etc.

Esta ha sido considerada tradicionalmente como una construcción al margen de la norma que resultaría de una evolución posterior a la impersonal con objeto de persona introducido por *a* (RAE, 1973: 383)<sup>19</sup>. El estudio de Schmidt-Riese (1998: 323) pone en duda esta cronología pues identifica en su corpus de textos del siglo XVI un mayor número de ocurrencias de giro no concertado: un total de 24, frente a las 7 de impersonal con objeto de persona introducido por *a*; algo que también parece darse en la crónica de Borregán: 13 casos de giro no concertado frente 2 de impersonal con objeto preposicional.

<sup>19</sup> Para un análisis detallado de las construcciones de giro no concertado, cfr. Cartagena (1972: §2.4.1.3.), Bobes Naves (1974: 308 y ss.), Martín Zorraquino (1979: 149 y ss.) y Mendikoetxea (1999: 1676-1680).



## 4.2. Análisis semántico-pragmático

Hemos dicho ya que las construcciones de referencia implícita son un recurso frecuente en obras historiográficas de autores implicados en los hechos narrados: su uso les permite mantener un cierto distanciamiento de los mismos y las motivaciones de este uso suelen ser de carácter extralingüístico (Mendikoetxea, 1999: 1647-48). El análisis semántico-pragmático tiene como objetivo establecer cuándo y por qué Borregán se sirve de estas construcciones: para ello, tendremos en cuenta la parte del texto en la que aparecen, el contexto narrativo en el que se encuentran y el contraste con las formas verbales de sujeto explícito que aparecen en los mismos contextos.

**4.2.1.** Como hemos visto en §3.2., *La Conquista del Perú* se divide en diferentes partes: Petición 1, Petición 2, Licencia 1, Licencia 2, Petición 3 y la crónica<sup>20</sup>.

La Petición 1 consta solo de un folio y presenta 8 casos de construcciones de referencia implícita (3,7% del total). Uno es de giro no concertado con un objeto de referente concreto plural: “suplico **se me confirme los quatro solares**” [fol. 1r: 15, p. 103]); mientras que los demás podrían ser construcciones pasivas o impersonales, todas con un sujeto u objeto de referente abstracto singular, como “suplico a vuestra alteza **se me haga la merçed** destas tierras” [fol. 1r: 32-33, p. 104] o “Y suplico a vuestra alteza **se me de lizenzia** para llebar” [fol. 1v: 12, p. 104].

La Petición 2 comprende 7 folios en los que aparecen 64 ejemplos (29,3% del total) con una variedad mucho mayor. Por un lado, encontramos construcciones pasivas con sujeto de referente inanimado abstracto plural: “y porque **se encubriesen todas estas cosas y seruiçios** que io e hecho a *vuestra magestad*” [fol. 3v: 47-48, p. 108]; de referente inanimado concreto plural: “ay necesidad que **se uisiten aquellos rreynos del piru**” [fol. 3v: 41-42, p. 107]; de referente animado persona plural: “que **se rrecojan todos los que se allan perdidos** y entre yndios ansi mugeres como onbres” [fol. 6v: 27-28, p. 116]; y de referente animado no persona plural: “truxo rrobadas **geguas caballos y armas que se rrobaron** en el alcance del bisorrey” [fol. 9v: 23-24, p. 123]. Por otro lado, las más numerosas, como en todo el escrito, son las construcciones que pueden ser tanto pasivas como impersonales y tienen un sujeto u objeto con referente inanimado abstracto singular: “y **se le pida cuenta** del mal gobierno que hizo” [fol. 3v: 18, p. 107], “**se a echo** a *vuestra magestad* y a sus rreales haciendas **gran daño e perdida**” [fol. 3v: 40-41, p. 107], “y no **se me diese credito**” [fol. 4r: 42-43, p. 109], etc.; se han identificado también construcciones de este tipo con referente inanimado concreto singular: “y como **se descubriese el entierro** de guainacaba y de topa inca su padre y del guasca hijo e nieto destes dos y de la coya señora principal” [fol. 4v: 17-19, p. 110], “y ansi **se me rrestituya mi azienda**” [fol. 9v: 11-12, p. 122], “y **se le pida mi escrito**” [fol. 9v: 25, p. 123], etc. Hay además, algún caso de giro no concertado con referente inanimado abstracto plural: “y de esta manera **se sabra todas sus yntinçiones**” [fol. 8r: 19, p. 119]; e inanimado concreto plural: “Otrosi **se pida** al comendador bilbiescas de molletones **la azienda y rrobos**” [fol. 9r: 31-32, p. 122].

La Licencia 1 es solo una página y presenta 3 construcciones de referencia implícita (1,4% del total): naturalmente las licencias no están ni escritas ni dictadas por el autor, pero los casos que aparecen han sido computados como muestra de la sintaxis de la época y de la tipología

<sup>20</sup> En su edición de 1948, Loredó dividió esta parte historiográfica en diez capítulos, que tituló de la siguiente manera: I. De Cajamarca al sitio de Cuzco; II. Del sitio de Cuzco a la llegada de Alvarado; III. De la llegada de Alvarado a la entrevista de Mala; IV. De la entrevista de Mala a la batalla de Chupas; V. De Chupas al asesinato de Pizarro; VI. Del asesinato de Pizarro a la llegada del virrey Blasco Núñez; VII. De la llegada del virrey a su única victoria; VIII. De Chinchincharra a la campaña contra Centeno; IX. De la campaña contra Centeno al vencimiento de Gonzalo Pizarro; y X. Cosas de indios, últimas páginas del manuscrito que Borregán dedica a hablar de la “virtud” de los naturales de aquellas tierras (“sera bien declarar la birtud que los señores naturales tubieron que aquellos rreynos poblaron y ocuparon” [fol. 41r: 3-4, p. 187]).

textual a la que pertenecen, pues se trata de documentos oficiales. Veremos los ejemplos en §4.2.2. al analizar los contextos donde aparecen.

La Licencia 2 comprende pocas líneas y no contiene construcciones de este tipo.

La Petición 3 consta de tres folios y medio: el número de ejemplos encontrados es 13 (6% del total). Frente a tres casos de pasivas reflejas y uno de giro no concertado, la mayoría de las construcciones podrían ser pasivas o impersonales con sujeto u objeto de referente inanimado abstracto singular: “y **se castigue esta suciedad y bellaquería que** contra mi **se a vsado**” [fol. 14v: 7-8, p. 133], “y a este contador **se le pida este voto**”, [fol. 15r: 7, p. 134] o “**se me dara hespeçial liçençia** para la enprimir” [fol. 15r: 17-18, p. 134].

La parte más larga es la crónica de las guerras civiles, con 36 folios y medio: los ejemplos son 130 (59,6% del total) y se reparten en todas las tipologías de construcciones. Hemos identificado pasivas reflejas con sujeto de referente inanimado abstracto plural: “y an benido en tanta de/s/minuçion que **se an perdidos sus memorias**” [fol. 41v: 3-4, p. 188], con un error en el participio; de referente inanimado concreto plural: “que **se les den doçientos pesos**” [fol. 42v: 25, p. 188], “mando que **se pusiesen** por los caminos rreales [...] **vnas casillas**” [fol. 44v: 17-19, p. 194], etc.; y de referente animado persona plural: “enuio a rrequerir [...] **se pusiesen pilotos** por el altura” [fol. 23r: 12-13, p. 150], “**se mataron entranvos**” (como hemos dicho, referido a los conquistadores Herrada y Sotelo) [fol. 31v: 30-31, p. 167], etc. También impersonales de verbo intransitivo: “**tardose** mucho en el camino” [fol. 32r: 15-16, p. 168], etc.; y de verbo transitivo con objeto directo de persona con la preposición *a*: “fue el conçierto que **se soltase a hernando piçarro**” [fol. 25r: 16, p. 154]. La mayoría de los ejemplos, sin embargo, se refiere también en esta parte a las construcciones que pueden ser tanto pasivas como impersonales. Hay casos con sujeto u objeto de referente inanimado abstracto singular: “como **se entendiese la bellaqueria** hiçieron justiçia” [fol. 20v: 24-25, p. 145], “si **este conçierto se rrompiese**” [fol. 25r: 29, p. 154], “**Tuuose notiçia** que benia Peranzules” [fol. 25v: 2, p. 155], etc.; con referente inanimado concreto singular: “no **se despoblase el pueblo**” [fol. 19v: 30, p. 143], “y que **se diese** almagro **nauió**” [fol. 25r: 20, p. 154], “ni **se auia partido la haçienda**” [fol. 31r: 7-8, p. 166], etc.; y con referente animado persona singular: “**proueyose baca de castro** para haçerlas” [fol. 29r: 22, p. 162]. Por último, hemos identificado casos de giro no concertado con objeto de referente inanimado abstracto plural: “y **se descubrio sus ladroniçios**” [fol. 26r: 19, p. 156]; y de referente inanimado concreto plural: “porque no **se les allo escrituras**” [fol. 41v: 5, p. 188].

En general, podemos decir que el uso de las construcciones con *se* pasivo e impersonal se mantiene constante y equilibrado a lo largo de todo el texto: tiende a ser proporcional al número de folios de cada parte.

**4.2.2.** Cada una de estas partes del escrito de Borregán obedece a intenciones diversas y presenta contextos distintos; probablemente son, además, resultado de momentos diferentes en la redacción del manuscrito. Como indican Stoll y Vázquez (en Borregán, 2011: 82-93), las peticiones que aparecen son de una redacción posterior respecto a la narración de los sucesos de las guerras civiles: el mismo Borregán dice que había entregado su escrito al Marqués de Cañete para que lo hiciera llegar al rey, pero como el Marqués no lo envió, esta vez es el mismo Borregán quien lo hace. Su objetivo principal no es el de escribir una crónica sin más: Borregán narra una serie de sucesos con los que pretende demostrar que había sido víctima de una injusticia y que se le debía lo que reclamaba al rey. El relato historiográfico viene interrumpido con frecuencia por interpelaciones dirigidas al monarca que quizá fueron añadidas en un segundo momento. El otro objetivo era dar a su escrito el aspecto de una crónica para ser nombrado cronista, de ahí que al final se incluyan las páginas que tratan sobre los incas, consideradas como una “ampliación artificiosa del propio relato de las guerras civiles” (Stoll y Vázquez, en Borregán, 2011: 86). Otro argumento a favor de diferentes momentos en la

redacción y, probablemente, diferentes lugares –una redacción en América y otra en España– son los cambios frecuentes de la deixis espacial: se usan demostrativos de primer grado, como en “este reyno del peru”, junto a otros de tercer grado, como en “aquellos rreynos”; asimismo encontramos esta referencia espacial que sitúa al autor en tierras españolas: “aca de españa” (Stoll y Vázquez, en Borregán, 2011: 87).

Veamos cómo se van integrando estas construcciones en los contextos narrativos de las diferentes partes.

1. La primera petición contiene una breve presentación del autor en la que dice tener que informar acerca de su derecho sobre unos indios y otras pertenencias, para pasar inmediatamente a las peticiones a la Corona. Borregán se sirve en varias ocasiones de la forma verbal “suplico” dirigida al rey y las construcciones de referencia implícita suelen ser subordinadas sustantivas de objeto directo dependientes de este verbo: “suplico **se me confirme los quatro solares**” [fol. 1r: 15, p. 103], “suplico a vuestra alteza **se me haga la merçed** destas tierras” [fol. 1r: 32-33, p. 104], “Y suplico a vuestra alteza **se me de lizenzia** para llebar dos sobrinos mios” [fol. 1v: 12, p. 104], etc. Observamos que estas formas verbales expresan las acciones que debería cumplir el rey, sujeto notional de los verbos. Probablemente, el uso de construcciones de sujeto implícito permite suavizar el hecho de que Borregán se apele directamente al monarca, ya que estas construcciones alternan con otras de sujeto explícito que tienen otros referentes, como “Otro **hago** presentacion de vn testimonio de merçed quel **marques de cañete me hizo** de quatro solares” [fol. 1r: 13-14, p. 103] o “den donde **me hecharon los negros fuxetibos** con martin su capitan salteadores y me **rrobaron** muchas bezes mis ganados y una noche **dieron** sobre mi casa y me **mancaron** del dedo grande de la mano derecha” [fol. 1r: 22-25, p. 103]; y alternan también con pasivas perifrásticas con agente, como “y hago presentacion de vn testimonio de yndios **que me fueron probeydos por el marques don françisco pizarro**” [fol. 1r: 3-5, p. 103].

2. Si en la petición anterior Borregán “suplica” al rey y dice haber sido víctima de un robo en el que además fue herido, en la segunda petición, fechada el 17 de enero de 1565, será más explícito en sus acusaciones y más imperativo en las peticiones. En las primeras líneas, el soldado insiste en que ha sido agraviado y que, por este motivo, quiere pedir justicia al rey y dar cuenta de los servicios prestados. Sus acusaciones van, en primer lugar, contra los ministros de la Corona. Aunque la primera construcción de referencia implícita evita apuntar el dedo directamente sobre alguien –“Son ya tantas **las persecuciones y las sinjusticias y agrauios que se me an echo**” [fol. 3r: 18-19, p. 105]–, las acusaciones directas aparecen inmediatamente después, referidas tanto a los que Borregán consideraba enemigos de la Corona como a los que consideraba responsables de las injusticias cometidas contra él: el “tirano Gonzalo Pizarro”, los que le siguieron en su rebelión contra el virrey Núñez Vela, el Marqués de Cañete y otros personajes involucrados en los hechos narrados, donde aparecen explícitos los sujetos responsables de las acciones. Son interesantes los folios 4r-4v [p. 108-111], donde leemos, entre otras acusaciones, una que resume lo que Borregán cree que se ha orquestado contra él y que parece partir del maestro de campo Pedro Puerto Carrero: “**don Pedro conçierta con ellos que me destru(s)yan y disfamen** por todas las bias y que vuestra magestad no me bea ni me de avdiencia” [fol. 4v: 9-11, p. 110].

Las acusaciones van acompañadas de una serie de peticiones más contundentes que las anteriores pues dependen del verbo principal “pido”, que tiene una carga semántica diferente a “suplico”. Varias de estas peticiones están expresadas a través de oraciones subordinadas de objeto directo cuyo sujeto –el monarca– suele estar explícito en la oración principal con la función de objeto indirecto: “pido a vuestra magestad [...] **bea** mis scriptus y coronica del piru” [fol. 3v: 9-10, p. 106-107], “su magestad personalmente **vea** y **mande** ber la coronica y todo lo demas” [fol. 3v: 14-15, p. 107], “y su magestad delante de estos dos letrados me **de** audiencia para que yo pueda hablar a moletones” [fol. 3v: 16-18, p. 107], “le **mande** espresamente diga



la verad y aun le **apremie**" [fol. 3v: 22-23, p. 107], "a su *magestad* pido como leal sudito y basallo y como onbre que padece con estos dos letrados que digo me **mande** oyr" [fol. 4r: 2-4, p. 108], etc. Sin embargo, la mayoría de las peticiones se articulan a través de construcciones de referencia implícita, precisamente en aquellos casos en los que el verbo *pedir*, aunque se sobreentienda, no está explícito: las formas verbales en subjuntivo podrían interpretarse casi como imperativas y la ocultación del sujeto nocional permite atenuar la petición directa destinada al rey. Los casos son muy numerosos, como por ejemplo: "y **se le pida cuenta** del mal gobierno que hizo" [fol. 3v: 18, p. 107], "Prinçipalmente **se mire la muerte** del gobernador pizarro y francisco de chaues su corregior y francisco martin su hermano", [fol. 5v: 25-26, p. 113], "Otro si **se miren las muertes** que murieron el mahese de canpo y capitanes del virrey" [fol. 6r: 21-22, p. 115], "y **esto se probea** con brebedad por rreberencia de dios" [fol. 7r: 38, p. 118], "Otro si **se pida** al comendador bilbiescas de molletones **la azienda y rrobos**" [fol. 9r: 31-32, p. 122], "y ansi **se me rrestituya mi azienda**" [fol. 9v: 11-12, p. 122], "Y **se pida** al comendador molletones **el escrito**" [fol. 9v: 15, p. 122], etc.

Otras construcciones con *se* pasivo e impersonal están referidas, en cambio, a sujetos nomenclales ya conocidos que no es necesario volver a mencionar: "**se a echo** a *vuestra magestad* y a sus rreales haciendas **gran daño e perdida**" (sujeto nocional: las personas acusadas por el cronista) [fol. 3v: 40-41, p. 107], "y no **se me diese credito**" (sujeto nocional: el rey) [fol. 4r: 42-43, p. 109], "y porque **se encubriesen todas estas cosas y seruiçios** que io e hecho a *vuestra magestad*" (sujeto nocional: los supuestos enemigos de Borregán) [fol. 3v: 47-48, p. 108], etc.

Encontramos, además, algunos ejemplos en los que el uso de construcciones de este tipo está motivado por la indeterminación del sujeto nocional del verbo: "**se ha perdido y destruydo la tierra**" [fol. 3v: 39, p. 107], "y que **se descubrieren (a) muchos tesoros y rriqueças y minas de oro y plata**" [fol. 3v: 28-29, p. 107], "y como **se descubriese el entierro** de guainacaba y de topa inca su padre y del guasca hijo e nieto destos dos y de la coya señora principal" [fol. 4v: 17-19, p. 110], "i pidio **se partiesen las gobernaciones**" [fol. 9r: 14-15, p. 121], "quando **se le yzo el rrequirimiento**" [fol. 9r: 21, p. 121], etc.

3. Hemos dicho en el apartado anterior que incluíamos las construcciones con *se* pasivo e impersonal presentes en la Licencia 1 como muestra del uso de la época y porque son propias de los textos administrativos. Los ejemplos son tres: "**se da la horden general** para la labor" [fol. 10v: 11, p. 125], "como luego **se den yndios** al dicho alonso borregan" [fol. 10v: 12, p. 125] y "porque **se haga** sin daño de su salud" (sujeto u objeto: el trabajo) [fol. 10v: 17, p. 125].

4. Llegamos así a la tercera petición, en la que Borregán insiste en sus acusaciones a los que él considera traidores y en sus reclamaciones a la Corona. Hemos identificado una serie de ejemplos en los que la referencia implícita está motivada porque los sujetos nomenclales son indeterminados, como en "que **todas estas destas firmas se compusiesen** con dineros" [fol. 13r: 25-26, p. 130] y en "y probeyo **se me diesen a mi los yndios** de don gonçalo" [fol. 14r: 18-19, p. 132]; o porque se conocen, ya que han sido mencionados anteriormente y, en este caso, los referentes son los "traidores": "**los alborotos danos males ofensas que** contra dios y a sv *magestad* **se vbiesen hecho**" [fol. 12r: 8-9, p. 128], "**esta suciedad y bellaçaria que** contra mi **se a vsado**" [fol. 14v: 7-8, p. 133] y "pues **todo esto se pago** de la caja de *vuestra magestad*" [fol. 14v: 24-25, p. 133], etc.

En otra serie de ejemplos, sin embargo, el sujeto nocional de las acciones vuelve a ser el rey. Aquí se expresan las peticiones de Borregán, pero no están introducidas por verbos como *pedir* o *suplicar*. En el primer pasaje, las peticiones son el sujeto del predicado "sera justo", de modo que Borregán dice al rey lo que es justo hacer. En este caso, junto a las construcciones de referencia implícita, se encuentra una pasiva perifrástica sin complemento agente, por tanto, con el sujeto nocional — el rey — también implícito: "sera justo que como hombre mas antiguo descubridor de aquellos rreinos **sea fauoresçido** con *justiçia* y que la malicia de sus menistros no pase adelante syno se sepa y aclare toda la uerdad y **se castigue esta suçiedad y bellacaria**



que contra mi se a vsado y **se le pida cuenta** a moletones del mal gouierno que hizo" [fol. 14v: 3-10, p. 133]. En el segundo, Borregán insiste en que el Marqués de Cañete no envió al rey el escrito que él le había entregado y pide al monarca, de forma imperativa – "esto sea como arriba digo" –, poder hablar delante de él y de dos letrados: "y esto sea como arriba digo delante vuestra magestad y de dos letrados *christianisimos* para que yo pueda ablarles **se me dara hespeçial liçençia** porque no hes menester hablar por los rrincones" [fol. 15r: 8-13, p. 134]. Igualmente, en las líneas que siguen pide, con el mismo tono imperativo, poder imprimir su crónica: "Y esta honrra de coronista del rreino del peru y de su desrubimiento y de poblacion de los yndios y señores no **se me quite esta gloria** y **se me de hespeçial liçençia** para la enpremir y socorro para mis gastos de la *merçed* que vuestra magestad me probeyo pues el conde me lo quito para darlo a puertos ynjustamente y pido *merçed* y *justiçia*" [fol. 15r: 14-21, p. 134]. Solo al final del pasaje, aparece el verbo *pedir*. Se concluye esta petición con unas líneas, escritas de puño y letra por Borregán, que son una advertencia al rey, que aparece como sujeto explícito e implícito al mismo tiempo: "Porque si **su majestad esta bellaqueria consiente** y no **se castiga** quien abra que ose abisar a vuesa magestad ni serbir por ninguna bia y en todo pido *justiçia* – *Alonso borregan*" [fol. 15r: 22-25, p. 134].

Observamos que en estos pasajes Borregán no pide humildemente justicia a la Corona, sino que es más contundente en sus requerimientos y el uso de las formas de referencia implícita le sirven para evitar nombrar directamente al rey, al que incluso parece acusar veladamente.

5. Terminamos con la parte más larga dedicada a la crónica. Esta parte historiográfica presenta características de contenido muy diferentes a las peticiones: el texto se desarrolla a través de la confusa narración de los hechos que vivió Borregán. No faltan, sin embargo, algunas acusaciones y peticiones. Por lo tanto, la elección de las construcciones de referencia implícita obedece aquí a intenciones diversas.

El grupo más numeroso aparece en las informaciones que ofrece Borregán y en la narración de algunos episodios y acciones, donde no es necesario mencionar los sujetos nocionales pues se sobrentiende que son todos aquellos que vivieron los sucesos descritos. Algunos ejemplos son: "**rrepartiose** por todas las yndias **la gran rriqueza deste rreyno del peru**" [fol. 15v: 13-15, p. 135], "mas permitio que **aquellas treçientas leguas se entendiesen** por la altura y meridiano y no por la tierra", [fol. 16v: 25-27, p. 137], "no **se despoblase el pueblo**" [fol. 19v: 30, p. 143], "ni **se auia partido la haçienda**" [fol. 31r: 7-8, p. 166], "hasta que **se allaron algunos muertos**" [fol. 32r: 34, p. 168], "porque no **se les allo escrituras**" [fol. 41v: 5, p. 188], etc.

Otras veces las construcciones con *se* aparecen en contextos donde Borregán explica las órdenes que se recibían y que había que cumplir. También en estos casos, los sujetos nocionales se sobrentienden y no es necesario mencionarlos: "enuio a rrequerir [...] **se pusiesen pilotos** por el altura" [fol. 23r: 12-13, p. 150], "y que **se diese** almagro **nauió**" [fol. 25r: 20, p. 154], "y que **se pusiere** en el cuzco **un corregidor** por su magestad" [fol. 25r: 21-22, p. 154], "mando que **se pusiesen** por los caminos rreales [...] **vnas casillas**" [fol. 44v: 17-19, p. 194], "y proueyo que **se pusiese guarda** en los ganados" [fol. 45r: 12, p. 195], "y **la lana que se trasquilase** del ganado fuese guardada" [fol. 45r: 14-15, p. 195], etc.

Son numerosos los ejemplos en los que se hace referencia a noticias cuyos receptores son los protagonistas de los hechos narrados, por lo tanto, tampoco en estos contextos resulta relevante indicarlos: "**Tuuose notiçia** que benia Peranzules y traia la prouision" [fol. 25v: 2-3, p. 155], "y como **se supiese que uenia baca de castro**" [fol. 30r: 11-12, p. 164], "**tuuose notiçia** que baca de castro estava en jauxa" [fol. 31v: 31-32, p. 167], "**suposse que bela nunez auia aorcado a vn vizcayno** que se llamaua zorrucó" [fol. 35v: 24-25, p. 175], "y como **se tubiese notiçia** que..." [fol. 38r: 6, p. 180], "Mediante este tiempo **se supo como benia el predisente pedro de la gasca**" [fol. 38v: 6, p. 182], "**se supo** de vn desbarate de diego centeno en guarena y de la grande matança que auia hecho carvajal" [fol. 39v: 35, p. 184 – fol. 40r: 1-2, p. 185], etc.

Aunque menos numerosas que en las páginas anteriores, no faltan aquí las acusaciones de Borregán. En estos casos, tampoco los sujetos nocionales de las acciones están explícitos porque han sido mencionados en el contexto o se sobrentienden: “ni **se obedesçio aquella prouision**” [fol. 25v: 10-11, p. 155], “y **se descubrio sus ladroninçios**” [fol. 26r: 19, p. 156], “y su magestad supiese **la gran sinjustiçia que** contra almagro **se auia usado**” [fol. 29r: 19-20, p. 162], “Y como diego de aluarado obiese visto **la crueldad que** contra almagro **se auia hecho**” [fol. 28v: 31-32, p. 161], “luego **se supo su yntinçion**” [fol. 32v: 29-30, p. 169], “**hordenose** en lima **vna bellaqueria** contra el desdichado bisorrey” [fol. 33v: 4-5, p. 171], etc.

Por último, encontramos también en esta parte historiográfica los requerimientos de Borregán a la Corona: son pasajes en los que el autor solicita, de nuevo, que se averigüe la verdad sobre las injusticias que ha sufrido, se castigue a los culpables, se le haga justicia y se le nombre cronista. Naturalmente el sujeto nocional de las acciones que demanda el autor es el rey. Los ejemplos dependen, en algunos casos, del verbo *requerir*: “por lo qual a vuestra magestad encargo su conciencia y **rrequiero** de partes de dios y por vuestra ynperial corona **se auerigue toda la verdad** sobre mis negoçios y a los que contra mi an depuesto **mande** su magestad castigar (z>) seberamente por justiçia” [fol. 26r: 23-25, p. 156], “y a mi **se me de fauor**” [fol. 26v: 1, p. 157] y “**se me de socorro** para mis gastos” [fol. 26v: 2-3, p. 157]. En otros, las reclamaciones de Borregán aparecen en oraciones principales imperativas: “ansi çesaria magestad no **se premita que** de aca del consejo se prouea a jueçes semejantes pouimientos” [fol. 29r: 30-31, p. 162]. Como hemos visto en la Petición 3, también aquí el autor indica lo que es justo y lo que no: “porque no sera justo cesarea megestad que a mi **se me quite esta gloria y merçed de aquellos rreynos**” [fol. 41r: 6-7, p. 187], “por tanto es justo **se rreprobe aquella escritura** y **se me de** a mi como primero y prinçipal de las cosas del rreyno del peru y como mas çierto historiador dellas” [fol. 42v: 9-11, p. 190], insistiendo en su pretensión de ser nombrado cronista. Se atreve a apelar a la conciencia del monarca: “Porque cesaria magestad (n>) **le encargo la conçeçia mire lo que se me debe** de quarenta anos de seruiçio y **se me de lo que pido** [fol. 42v: 12-14, p. 189]. E incluso se permite darle consejo con referencias a las Sagradas Escrituras, a Moisés y a su hermano Aarón, que ocupan parte de los folios 41r, 41v y 42r [p. 187-189]: “y destas opiniones **se tome lo mexor y mas obidente**” [fol. 41v: 16-17, p. 188]. Encontramos también, en la parte dedicada a los incas, recomendaciones sobre cómo comportarse con ellos: “y no solamente a los ingas **se les debe tanto premio y galardón**” [fol. 42v: 17-18, p. 189], “y por los valles no **se les consientan vsar** de rrescates ni tratos” [fol. 42v: 22-23, p. 189] con un error en el verbo, que tendría que ir en singular pues su sujeto es el infinitivo “usar”, “que **se les den doçientos pesos**” [fol. 42v: 25, p. 188], “y no no **se les consienta que** biuan viçiosamente” [fol. 42v: 30-31, p. 189], “porque si otra cosa **se les con(ç>)syente** sera gran perjuizio de la rrepublica” [fol. 42v: 32-33, p. 189], etc. El texto termina con una petición final, también escrita y firmada de puño y letra por Borregán, en la que, junto a construcciones de referencia implícita, volvemos a encontrar una pasiva perifrástica sin complemento agente, esto es, con un sujeto nocional implícito cuyo referente es el rey: “esta gloria suplico a su majestad o[mi]lmente y como omilde y çierto sudito **sea yo faborescido y anparado** con justiçia y **esta coronica se mande** enprimir y **se me de a mi esta gloria** (y) de coronista prencipalmente y mas a ninguno y cierto y primero que la di y declare y en todo pido *merçed* — Alonso borregan” [fol. 51r: 7-12, p. 207].

## 5. CONCLUSIONES

La observación de los ejemplos identificados en el texto de Borregán nos lleva a una serie de conclusiones.

Por lo que se refiere al análisis semántico-formal, hemos detectado una presencia numerosa de estas construcciones —una media de cuatro por folio—, que se distribuye de manera bastante equilibrada en las diferentes partes del escrito. Respecto a la tipología, las más

numerosas son aquellas construcciones que pueden ser interpretadas, al mismo tiempo, como pasivas reflejas y como impersonales pues presentan un verbo conjugado en 3ª persona del singular y un sujeto u objeto gramatical también en 3ª persona del singular: se trata del 74,3% frente al 16,5% de pasivas reflejas evidentes, el 3,2% de impersonales inequívocas y el 6% de construcciones de giro no concertado. Si estas construcciones predominantes suelen ser interpretadas por la gramática como pasivas reflejas, otros ejemplos con la preposición *a*, incluso cuando no debería aparecer (“y **a las mugeres se pongan** en vn monesterio” [fol. 6v: 29, p. 116] y “que **a los pobres y guerfanos se sustentasen**” [fol. 45v: 16, p. 196]), podrían poner de manifiesto la inseguridad de los hablantes y reflejar el avance de las construcciones impersonales. Por otro lado, el mayor número de casos de giro no concertado, que en nuestra crónica son 13, frente a los dos de impersonales con objeto de persona introducido por *a*, refuerza la duda de Schmidt-Riese (1998) sobre la cronología de esta estructura, considerada tradicionalmente posterior a la impersonal.

Respecto al análisis semántico-pragmático, las motivaciones que empujan al hablante a servirse de las construcciones de referencia implícita pueden ser muy variadas. Hemos dicho que en obras historiográficas de autores implicados en los acontecimientos que se narran, suelen servir con frecuencia para minimizar su participación en los mismos.

En la introducción nos hemos referido a la crónica de Juan Ruiz de Arce. El análisis semántico-pragmático de las construcciones con *se* pasivo e impersonal utilizadas por este soldado cronista identificó diferentes motivaciones respecto a su uso (cfr. Autora, 2007: 518-520). En algunos casos, el autor no parece estar interesado en mencionar, por no ser relevantes, los sujetos nocionales de las acciones: “**esto se çeno** aquella noche y **se dio** por rraçion partes yguales” [fol. 3r: 17-18, p. 64]. Otras veces, el uso de construcciones de sujeto implícito obedece probablemente a una cuestión estilística, es decir, la voluntad de no repetir los sujetos que ya han aparecido o aparecerán explícitamente: “y para que beais como **se gana este mi mayorazgo** que os **dexo** y po[r]que veais lo que **se trauja** en auello y como **se vbo** y de que manera **yo parti** despaña a seruir al rrey de hedad de diez y ocho años” [fol. 1v: 26-28, p. 59]. Pero, en un buen número de ejemplos, el narrador y protagonista de los hechos referidos parece esconderse tras unas formas con *se* que le permiten atenuar su participación en los mismos o distanciarse de ellos. Como se lee en las primeas líneas de la crónica —“Amados hijos por el amor que os tengo y porque querria que ymitaseis a mi y a mis passados os dexo esta memoria” [fol. 1r: 1-3, p. 58] —, el escrito de Ruiz de Arce obedece a una intención muy diferente a la que está presente en Borregán: su voluntad era dar testimonio de vida a sus hijos y ser un ejemplo para ellos, por este motivo, muchas de las construcciones de referencia implícita aparecen en dos contextos perfectamente definidos. Por un lado, en episodios crueles, violentos o que van contra los principios del autor y, en estos casos, las construcciones con *se* suelen ir acompañadas por explicaciones que justifican las acciones llevadas a cabo y, con frecuencia, por construcciones de dativo ético, como en el siguiente ejemplo: “**Alancearonse** muchos yndios **peleamos** mucha parte del dia hasta que la noche nos partio. **Mataronnos** tres cauallos entre los cuales fue el mio que me auia costado mill y seisçientos castellanos y **hirieronnos** muchos cristianos” [fol. 10v: 55-61, p. 95], donde se puede observar que el verbo *pelear* está en primera persona del plural, mientras que el verbo con un significado más violento, *alancear*, va en pasiva con *se*. Por otro lado, estas construcciones aparecen también en pasajes en los que el soldado relata con orgullo las acciones en las que ha participado, donde el uso de estas estructuras puede obedecer a una cierta modestia o atenuación de protagonismo: “**mataronse** muchos yndios confesado por boca de Atabalica que **le auiamos muerto** en aquella batalla siete mill yndios” [fol. 8v: 47-50, p. 87] o “**Huvose buen despojo** ansi de oro como de plata” [fol. 9v: 56-57, p. 91].

Como hemos visto a lo largo de las páginas anteriores, las intenciones de Alonso Borregán al presentar su escrito al rey eran muy diferentes: por un lado, pretendía que le fueran



devueltas las posesiones que había perdido en el Perú y, por otro, pedía que su crónica fuera imprimida y él fuera nombrado cronista. Así lo expresa en el pasaje final que hemos reproducido en el apartado anterior.

Al igual que en el texto de Ruiz de Arce, encontramos también aquí algunas construcciones de referencia implícita con sujetos nocionales que no es necesario mencionar por ser indeterminados o ya conocidos. Suelen aparecer en la narración de los hechos históricos: “y **diosele una prouision en blanco**” (a boca de castro) [fol. 29r: 22-23, p. 162], “de ay en pocos dias **se dio una batalla** alli en chupas” [fol. 32r: 22, p. 168], etc.; en algunas noticias e informaciones: “**rrepartiose** por todas las yndias **la gran rriqueza deste rreyno del peru**” [fol. 15v: 13-15, p. 135], “luego **se supo de su benida**” [fol. 21r: 17, p. 146], etc.; en la expresión de órdenes con receptores que participan en los acontecimientos: “i pidio **se partiesen las gobernaciones**” [fol. 9r: 14-15, p. 121], “enuio a rrequerir [...] **se pusiesen pilotos** por el altura [fol. 23r: 12-13, p. 150], etc.; y, en algunos casos, en la realización de acusaciones cuyos responsables han sido ya nombrados en el discurso: “Son ya tantas **las persecuciones y las sinjusticias y agrauios que se me an echo**” [fol. 3r: 18-19, p. 105], “**hordenose** en lima vna **bellaqueria** contra el desdichado bisorrey” [fol. 33v: 4-5, p. 171], etc.

Igualmente, hemos identificado algún caso en el que la motivación parece ser de tipo estilístico, es decir, evitar repetir sujetos explicitados anteriormente, y esto sucede sobre todo cuando el autor insiste en sus quejas y peticiones: “Y creiendo que **se me haria justizia**” [fol. 3r: 22, p. 105], referido al rey, a quien ya ha mencionado varias veces en las líneas anteriores; o “**tardose** mucho en el camino” [fol. 32r: 15-16, p. 168], referido a García de Alvarado y sus soldados.

Por último, desde un punto de vista pragmático, el uso más interesante es el motivado por el deseo de suavizar las insistentes apelaciones dirigidas al rey: Borregán se lamenta ante el monarca de los agravios sufridos y le pide justicia, por lo tanto, será este quien tendrá que conceder lo que Borregán reclama. Las construcciones de referencia implícita se utilizan para expresar las acciones que deberá cumplir el soberano, sujeto nocional de las mismas. Obviamente aparecen con más frecuencia en las partes de la crónica calificadas como “peticiones”: “suplico **se me confirme los quatro solares**” [fol. 1r: 15, p. 103], “y **se le pida cuenta** del mal gobierno que hizo” [fol. 3v: 18, p. 107], “y **esto se probea** con brebedad por rreberencia de dios” [fol. 7r: 38, p. 118], “Y **se pida** al comendador molletones **el escrito**” [fol. 9v: 15, p. 122], etc.; pero hemos observado que las reclamaciones del soldado se intercalan en todo el escrito, por lo tanto, las encontramos también en la parte considerada “crónica”: “por lo qual a *vuestra magestad* encargo su conciencia y **rrequiero** de partes de dios y por *vuestra ynperial corona* **se auerigue toda la verdad** sobre mis negoçios y a los que contra mi an depuesto **mande** su magestad castigar (z>) seberamente por justia” [fol. 26r: 23-25, p. 156], “**se me de socorro** para mis gastos” [fol. 26v: 2-3, p. 157], “por tanto es justo **se rreprobe aquella escritura** y **se me de** a mi como primero y prinçipal de las cosas del rreyno del peru y como mas çierto historiador dellas” [fol. 42v: 9-11, p. 190], etc.

Para concluir, diremos que no hemos identificado ningún ejemplo evidente de un uso de estas construcciones sujeto a una atenuación de protagonismo o muestra de modestia por parte del autor, más bien observamos lo contrario. Esta virtud está prácticamente ausente en el texto de Borregán, como se puede apreciar en el siguiente pasaje: “pido a *vuestra magestad* y **amonesto** como prudente çesar y monarca de la crisptiandad bea vea mis scriptus y coronica del piru y como **primero y mas antiguo en descubrir y conquistar** y auer bertido mi sangre y auer gastado mi vida y mozedad *en* su rreal seruicio **açiendo cosas acetas a la corona ynperial y rreynos deespaña**” [fol. 3v: 9-13, p. 106-107]. No podemos negar aquí la coherencia del autor: proponiendo un texto con una función similar a la de una relación de méritos y servicios, resultaría contradictorio que este silenciara o encubriera sus supuestas desventuras y desvelos en favor de la Corona.



### Bibliografía

- ARBULU BARTUREN, María Begoña (2007) "Construcciones de referencia implícita (con *se* pasivo e impersonal) en *La «Memoria» de Juan Ruiz de Arce*", en *El español de América. Actas del VI Congreso Internacional de "El español de América" (Tordesillas, Valladolid, 25-29 de octubre 2005)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, pp. 513-526.
- BORREGÁN, Alonso ([ca. 1562] 1948) *Crónica de la conquista del Perú*, ed. y prólogo de Rafael Loredo, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, N° general XLVI, Serie 7ª, N° 3.
- ([ca. 1562] 2011) *La conquista del Perú*, ed. de Eva Stoll y María de las Nieves Vázquez Núñez, en colaboración con Sebastian Greulich y Marta Guzmán y con un estudio introductorio de Wulf Oesterreicher, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana /Vervuert (Textos y Documentos Españoles y Americanos, vol. 3).
- BOBES NAVES, María del Carmen (1974) "Construcciones castellanas con «SE»", *Revista Española de Lingüística*, 4.1, enero-junio pp. 87-128, julio-diciembre, pp. 301-325.
- BOGARD SIERRA, Sergio (2006) "El clítico *se*. Valores y evolución", en Concepción Company, coord., *Sintaxis histórica de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 1, Tomo 2, pp. 755-874.
- CARTAGENA, Nelson (1972) *Sentido y estructura de las construcciones pronominales en español*, Concepción, Universidad de Concepción.
- ELVIRA, Javier (2002) "Sobre el desarrollo de la pasiva refleja en español medieval", *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua*, Madrid, Gredos, pp. 597-607.
- ESTEVE BARBA, Francisco ([1964] 1992) *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (2004) "Cambios gramaticales en los Siglos de Oro", en Rafael Cano Aguilar, ed., *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, pp. 860-893.
- KENISTON, Hayward (1937) *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LAPESA, Rafael (1981) *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- (2000) *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia (1979) *Las construcciones pronominales en español*, Madrid, Gredos.
- MENDIKOETXEA, Amaya (1999) "Construcciones con *se*: medias, pasivas e impersonales", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, eds., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española / Espasa Calpe, vol. 2, pp. 1631-1722.
- OESTERREICHER, Wulf (1994) "El español en textos escritos por semicultos. Competencia escrita de impronta oral en la historiografía indiana" en Jens Lüdtke, ed., *El español de América en el siglo XVI*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana /Vervuert, pp. 155-190.
- (1996) "Lo hablado en lo escrito: reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología" en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, eds., *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana /Vervuert, pp. 317-340.

- OESTERREICHER, Wulf (2004) "Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado en lo escrito en el Siglo de Oro" en Rafael Cano Aguilar, ed., *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, pp. 729-769.
- (2007) "Gramática histórica, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Esbozo pragmático", *Revista de Historia de la lengua Española*, 2, pp. 109-128.
- PADRÓS WOLF, Elisenda (1998) "Grados de elaboración textual en Crónicas de América" en Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, coords., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII. Coloquio internacional, Friburgo en Brisgovia, 26-28 de septiembre de 1996*, Tübingen, Gunter Narr (Script Orolia, 12), pp. 169-183.
- PRESCOTT, William H. (2006) *Historia de la conquista del Perú*, traducción de Rafael Torres Pabón, Madrid, Antonio Machado Libros (Papeles del tiempo, 2); original inglés: *History of the Conquest of Peru*, Nueva York/Londres, Harper & Brothers/Bentley, 1847.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1962) *Los cronistas del Perú*, Lima, Sanmartí Impresores.
- (1986) *Los cronistas del Perú (1528-1650) y Otros ensayos* (1986: 274-278), Edición, prólogo y notas de Franklin Pease G.Y., Bibliografía de Félix Álvarez Brun y Graciela Sánchez Cero, revisada, aumentada y actualizada por Oswaldo Holguín Callo, Lima, Banco de Crédito del Perú/ Ministerio de Educación (Biblioteca Peruana, 2).
- RUIZ DE ARCE, Juan ([ca. 1543] 2002) *La Memoria de Juan Ruiz de Arce. Conquista del Perú, saberes secretos de caballería y defensa del mayorazgo*, ed. de Eva Stoll, Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana /Vervuert (Textos y Documentos Españoles y Americanos, vol. 2).
- RAE ([1973] 1985) *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2010) *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Madrid, Espasa.
- SCHMIDT-RIESE, Roland (1998a) *Reflexive Oberflächen. "Se" in standardfernen Texten des 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Gunter Narr.
- (1998b) "Impersonales con *se* en textos afines a variedades habladas" en Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, coords., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII. Coloquio internacional, Friburgo en Brisgovia, 26-28 de septiembre de 1996*, Tübingen, Gunter Narr (Script Orolia, 12), pp. 317-337.
- , ed. (2003) *Relatando México. Cinco textos del período fundacional de la colonia en Tierra Firme*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana /Vervuert (Textos y Documentos Españoles y Americanos, vol. 3).
- STOLL, Eva (1995) "Competencia escrita de impronta oral en la crónica de Pedro Pizarro" T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann, eds., *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanamérica*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana /Vervuert, pp. 427-466.
- (1998) "Géneros en la historiografía indiana: modelos y transformaciones" en Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, coords., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII. Coloquio internacional, Friburgo en Brisgovia, 26-28 de septiembre de 1996*, Tübingen, Gunter Narr (Script Orolia, 12), pp. 143-168.

# Streghe e infanticide presso il Tribunale dell'Inquisizione di Cuenca (Spagna)

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO  
Universidad Autónoma de Madrid

## Riassunto

Dalla metà del XVI secolo in terra di Spagna, nel triangolo compreso tra Cuenca, Guadalajara e Alcalá de Henares, si scatenò una vera e propria ossessione per le streghe. Questa psicosi si intensificò, in particolare, per l'aumento del numero delle morti di neonati, che venivano ritrovati soffocati e con il corpo ricoperto di ecchimosi. La società del tempo aveva bisogno di trovare un colpevole da accusare per tutto quel dolore, e chi meglio di una strega a cui dare la colpa per gli infanticidi? Quando le stesse gerarchie ecclesiastiche presero a riconoscere l'esistenza delle streghe, il panico si diffuse tra le popolazioni, facendo aumentare significativamente il numero di denunce contro donne mature, vedove e sole. Nel presente articolo vogliamo allora indagare lo stato di emarginazione a cui era sottoposta la donna castigliana alla fine del XVI secolo quando arrivava a una determinata età, le paure che la vecchiaia risvegliava nella società del periodo e i meccanismi che la società stessa metteva in atto per sbarazzarsi di queste persone che arrecavano solo disturbo e fastidio.

## Wiches and child murderers in face of the Inquisitorial Court of Cuenca (Spain)

### Abstract

Since the middle of the 16th century, in the triangle between Cuenca, Guadalajara and Alcalá de Henares in Spain, an obsession with witches was unleashed. This psychosis was driven largely by an increase in the number of deaths of newborns who appeared suffocated and with bruises in their bodies. Society had to look for a culprit to blame for the pain caused and, who better than a witch to be accused of infanticide? When ecclesiastical hierarchies began to recognize the existence of witches, there was a panic among the neighbors, giving rise to a high number of complaints about mature women, widows and single women. Therefore, in this article we wish to analyze the marginalization to which the Castilian women were subjected to at the end of the XVI C., when reaching a certain age, the fear that old age caused in society at this time and the mechanisms that were effected by the community to rid itself of these older people who hinder and disturb it.



La figura della strega ispanica, specialmente in Epoca Moderna, prese forma a partire da alcuni aspetti specifici che la caratterizzavano, differenziandola dalle sue colleghe europee. Si distingueva, infatti, per essere un agente maligno dedito in particolare all'uccisione di bambini molto piccoli. Possedeva la straordinaria capacità di entrare nelle abitazioni passando attraverso le finestre e le porte, ma anche attraverso le più piccole crepe. Poteva disporre di sorprendenti poteri metamorfici, era in grado di volare, spaventava gli uomini, spegneva il fuoco dei camini, orinava nelle stanze in cui entrava, distruggeva i raccolti... Insomma, racchiudeva in sé una serie di stereotipi risalenti all'Antichità, che ebbero una straordinaria presa sulla società dell'epoca (Bonomo, 1985; Levack, 1995; Campagne, 2002 y 2009). Per Ciruelo



[...] las cosas que hazen las bruxas o xorguinas son tan maravillosas que no se puede dar razón dellas por causas naturales: que algunas dellas se untan con unos unguentos y dizen ciertas palabras y saltan por la chimenea del hogar, o por una ventana y van por el ayre y en breve tiempo van a tierras muy lexos y tornan presto diziendo las cosas que allá pasan. Otras destas, en acabándose de untar y dezir aquellas palabras, se caen en tierra como muertas, frías y sin sentido alguno; aunque las queman o asierran, no lo sienten y, dende a dos o tres horas, se levantan muy ligeramente, y dizen muchas cosas de otras tierras y lugares adonde dizen que han ydo. (1538: 9v)

In fondo, non erano altro che le vittime di un tragico destino a cui si trovavano inevitabilmente condannate per essere donne, vecchie e vedove. È il caso, ad esempio, di Catalina Mateo, accusata da sedici testimoni dell'omicidio di quattro o cinque bambini. Il presente articolo si propone di analizzare questa sua vicenda per affrontare il tema dell'emarginazione a cui era sottoposta la donna castigliana alla fine del XVI secolo, per età, solitudine e abbandono, delle paure che la vecchiaia risvegliava nella società del periodo e dei meccanismi che la società stessa metteva in atto per sbarazzarsi di queste persone che arrecavano disturbo e fastidio. Proveremo a trarre delle conclusioni basandoci sull'indiscutibile ricchezza del racconto inquisitoriale, così che il lettore possa farsi un'opinione propria sul tema.

Catalina Mateo, "viuda, vecina del Casar, de edad de cincuenta años" (AHN, Inq., leg. 91, exp. 1<sup>1</sup>) fu arrestata dal Vicariato di Alcalà assieme a Juana "la Izquierda"<sup>2</sup> e Olalla Sobrino (Herrera Casado, 2003). Gli abitanti del villaggio diffidavano di loro perché vivevano da sole, senza protezione maschile, e sopravvivevano grazie alle conoscenze e alle abilità che la vita e la cultura orale avevano insegnato loro. Alimentavano così nei loro vicini ormai da tempo tutta una serie di sospetti, per cui fu facile incolparle anche della morte di alcuni bambini della zona. Furono tutte e tre sottoposte a tortura e Catalina, per le violenze subite, ammise di essere colpevole proprio di quello che la gente voleva sentirsi dire:

[...] la dicha Cathalina Mateo dijo que era verdad que podría haber cuatro o cinco años que Olalla Sobrina la había dicho si quería ser bruja ofreciéndole que el demonio tendría con ella acceso torpe y que era buen oficio y que una noche por medio de la dicha Joana Izquierda la había llamado a su casa a donde estando todas tres había entrado el demonio en figura de cabrón y hablado aparte primero con las dicha Olalla y Joana las había abrazado y después a la dicha Mateo porque ellas le habían dicho que tan bien ella quería ser bruja y que el dicho demonio le había pedido alguna cosa de su cuerpo y ella había ofrecido una uña de un dedo del medio de la mano derecha y que por regocijo del concierto habían hayado con el dicho cabrón y él se había echado carnalmente con todas tres en presencia de todas.

Degno di nota è il fatto che non sia stata lei a rivolgersi alle sue comari per chiedere di far parte del conclave, ma al contrario, che siano state Juana e Olalla, vedove e di venti anni più di lei, ad approfittare di quel momento di fragilità che Catalina stava vivendo, e che loro ben conoscevano per averlo a loro volta vissuto, offrendole un mezzo di sostentamento e certi incontri sessuali che loro stesse qualificarono come "torpes", come sinonimo di "sucio y de malas costumbres" (Covarrubias, 1995: 928).

<sup>1</sup> Questa segnatura corrisponde agli atti del processo a carico di Catalina Mateo, Juana «la Izquierda» e Olalla Sobrino, presso il Tribunale dell'Inquisizione di Toledo per "stregoneria". È l'indicazione di riferimento per ogni citazione riguardante questo fascicolo, che da qui in avanti ometteremo per agevolare la lettura del presente articolo. Il processo inquisitorio ha avuto luogo negli anni 1590 e 1591.

<sup>2</sup> È probabile che questo soprannome si riferisse al mancino di Juana. In Età Moderna i mancini erano considerati servitori del demonio, visto che si poteva benedire solo con la mano destra, mentre la sinistra era utilizzata nelle messe nere. Inoltre, anche il diavolo di solito viene descritto come mancino.



Perché essere strega era considerato un “buen oficio”? In una società prettamente patriarcale, nella quale le donne, dalla nascita, dovevano sottostare all'autorità di un uomo (che fosse il padre, un fratello, il marito o il figlio), quando diventavano vedove ad una età già avanzata ed erano magari anche povere e di salute cagionevole, si ritrovavano indifese e vulnerabili, anche perché, nella maggior parte dei casi, era troppo oneroso per i figli farsi carico di loro. La società le escludeva, emarginandole e discriminandole. Erano anche donne che iniziavano a presentare i primi sintomi di demenza senile, erano brontolone e maleducate, come se rimproverassero alla vita tutto quello che non avevano. A volte, sembrava vivessero in un mondo a parte, scollegato dalla realtà e scandito da orari che non coincidevano con quelli normali, perché quando si diventa anziani si dorme meno, e la cosa dava adito ad ogni tipo di sospetti e diffidenze.

Queste donne anziane, povere ed emarginate, erano solite creare rapporti stretti tra di loro. In una tale situazione di vulnerabilità, diffidenza ed isolamento, spinte da un impulso naturale alla sopravvivenza, alcune di queste donne sceglievano di costruirsi, quanto più possibile, una fama che le identificasse come streghe. In questo modo, con la loro sola presenza avrebbero potuto incutere paura nei concittadini, che si sarebbero quindi rivolti a loro con un certo rispetto per chiedere protezione, medicinali, unioni, amore, denaro, salute... (Bonomo, 1985; Ginzburg, 1989; Romano, 2004; Berti, 2010). Erano loro stesse a scegliere di incarnare gli stereotipi tipici delle streghe, attribuendosi capacità magiche, che certamente non possedevano, ma che avrebbero permesso loro di giocare con questo inganno per vivere in modo più agiato. Per questo motivo, sia Juana “la Izquierda”, che Olalla Sobrino, convinsero Catalina Mateo a farsi strega, così da poter avere di che vestirsi, da mangiare e da bere in abbondanza. Lo stesso Castañega riconosce:

Por experiencia vemos cada dia que las mugeres pobres y clerigos necesitados e codiciosos, por officio toman de ser conjuradores, hechizeros, nigromanticos y adeunos por se mantener e tener de comer abundantamente [...]. (1529: 7v)

Spinta dall'indigenza in cui versava, Catalina si lasciò semplicemente convincere: “serlo habéis, aunque no queráis” le avevano detto. Una notte Juana la andò a cercare, e le tre si riunirono in casa di Olalla. Lì, apparve “el demonio en figura de cabrón [...] y él se había echado carnalmente con todas tres en presencia de todas”. Si era così realizzata l'orgia, uno dei miti più diffusi in tutto l'occidente riguardo alla stregoneria (Ortiz, 2015). Tuttavia, il sesso con il diavolo non era sempre unito al piacere. In un'altra occasione, Catalina dichiarò di essere stata vittima di uno stupro:

y que de allí a pocos días el dicho cabrón había ido una noche a casa de la dicha Mateo y hallándola acostada la había forzado y tenido cuenta carnal con ella diciendo en esto algunas particularidades y lo mismo había hecho en las cárceles de dicho vicario y que al cabo de algunos pocos días en casa de la dicha Olalla le habían dado un cuchillo y con él se había cortado la uña que le habían mandado y se la había entregado.

A quei tempi, una donna era attraente agli occhi degli uomini solo finché era fertile, vale a dire, finché era giovane, florida e ancora in grado di concepire figli. Non appena entrava in menopausa, diventava un fastidio sociale da confinare nella sua stessa casa.

E mas son de las mugeres viejas e pobres que de las moças e ricas porque como después de viejas los hombres no hazen caso dellas, tienen recurso al demonio que cumple sus apetitos, en especial si cuando moças fueron inclinadas e dadas al vicio de la carne. (Castañega, 1529: 13r-v)

La donna aveva sicuramente desideri sessuali che il marito ormai non poteva più appagare. Così, sfruttando il topos della “vagina dentada”, si trasformava in maestra per giovani cavalieri inesperti che non dovevano giungere vergini al matrimonio. Se volevano mantenere virile il proprio membro, dovevano arrivare a consumare il sacramento già esperti e sessualmente prestanti (Roper, 1997; Culianu, 1999; Stephens, 2002). Quando gli anni, poi, iniziavano ad avvizzire il suo corpo, la donna ricorreva alla masturbazione, utilizzando di solito quello che aveva a portata di mano: una scopa. Per suggellare il patto demoniaco, il caprone aveva chiesto a Catalina una parte del suo corpo e lei gli aveva offerto un’unghia della mano destra. Un’unghia perché, essendo una parte dura, di natura cornea e che nasce e cresce all’estremità delle mani, era il simbolo dell’inganno e del furto. Questo patto rappresentava una componente fondamentale della stregoneria, perché le conferiva quel carattere eretico per il quale era soggetta alla giurisdizione dell’Inquisizione. Consisteva nel rinnegare Dio e stipulare un legame con Satana in cambio di vari piaceri mondani (Castiglioni, 1993). Il patto poteva essere di due tipi: esplicito o implicito. Secondo Castañega:

El pacto expreso que se haze al demonio de sus familiares es dos maneras: vno es tan expreso y claro que con palabras claras e formales, renegando de la fe, hazen nueva profesion al demonio en su presencia que les aparece en la forma e figura que el quiere tomar, dandole entera obediencia y ofreciendole su animo y cuerpo. [...] Otros tienen pacto explicito y expreso con el demonio, no porque ayan hablado alguna vez con el o le hayan visto en alguna figura conocida, saluo con otros ministros suyos, que son otros encantadores, hechizeros o bruxos y hazen la mesma profesion que los primeros; o aunque nunca con otro hablen o al demonio en alguna figura ayan visto, ellos mesmos hazen tal pacto y promessa al demonio, apostando de la fe de Christo e hazen las cerimonias que los otros hechizeros hazen o las que el demonio les inspira y enseña [...]. (1529: 11v-12r)

Con esso, la strega giurava lealtà al demonio attraverso una modalità indiretta, ovvero per mezzo di un’altra strega. A questo si attenne Catalina Mateo.

Pacto implicito o oculto es tambien de dos maneras. Unos tienen con el demonio pacto oculto quando, sin renegar ni apostatar ni perder la fe catolica a su parecer, tienen e creen y hazen las mesmas cerimonias e inuocaciones diabolicas; y estos tales tienen pacto oculto e secreto con el demonio, porque oculta e virtualmente, en aquella creencia e confianza que en los tales execramentos cerimonias y supersticiones tienen, se encierra la apostasia de la fe de Christo [...] Estos se llaman comúnmente hechizeros. (Castañega, 1529: 12r)

Questa seconda tipologia di patto era in realtà più propria delle fattucchiere, non tanto delle streghe. Guaccio riepiloga gli aspetti comuni nei patti demoniaci e li classifica secondo undici punti. All’ottavo punto si dice: “prollitentur sacrificia, et quaedam striges promittunt se singulis mensibus, vel quindenis vnum infantulum strigando” (Guaccio, 1624: 40), ovvero, si promette al diavolo l’offerta di sacrifici e alcune streghe fanno anche voto di strangolare o asfissiare neonati.

Catalina Mateo era ben conscia del pericolo che avrebbe corso se avesse confessato di aver stretto un qualche patto con il diavolo, per cui nella deposizione che rilasciò di fronte al Vicario di Alcalà negò “[...] haber tenido otro pacto explicito ni tácito con el demonio más del que había dicho”, nel tentativo di togliere importanza al fatto, per ridurre la condanna che le avrebbero inflitto. Confessò anche che, per completare l’unione, uscirono in volo dalla finestra in cerca di creature, pronunciando le parole “de viga con la ira de Santa María” (López Ridaura, 2013: 37-58).

Furono sedici i testimoni di El Casar che, pieni di risentimento, accusarono Catalina Mateo di essere una strega e dissero che “en la dicha villa de quatro años a esta parte abian muerto quatro o cinco criaturas de muertes violentas, que era imposible aberlas hecho sino bruxas”. L’infanticidio era un tipo di delitto generalmente associato alle streghe e, in particolare, alle streghe iberiche (Tausiet, 1998: 61-83; Poggi, 2002; Sánchez Ortega, 2004: 125-139; Campagne, 2009: 151-223). Nel caso di Catalina Mateo, lei stessa confessò sotto tortura che

aquella noche la dicha Olalla la había untado las coyunturas de los dedos de los pies y manos y en compañía del dicho cabrón habían ido a una casa y llevando unas brasas en una tela, habían entrado por una ventana a las doce de la noche y echando sueño a los padres con unas dormideras y otras hierbas puestas debajo de la almohada les habían sacado una niña de la cama y apretándola por las arcas la habían ahogado y encendido lumbre con lo que llevaban y le quemaron las partes traseras y quebrantado los brazos y que al ruido habían despertado los dichos padres y ellas se habían vuelto con el dicho cabrón por el aire a casa de la dicha Olalla, a donde se habían vestido y ido cada una a su casa y que a la ida y vuelta iban por el aire desnudas.

Il fatto di aver sottoposto la bambina a diverse torture, come bruciarle le terga, romperle le braccia o soffocarla, aveva sconcertato la popolazione, provocando un senso di rifiuto e di odio verso chi meritava di essere castigato per il danno e il male che aveva provocato: le streghe. Una volta composto il binomio ‘morte + bambino’, la gente prese ad infervorarsi e si unì irrazionalmente contro chi presumibilmente ne era stato la causa. Si trattò di un vero e proprio linciaggio pubblico contro chi faceva paura solo perché non si trovava sotto l’egida di nessun uomo. Fu la stessa Catalina a dare forma a questo immaginario collettivo quando confessò quello che l’Inquisizione voleva sentirsi dire. Sapeva che in questo modo si sarebbe irrimediabilmente condannata, ma non voleva affrontare il dolore fisico della tortura. Si spinse dentro a un circolo vizioso di dichiarazioni, ciascuna più cruenta dell’altra, solo per far cessare il tormento a cui era sottoposta. Ammise, allora, fatti quali:

[...] otras noches untándose en casa de la dicha Olalla y en compañía del dicho cabrón había ido a otra casa y ahogado a un niño y arrancándole sus vergüenzas y después otras dos casas en diferentes noches y ahogado otras dos criaturas e que una sola vez había invocado al demonio diciéndole “Demonio, ven allí”.

In un’altra occasione, ammise che “abiendose desnuda en cueros y descabelladas tanto se fueron en casa de un boticario que viue en el casar” – anche in questo caso erano accompagnate dal diavolo sotto forma di caprone, che le aveva sollevate in aria e aiutate ad entrare da una finestra bassa – “sacaron las dos dellas un niño que tenían los padres en la cama y le mataron y ahogaron a pellizcos y primero que le pellizcasen le hayan ahogado aprentándole las arcas con las manos y echo esto le tornaron a meter en la mesma cama”.

Ricordò anche che: “abrá tres o quatro años poco más o menos que aujéndose juntado en dicha casa todas tres y auiéndose desnudado estando yo conellas en compañía del dicho demonjo en figura de cabrón” si erano dirette verso la casa di Juan García, di professione maniscalco, “estando un niño en la cama se le sacaron y todas juntas le ahogaron por las arcas e le quebraron los pies y los brazos e las vergüenzas le arrancaron y hecho esto dexaron el dicho niño en un rincón del aposento y se fueron cada una y el demonio con ellas”.

Queste uccisioni furono ratificate anche dai testimoni nel processo contro Catalina Mateo. Furono loro che entrarono nei dettagli dei crimini commessi dalla donna. In una occasione, aveva chiesto a una vicina se avesse un po’ di farina da darle. Quella aveva rifiutato e suo marito si era spaventato molto perché avevano un bambino piccolo, peraltro particolarmente bello. Quella stessa notte sentirono dei rumori sul tetto dell’abitazione, ma caddero presto in

un sonno profondo. Al risveglio, trovarono il figlio morto vicino al camino, “quebrados los brazos y por lo riñones, torcidos los rostros y arrancadas sus vergüenzas, y hecha otras muchas crueldades en él, que era para quebrar el corazón”.

I metodi usati per gli infanticidi andavano dal dare pizzicotti e mordere, a mutilare o colpire con brutalità i bambini, tutte pratiche documentate anche nei processi contro altre donne della zona accusate di essere streghe. Dalla metà del XVI secolo, nel triangolo tra Cuenca, Guadalajara e Alcalá de Henares, prese a diffondersi una vera e propria ossessione per le streghe. Questa psicosi si intensificò, in particolare, per l'aumento del numero delle morti di neonati, che venivano ritrovati, la mattina, soffocati e con il corpo ricoperto di ecchimosi. All'origine di tutto ciò c'era una causa più che ovvia, come vedremo in seguito, ma la società aveva bisogno di trovare un colpevole da accusare per tutto quel dolore, e chi meglio di una strega a cui dare la colpa per gli infanticidi? La Chiesa stessa contribuiva a rafforzare questa paura, sia durante i sermoni che nei bandi pubblici, in cui si invitava a denunciare qualsiasi comportamento che non rientrasse nei canoni “normali” per l'epoca (Centini, 1992; Pastore, 1997; Bravo, 2002). La caccia alle streghe in questa regione si rivelò un altro modo per controllare ed opprimere ancor più la società nel nome di una presunta protezione dei suoi figli. Quando le stesse gerarchie ecclesiastiche presero a riconoscere l'esistenza delle streghe, il panico si diffuse tra quelle popolazioni che già credevano negli unguenti, i voli notturni, le congreghe, i patti demoniaci, la devastazione dei campi, ecc.

Il 20 luglio del 1519 fu registrata la prima denuncia nella quale una tale Juana, abitante a Villalba de Huete (l'attuale Villalba del Rey), accusava le streghe di aver ucciso una delle sue figlie sedici anni prima e di averci provato di nuovo con una figlia appena nata (ADC 230-2902). Questa accusa assunse maggior consistenza quando, poco tempo dopo, fu trovato morto il figlio del carpentiere Sancho de Francos e mostrava chiari segni di violenza (ADC 230-2902). Questi due casi diedero l'avvio ad una vera e propria persecuzione contro qualsiasi donna, adulta e vedova, che conoscesse i rimedi che la natura offriva, che ricucisse le vergini, aiutasse le virilità intorpidite, unisse gli amori proibiti, insomma, che avesse trovato un modo per sopravvivere in una società che le emarginava, ritenendole inutili e brutte. La paura diffusa era tale che non passava giorno che non venisse presentata una nuova denuncia (Clark, 2009).

Mari Martínez de la Canal, governante dell'inquisitore Juan Yáñez, rilasciò una testimonianza sulla morte di un suo figlio per mano di “xorguinas” (ADC 230-2902). Mateo Muñoz, cimatore, dichiarò che le streghe gli avevano ucciso due dei suoi figli, che furono trovati al risveglio pieni di lividi (ADC 230-2902). Teresa López giurò che “La Illana” era una strega e che aveva ucciso un gran numero di creature. Anche Inés López confermò l'esistenza di donne vecchie e assassine. Pedro Vidal accusò ancora “La Illana” di utilizzare il corpo di sua figlia per fare unguenti in tempo di Quaresima. Sempre durante questo periodo liturgico, la moglie di Francisco de Yanguas affermò che il lunedì santo, trovandosi sola a casa, bussò alla sua porta una donna anziana per chiederle il fuoco. Il mattino seguente sua figlia fu ritrovata senza vita. Juan de Lorca, magliaio, testimoniò che una notte avevano messo la figlia di sei mesi a dormire di fianco alla madre, vicino al bordo del letto, e che al risveglio l'avevano trovata morta. Quiteria Martínez accusò “La Lorenza” di aver soffocato il bambino, figlio di un'altra donna, che stava allevando. Francisco de Rojas incolpò ancora “La Illana” di aver ucciso sua figlia, che venne ritrovata “con la garganta amagullada e todos los labios rompídos e por los oídos e por las narices echaba sangre e todas las piernas las tenía llenas de pellizcos y negros”. Diego Hernández de Parada, Violante – moglie di Mata –, Leonor Rodríguez – moglie di Luis Vidal –, Juana López, Sanco de Molina, ecc., tutti accusarono le streghe della morte dei loro figli piccoli o neonati. A causa di queste denunce, donne come “La Lorenza” (ADC, leg. 76, exp. 1108), “La Illana” (ADC, leg. 75, exp. 1095), Agueda de Beamud (ADC, leg. 79, exp. 114), María de Moya (ADC, leg. 77, exp. 1130), “La Ansarona” (ADC, leg. 99, exp. 1441), “La Roa”



(ADC, leg. 199, exp. 2248) assieme a molte altre, furono arrestate e imprigionate nelle celle segrete dell'Inquisizione (Cordente, 1990: 23-82).

Le morti di bambini di giovane età in Castiglia erano talmente frequenti che anche gli inquisitori del Tribunale di Cuenca aprirono nel 1519 un fascicolo specifico per questi casi.

En la cibdad de Cuenca a veynte e un días del mes de noviembre de mil y quinieltos e diez e nueve años los reverendos señores inquisidores Pedro Gutierrez de los Rios e Juan Yañez dixeron que porque a su noticia es venido que en esta cibdad de Cuenca y en otros lugares de su obispado se han hallado algunos niños muertos e señalados de golpes de donde se tiene sospecha ser muertos y heridos de xorguinos e xorguinas que debían de oficio rescibir toda la información que acerca de lo susodicho hallasen los qual dixeron en presencia de my Francisco Ximenez, notario del secreto [...].  
(ADC, leg. 230-2902)

Ma cosa c'era dietro alle tante morti di bambini in quell'epoca? Si trattava di un modo per controllare le nascite, messo in atto sia in forma cosciente che involontaria. María Monja, meglio conosciuta come "La Lorenza", nella sua difesa argomentò che la causa di tanti infanticidi era la povertà nella quale vivevano i genitori, che a volte bevevano vino anche solo per riscaldarsi. Succedeva che le madri bevessero più del dovuto e andassero a letto ubriache assieme ai figli e quindi li soffocassero senza volerlo. Come esempio, dichiarò che lei stessa durante una festa di matrimonio "bebió más vino del que era menester". Si addormentò accanto a suo figlio appena nato e, se non fosse stato per il marito che l'aveva svegliata furioso, lo avrebbe di certo soffocato, dato che aveva il gomito sulla bocca del piccolo (ADC, leg. 76, exp. 11). Ma questo era anche uno dei modi più diffusi per disfarsi di quei figli che, per un qualche motivo, non erano voluti. Venivano ritrovati allora al risveglio pieni di ecchimosi e contusioni, con sangue alla bocca, nelle narici e nelle orecchie.

Le informazioni contenute negli atti dei processi ci dicono che alle streghe iberiche, specialmente quelle che vivevano nelle vicinanze di vigneti, piaceva bere vino; per questo motivo, durante i loro voli notturni e dopo aver assassinato i piccoli nelle case, se la spassavano dentro alle cantine e alle dispense che trovavano nelle abitazioni. La stessa Juana "la Izquierda" dichiarò che durante l'inverno, quando le notti erano più lunghe e fredde, bevevano nelle dispense in cui si conservava il vino. María Manzanares e Ana de Nieva, che vivevano a Miraflores de la Sierra, confessarono di aver dato fondo a tre tinozze di vino a Tor de Laguna.

Un'altra ragione che potrebbe spiegare l'alto numero di infanticidi rilevati in quell'epoca è collegata ai maltrattamenti che subivano le donne da parte dei mariti. Alcune di loro smettevano di dare il latte ai figli per vendetta. In altre occasioni, i colpi ricevuti e lo stato d'animo della madre influivano sulla qualità del latte, "una crianza poco amorosa, en suma, era juzgada como causa de algunas muertes infantiles por los mismos protagonistas de los hechos" (Tausiet, 2004: 429). A volte, erano le madri che provavano a disfarsi dei figli non desiderati o frutto di violenze. In altre occasioni, nelle denunce si legge la vendetta dei figli contro le madri, accusate di stregoneria. Da piccoli, erano stati maltrattati dalla genitrice e, come rivalsa, si erano rivolti all'Inquisizione per liberarsene. "La mala alimentación, el retiro prematuro del pecho, la crianza descuidada e indiferente, en suma, se encargaban de provocar abundantes fallecimientos por inanición, por deshidratación o por falta de la atención que los recién nacidos requerían" (Tausiet, 1998: 77), senza parlare del clima, le malattie, gli alti costi che implicava allevare un figlio -una responsabilità che ricadeva in particolare sulla madre e che rappresentava un carico ulteriore che non tutte erano disposte ad assumersi (Harris and Ross, 1987; Bideau, Dejardins and Pérez Brignoli, 1987).

Il fatto che l'infanticidio fosse una pratica diffusa non voleva però dire che fosse accettata come normale. I genitori, indipendentemente dall'istinto che potessero avere, di fronte alla morte di un figlio cercavano sempre un colpevole e in una società simile, governata dalla

paura, le streghe divennero così le responsabili di situazioni che non avevano provocato (Delumeau, 2002). I genitori che erano consapevoli del delitto commesso, se riuscivano a farlo restare “segreto”, non avevano da far altro che confessarsi poiché, dal punto di vista ecclesiastico, era considerato al pari di una “mera disattenzione”. In questo modo si alleviava il senso di colpa che avrebbero potuto provare.

Tornando al caso di Catalina Mateo, dopo aver confermato la veridicità di quanto aveva confessato di fronte al Vicario di Alcalá, questi la rinviò, assieme a Olalla Sobrino e a Juana “la Izquierda”, all’Inquisizione di Toledo (Cuevas, 1980: 25-92; Dedieu, 1989: 325-327<sup>3</sup>; Sierra, 2005: 129-131). Lì, le tre chiesero misericordia e Catalina asserì che quanto dichiarato ad Alcalá era tutto falso, e che lo aveva fatto per non essere sottoposta a tortura. L’inquisitore avviò quindi un’indagine a El Casar,

lo cual había dicho por miedo del tormento y habiéndose examinado dieciséis testigos en el Casar contó ser verdad que los dichos niños habían sido muertos y se hallaron de la misma manera y forma muertos y maltratados que la sobre dicha Mateo lo había confesado y habiéndose sustanciado su proceso fue puesta a cuestión de tormento y habiendo/se pronunciado la sentencia y abajadola a la cámara para ejecutarse antes de desnudarse habiendo sido amonestada, dijo ser verdad todo lo que había dicho ante el vicario de Alcalá y en efecto lo ratifica en sustancia aunque en algunas circunstancias mudaba alguna cosa asegurando mucho ser verdad así en la manera del confesar como del jurarlo.

Di fronte a tali prove e testimonianze, gli inquisitori la condannarono a partecipare all’auto-dafé celebrato il 9 giugno del 1591 alla presenza dello stesso Filippo II:

y pasadas las horas del derecho se ratificó en sus confesiones y en otras audiencias que con ella se tuvieron después dijo lo mismo negando saber de qué fue hechos los dichos unguentos ni haber tenido otro pacto expícito ni tácito con el demonio más del que había dicho y dijo las causas que había tenido de vengarse de los padres en la muerte de sus hijos que son las mismas que los padres testificaron donde sospecharon que ellas se los hubiesen muerto y sustanciósse su causa y votose, auto con corozas, levi, doscientos azotes y reclusa por el tiempo que pareciere.

Catalina non fu altro che un capro espiatorio per giustificare alcuni omicidi di cui non era responsabile. Era una donna matura, solitaria, scontrosa, diffidente, forse segnata da turbe psichiche causate dall’alcoolismo, disorientata per l’angoscia e per l’emarginazione patita, che aveva deciso di vestire i panni della strega per inserirsi sul piano dell’immaginario e incutere rispetto, paura e sospetto nella società. Persino gli inquisitori si resero conto dell’universo irrealista in cui viveva. Sapevano che non era una assassina, ma solo una donna trascinata da un destino che non poteva eludere, una sopravvissuta in un mondo per cui era diventata ormai solo un disturbo molesto e qualcosa di inservibile, vittima – infine – della sua stessa età.

### Bibliografía

ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, 230-2902.

ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, leg. 199, exp. 2248, Processi di Ana “La Roa” e María Parra.

<sup>3</sup> Dopo varie consultazioni presso l’*Archivo Histórico Nacional* abbiamo constatato che la segnatura che riporta nel suo libro relativa a questo processo non trova riscontro in nessun processo inquisitoriale. Inoltre, la traduzione al francese degli atti da lui proposta è a dir poco libera, come si può facilmente verificare.

- ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, leg. 75, exp. 1095, Processo di Illana de Pañalver.
- ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, leg. 76, exp. 1108, Processo di María Monxa, alias “La Lorenza”.
- ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, leg. 77, exp. 1130, Processo di María de Moya.
- ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, leg. 79, exp. 1147, Processo di Águeda García de Beamud.
- ADC. Archivo de la Diócesis de Cuenca, leg. 99, exp. 1441, Processo di Francisca “La Ansarona”.
- AHN. Archivo Histórico Nacional, Inquisición, leg. 91, exp. 1, 197 h.
- BERTI, Giordano (2010) *Storia della stregoneria. Origini, credenza, persecuzioni e rinascita nel mondo contemporaneo*, Milano, Oscar Mondadori.
- BIDEAU, Alain, Bertraud DEJARDINS, Héctor PÉREZ BRIGNOLI, eds. (1987) *Infant and Child Mortality in the past*, Oxford, Clarendon Press Oxford.
- BONOMO, Giuseppe (1985) *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palermo, Palumbo.
- BRAVO, Elia Nathan (2002) *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro (2002) *Homo Catholicus. Homo Superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- (2009) *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- CASTAÑEGA, Martín de (1529) *Tratado de las supersticiones y hechizarias y de la posibilidad y remedio dellas*, Logroño, Miguel de Eguia.
- CASTIGLIONI, Arturo (1993) *Encantamiento y magia*, trad. Guillermo Pérez Enciso (), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- CENTINI, Massimo (1992) *Stregoneria. Demoni e magia nel Piemonte medioevale*, Torino, Editrice Il Punto.
- CIRUELO, Pedro (1538) *Reprovación de las supersticiones y hechizerías. Libro muy útil y necesario a todos los buenos christianos*, Salamanca, Pedro de Castro.
- CLARK, Stuart (2009) *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- CORDENTE MARTÍNEZ, Heliodoro (1990) *Brujería y hechicería en el obispado de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia.
- CUEVAS TORRESANO, M.<sup>a</sup> Luz de las (1980) “Inquisición y hechicería. Los procesos inquisitoriales de hechicería en el Tribunal de Toledo durante la primera mitad del siglo XVII”, *Anales toledanos*, 13, pp. 25-92.
- DEDIEU, Jean-Pierre (1989) *L'Administration de la Foi. L'Inquisition de Tolède (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Madrid, Bibliothéque de la Casa de Velázquez.

- DELUMEAU, Jean (2002) *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Taurus.
- GINZBURG, Carlo (1989) *Historia nocturna*, Torino, Giulio Einaudi.
- GUACCIO, Francesco Maria (1624) *Compendium maleficarum. Ex quo nefandissima in genus humanum opera venefica, ac ad illa vitanda remedia conspiciuntur*, Milano, Collegio Ambrosiano.
- HARRIS, Marvin and Eric B. ROSS (1987) *Death, Sex and Fertility. Propilation Regulation in Preindustrial and Developing Societies*, Columbia, Columbia University Press.
- HERRERA CASADO, Antonio (2003) *Historia de el Casar*, Guadalajara, AACHE.
- LEVACK, Brian P. (1995) *La caza de brujas en la Europa Moderna*, José Luis Gil Aristu (trad.) Madrid, Alianza Editorial.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia (2013) "De villa en villa, sin Dios y ni Santa María, un conjuro para volar" en Claudia Carranza, ed. *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 37-58.
- ORTIZ, Alberto (2015) *El aquelarre. Mito, literatura y maravilla*, Barcelona, Ediciones Oblicuas.
- PASTORE, Federico (1997) *La fabrica delle streghe. Saggio sui fondamenti teorici e ideologici della repressione della stregoneria nei secoli XIII-XVII*, Pasian di Prato, Campanotto Editore.
- POGGI, Giulia, ed. (2002) *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, Firenze, ETS.
- ROMANO, Franca (2004) *Donne passioni possessioni*, Roma, Meltemi.
- ROPER, Lyndal (1997) *Oedipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*, London/NewYork, Routledge.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María-Helena (2004) *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, UNED.
- SIERRA, Julio (2005) *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610). Manuscrito de Halle*, Madrid, Trotta.
- STEPHENS, Walter (2002) *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago, The University of Chicago Press.
- TAUSIET, María (1998) "Brujería y metáfora. El infanticidio y sus traducciones en Aragón (s. XVI-XVII)", *Temas de antropología aragonesa*, 8, PP. 61-83.
- (2004) *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Madrid, Turner.





# “El ángel de la poesía” y “el nuevo reinado de la inteligencia” Algunas consideraciones acerca de *Sab* en el linde entre Ilustración y Romanticismo

JOAN ANTONI FORCADELL  
Universitat Autònoma de Barcelona

## Resumen

Este artículo plantea una revisión en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, del corrompido eje dicotómico que separa Ilustración y Romanticismo como periodos literarios irreconciliables para observar, a través de esta obra, zonas de gran permeabilidad que desacreditan encorsetamientos teóricos, en especial por parte de aquellas visiones sesgadas que plantean el binomio como una oposición entre razón y sensibilidad. Se llega, de este modo, a una propuesta de análisis del personaje de Teresa como la encarnación del ideal del justo medio, que sería el más alineado con la perspectiva de la voz narrativa, y el concebido además desde una visión más positiva.

## Abstract

This paper proposes a revision in *Sab*, by Gertrudis Gómez de Avellaneda, of the broken dichotomous axis that separates Enlightenment and Romanticism as irreconcilable literary periods to observe, through this work, areas of great permeability that discredit theoretical corsets, especially by part of those biased visions that raise the binomial as an opposition between reason and sensitivity. In this way, we come to a proposal for the analysis of Teresa's character as the embodiment of the ideal of the right balance, which would be the most aligned with the perspective of the narrative voice, and also conceived from a more positive perspective.



Guiados por el principio de libertad, los artistas de esta época [el Romanticismo] prescinden de las reglas clásicas, pues ven en ellas un modo de limitar el proceso creativo. *La pasión sustituye a la razón y las obras se vuelven muy subjetivas.* (Alsina, Fortuny y Picó, 2008: en línea; las cursivas son mías)

No se disculpe por un propósito simplificador y didáctico la negligencia con la que en determinados manuales de educación secundaria se ha cimentado el conocimiento sobre historiografía literaria en las actuales generaciones filológicas universitarias. Quizás en esa problemática, que se cierne sobre un eterno y transido debate con raigambre en las políticas educativas, sea el Romanticismo uno de los principales damnificados. Cambio no significa oposición radical, como sí se desprende de esta particular visión, y menos cuando se discute sobre periodos literarios, para los que por lo general no existen compartimentos estancos sino territorios fluidos y zonas de transición. Cualquier lectura atenta de los textos al amparo de este membrete puede contradecir punto por punto la cita anterior, máxime si se tiene en cuenta el último segmento destacado, como se desprende incluso de gran parte de los análisis legados por los grandes teóricos del Romanticismo literario.



Joan Antoni FORCADELL SÁNCHEZ, “«El ángel de la poesía» y «el nuevo reinado de la inteligencia». Algunas consideraciones acerca de *Sab* en el linde entre Ilustración y Romanticismo”, *Artifara* 20.2 (2020) Contribuciones, pp. 151-162.

Recibido el 18/09/2020 → Aceptado el 01/12/2020

A lo largo del breve espacio que se abre a continuación se propone la revisión en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de lo que quizás ha sido uno de los aspectos menos cuestionados por parte de la crítica, su componente romántico, no con la voluntad de negarlo, sino de encauzarlo con argumentos de pura inmanencia textual hacia unos márgenes más difusos que limitan y se entrecruzan en diversas ocasiones con los de la órbita ilustrada. Se asume para ello que perspectivas como las que presenta la cita inicial son fruto de lecturas defectuosas que no son aplicables, por todo ello, a la definición de ese periodo, y se propone como punto de partida que el binomio Ilustración-Romanticismo se articula en un entramado mucho más complejo según el cual la herencia de la segunda etapa con respecto de la primera es innegociable.

Si con Rodríguez (2004) convenimos en considerar que “la historiografía moderna ha pecado en demasiadas ocasiones de un cierto «romanticentrismo»”, no podemos menos que admirarnos de la abundancia de recursos y sugerencias con que a esta vertiente crítica se ofrece una obra como *Sab*, cuyas costuras se advierten sin dificultad. En este sentido, sobre las influencias del Romanticismo en Hispanoamérica, y en particular en la Avellaneda, Orozco Vera (1998) es tajante: su obra “debe ser interpretada en dicho contexto caracterizado por los modelos literarios europeos” (87), y si esta cifra hermenéutica es clara, no lo pueden ser menos las tres décadas durante las cuales la poetisa vivió en España, con el consecuente afianzamiento de lazos afectivos e intelectuales con pensadores y literatos del momento, en cuyo contacto se nutre su obra (Servera, 2009: 11-41).

Subías (2007) ha dado cuenta de la heterogeneidad de criterios que brinda el panorama crítico al respecto del Romanticismo español, que estriba por un extremo entre su defensa más acérrima, con bases sólidas que se remontan a una suerte de Prerromanticismo datado en el último tercio del XVIII, como se desprende en Sebold (2000), para quien esta nueva sensibilidad preconiza en algunos de sus rasgos esenciales en Cadalso y sus *Noches lúgubres* la tendencia sobre la que más tarde Inglaterra y Alemania se otorgan primacía, y por el otro extremo en su reducción a la mínima expresión hasta su negación, pues sería de “exigua relevancia” y “tardía manifestación” (Subías, 2007: 231) y añade un elemento adicional de complejidad al entrañar dos fuerzas en disputa, una conservadora, de extensión popular, y otra liberal, residual, breve y alóctona.

De mayor consenso parece gozar la idea según la cual existe una transición gradual con solapamientos, no abrupta ni rupturista, entre Neoclasicismo y Romanticismo, que se matiza en función de la perspectiva crítica que se adopte, en rechazo frontal del tópico según el cual “Europa se acostó absolutista y neoclásica y se levantó demócrata y romántica” (Córdoba, 2010). Así pues, en Vallejo (1915) ya puede leerse que es incuestionable “que la escuela romántica en España tiene sus más sólidas bases en la revolución filosófica del siglo XVIII” (obra citada en Subías, 2007: 223), e incluso Sebold propone que entre ambos momentos hay una “evolución [...] de grado” según la cual “sólo es preciso que ese poeta [neoclásico] se desilusione” (Rodríguez, 2004).

La piedra angular de todo este debate y que determina en buena parte la divergencia crítica en cuanto a las divisiones historiográficas es sin duda la valoración del discurso sentimental en los textos de ambos periodos, que se ha concedido tradicionalmente como precepto central de la estética romántica, olvidando lo que es uno de los motivos que vertebran el estudio de Rodríguez (2004), a saber, que existe una corriente ilustrada sensista que reclama desde los empiristas ingleses el dominio sobre lo material. De ahí que exista una efectiva “invención del Prerromanticismo”, a cuyo seno han ido a posarse obras como las *Noches lúgubres* de Cadalso, cuya lectura atenta debe poner el foco en que lo que en el fondo se está reclamando

como un “necesario equilibrio entre el alma sensible y el alma racional”, que constantemente se ve truncado por la alteración perceptiva “que en el hombre racional provoca un estado de exaltación sentimental”. Así, dentro de esta corriente, como sostiene Glendinning (1982), cuando en la literatura del XVIII afloran innegables rasgos de pesimismo y rebeldía, no deja de ser un rasgo usual “dentro de la veta sentimental” en los términos en los que se acaba de recategorizar, que emerge en un estadio particular con voluntad universalizadora, antes un “espíritu de protesta social y filosófico” que una suerte de precoz “panteísmo egocéntrico” (133). De modo que desterrar lo sentimental de la esfera del sujeto ilustrado es en parte negarle uno de los aspectos que fueron centrales en su producción filosófica y artística puesto que, aunque se da en un terreno de “divergencias y contradicciones”, como sostiene Rodríguez Gutiérrez (2007: 3), su interés bascula entre los ideales de armonía y belleza y su representación corporeizada y tangible.

Si en Ferrús (2002) leemos que la Avellaneda “muestra desde muy niña una melancolía de corte romántico” (603), Rodríguez (2004) añade la previa existencia cronológica de una “melancolía ilustrada [...] de afuera hacia dentro [que] se plantea como una aproximación inductiva a la naturaleza”, por lo que estas categorías de estudio deben matizarse. Ahora bien, como también advierte este crítico, no se deben confundir términos, ni aplicar categorías de análisis ya agotadas a una obra que por mera cronología es muy posterior y representa en este terreno al “poeta [que] deja de ser *espejo* en cuyos sentidos se refleja la naturaleza, para convertirse en *lámpara* cuya subjetividad arroja nueva luz sobre cuanto le rodea”. Parece innegable que esa perspectiva es plenamente compartida por la Avellaneda en su discurso sobre lo natural como proyección del estrato anímico individual en una suerte de unidad e interrelaciones cósmicas que logran, de hecho, “hacer corresponder los tres niveles de la realidad con los del alma humana” (Canterla, 1997: 54) en la estela neoplatónica.

Por tradición bibliográfica, es de obligada mención el comentario que el profesor Sebold (1987) dedicó ex profeso a la obra que se analiza y que de algún modo ha marcado los senderos por los que ha transcurrido la crítica de algún tiempo a esta parte, un estudio que se estructura de hecho desde las mismas categorías con las que él mismo ya había leído *Noches lúgubres*: el héroe romántico solitario acechado por un inconmensurable “dolor cósmico romántico” (97) que se sabe superior y en quien “se funden [...] rasgos angélicos y rasgos satánicos” (107), los juegos de sombras en consonancia con la dicotomía apariencia-verdad en los que el mundo exterior se descubre como un engaño en contraposición con algunos interiores nobles y verdaderos, y la falta de acuerdo que se da a veces, como en el caso de Enrique Otway y Sab, en un mismo individuo entre cuerpo y alma, que son reflejo de tendencias opuestas, y que desemboca de hecho en el desengaño de los héroes románticos que responden a “los grandes este-reotipos románticos” (100) del momento.

Pero quizás una de las aportaciones más interesantes al respecto deba reconocérsele al monográfico de Ferrús (2014), con la vista puesta en los mecanismos a través de los cuales la Avellaneda dinamita en *Sab* desde dentro los géneros literarios románticos de alcance popular en la estela de la literatura sentimental, al servicio de un programa ético que propugna un “modelo de ciudadanía” (208) que atenaza las formas de alteridad que encarnan los héroes románticos de esta novela, a saber, la femineidad y la esclavitud, a través de cuya equiparación “se sabotea el modelo de mundo de la novela sentimental y con él los pilares de la ideología criolla” (209)<sup>1</sup>, opinión que en términos parecidos había formulado también Van der Linde (2008: 61).

<sup>1</sup> Aunque compartimos su análisis, quizás Ferrús (2014) toma un criterio demasiado laxo de lo que considera “las claves del folletín: su tópica, sus intertextos, su lenguaje, etc.” para afirmar que *Sab* “asume su estructura silogística, tética” (211). Ni en su modo de difusión, ni en la cerrazón estructural unitaria sin dar lugar a la intriga que presentan los capítulos, ni en la ausencia de juegos de ocultamientos, ni en la de maniqueísmo, ni en la propuesta en lo social, ni tampoco por encima de todo por la carencia de arquetipos; poco se recupera en esta obra de la Avellaneda de la

De Ferrús (2002) recuperamos otro de los paradigmas de estudio aplicables a la Avellaneda en clave autobiográfica que, creemos, tienen perfecta traslación a la obra que se comenta: las diversas representaciones del sujeto romántico en *Sab* proponen un juego de desdoblamientos autorales, ensayo y error por el que un mismo ideal se lleva a la práctica en distintos personajes como vértices de un mismo poliedro con resultados dispares, del mismo modo que autobiográficamente en su *Diario* la Avellaneda se construía “desde la propia autoconsciencia desfigurativa” (602) una “superposición de imágenes [...] que contribuye a evidenciar la fragmentación del «yo»” (603). Así, de los cuatro planos que se establecen para esa obra, en *Sab* cabe reconocer tres, como más abajo se desarrolla: “lo que se cree ser”, en Carlota; “lo que se quiere ser”, en Sab, y “lo que se debe ser”, (602) en Teresa.

Considérese además el estudio comparativo de Alberto Carlos (1965), que establecía algo de lo que más adelante se harían eco especialistas como Orozco Vera (1998), a saber, la deuda de *Sab* con otros textos como *Joulié, ou La nouvelle Héloïse* (1761), *Die Leiden des jungen Werther* (1774), *Atala* (1801) o *René* (1802). Este crítico señala una serie de concomitancias entre las que destacan el ideal de libertad, la superioridad espiritual del ser capaz de amar, la idea de la inocencia infantil como prácticamente una encarnación en sociedad del hombre en el estado natural o el rechazo hacia los matrimonios de conveniencia, si bien en cierto punto aclara que la Avellaneda “no permite que los modelos literarios se impongan sobre su voluntad” (Carlos, 1965: 235), pues moldea los motivos para refundir los “detalles que le correspondían a Lotte y Werther, [...] discursos líricos de René” y “conceptos e ideas de Saint-Preux” sobre el molde de “lo esencial de *Sab* – la angustia – [que] le pertenecía a ella exclusivamente” (238).

En otro orden de cosas, no se debe obviar la contradicción que supondría fundar en Rousseau, pensador ilustrado prácticamente por antonomasia, una de las principales deudas estéticas y filosóficas del Romanticismo de mantenerse firme la creencia en el binomio que desde un principio se ha rechazado. Esto es en el fondo lo que anticipa Subías (2007) cuando observa que “estamos asistiendo, en realidad, a la aparición de una nueva época, impulsada por los principios de la Ilustración y centrada en el hombre, cuyas señas de identidad son la libertad, la pasión y el sentimiento” (225). De ahí que resulte imposible relegar a la esfera de la unicidad hermética la literatura ilustrada, que se revela como un complejo de corrientes heterogéneas en constante debate y evolución del que participan muchos de los motivos que se trasladan a posteriores movimientos, y que en el Romanticismo no se deba ver sino su consecuencia lógica, la puesta en práctica y posterior fracaso de esos ideales.

## DICOTOMÍAS TEMÁTICAS Y NARRATIVAS

Todos los elementos que a continuación se desgranar deben servir para reafirmar la premisa según la cual el sujeto romántico no libra en *Sab* su batalla en términos que permitan establecer líneas divisorias tajantes entre corrientes estéticas, pues los planos en los que se articulan los

---

novela por entregas. Échese un breve vistazo, en este sentido, al galdosiano Ido del Sagrario, escritor folletinesco, quien en el capítulo inicial de *Tormento* aporta la que se ha convertido en una de las referencias de obligada mención para el estudio del subgénero: “he puesto en la tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven siempre con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. [...] Mis heroínas tienen los dedos pelados de tanto coser, y mientras más les aprieta el hambre, más se encastillan ellas en su virtud [...]. En esto tocan a la puerta. Es un lacayo con una carta llena de billetes de Banco. Las dos niñas bonitas se ponen furiosas, le escriben al marqués en perfumado pliego... y me le ponen que no hay por dónde cogerlo. Total, que ellas quieren más la palma que el dinero. ¡Ah!, me olvidaba de decirte que hay una duquesa más mala que la mala landre, la cual quiere perder a las chicas por la envidia que tiene de lo guapas que son... También hay un banquero que no repara en nada. Él cree que todo se arregla con puñados de billetes. ¡Patarata! Yo me inspiro en la realidad. ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo” (Pérez Galdós, 2007: 139-140). La pugna, con todo ello, no está tanto en unos mecanismos genéricos que poco se asemejan, como en el sistema de valores implícito.



conflictos discurren a nivel temático y en la técnica narrativa por cauces de mayor complejidad. Léase el primer capítulo de la novela como un núcleo de expansión temática que esboza la contraposición entre los dos polos que entran en tensión en la trama, representados en Enrique Otway y Sab, un juego contrastivo que se lleva al terreno de lo narrativo con una serie de consideraciones acerca de las transformaciones económicas que está experimentando Cuba (101-102) frente al temprano arranque lírico en estilo directo del esclavo, que pone el acento en la calidad humana de aquellas almas a costa de las que se está fundando esa creciente prosperidad de la isla (106-107); esto cristaliza en la observación resignada: “Pero no es la muerte de los esclavos causa principal de la decadencia del Ingenio de Bellavista” (107). No obstante, esta tensión no se articula en la dicotomía razón-sensibilidad, pues se debe sustituir el primer término por el de materialismo, con el que erróneamente se tiende a asociar, y aún paralelamente se desarrolla otra que es su consecuencia, la realidad frente al deseo, los mundos enfrentados irreconciliables de los que hablaba Salinas (1982):

No hay arreglo, no hay concordia posible. La realidad es odiosa, en cuanto se la ve de cerca. Y los dos mundos se quedan así, frente a frente, como dos enemigos. [...] El mundo real destroza al mundo poético, le niega toda posibilidad de realización. Y la única grandeza que quedará a esta poesía y a esta etapa del espíritu humano es la grandeza de la queja, del grito desesperado. (153)

Así se presenta el conflicto entre ideal y realidad en Carlota hacia el final de la novela, en que acaba tomando consciencia de su vida en la esclavitud corporal por su condición de mujer, y en la esclavitud social al dar temprano arreglo a su vida en la forma de un matrimonio que no corresponde a sus expectativas, deviniendo “una pobre alma poética arrojada entre mil existencias positivas”, sumergida en una “atmósfera mercantil y especuladora” que destruye “las bellas ilusiones de su joven corazón” (258). Prueba muy evidente que lo anticipaba se hallaba ya en la relación del asesinato del indio Camagüey por parte de Sab, que se encauza en términos políticos y augura la llegada de una etapa revolucionaria a la isla, de lo que Carlota extrae el componente sentimental lacrimoso, pues “había atendido menos a los pronósticos de la vieja que a la relación lamentable de la muerte del Cacique” (169). El ideal, la utopía en definitiva, queda anunciado en la órbita de Rousseau, pues Carlota aspira a “una vida de amor, de inocencia y de libertad” (169) que se concreta en un espacio utópico ya solo recuperable en el pasado, si bien Van der Linde (2008) aboga por que “Avellaneda quiere una utopía en esta tierra, realizable aquí y no en un allá” (60). Y la solución de la moribunda Teresa no puede estar más en la línea de las palabras de Salinas, pues ese ideal es rotundamente inalcanzable, y advierte que Carlota debe ansiar “la poesía del dolor [...], un objeto de culto” que la aleje “del más cruel de los males: el desaliento” (262).

Ese conflicto de las apariencias que enfrenta a los héroes con la descarnada realidad imperante de la subordinación del ser a la lógica mercantilista y con las anquilosadas estructuras sociales, y por encima de todo esa oscilación que lo encuentra con un pie firme en el sentimentalismo y otro vacilante en la razón cristaliza en el drama que supone para estas almas la interpretación errónea de lo que las rodea, que eleva prácticamente a motivo estructural diferentes formas de ironía trágica:

— ¡Amarle! — repitió Carlota —. ¡A él! ¡A un esclavo!... Luego Teresa, es tan fría... ¡tan poco susceptible de amor!  
 — Acaso nos hemos engañado juzgando su corazón por su semblante, querida mía.  
 — No, Enrique, yo no he juzgado su corazón por su semblante: sé que su corazón es noble, bueno, capaz de los más grandes sentimientos; pero el amor, Enrique, el amor es para los corazones tiernos, apasionados... como el tuyo, como el mío. (251)

Hasta en cuatro ocasiones este fragmento lo pone de manifiesto: Carlota no se plantea la posibilidad de que Teresa pueda amar, y menos a un esclavo, cuando a quien ama en realidad es a Enrique; este advierte que quizás se han dejado llevar demasiado por las apariencias al valorar a Teresa, cuando en realidad al lector lo que le llega es que es Carlota quien se ha dejado deslumbrar por Otway; la muchacha cree superior su alma capaz de amar, en contraposición con la de Teresa, cuando en realidad la de Teresa también lo es, y de hecho, desde la voz autoral es el personaje con un final más positivo, y por último, Carlota cree compartir esa esencia con Enrique, pero nada más lejos de la realidad. El drama de la novela, al que también alude Sebold (1987), surge precisamente de la tentativa por parte de Carlota “de poner un nombre a ese amante ideal que comparte con ella todo lo grande y bello de la naturaleza” (103), pero en cambio incurre en “la identificación errónea del objeto de su amor” (102), aunque ver en Carlota a una enamorada inconsciente de Sab tiene una justificación textual mucho más problemática.

En estrecha vinculación con todo lo anterior, la denuncia social en *Sab* se funda en las divergencias existentes entre un derecho social que legitima el esclavismo y un derecho natural que clama contra la barbarie institucionalizada. No sería esperable que, aunque con el ánimo de establecer un paralelismo con la situación de la mujer, se articulara esa reivindicación en individuos que no pudieran construir un programa de acción o de pensamiento de forma racional. Esa es la auténtica subversión de valores que se debe conceder al texto, ese mecanismo que supone un traspaso de poderes, que sustituye a los actantes en posición de sujeto activo y da legitimidad sobre el uso de la razón a las almas capaces de sentir, no materialistas, a las que representan en definitiva la alteridad<sup>2</sup>. Si se quiere ver a Rousseau en el lamento del esclavo, pues “la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común, que en vano les ha dicho: ¡Sois hermanos!” (206), no debe olvidarse que el cuerpo teórico del que se parte es profundamente sólido. En tanto que los roles impuestos por tradición han comprometido la capacidad de pensar del otro, femenino o esclavo, el texto dinamita esas estructuras constantemente, y si la tríada de personajes masculinos materialistas en la novela – don Carlos, Jorge y Enrique – participa de las dinámicas económicas que ha impuesto el colonialismo, Carlota de manera fulminante declara en cierto momento “increíble que puedan los hombres llegar a tales extremos de barbarie” (169) cuando se trae a colación la *leyenda negra*, dejando patente la condena de raíz a esa lógica económica de la que contradictoriamente vive, que debe ser sustituida por inconcebible, pues “la naturaleza humana no puede, es imposible, ser tan monstruosa” (id.).

A todo esto se debe sumar el hecho de que, en el terreno educativo, Carlota y Sab no son sujetos ajenos por formación a aquella sociedad cuyas estructuras pretenden remover. Recuerdese cuando se señala que “Sab no ha estado nunca confundido con los otros esclavos [...], se ha criado conmigo como un hermano, tiene suma afición a la lectura y su talento natural es admirable” (128), pero seguidamente Enrique Otway cuestiona la utilidad de esas cualidades en un esclavo y se sugiere incluso por parte de Carlota que ambos podrían compartir lazos sanguíneos.

Si bien el análisis del narrador en *Sab* podría dar lugar a un estudio autónomo, es fundamental destacar someramente alguno de los aspectos más representativos que ayudan a considerar con más amplitud la pugna que recorre el producto literario de la Avellaneda propuesta en la base de este análisis. De tener que resumir en un solo punto su actitud, la falta de sistematicidad abocaría a concluir que se trata de un narrador oscilante entre la omnisciencia imparcial y la subjetiva en menor grado, aunque lo cierto es que la afluencia de ciertos rasgos

<sup>2</sup> Es algo que también advierte Sebold (1987) cuando sostiene que en la novela “por la simbología socioliteraria, hombre blanco significa debilidad, decadencia, deshonor, crueldad, filisteísmo y pura fachada; y en cambio, mujer y esclavo significan fuerza, apertura a ideas nuevas, sinceridad, compasión, sensibilidad y pensamiento profundo” (96).

de subjetividad suele condenar la estadística. Difícilmente de otro modo podría entenderse la distancia que se apresura a marcar ya desde el segundo capítulo de la novela entre el “yo” narrativo que toma consciencia de sí mismo y la realidad objetiva de los hechos ante los cuales se sitúa como transcriptor de la “conversación [que] acabamos de referir con escrupulosa exactitud” (114), si bien no logra apartarse de los matices apreciativos cuando seguidamente anticipa de manera parcial que “Teresa tenía una de aquellas fisonomías insignificantes que nada dicen al corazón” (115). Esto no es óbice para que se instituya al lector como juez, inducido por hechos y no condicionado previamente por valoraciones de la instancia narrativa. De ahí que el narrador se declare en cierto modo desconocedor en cuanto al ámbito de la opinión se refiere y desplace esa responsabilidad en el lector:

¿Merecía Enrique Otway una pasión tan hermosa? ¿Participaba de aquel divino entusiasmo que hace soñar un cielo en la tierra? ¿Comprendía su alma a aquella alma apasionada de la que era señor?... Lo ignoramos: los acontecimientos nos lo dirán en breve y fijarán en este punto la opinión de nuestros lectores. (118)

Esa oscilación queda patente más adelante en exordios reflexivos de la instancia narrativa como el que se lee en el capítulo II de la segunda parte, en el que los celos son motivo para el desarrollo de una idea que se concentra en la siguiente afirmación: “El hombre, egoísta por naturaleza, se irrita de ver gozar a otro la felicidad que él mismo ha despreciado” (230)<sup>3</sup>. A esa omnisciencia narrativa, que adquiriría en más de una ocasión tintes cervantinos, hay que sumarle un escalón de complejidad, pues si bien anteriormente la distancia entre narrador y narración quedaba bien delimitada, en cierto momento se incluye el mismo narrador como testimonio de hechos indirectos que prueban con voluntad prácticamente documentalista, pues la epístola final de Sab “los que referimos esta historia, la hemos visto: nosotros la conservamos fielmente en la memoria” (263).

En esta misma línea, no existe tampoco una negación del progreso ni del conocimiento, ni la pugna entre superstición y cientifismo se resuelve en favor de la primera, por ilusionante que parezca, pues por más que la realidad no encaje con las expectativas, ello no anula su existencia. Si de camino a Cubitas se lee que “los naturalistas<sup>4</sup> [...] os darían del fenómeno que estáis mirando una explicación menos divertida de la que os puede dar Sab” (167) en boca del padre de Carlota, y si Sab es transmisor, no por convicción sino como representante, de la voz popular indígena que funda su conocimiento del mundo en el mito, en una serie de leyendas y supersticiones que quedan en el acervo popular, ello no repercute en una perspectiva narrativa que les conceda mayor validez. Así, se lee por boca de Sab que cuando Martina le refiere esas historias, lo hace en “momentos de exaltación” y “delira de un modo espantoso” (168), es decir, ajena a cualquier perspectiva racional y fidedigna de cuanto la rodea.

El acceso al conocimiento debe leerse en clave social, pues haberse librado de la creencia en los “sempiternos cuentos de vampiros y aparecidos” (167) es lo que diferencia a Sab del resto de individuos de extracción humilde en la novela, como se ha visto, y es lo que lo acerca

<sup>3</sup> Hay que considerar que en este entramado discursivo entra en juego además la focalización narrativa, que mitiga sustancialmente el número de intervenciones de carácter parcial del narrador, que cede su voz a los personajes, una suerte de perspectivismo narrativo que no termina de ser estilo indirecto libre. Sirva de ejemplo lo que se “decía interiormente” (198) Teresa al final de la primera parte de la novela, sobre lo que hay que ser cautos, pues si bien es cierto que la ausencia de marcas textuales, la distribución paragrafíca y los claros paralelismos que pueden establecerse entre sus palabras y el pensamiento de la Avellaneda pueden sugerir un análisis en el sentido indicado, no hay que descartar que la edición que se maneja sea irregular e insuficiente en ese sentido y suponga una pequeña traba interpretativa, pues no quedarían plenamente solventados aquellos casos en que “en la primera edición no se aplica con rigor el signo que indica el diálogo; en numerosas ocasiones las comas asumen el papel de los guiones; o bien no hay indicador alguno de diálogo” (Servera, 2009: 87).

<sup>4</sup> Entiéndase *naturalista* por la acepción que daba el diccionario de la Academia en 1837: “El que conoce, describe y examina las propiedades y analogías de los animales, plantas y minerales”.



a los privilegios de la clase a la que se le ha negado su entrada y lo convierte, en cierto sentido, en un ilustrado desilusionado, pues lo es en la medida en la que ha recibido una formación que le ha hecho tomar consciencia de su situación, como lamenta ante el perro Leal, a quien envidia porque “menos cruel contigo, el destino no te ha sido el funesto privilegio del pensamiento. Nada te grita en tu interior que merecías más noble suerte” (148).

Más tarde, esta contraposición de explicaciones de los fenómenos naturales se resuelve desde la voz narrativa en relación con los procesos geológicos que tienen lugar en la cueva de María Teresa, como la petrificación del “agua filtrando por innumerables e imperceptibles grietas” (174), y en las líneas que siguen se sugiere que la ausencia de experiencia empírica es lo que propicia el surgimiento de relatos fabulosos, pues “nadie ha osado todavía penetrar más allá de la undécima sala” de la cueva, constatación que puede leerse metafóricamente en clave kantiana: nadie se ha atrevido a poner en práctica el *sapere aude*, a conocer y a ver que todo aquello era una “extravagante opinión” producto de “la ardiente imaginación de aquel pueblo” (175).

El final del último capítulo de la novela despeja cualquier duda al respecto de la perspectiva que adopta la autora con la presencia de un rasgo casi excepcional en el texto, la ironía, pues se puede leer que “[p]or una coincidencia singular aquel mismo día murió Leal y dejó de verse la visión” (274). Nada hay de “visión”, ni de “coincidencia singular”, ni de “certeza absoluta”, y menos aún de “verdad del hecho” en el “acontecimiento maravilloso” según el cual Martina, tras su muerte, vuelve a visitar la tumba de Sab, pues no es otra que una “joven, blanca y hermosa cuanto podía conjeturarse”, es decir, Carlota. El pueblo ha dado en crear un “rumor” sin osar en ningún momento en desvelar aquel “cubierto [...] rostro con una gasa” (íd.); ha preferido la apariencia, la mera suposición; en definitiva, la ignorancia.

## TERESA, ROMANTIZACIÓN DEL JUSTO MEDIO

Poco ha discutido la crítica acerca de uno de los personajes que quizás esté brindando la clave interpretativa de la obra, Teresa, que como se pretende esbozar en las líneas restantes presenta numerosos puntos en común con el ideal de justo medio que propugnaban los cánones neoclásicos, sin que ello sea óbice para que integre en su seno a la vez todo lo propio de un alma sensible, mediatizada siempre por la razón.

Del mismo modo que Rodríguez (2004) al valorar el personaje de Tediato, se puede conceder un punto a favor de esa herencia ilustrada si se tienen en cuenta todas las ocasiones en que los arranques sentimentales se contemplan a través del prisma de la irracionalidad, la carencia de plenas facultades psicológicas. No es la locura lo que acecha a Sab, aunque sí que se registran en más de una ocasión marcas que apuntan en ese sentido según el cual el sentimiento es velo distorsionador de la realidad. No en vano, Sab exclama ante Teresa en más de una ocasión que “vos no podéis comprender las contradicciones de un corazón tan atormentado” (225), y de hecho en el estrato perceptivo en más de una ocasión tiene lugar una discordancia que provoca que el esclavo sienta que “mis ojos se ofuscan... pareceme que pasan fantasmas delante de mí. Es ella, es Carlota, con su anillo nupcial y su corona de virgen...” (271). Los arrebatos sentimentales privan de ese necesario equilibrio cadalsiano ya apuntado entre la potencia sensitiva y la intelectual, algo que pone en evidencia como momento climático el final del capítulo X, en que un brutal Sab llega a rozar el maltrato infantil con Luis por un objeto, el brazalete, por el que se declara capaz de dar “mi vida, mi alma, todo lo que quieras” y por el que se vuelve “insensible a su llanto” (187).

Las pasiones deben entenderse como un aprendizaje para el alma, como así lo expresa Teresa cuando en Sab por fin se da la correspondencia ansiada —“la suerte [...] te ha dado los medios de elevar tu destino a la altura de tu alma” (218)—, pues revela aquello de lo que ha hecho una pauta vital: “Tu corazón es noble y generoso, si las pasiones le extravían un momento él debe volver más recto y grande” (*ibi*). Véase, a su vez, lo que revelan del pensamiento de



la autora los distintos finales que se conceden a Teresa y a Carlota, que hasta cierto momento en la novela se habían situado en inversión. Se llega incluso hacia el final a leer una de las descripciones más positivas de Teresa: “Hubieran visto que la mujer que creían dichosa lloraba, y que la monja era feliz”, porque por supuesto, como ya se ha avanzado y se reitera, “su alma altiva y fuerte había dominado su destino y sus pasiones” (258).

En adición a todo esto, no pueden ser más elocuentes las últimas palabras de Sab, que revelan que ante un estado de cosas dramáticamente inmutable, la actitud de la muchacha constituye un modelo a seguir y es la lección vital que se lleva a la tumba, mencionando además otro motivo neoclásico como es la amistad, que aparta al personaje de su individualismo:

Quiero despedirme de vos y daros gracias por vuestra amistad, y por haberme enseñado la generosidad, la abnegación y el heroísmo. Teresa, vos sois una mujer sublime, yo he querido imitaros: pero ¿puede la paloma tomar el vuelo del águila? (264)

Todo ello se descubre gradualmente dando un vuelco interpretativo a un campo semántico de las apariencias que había presentado en más de una ocasión equívocamente al personaje de Teresa como “seria e impasible”, en quien supuestamente “a fuerza de ejercitar su sensibilidad parecía haberla agotado” (116), incapaz de emocionarse por ejemplo por el relato sobre Sab que refiere Martina, pues con Enrique “admiraban el brillo extraordinario” (182) de una piedra preciosa. No faltan marcas en el texto que inducen a pensar en la alineación ideológica Teresa-narrador, que puede incluso formularse como la correspondencia Teresa-Avellaneda. Confróntese a este respecto la condena de la voz narrativa hacia el desencanto que produce el conocimiento de la verdad en las almas sensibles con su respectivo paralelo en las palabras de Teresa:

¡Ay de mí! Solamente la fría y aterradora experiencia enseña a conocer a las almas nobles y generosas el mérito de las virtudes que ellas mismas poseen... ¡Feliz aquel que muere sin haberlo conocido! (126)

¡Bárbaro!... ¿Quién te da el derecho de arrancarla de sus ilusiones, de privarla de los momentos de felicidad que ellas proporcionarla? ¿Qué habrás logrado cuando la despiertes de ese sueño de amor, que es su única existencia? ¿Qué le darás en cambio de las esperanzas que le robes? ¡Oh! ¡Desgraciado el hombre que anticipa a otro el terrible día del desengaño! (218)

No caben conjeturas en este sentido, pues si alguna duda podía quedar, la instancia narrativa es diáfana al expresar en términos muy parecidos a los ya apuntados sobre Teresa ese mismo ideal según el cual las almas sensibles, si no quieren perderse, deben encontrar ese equilibrio, el justo medio en definitiva, que si alguna vez practican Carlota y Sab en distinto modo, acaban fracasando en su empeño:

¡Ah!, ignoran ellos que conviene a las almas superiores descender de tiempo en tiempo de su elevada región: que necesitan pequeñeces aquellos espíritus inmensos a quienes no satisface todo lo más grande que el mundo y la vida pueden presentarle. Si se hacen frívolos y ligeros por intervalos, es porque sienten la necesidad de respetar sus grandes facultades y temen ser devorados por ellas. Así el torrente tiende mansamente sus aguas sobre las yerbas del prado, y acaricia las flores que en su impetuosa creciente puede destruir y arrasarse en un momento. (146)

La Avellaneda no busca, por lo menos en *Sab*, sin embargo, la huida de un estado de cosas que es infranqueable, y ni siquiera sus personajes canalizan esa rebeldía más allá de lo verbal. El esclavo lo es a la vez de sí mismo, lo que Cacciavillani (1988) llamaba “una suerte de prisión espiritual” (162), pues mientras que su mayor acto de consciencia es saberse con

capacidad performativa, no es capaz de tomar su única posesión, su fuerza, para transformar su situación, pues en él pesa más lo sentimental, ante lo que se declara impotente, que lo social.

Tranquilizaos, Teresa, ningún peligro os amenaza; los esclavos arrastran paciente-mente su cadena: acaso sólo necesitan para romperla, oír una voz que les grite: ¡sois hombres! Pero esa voz no será la mía, podéis creerlo. (206-207)

La Avellaneda juega muy bien esa baza de la confusión entre ambos planos para contraponer a una “mujer-objeto”, en términos de Ferrús (2007), y volverla “por fuerza del amor en mujer-sujeto” (192). En este punto, no obstante, debemos disentir: esa mujer-sujeto no es Carlota en cuanto que no se reconoce a sí misma como esclava, y cuando lo hace es ya demasiado tarde, sino Teresa, en quien la desilusión ha abierto una vía de escape, pues “locura y convento pueden ser interpretadas como formas peculiares de transgresión” (íd.).

### Revista de lenguas y literaturas

En suma, vistas toda esta serie de consideraciones acerca de la plasmación en *Sab* de la complejidad del problema estético e historiográfico que abría este estudio, se puede concluir que una lectura de motivos literarios no restrictiva a periodos literarios debe facilitar un acceso en mayor profundidad a la obra. No se llega a una anulación del componente romántico sino a su reforzamiento, pues en definitiva relegarlo a la esfera de la irracionalidad significa negarles a sus representantes en última instancia la capacidad de articular un discurso transformador, pues los desequilibrios pasionales derivan en malas lecturas de la realidad y, con ellas, al fracaso del sujeto romántico.

Todo ello se va desgranando en la obra mediante diferentes recursos, de los se destaca la efectiva existencia de un mosaico de binomios en tensión que en ningún caso enfrenta razón con sentimiento en términos negativos; la presencia de marcas de objetividad en el plano narrativo; la afirmación del conocimiento empírico en contraposición con la ignorancia derivada de la conjetura en las supersticiones populares y, por último, la efectiva existencia de un ideal de justo medio encarnado en Teresa que se alinea con una serie de reflexiones que se proponen desde la voz narrativa. Y la propuesta es clara: es innegable que tanto Carlota como Sab son los representantes como héroes románticos de la subversión del orden tradicional de los valores, pero lo cierto es que en ellos el fracaso coagula por esa descompensación ya anunciada; en Teresa, sin embargo, la consecución del ideal, aunque no plena por imposición social, alcanza mayores cuotas de perfección y justificación textual. Sab no es ajeno a ello, y en el fondo, cuando constata su derrota, en su deseo queda el ansia de justicia en una sociedad que ponga en su centro un sistema de valores tan puramente racional, y a la vez tan puramente sensible, que no permita ninguna de las formas de esclavitud presentes en la obra. Así se puede leer prácticamente en las últimas líneas de su carta final a Teresa:

Sí, el sol de la justicia no está lejos. La tierra le espera para rejuvenecer a su luz: los hombres llevarán un sello divino, y el ángel de la poesía radiará sus rayos sobre el nuevo reinado de la inteligencia. (272)

### Bibliografía

ALSINA SORIANO, Rosa, Joan Baptista FORTUNY GINÉ, Salvador MARTÍ RAÜLL y Carme PICÓ LLORCA (2008) *Lengua castellana y Literatura 4º ESO*, <https://www.weeras.com/ebook/html5/?authId=d30ed60f-c509-4a69-83d6-5461cdf5fb14> (9 de septiembre 2020).

- CACCIAVILLANI, Carlos Alberto (1988) "La esclavitud en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Romanticismo 3-4: atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*, Genova, Instituto di Lingue e Letterature Straniere Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, pp. 159-162.
- CANTERLA, Cinta (1997) "Naturaleza y símbolo en la estética romántica", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1 (4-5), pp. 53-58.
- CARLOS, Alberto J. (1965) "«René», «Werther» y «La nouvelle Heloïse» en la primera novela de la Avellaneda", *Revista Iberoamericana*, 31 (60), pp. 223-238.
- CÓRDOBA, Miguel (2010) *Napoleón III: emperador, revolucionario y masón*, Oviedo, Editorial Masónica.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2002) "El yo imposible: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la escritura autobiográfica", *Actas del Congreso Internacional: la Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos Contemporáneos. Homenaje a Zamora Vicente*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 601-608.
- (2007) "Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus otras", *Actas del XIII encuentro de Ilustración y Romanticismo de la Universidad de Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 187-198.
- (2014) "Dejarse seducir, modelos de mundo y silogismo en la novela sentimental: el caso de «Sab»", *Cuadernos Literarios. Universidad Católica de Lima*, 11, pp. 199-214.
- GLENDINNING, Nigel (1982), "Sobre la interpretación de las «Noches lúgubres»", *Revista de Literatura*, 44 (87), pp. 132-139.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1997) *Sab*, José Servera, ed., Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis (2007) "La extensión del Romanticismo en España", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15, pp. 223-237.
- OROZCO VERA, María Jesús (1998) "Estética romántica y denuncia social en «Sab», de Gertrudis Gómez de Avellaneda", *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 87-96.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2007), *Tormento*, Teresa Barjau y Joaquim Parellada, eds., Barcelona, Crítica.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, María (2007) "El amor y las pasiones. Introducción", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15, pp. 3-5.
- RODRÍGUEZ, Juan (2004) *De la Ilustración al Romanticismo: el discurso sentimental en algunos textos españoles del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-ilustracin-al-romanticismo---el-discurso-sentimental-en-algunos-textos-espaoles-del-siglo-xviii-0/> (9 de septiembre 2020).
- SALINAS, Pedro (1982) "Espronceda: la rebelión contra la realidad", en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. de Francisco Rico, vol. 5, *Romanticismo y realismo*, Iris M. Zavala, ed., Barcelona, Crítica, pp. 148-153 (originalmente en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 259-267).
- SEBOLD, Russell P. (1987) "Esclavitud y sensibilidad en *Sab* de la Avellaneda", *De la ilustración al romanticismo. II encuentro: servidumbre y libertad. Cádiz, 3-5 abril, 1986*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 93-108.

- SEBOLD, Russell P. (2000) "Introducción", *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra.
- SERVERA, José (2009) "Introducción", en *Sab*, Madrid, Cátedra, pp.11-88.
- VAN DER LINDE, Carlos-Germán (2008) "Sab, el Romanticismo de la desilusión y su hálito eufórico", *La manzana de la discordia*, 3.2, pp. 59-72.





# Carta de batalla de Mario Vargas Llosa: ideas sobre la realidad ficticia y la aventura novelesca

JOSÉ BELMONTE SERRANO  
Universidad de Murcia

MARCO SUCCIO  
Università degli Studi di Genova

## Resumen

Mario Vargas Llosa es uno de los escritores actuales que con más ahínco se ha dedicado a la teoría de la novela. Sus ensayos han gozado casi de la misma popularidad que sus novelas y, al mismo tiempo, se han convertido en una obligada fuente de información para el estudio de su narrativa. El escritor peruano interpreta y analiza diferentes aspectos de la novela desde la perspectiva y desde la visión de un creador, de alguien que conoce la ficción a fondo y que la ha practicado durante décadas. A través de sus ensayos es posible entender mucho más cabalmente sus obras de creación. El artículo se propone analizar los aspectos clave de las ideas estéticas de Vargas Llosa, aplicadas especialmente a su narrativa, poniendo de relieve algunos conceptos básicos como el de los vasos comunicantes, el elemento añadido, la novela totalizadora.

**Palabras clave:** Vargas Llosa, narrativa hispanoamericana, teoría de la literatura

## Riassunto

Mario Vargas Llosa è tra gli scrittori contemporanei che maggiormente si sono dedicati alla teoria della letteratura. La sua produzione saggistica, che ha raggiunto una popolarità paragonabile a quella dei suoi romanzi, è un punto di riferimento imprescindibile per lo studio della sua narrativa. Lo scrittore peruviano interpreta e analizza vari aspetti del romanzo con lo sguardo e dalla prospettiva di un autore che conosce a fondo l'universo della finzione letteraria, terreno nel quale si muove ormai da diversi decenni, e attraverso i suoi saggi è possibile acquisire gli strumenti necessari allo studio della sua narrativa. L'articolo propone un'analisi degli aspetti più importanti dell'estetica di Vargas Llosa, applicata in particolare alla narrativa, soffermandosi su alcuni concetti fondamentali come quello dei vasi comunicanti, dell'elemento aggiunto e del romanzo totalizzante.

**Parole chiave:** Vargas Llosa, narrativa ispanoamericana, teoria della letteratura



Su bien ganada fama de excelente novelista no ha sido obstáculo para que la faceta ensayística de Mario Vargas Llosa tenga igual consideración y casi tanta difusión que sus relatos más conocidos. Quizá por cuestiones metodológicas y por ese principio elemental de ahorro de energía para proyectarla después sobre menesteres puramente creativos, lo cierto es que no han sido muchos los escritores, de estos últimos tiempos, que han dedicado su esfuerzo al análisis teórico del arte que practican. Es decir, interpretar, desde dentro, desde la cocina misma de la escritura, un género —la novela, en el caso del escritor peruano— con el que



conviven a diario como si se tratara de una enfermedad con la que, a pesar de su presencia y persistencia, estuvieran condenados a ser felices.

Henry James o Edward Morgan Foster fueron un buen ejemplo de teóricos y fieles practicantes de un género que, sin duda alguna, acabaron por elevar a los altares de la distinción y del refinamiento. De otros escritores, como Gustave Flaubert, precisamente uno de los más apreciados y leídos por Vargas Llosa, hemos sabido de sus ideas acerca de la creación literaria a través de documentos privados, como cartas y diferentes manifestaciones que sus contemporáneos, biógrafos y amigos, quizá rompiendo el pacto de guardar el secreto, legaron a la posteridad. Pero eran otros tiempos. Hoy, con frecuencia, oímos decir que la única misión encomendada a un escritor es la de escribir. Expresión imprecisa, vaga y poco afortunada, atribuible tan sólo a quienes ingenuamente aún creen que un autor nada tiene que añadir al margen de lo expresado a través de sus propias ficciones.

En la ya amplia y casi inabarcable bibliografía de Mario Vargas Llosa hallamos, junto a sus novelas, cuentos y textos dramáticos, todo un corpus de obras ensayísticas que nos ayudan sobremano a aclarar detalles que resultan esenciales para los lectores y críticos, como sus gustos literarios, sus ideas sobre los distintos géneros, el uso de determinadas técnicas narrativas, etc. En este sentido, baste recordar algunos títulos como *García Márquez: historia de un deicidio* (Barral, 1971), *Historia secreta de una novela* (Tusquets, 1972), *La orgía perpetua* (Seix Barral/Taurus, 1975), con su modélico estudio sobre Flaubert y *Madame Bovary*, o sus rigurosas y didácticas *Cartas a un joven novelista* (Planeta, 1997).

Vargas Llosa es, como ha expresado su biógrafo y amigo Armas Marcelo, “un profesor seguro de sus propias teorías” (Armas Marcelo, 1991: 282). De igual manera, en el capítulo titulado “Teoría y realidad de una novela”, José Miguel Oviedo, uno de los pioneros en los estudios vargasllosianos, en su ya conocida y clásica obra *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, llama la atención sobre lo que él denomina “la mentalidad teórica” de nuestro escritor:

En primer término, es un crítico de sí mismo, uno que se observa creando y que discierne en medio de sus pasiones literarias. Al fondo de su ejercicio novelístico se traducen, como un riguroso tramado, muy firmes conceptos sobre la novela, sobre su proyección en la realidad y sobre los deberes del creador frente a su época. (Oviedo, 1977: 59)

Esa seguridad a la que se refiere Armas Marcelo es lo que contribuye a que podamos hallar en Vargas Llosa unas teorías que, en lo esencial, apenas han variado con el paso de los años y con la redacción y publicación de nuevas obras, hasta hoy mismo. Sus gustos literarios, por ejemplo, siguen intactos. Son los mismos que los expresados, con el ímpetu, la pasión y la convicción propios de él, en los primeros años de la década de los setenta, hace ya casi medio siglo. En *La orgía perpetua*, Vargas Llosa expresa su preferencia, desde que era un niño repleto de curiosidad, por las obras


construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y fin, que se cierran en sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer. (Vargas Llosa, 1975: 18)

La *Madame Bovary* de Flaubert responde a ese perfil tan exigente y casi utópico. Esta singular novela francesa del siglo XIX cumple, además, con los requisitos indispensables de la seducción: en ella se combinan la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo, lo que da lugar a lo que el propio Vargas Llosa denomina “una historia compacta” (Vargas Llosa, 1975: 20).

En la larga y fructífera conversación que Vargas Llosa sostiene con Ricardo Cano Gaviria, sale a relucir el término “flaubertiano”, que, según el escritor peruano, consistiría en lo siguiente:

Por un lado, un modo de asumir la vocación, entregándose a ella de una manera exclusiva y excluyente. Un modo de organizar la vida en función de la vocación, de ejercitarla como una actividad, podríamos decir, religiosa. Para Flaubert escribir no era algo que ocupaba, *entre otras cosas*, su vida: para él era *su* manera de vivir. (Cano Gaviria, 1972: 63)

Unas páginas más adelante, dentro de esa misma obra, Vargas Llosa llega a afirmar, con absoluta rotundidad, que



uno de mis proyectos antes de morirme, sería traducir alguna novela de Flaubert. Me gustan todas las obras de Flaubert sin excepción; no sólo el novelista realista de *La educación sentimental* o *Madame Bovary*, sino también el novelista romántico de *Salambó* y *La tentación de San Antonio*, o el escritor absolutamente “vanguardista” de *Bouvard y Pécuchet*, el cínico, el formalista. (Cano Gaviria, 1972: 67)

A poco que recordemos obras como *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *Pantaleón y las visitadoras* o *La guerra del fin del mundo*, nos daremos cuenta de que Vargas Llosa tiene muy en cuenta tales ingredientes que, con gran meticulosidad y secreta proporción, introduce y agita en su particular coctelera con espléndidos y sorprendentes resultados. Así, por ejemplo, la omisión en una novela de la experiencia sexual puede llegar a irritarle tanto como el que en una obra determinada todo se reduzca exclusivamente a hablar sobre tal asunto, como tan brillantemente lo expresa en su *Orgía perpetua*:

El tratamiento de lo sexual en la narrativa es uno de los más delicados, tal vez el más arduo junto con lo político. Como en ambos asuntos existe para el autor y para el lector una carga tan fuerte de prevenciones y convicciones, es difícilísimo fingir la naturalidad, “inventar” esas materias, darles autonomía: invenciblemente se tiende a tomar partido por o contra algo, a demostrar en vez de mostrar. Así como, según ciertos teólogos, por la bragueta se suelen ir los hombres al infierno, gran número de novelas se precipitan a la irrealidad por el mismo sitio. (Vargas Llosa, 1975: 31)

Páginas más adelante, Vargas Llosa lleva a cabo las necesarias puntualizaciones, con lo que arroja mayor luz a lo anteriormente apuntado:

En mi caso, ninguna novela me produce gran entusiasmo, hechizo, plenitud, si no hace las veces, siquiera en una dosis mínima, de estimulante erótico. He comprobado que la excitación es más profunda en la medida en que lo sexual no es exclusivo ni dominante, sino se complementa con otras materias, se halla integrado en un contexto vital complejo y diverso, como ocurre en la realidad. (Vargas Llosa, 1975: 35)

Casi un cuarto de siglo después de la publicación de la obra a la que nos venimos refiriendo, Vargas Llosa, en sus *Cartas a un joven novelista*, libro en el que se aprecia un evidente componente pedagógico, un deseo de ser comprendido con cierta facilidad, sobre todo, por quienes sienten el deseo y el impulso de acercarse a la escritura creativa y buscan en los maestros sabios consejos para poder triunfar en el oficio, pone de nuevo sobre el tapete el nombre de Flaubert, destacando, en esta nueva ocasión, las cartas que el novelista francés escribió a su amante Louise Colet entre 1850 y 1854, justo en la época en la que estaba completamente enfrascado en la redacción de *Madame Bovary*, obra que tampoco podía faltar a esta fiesta:

A mí me ayudó mucho leer esa correspondencia cuando escribía mis primeros libros. Aunque Flaubert era un pesimista y sus cartas están llenas de improperios contra la humanidad, su amor por la literatura no tuvo límites. Por eso asumió su vocación como un cruzado, entregándose a ella de día y de noche, con una convicción fanática, exigiéndose hasta extremos indecibles. (Vargas Llosa, 1997: 19)

La lectura atenta de *Los miserables* de Victor Hugo, hizo reflexionar a Vargas Llosa acerca del proceso creador de una novela. Con la monumental obra del escritor francés, Vargas Llosa aprendió algo que resulta fundamental en todos sus relatos: el escrutinio de la realidad. ¿En qué proporción – parece preguntarse – la realidad y eso otro que llamamos experiencia personal deben suministrar sus materiales para la confección de una obra? La experiencia desnuda, asevera el escritor peruano en su texto de 1974 titulado *La novela*, no puede trasvasarse por completo a la literatura,

necesita ser enmascarada, disfrazada, mezclada con otro tipo de experiencias, trabajada con la imaginación, con la artesanía, hasta que esas experiencias banales consiguen mediante el lenguaje y la técnica emanciparse del creador y resucitar en forma de existencias autónomas ante los demás, ante los lectores. (Vargas Llosa, 1974: 23)

En sus *Cartas a un joven novelista* aún insiste en ese escrutinio, un tanto misterioso, propio de la tarea creativa, que “consiste en la transformación de aquel material suministrado al novelista por su propia memoria en ese mundo objetivo, hecho de palabras, que es una novela” (Vargas Llosa, 1997: 25).

Volviendo a las entrañables relaciones entre Vargas Llosa y su admirado Flaubert, Armas Marcelo ya advirtió que, si bien Flaubert es su modelo imposible, el autor peruano, a la luz de sus propias novelas, ateniéndonos al resultado de las mismas, sigue mucho más de cerca las enseñanzas de Balzac y, sobre todo, de Hugo, y lo justifica de la siguiente manera:

Siempre me ha llamado la atención esa deificación que Mario Vargas Llosa hace, constantemente, de Gustave Flaubert, un novelista al que él le gustaría parecerse. Siempre he visto en sus novelas que, en lugar de aparecer Flaubert, surgen por doquier Balzac y Victor Hugo, en esa constante que implica al novelista en su propia vida y que ve su propia vida –su existencia dentro de un contexto histórico determinado– como parte de un relato, una novela interminable: la que él escribiría a lo largo de su vida. (Armas Marcelo, 1991: 306)

Vargas Llosa ha tenido siempre presentes los ejemplos de Balzac y, fundamentalmente, de Hugo y Flaubert a la hora de preparar, seleccionar y ordenar su material novelesco. En *La orgía perpetua* nos vuelve a recordar, acaso tratando de justificar sus propias teorías, los pasos que tuvo que llevar a cabo Flaubert para que *Madame Bovary* no tuviera fisura alguna. Por todos es sabido que Flaubert, aprovechando la presencia allí de su hermano Achille, realizó diversas visitas al hospital para documentarse, de primera mano, sobre la patología del pie deforme y también sobre envenenamientos con arsénico, lo que incorporará a su relato con gran precisión y exactitud naturalista. El llamado “método flaubertiano” consiste, según indica el autor de *Conversación en la Catedral*, en el “saqueo consciente de la realidad real para edificación de la realidad ficticia” (Vargas Llosa, 1975: 88). Una realidad ficticia que nos conducirá, ineludiblemente, a ese otro aspecto esencial, del que luego daremos debida cuenta, en la narrativa de Vargas Llosa: el elemento añadido.

Lo vivido y lo imaginado son dos elementos fundamentales en la fórmula vargasllosiana. Y así se lo hace saber a Joaquín Soler Serrano:



En realidad, todo lo que he escrito parte siempre de experiencias personales, de algunos hechos vividos, de algunas personas conocidas o de situaciones que, más o menos, han estado cerca de mi propia experiencia [...]. Pero, en realidad, toda mi obra es siempre el fruto de esa mezcla de ambas cosas: de hechos vividos y de hechos imaginados. Es más, yo creo que no podría escribir una historia puramente imaginaria utilizando exclusivamente la fantasía. (Soler Serrano, 1986: 263)

Sólo así nos explicamos que Vargas Llosa, desde la aparición, en 1963, de su novela *La ciudad y los perros*, haya tenido serios problemas con la censura en su país de origen, dando lugar a pasajes verdaderamente pintorescos, cuando no patéticos. A partir de la publicación de la obra anteriormente citada, crece el interés documental de Vargas Llosa. Su ambición le lleva a conocer nuevos territorios. Ahora ya no le basta con su rica experiencia personal y ni siquiera con lo que se pueda aprender a través de los libros o por medio de documentos científicos. Para llevar a cabo *La casa verde*, Vargas Llosa sigue muy de cerca ese conocido proceso de los novelistas franceses del siglo XIX: en París, durante un año dedicó todo su tiempo tan sólo a leer obras relativas a la Amazonía. Para que su historia concordara lo más posible con la realidad, la creación del personaje llamado Fushía le llevó a visitar, previamente, el pabellón de leprosos del hospital Saint Paul de París. La novela fue finalizada en 1964. Sin embargo, antes de darla a la imprenta, surgieron las dudas acerca de determinados pasajes. Más concretamente sobre aquellos capítulos situados en Santa María. Vargas Llosa tenía la sensación de haber escrito no una novela, sino un ensayo novelado, un documento cercano a lo puramente sociológico. Ante ello, la respuesta fue inmediata: decide no publicar el libro y regresar lo antes posible a la selva amazónica. Este hecho no resultó demasiado fácil si nos atenemos a lo que Vargas Llosa explica en *Historia secreta de una novela*. Su retorno al lugar de la acción supuso uno de los pasajes más novelescos dentro de la ya de por sí novelesca vida de nuestro autor. La larga cita vale la pena:

Nuestro plan era ir de Lima a Pucallpa en avión y allí pedir ayuda al Instituto Lingüístico de Verano para alcanzar el Alto Marañón. Pero las dificultades comenzaron aún antes de salir de Lima. Por dos o tres días consecutivos fuimos al aeropuerto en vano —una vez nos regresaron luego de media hora de vuelo— pues el mal tiempo impedía a los aviones cruzar la Cordillera. Acordamos ir por tierra hasta Chiclayo, creyendo ingenuamente que la carretera Olmos-Río Marañón, que figuraba en los mapas, funcionaba de veras y que podíamos conseguir algún ómnibus o camión que nos llevara hasta Bagua. En Chiclayo descubrimos que la famosa carretera al Marañón estaba todavía sin terminar, que cesaba en un punto situado a veinte kilómetros del río, y que no había ningún servicio de ómnibus ni de camiones de Lambayeque a Bagua. En Chiclayo nos explicaron que la única manera sensata de llegar al Alto Marañón era con la ayuda del Ejército. Mi primera novela, situada en un colegio militar, había tenido problemas y dos oficiales [...] la habían acusado públicamente de viciosa y antipatriótica, de modo que era improbable que yo recibiera ayuda militar y precisamente para otra novela. Discutimos el asunto y, por fin, decidimos convertirnos en dos ingenieros comisionados por el Presidente de la República para estudiar las posibilidades agropecuarias en la región del Alto Marañón. Nos presentamos en la Comandancia General del Ejército, en Chiclayo, y el oficial que nos atendió quedó impresionado con nuestras explicaciones. (Vargas Llosa, 1971a: 68-69)

Las cuatro mil páginas de que se componía inicialmente *La casa verde* quedaron reducidas, salvados todos los escrúpulos del escritor y saldadas todas las deudas con la investigación, a poco más de cuatrocientas. El resultado es el que todos conocemos: “*La casa verde* —apostilla Armas Marcelo— es un mundo impresionante de palabras, historias, anécdotas, episodios y dramas humanos” (Armas Marcelo, 1991: 274).

*Tirant lo Blanc*, obra del siglo XV del valenciano Joanot Martorell, escrita en la lengua autóctona de ese escritor, es, sin lugar a dudas, el libro español al que más páginas le ha dedicado Vargas Llosa. Al margen de sus artículos y bien compuestos estudios aparecidos en distintas revistas, contamos con los textos titulados *El combate imaginario*, llevado a cabo en colaboración con uno de sus más distinguidos y reconocidos maestros, Martín de Riquer, y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, obra en la que se recogen las investigaciones del novelista peruano sobre este mismo asunto desde 1969 hasta 1991. En ambos libros se reproduce un texto que resulta fundamental para entender las ideas estéticas de nuestro escritor, así como su concepto de la novela: se trata del titulado “Martorell y el ‘elemento añadido’ en *Tirant lo Blanc*”. Ya en su *Historia secreta de una novela* reconocía que con la lectura de las novelas de caballerías, entre las que, naturalmente, se encontraba la ya aludida de Martorell, fue cuando se planteó, por primera vez, “la ambición de ser un escritor y nada más que un escritor” (Vargas Llosa, 1971a: 47). En el primer estudio que compone la obra *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, “Cabalgando con Tirant”, Vargas Llosa insiste en ese descubrimiento y su relación “ininterrumpida, apasionada y apasionante” con la novela y el novelista valencianos:

Cuando llegué a España, de estudiante, en 1958, me sorprendió lo desconocida que era para el lector medio español la novela que, desde que la descubrí en una biblioteca limeña, me había impresionado como una cumbre del género. Confinada en cenáculos de especialistas, ni siquiera había ediciones –catalanas, castellanas– al alcance del gran público.

Desde entonces traté de convencer a los editores que se ponían a mi alcance para que hicieran una edición popular del *Tirant lo Blanc*. Me llena de vanidad haber vencido las reticencias de Carlos Barral a leer el libro, primero, y, luego, a hacer en Seix Barral una edición comercial de la novela. (Vargas Llosa, 1991: 5)

El descubrimiento de la novela de Martorell debió consolidar –o modificar, en algún caso– las teorías de Vargas Llosa acerca del género. Se habla, a partir de entonces, de “novela total” o, acaso en un nivel inmediatamente superior, de “novela infinita” (Oviedo, 1977: 78), como José Miguel Oviedo la denomina, producto de su desbocada ambición por esa novela total. En la sustanciosa y apasionada conversación que sostiene Vargas Llosa con Luis Harss, recogida fielmente en *Los nuestros*, el escritor peruano sostiene que, en los últimos años, la novela pasaba por una especie de decadencia, un visible repliegue. Y añade: “Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones” (Harss, 1977: 440). Como recuerda Nécker, para Vargas Llosa, la “totalidad de la novela” se logra con la historia completa de un mundo desde su fundación hasta su desaparición, la representación de los sectores sociales, la caracterización de los roles de los personajes y su configuración en términos de oposición. Lo mágico, lo fantástico, lo milagroso y lo mítico-legendario cumplen roles esenciales en la novela (Nécker, 2014: 273).

En *Tirant lo Blanc* pudo observar con todo detenimiento que lo histórico, lo militar, lo costumbrista, lo mítico, lo erótico y lo fantástico se combinan en la obra con toda precisión para que el lector pueda captar la realidad o la irrealidad de una época que Martorell retrata de modo magistral. Vargas Llosa, a tal propósito, le asegura a Luis Harss:

Las mejores novelas son siempre las que agotan su materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas. Los puntos de vista para enfocar la realidad son infinitos. Es imposible que la novela los presente todos, naturalmente. Pero las novelas serán más grandes y más vastas en la medida en que expresen más niveles de realidad. (Harss, 1977: 440)

Para Vargas Llosa, siguiendo el modelo de las novelas de caballerías, todo relato ha de ser por fuerza laico. Y así lo indica apelando a la inexistencia de una gran novela mística, frente

a los dramas religiosos y a los conocidos poemas de esa misma tonalidad. Estaríamos, pues, como se deja dicho en *La novela*, ante un género ateo por excelencia: “Por otro lado, la novela constituiría también una especie de desacato a la divinidad. El novelista era en cierta forma un suplantador que jugaba a ser Dios, Dios creador de realidades, aunque sean ficticias, aparentes” (Vargas Llosa, 1974: 32). En la conversación que Vargas Llosa sostiene en 2014 con Claudio Magris se vuelve sobre este mismo asunto, y añade que “la novela nos permite entender una realidad que sin ella y otras instituciones culturales — la religión, las ideologías — sería para nosotros puramente caótica” (Vargas Llosa, Magris, 2014: 32). Una afirmación, ciertamente, que nos recuerda a la efectuada por Ernesto Sabato cuando dejó indicado que “los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios no escribe novelas” (Sabato, 1987: 212). Sólo así se podrá entender que el propio Vargas Llosa hable de “historia de un deicidio” al referirse a la narrativa de García Márquez.

La novela sería, por consiguiente, un género amoral — así lo expresa Vargas Llosa al inicio de su libro *La verdad de las mentiras* —, “de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos” (Vargas Llosa, 1990: 10). Y puntualiza más adelante:

Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe [...], las novelas no suelen cumplir servicio alguno [...]. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. (Vargas Llosa, 1990: 12)

Un razonamiento con el que se vendría a explicar el temor de ciertos sectores de la sociedad hacia la novela durante la época del Descubrimiento, con la prohibición expresa y taxativa de ser exportadas a las Indias —y, muy especialmente, las novelas de aventuras y de caballerías, repletas de una febril imaginación—, y durante el glorioso siglo XIX, cuando se quiso ver en este género un arma a favor de la revolución.

El análisis de lo que Vargas Llosa denomina “la realidad ficticia” nos llevaría a la consideración del llamado “elemento añadido”. Ya se dejó apuntado que la novela, pese a esa consideración de género totalizador, género acaparador de todos los demás géneros, se distingue del ensayo novelado, del reportaje periodístico y sus aledaños, en que, en el primero de los casos, ha de saber seleccionar esa parte de la realidad que le interesa y sobre la que pone el punto de mira. Lo vivido y lo soñado, las experiencias directas y aquellas otras vividas a través de los demás, de otros ojos, incluida, en este último caso, la propia literatura, interesan por igual a un escritor. Y así, con absoluta precisión, lo expresa Vargas Llosa en *La orgía perpetua*:

Una novela no resulta de un tema sustraído a la vida, sino, siempre, de un conglomerado de experiencias, importantes, secundarias e ínfimas, que ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empozadas al fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien leídas, van de manera paulatina confluyendo hacia la imaginación del escritor, la que, como una poderosa mezcladora, las deshará y rehará en una sustancia nueva a la que las palabras y el orden dan otra existencia. De las ruinas y la disolución de la realidad real surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia. (Vargas Llosa, 1975: 102)

El elemento añadido es, según Cano Gaviria, “un concepto fronterizo entre la realidad exterior y la subjetividad del novelista”. Y añade: “aquello que le permite al novelista saltar de lo singular a lo universal, de lo contingente a lo perdurable” (Cano Gaviria, 1972: 52). El

elemento añadido sería, en resumidas cuentas, lo que otorga la originalidad a una determinada obra; y, yendo algo más allá, lo que distingue a un escritor del resto de sus contemporáneos. En su *Carta de batalla*, Vargas Llosa deja las cosas bien claras:

Una novela es algo más que un documento objetivo; es, sobre todo, un testimonio subjetivo de las razones que llevaron a quien la escribió a convertirse en creador, en un rebelde radical. Y ese testimonio subjetivo consiste siempre en una adición personal al mundo, en una corrección insidiosa de la realidad, en un trastorno de la vida. (Vargas Llosa, 1991: 82)

A la luz de lo apuntado hasta ahora, resultaría que la idea que Vargas Llosa posee de la novela respondería a las coordenadas tradicionales del género: “Yo estoy –le explica el novelista peruano a Soler Serrano en *Escritores a fondo*– por la novela anecdótica, por la aventura novelesca, y los problemas de estilo y de técnica son siempre secundarios” (Soler Serrano, 1986: 267). De igual modo, cuando José Miguel Oviedo se refiere al método de trabajo empleado por el autor de *La ciudad y los perros*, apunta que

todo el aparato técnico debe concurrir a que los elementos internos de la novela – argumento, personajes, acción, etcétera – funcionen a la perfección en cada uno de sus momentos. En sus novelas, el fin *tiene* que justificar los medios. Vargas Llosa no ama la pirotecnia que se agota en sus propios efectos, el repujado estilístico que succiona la pulpa narrativa. Su criterio es siempre orgánico. (Oviedo, 1977: 75)

En sus *Cartas a un joven novelista*, también desarrolla el concepto de “novelista auténtico”, al que define como “aquel que obedece dócilmente aquellos mandatos que la vida le impone, escribiendo sobre esos temas y rehuyendo aquellos que no nacen íntimamente de su propia experiencia” (Vargas Llosa, 1997: 29).

Sin embargo, esa supuesta marginación de la técnica no lleva consigo el descuido, el desinterés por la forma. Muy al contrario, como ha manifestado Casto Manuel Fernández, lo formal – aunque no sea esta la finalidad primordial del escritor – ocupa un lugar destacado en el conjunto de su narrativa. Vargas Llosa sigue muy de cerca, a través de su técnica, así llamada, de los vasos comunicantes, los resultados obtenidos por Flaubert en su *Madame Bovary*, y por Faulkner, su modelo de novelista, en *Las palmeras salvajes*. La técnica de los vasos comunicantes, en el caso del escritor peruano, surge más por una necesidad que por el propósito de dotar a sus novelas de un efecto determinado. Es necesario recordar que, como el propio Vargas Llosa ha manifestado en *Historia secreta de una novela*, en *La casa verde* la aludida técnica surge casi espontáneamente si tenemos en cuenta que, en un principio, nuestro autor había decidido llevar a cabo dos novelas simultáneamente. Los resultados no le dejaban satisfecho del todo y decidió confeccionar dos novelas al mismo tiempo, por lo que logra “fundir esos dos mundos” y “escribir una sola novela que aprovechara toda esa masa de recuerdos” (Vargas Llosa, 1971a: 52). Un titánico esfuerzo que hizo que se retrasara en tres años el proyecto de la obra.

La técnica de los vasos comunicantes consistiría, pues, dicho lo más brevemente posible y con las palabras del propio autor que extraemos de su enjundiosa obrita titulada *La novela*, en

asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos [...]. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias, y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. (Vargas Llosa, 1974: 41-42)



Esa es la teoría. Una teoría, por cierto, bien llevada a la práctica. Los resultados, siempre sorprendentes para el crítico y deslumbrantes para el lector, los interpreta y descifra así José Miguel Oviedo: “Los ‘vasos comunicantes’ propagan el calor narrativo hasta los rincones helados donde la tensión decrece y, a la vez, frotan unas con otras las partes encendidas para generar un gran incendio: la novela apasionada, febril y desbordante de vitalidad que quiere Vargas Llosa” (Oviedo, 1977: 77).

### Bibliografía

- AA.VV. (2008) *Las guerras de este mundo: Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*, Ciudad de México, Planeta.
- ARMAS MARCELO, Juan José (1991) *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Madrid, Temas de Hoy.
- ANGVIK, Birger (2004) *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, Obras 1963-2003*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- CANO GAVIRIA, Ricardo (1972) *El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Casto Manuel (1977) *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid, Editora Nacional.
- FORGUES, Roland (2009) *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- HARSS, Luis (1977) *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 7ª edición.
- KRISTAL, Efraín (2018) *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- NÉCKER, Salazar (2014) *Mario Vargas Llosa entre la política y la literatura*, en *Letras*, Vol. 85, Fasc. 122, 271-279.
- OVIDO, José Miguel (1977) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral, 2ª edición.
- RIQUER, Martín de, Mario VARGAS LLOSA (1972) *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral.
- SABATO, Ernesto (1987) *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 4ª edición.
- SOLER SERRANO, Joaquín (1986) *Escritores a fondo*, Barcelona, Planeta.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.
- (1971a) *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets.
- (1974) *La novela*, Buenos Aires, América Nueva.
- (1975) *La orgía perpetua. Flaubert y ‘Madame Bovary’*, Barcelona, Taurus.
- (1990) *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991) *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona, Seix Barral.
- (1997) *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta.
- , Claudio MAGRIS (2014) *La literatura es mi venganza*, Barcelona, Anagrama.



# *Subir arriba*: redundancia e interpretación de construcciones direccionales con partes axiales en español

IGNACIO ARROYO HERNÁNDEZ  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

Frente a la redundancia postulada en construcciones con verbos de movimiento y adverbios que lexicalizan partes axiales, como *subir arriba*, en el presente trabajo se propone un análisis que establece un contraste entre *subir* y *subir arriba* en términos de contenido codificado e inferido. El examen de ejemplos extraídos de corpus sugiere que la culminación del movimiento vertical en la parte axial superior constituye un efecto contextual presumible en ciertos usos autónomos de *subir*. *Arriba* se comporta como un modificador interseectivo que, elaborando el punto terminal, puede reforzar contenidos presumibles pero también codificar contenidos alternativos: en el dinamismo del discurso, *subir arriba* entraña *subir*, pero *subir* no entraña *subir arriba*.

**Palabras clave:** verbos de movimiento, partes axiales, redundancia, meta, inferencia

## Abstract

In contrast to the postulated redundancy of constructions with movement verbs and adverbs that lexicalize axial parts, such as *subir arriba*, this paper puts forward an analysis which establishes a contrast between *subir* and *subir arriba* in terms of encoded and inferred content. The examination of examples extracted from corpora suggests that the culmination of vertical movement in the upper axial part constitutes a presumptive contextual effect in certain autonomous uses of *subir*. *Arriba* behaves like an intersective modifier that, by elaborating the terminal point, can reinforce presumptive contents but also encode alternative contents: in the dynamism of the discourse, *subir arriba* entails *subir*, but *subir* does not entail *subir arriba*.

**Keywords:** movement verbs, axparts, redundancy, goal, inference



## 1. INTRODUCCIÓN

La presunta redundancia de una construcción como *subir arriba* resulta objeto de frecuente atención por parte de los hablantes de la lengua española, que suelen inquirir sobre su (in)corrección en foros cibernéticos especializados. Así, recientemente, y a través de su cuenta oficial en Twitter, la RAE respondía a la consulta de un usuario en los siguientes términos: “la redundancia expresiva es un fenómeno normal en la lengua. «Subir arriba», «bajar abajo», etc., son expresiones redundantes pero expresivas, y a menudo útiles, en la lengua hablada. No cabe censurarlas”<sup>1</sup>.

En su *Diccionario de uso del español*, y a propósito de “Pleonasmo”, María Moliner (2002: 712), señalaba que

<sup>1</sup> <https://twitter.com/RAEinforma/status/1100041919432982529?s=20> (25/02/2019)

puede añadir gracia o expresividad a la frase, otras veces constituye verdadera *redundancia*, y, en ocasiones, aunque podría tacharse de tal, es una manera de dar una *terminación* a la frase que, de otro modo, quedaría como *incompleta* [el énfasis es nuestro].

Como ejemplo, presentaba precisamente la secuencia “Subid arriba sin esperar el ascensor”.

Como recuerda Bosque (2004: 41), la “redundancia” puede servir como soporte para la consecución de distintos objetivos a nivel sintáctico, por lo que merece la pena realizar un acercamiento a las construcciones que nos interesan no desde principios prescriptivos sino con un afán descriptivo.

El presente trabajo parte de la hipótesis de que la construcción *subir arriba* no constituye una anomalía sino una simple manifestación, exenta de redundancia, de la misma tensión entre codificación e inferencia que da cuenta de los demás empleos del verbo *subir*. Ningún enunciado es *per se* (demasiado) explícito o (demasiado) indeterminado, porque la explicitud y la indeterminación son características de los enunciados con respecto a la situación de discurso. El grado de explicitud intrínseca que deba tener el enunciado en su contexto es variable (del Teso, 1998: 54). No cabe, pues, adscribir redundancia a priori a una construcción; a posteriori, el examen de los empleos de *subir arriba* recogidos en el corpus que vertebra este trabajo apunta a una evaluación por parte del enunciador del grado de incertidumbre de la situación, determinado también por los conocimientos que atribuye a su interlocutor, y una adecuación eficiente de su comportamiento.

En las líneas que siguen se pretende describir las condiciones de uso e interpretación de la secuencia *subir arriba*, y establecer así un punto de partida para un análisis más amplio que comprenda además otras estructuras [verbo + adverbio] presuntamente redundantes como *bajar abajo*, *entrar (a)dentro* o *salir (a)fuera*.

Tras enmarcar teóricamente las partes que componen estas construcciones de orientación dinámica, a saber, un verbo de movimiento vertical y un adverbio de relación locativa analizable como parte axial (*AxPart*) en un enfoque construccionista, se postula un análisis de la secuencia atento a la frontera entre codificación e inferencia. Sucesivamente se da cuenta de ejemplos reales, extraídos de corpus, con el auxilio del análisis propuesto. Las conclusiones del trabajo y las cuestiones que este deja pendientes se consignan como cierre.

## 2. SUBIR, VERBO DE MOVIMIENTO VERTICAL

El verbo *subir* se encuadra en la categoría de verbos de desplazamiento, y evoca un movimiento orientado que se produce a lo largo de un eje vertical<sup>2</sup>. Resulta habitual que en castellano, una lengua prevalentemente de marco verbal según la distinción clásica de Talmy (1985, 1991), se fusionen varios componentes semánticos del movimiento en una sola forma, sin necesidad de adyacentes o satélites: en *subir* se empaqueta, junto al componente de movimiento, una indicación sobre la dirección del desplazamiento (*upwards*). Si la dirección del desplazamiento se codifica, no cabe afirmar lo mismo sobre el punto terminal o *goal* del movimiento, lo que explica que ejemplos como

- (1) El mono sube por el árbol
- (2) En Navidad los precios suben
- (3) El número de habitantes de la Tierra sube continuamente

---

<sup>2</sup> Es preciso, como señala Bosque (2015: 4), adoptar una visión amplia del concepto de ‘verticalidad’, de manera que éste cubra las extensiones naturales en que el movimiento no es en rigor vertical: *bajar la corriente*, *subir el curso del río*, *subir a Madrid*...

puedan ser interpretados sin problemas. Nuestro conocimiento del mundo extralingüístico – y, en general, el contexto de enunciación – nos permite incorporar al evento verbal codificado por *subir* un punto terminal o un origen:

(4) Estoy en el portal, ábreme que subo a coger un paraguas

En (4), una figura, encarnada en el enunciador que formula el enunciado, anuncia un cambio de locación a lo largo de un eje vertical, mediante un movimiento orientado ascendente (DIRECTION) que partiendo de la planta baja del edificio (SOURCE) ha de concluirse en el piso en que se encuentra presumiblemente el destinatario del enunciado (GOAL).

### 3. ARRIBA: PARTES AXIALES (AXPARTS) EN LAS CONSTRUCCIONES ESPACIALES

*Arriba* (< *ad ripam*) es un relacionante locativo que permite ubicar la posición de una entidad con respecto a la de otra en el espacio (Octavio de Toledo, 2016: 1)<sup>3</sup>. Se trata de un ítem léxico que materializa lo que en enfoques nanosintácticos (Svenonius, 2006; Fábregas, 2007; Romeu, 2014) se conoce como ‘partes axiales’ (*AxParts*). Las *AxParts* constituyen proyecciones funcionales, con propiedades tanto nominales como adverbiales, que extraen del fondo una sección<sup>4</sup>. El todo del cual la parte axial selecciona una parte no puede explicitarse mediante modificador en el español europeo (con la excepción de las áreas catalanas), en Ecuador, Bolivia y Paraguay, pero sí en las demás variedades (Fábregas, 2007): *Juan está arriba* / *Juan está arriba del carro*. En lo que sigue, nos concentraremos en el comportamiento de *arriba* cuando no admite modificación.

De acuerdo con Romeu Fernández (2014: 125), la estructura general de las construcciones con *arriba* es la siguiente:

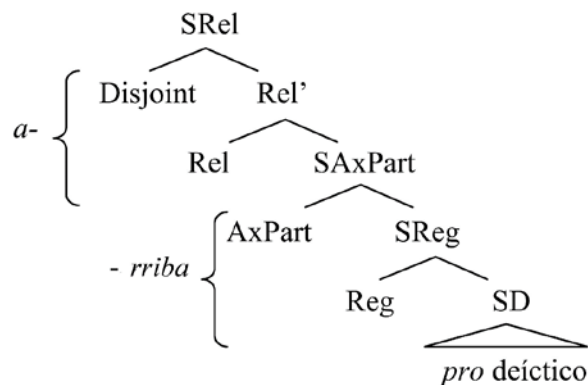


Figura 1. Estructura de las construcciones con *arriba* (adaptado de Romeu Fernández, 2014: 125).

En la estructura observamos cómo se parte de una entidad (SD), de la cual se establecen los puntos que ocupa por medio de Reg(ión), lo que habilita tal entidad para participar en una

<sup>3</sup> *Arriba* ha recibido numerosas etiquetas – tales como “adverbio nominal intransitivo” (Pavón Lucero, 1999), “adverbio locativo intransitivo” (Pavón Lucero, 2003) – y, en cuanto intransitivo, de “naturaleza básicamente deíctica” (Eguren, 1999: 968)–, “adverbio léxico prepositivo” (Kovacci, 1999) o “adverbio direccional o de orientación” (RAE-ASALE, 2005) – y análisis de los que no podemos dar cuenta aquí por motivos de espacio.

<sup>4</sup> Los *Axparts* suelen clasificarse en dos grupos: una serie de *AxParts* con *-a* (*abajo*, *a(de)lante*, *atrás*, *arriba*, *adentro*, *afuera*), denominados tradicionalmente como adverbios de ubicación, y otra serie de *AxParts* que se correspondería con los denominados adverbios direccionales (*debajo*, *delante*, *detrás*, *encima*, *dentro*, *fuera*, *en medio*) (RAE, 2009: §30.5a). Remitimos a Fábregas (2007) y Romeu Fernández (2014) para una descripción contrastiva de ambos grupos.



construcción espacial como *Fondo*. Una vez que se tiene la Región, se extrae de ella *AxPart*. *AxPart* toma un región y da un conjunto de puntos interpretado como una subparte de una región o un conjunto de puntos cuya locación mantiene una relación parte-todo con una región determinada. Con la incorporación de la parte axial se completa el *Fondo*, que en las construcciones con *arriba* es un elemento deíctico que se interpreta en el discurso, lo cual es posible porque está relacionado con otro punto del evento (Romeu Fernández, 2014: 124). Cuando empleamos *arriba*, entendemos que un punto está situado arriba dependiendo del punto que se tome como referencia: el tercer piso de una casa está *arriba* para quien reside en el segundo, pero no para quien reside en el cuarto<sup>5</sup>.

A partir del *Fondo* de la construcción espacial puede establecerse la relación con una *Figura*, por medio de Rel(ación). La relación espacial se establece entre los puntos denotados por *arriba* y un punto interno del *Fondo*. El modificador *Dis-junto* determina que el elemento con el que se combina es el segundo de un intervalo, formado con otro punto, que debe poder ser identificado de alguna manera en el evento (Romeu Fernández, 2014: 71)<sup>6</sup>. Los dos puntos en el caso de *arriba* corresponden a la subparte que el *AxPart* representa y al *Fondo* del que el *AxPart* es una subparte. La presencia de *Dis-junto* explicaría por qué es posible omitir el *Fondo* aun en los casos en los que no ha sido previamente mencionado en el discurso: aportaría la interpretación por defecto de que el punto que se toma como referencia es el de la localización del hablante<sup>7</sup>.

#### 4. SUBIR (A) ARRIBA: MOVIMIENTO VERTICAL CON CODIFICACIÓN DEL PUNTO TERMINAL

Combinaciones [verbo + partícula] presuntamente pleonásticas como *subir arriba/bajar abajo*, *monter en haut/descendre en bas* o *salire su/scendere giù* recurren en la literatura como instancias del problema denominado *double (or multiple) framing* en verbos sintagmáticos (Croft *et al.*, 2010; Iacobini y Fagard, 2011: 16). Según la tipología de Talmy (1985, 1991), en las lenguas de marco verbal la trayectoria/dirección se halla codificada en el verbo, y no en un satélite, como sucede en las lenguas de marco satelital. Las combinaciones anteriores, pertenecientes a lenguas de marco verbal, resultarían problemáticas por expresar de manera redundante la noción de trayectoria, al codificarse esta no solo en el verbo, como sería esperable, sino también en un satélite. Mateu y Rigau (2009, 2010), por su parte, apuntan a que, en construcciones similares a *subir arriba*, el verbo codifica un movimiento direccional *ulteriormente especificado* por un complemento adverbial que denominan 'cognado'. Nuestro interés, en el presente trabajo, se centra precisamente en la naturaleza de la modificación que, desde un punto de vista semántico-discursivo, impone la presencia de *arriba*. Se trata de un aspecto que, con la excepción del estudio de González (1997), ha quedado fuera de los pocos estudios que –de manera, por otra parte, incidental– examinan una construcción como *subir arriba*. Las condiciones que parecen regular, en contextos reales de comunicación, el uso e interpretación de *subir arriba* en oposición a *subir* nos llevan a formular una hipótesis descriptiva compatible con la estructura sintáctica propuesta arriba (Romeu Fernández, 2014) pero discordante con la atribución de un carácter pleonástico o redundante.

<sup>5</sup> En el caso de *AxParts* con *de-*, como *debajo*, cualquier punto que ocupa la *Región* por debajo del *Fondo* se considera que está *debajo*, sin tener que tomar ningún punto como referencia (Romeu Fernández, 2014: 123).

<sup>6</sup> En español lexicaliza *Dis-junto* un elemento como la preposición *a*. Fábregas (2007: 2) nota la sospechosa similitud entre *a* y el segmento *a-* de los *AxParts*.

<sup>7</sup> Se trata de un aspecto –a nuestro juicio– matizable. Su desarrollo excede los límites del presente trabajo, pero puede plantearse aquí la siguiente situación: el ascenso a la parte superior de una torre puede ser codificado como *subir arriba* tanto por un hablante situado al pie de la torre como por un hablante situado en un helicóptero que sobrevuela la torre. No parece que el punto de referencia sea la localización real o geométrica del hablante, sino la conceptualización espacial que se realiza.

Como intentaremos demostrar en lo que sigue, consideramos que, en combinación con el verbo *subir*, *arriba* se comporta como un modificador intersectivo, restringiendo la denotación posible del verbo *subir*. Si entendemos, con Bosque (2015), que en el análisis de *subir arriba* debe postularse la presencia de una preposición oculta, obtendríamos *subir a arriba*, donde la parte axial lexicalizada por *arriba* se configura como un punto terminal, interpretable por parte del interlocutor gracias al contexto y cotexto discursivo, que se opone paradigmáticamente a otros puntos terminales posibles (*subir a un castillo/ a tu casa/ a Madrid*). No compartimos con Bosque (2015: 11), por otra parte, la necesidad de duplicar léxicamente el verbo *subir*, atribuyéndole tanto el significado de “go upwards” como el de “go to a higher place or position”: consideramos que la codificación se agota en el desplazamiento vertical, pudiendo proporcionarse explícitamente el punto terminal (*subir arriba*, *subir al segundo piso*) o confiándolo a la inferencia del interlocutor (*sube y cógeme un abrigo*).

El contraste entre *subir* y *subir arriba* debe explicarse en términos de contenido implicado. Como señala Levinson (2000: 41), es posible añadir explícitamente lo que de todas formas se implica, “con menos sentido de redundancia que si uno repitiera el contenido codificado”. La interpretación de que un movimiento vertical se culmina en la parte superior de una región, o Parte Axial, puede constituir un significado “presumible”, privilegiado en virtud de la experiencia del hablante y las circunstancias del intercambio. Esta interpretación se refuerza (*reinforceability*) mediante la adjunción de *arriba*, pero puede ser también cancelada (*subió pero no hasta arriba*, *subió sólo hasta la mitad*).

La referencia concreta que se realiza en usos reales mediante la secuencia *subir arriba*, y en particular la naturaleza de la *AxPart* cuya extracción de una Región conforma el *Fondo*, deíctico en las variedades del español arriba indicadas, estará en función, en cada contexto, de aspectos de cálculo geométrico, de contextualización funcional<sup>8</sup> y de los distintos sistemas de coordenadas o marcos de referencia respecto a los cuales se realiza la localización espacial (Octavio de Toledo, 2016: 1.3).

El epígrafe que sigue pretende demostrar, mediante el examen de ejemplos reales extraídos de corpus del español –CORPES XXI, CREA, Corpus del Español–, la validez de la hipótesis planteada.

## 5. SUBIR /SUBIR ARRIBA /SUBIR A X: ENTRE CODIFICACIÓN E INFERENCIA

### 5.1 *Subir (arriba)* y la referencia en el contexto

Cabe afirmar, como principio general, que el grado de explicitud intrínseca que debe tener un enunciado para ser suficientemente explícito es variable (del Teso, 1998: 54), y que el hablante evalúa el grado de incertidumbre de la situación y adecua su comportamiento. Toda entrada léxica verbal ofrece a las secuencias que la contienen representaciones infraespecificadas –subdeterminadas desde el punto de vista de la codificación– de un evento. *Subir* contiene en su denotación posibilidades como *subir arriba* o *subir a X lugar*, por lo que, en un contexto suficientemente rico, el hablante puede simplemente confiar en la inferencia y emplear el verbo sin modificadores. En otros contextos, la indicación relativa al punto terminal del movimiento que se pretende comunicar ha de ser codificada. En la medida en la que la adición de material codificado aumenta la explicitud pero restringe la denotación (en el sentido de que reduce el tamaño de la clase extensional de eventos de ascenso a los que puede aludir), entre *subir* y *subir arriba/subir a X lugar* se establece una relación de entrañamiento unilateral: *subir arriba/subir a*

<sup>8</sup> “con arreglo a la accesibilidad perceptiva de la entidad localizada, al tipo de relación –de soporte, de contención, etc. – entre las entidades, a su orientación respecto de la línea visual o una meta potencial” (Octavio de Toledo, 2016: 1.3)

*x lugar* entraña *subir*, pero *subir* no entraña *subir arriba/a x lugar*<sup>9</sup>: si decimos que “Fulanito subió, concretamente hasta la mitad”, entendemos de hecho que no subió arriba, que no subió a la punta del mástil, por ejemplo. Ilustramos esta concepción con la figura 2, y pasamos a observar usos reales extraídos de los corpus.

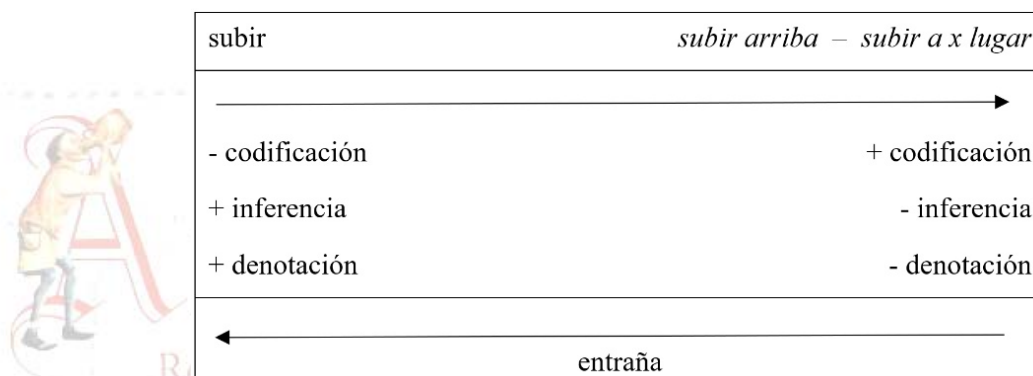


Figura 2. Codificación, inferencia y denotación en construcciones con *subir*

(5) a. pero vi por ejemplo el Museo de Louvre pero lo vi de le / no entré claro pero vi todos los jardines en fin como se puede ver la torre fiel sí subimos arriba en fin todo ¿no?<sup>10</sup>

En (5a), la extracción de una parte axial, en el eje vertical, de la región constituida por la Torre Eiffel se realiza en conformidad con nuestro conocimiento del mundo extralingüístico y en virtud de éste, concretamente, de la existencia de una zona superior a la cual puede acceder el turista, en una suerte de orientación funcional guiada por la “meta potencial” (Octavio de Toledo, 2016: 1.3) presupuesta. En realidad, el movimiento vertical ascendente no tiene por qué concluir en tal zona, que constituye sólo una de las posibilidades terminales. En ausencia de *arriba*, en (5b) podríamos entender igualmente que se alcanzó tal zona, puesto que parece operar la presunción de que los movimientos orientados hacia zonas convencionalmente conceptualizadas como metas se concluyen en ellas, salvo indicación contraria. Parecería operar aquí el principio I[nformación] de Levinson (2000, 2012), que establece que no es necesario proporcionar información que, en virtud de suposiciones estereotípicas, puede darse por sentada: lo *habitual* si se acude a la Torre Eiffel es ascender hasta el mirador. Si, en efecto, el hablante desea comunicar la culminación del ascenso, tal significado presumible quedaba reforzado mediante su codificación con *arriba*, que facilitaba la interpretación. Si, por el contrario, el hablante desea informar de un movimiento vertical concluido antes de alcanzar su objetivo presumible, ha de cancelarse tal implicatura, lo cual puede realizarse de diversas formas, como vemos en (5c):

(5) b. pero vi por ejemplo el Museo de Louvre pero lo vi de le / no entré claro pero vi todos los jardines en fin como se puede ver la torre fiel sí subimos en fin todo ¿no?

(5) c. pero vi por ejemplo el Museo de Louvre pero lo vi de le / no entré claro pero vi todos los jardines en fin como se puede ver la torre fiel sí subimos {aunque sólo hasta la mitad/un poco/bastante} en fin todo ¿no?

El punto terminal del movimiento no debe tampoco corresponderse necesariamente con límites físicos de los elementos del mundo extralingüístico, puesto que la extracción de la parte

<sup>9</sup> *Subir arriba* se opone a su vez a *subir a x lugar* en virtud del diverso estatus informativo del elemento espacial en cada caso: *arriba* tiende a situarse en un nivel de presuposición mayor con respecto a *x lugar*, por cuanto su interpretación se apoya en la deixis, que presupone la región, y en la anáfora, que presupone una referencia previa.

<sup>10</sup> Se mantiene en este ejemplo, como en todos los que siguen, la grafía original.

axial no se realiza sobre la materialidad geométrica, sino con las conceptualizaciones que de ella realiza el enunciador. En principio, la secuencia “Me estaban persiguiendo, pero vi una torre, subí arriba y pasaron de largo” no excluye entre sus posibles interpretaciones que el ascenso se realizara sólo hasta la mitad de la torre, puesto que *arriba* podría corresponderse con “lo bastante para estar a salvo”, en una suerte de conceptualización *ad hoc* del espacio de carácter funcional. En este sentido, resulta asimismo natural la modificación de *arriba* mediante una locución adverbial *aspectual* como *del todo*, como en el ejemplo (6):

- (6) Javier Sanz se preguntó irónicamente si no consideran que los típicos ‘castells’ (torres humanas) son maltrato a personas, porque los que están abajo “sufren el peso de todos los demás” y los niños tienen que subir arriba del todo.

*Subir arriba*, por sí mismo, no comunica que la parte axial extraída de la región constituida por el *castell* se corresponda con el límite superior absoluto del mundo extralingüístico. De ahí que el enunciador establezca una nueva conceptualización del espacio, para explicitar que, de la parte superior que en primera instancia se designa como punto terminal del movimiento, debe deslindarse en segunda instancia otra parte superior, más restringida<sup>11</sup>. El mismo fenómeno se registra cuando se introduce en la construcción el modificador *Grado* (Romeu Fernández, 2014: 90), que cuantifica la distancia entre dos puntos. *Grado* requiere sencillamente que la locación cuya posición se cuantifica no se interprete, por lo tanto, como un punto único en el espacio, y, como sabemos, *arriba* se limita a extraer un área:

- (7) a. “Si lloviera mucho, existe la posibilidad de que la zona donde se encuentra el grupo quedara inundada”, explica a La Vanguardia Francesc Martínez, sargento de el Grupo de Apoyo de Actuaciones Especiales de los Bombers de la Generalitat (GRAE). “Lo que no sabemos es si donde ellos están hay más espacio para subir más arriba”.

En el mundo extralingüístico, en este contexto, *subir más arriba* se corresponde con la realización de un ulterior desplazamiento ascendente en el eje vertical, que no implica necesariamente *subir arriba*: paradójicamente, *subir más arriba* puede conducir a un punto situado más abajo de donde conduciría *subir arriba*. En efecto, en este ejemplo, la elisión del cuantificador conduciría a una interpretación bien diferente:

- (7) b. “Lo que no sabemos es si donde ellos están hay más espacio para subir arriba.”

En (8a), entendemos que el movimiento vertical ascendente tiene como punto terminal un piso al que conduce una escalera carcomida. En ausencia del modificador *arriba*, como muestra (8b), este movimiento con codificación del punto terminal, parafraseable por *alcanzar el piso superior*<sup>12</sup>, entraría en competición, como interpretación posible, con el movimiento *desplazarse por ella/subir por ella*. En un contexto como éste, en el cual el peligro que genera el miedo al que se alude se sustancia *durante* el movimiento ascendente, parece suspenderse la activación de un significado presumible correspondiente al punto terminal, y el hablante opta en consecuencia por codificar el punto terminal: la existencia de sucesos con similar grado de

<sup>11</sup> Romeu Fernández (2014: 67) señala el espacio delineado por un *AxPart* (como *arriba*) es un área menos delimitada que un área no definida por *AxPart*, lo que se debería a que el área de un *AxPart* es un área que representa todos los puntos posibles a partir de vectores que se proyectan desde una parte de otra entidad.

<sup>12</sup> El estímulo del miedo al que se alude sería no tanto *alcanzar el piso superior* cuanto el peligro ínsito en la acción que conllevaría intentar alcanzarlo.



probabilidad aumenta el grado de incertidumbre del contexto, y con ello el riesgo de confiar la asignación de referencia a la inferencia del interlocutor<sup>13</sup>.

- (8) a. La verdad es que está todo hecho una ruina. No hay que arreglar solamente el tejado. La escalera está carcomida y da miedo subir arriba,  
(8) b. La verdad es que está todo hecho una ruina. No hay que arreglar solamente el tejado. La escalera está carcomida y da miedo subir {/por ella},

En (9), la región de la que se extrae la parte axial se corresponde con el espacio que ocupa completamente erguido un bailarín, el cual, a un tiempo, es figura del movimiento y, en su proyección vertical, fondo. Erguirse por completo implicar sin duda realizar un desplazamiento ascendente (*subir*), pero requiere además un punto terminal que el enunciador decide codificar.

- (9) vamos trabajando ese movimiento por partes y a partir de ahí vamos creando un movimiento más orgánico, es como si desarrollásemos unas células para crear un cuerpo. El trabajo con los bailarines ha sido muy interesante en este sentido porque hemos hecho esa vuelta atrás de casi, cómo ponerse de pie, cómo subir arriba, de una manera muy descompuesta del movimiento

En definitiva, las alternancias entre *subir arriba* y *subir* son reflejo del abanico denotativo de ambos elementos. Ciertamente *subir arriba* entraña *subir*, pero el movimiento de *subir* no necesariamente se concluye arriba (*Subió pero se quedó a medio camino*). Si para que *subir* pueda indicar *subir arriba* el enunciador requiere un contexto suficientemente rico, el establecimiento en cada caso de la referencia de (*subir*) arriba se produce en virtud de la relación del adverbio con elementos invocados precedentemente en el cotexto o bien con espacios fácilmente accesibles por medio de la inferencia, el contexto y la asociación convencional.

## 5.2 *Subir arriba*: convencionalización de ámbitos espaciales e interpretación

Señala González Fernández (1997: 125) que adverbios como *arriba* “representan esquemáticamente un espacio con el que se asocian, bien convencionalmente, bien de forma anafórica”. En los casos de asociación convencional, se trataría de espacios en los que la oposición polar superior/inferior estaría puesta de relieve y en los que la frontera entre espacios contiguos se hallaría perfectamente delimitada. Para *arriba*, la autora señala en su corpus la vinculación con el cielo, la parte alta de la casa o la superficie del agua. En los ejemplos hemos manejado recurre el ámbito del fútbol, en el que se establecen básicamente dos asociaciones convencionales distintas. (10) y (11) ilustran la primera:

- (10) Jon Iru es un centrocampista a el que le gusta arriesgar y subir arriba.  
(11) Escudero (5): El lateral zurdo no tuvo mucho protagonismo en su banda, más dedicado a frenar las pocas acometidas de el rival que de subir arriba.

En (10) y (11), el terreno de juego, que se desarrolla físicamente en un eje horizontal, se conceptualiza convencionalmente en una dimensión vertical<sup>14</sup>: la propia meta ocupa la posición inferior, y el desplazamiento hacia ella es *bajar*, mientras que la meta adversaria ocupa la posición superior y el desplazamiento hacia ella es *subir*. La restricción denotativa que el modificador *arriba* impone al lexema verbal conduce a interpretar que la progresión ofensiva

<sup>13</sup> Para un análisis del punto terminal de verbos de movimiento en términos de temas verbales incrementales y telicidad de predicados, puede consultarse Levin y Rappaport (2010).

<sup>14</sup> Como señala Bosque (2015: 4-5), una concepción estricta de la verticalidad, adecuada quizás en geometría, dejaría fuera extensiones naturales de esta dimensión en la lengua (p.e. *subir el curso del río*, *subir a Madrid*).

en (10) y (11) alcanza la zona de ataque, acercándose a la portería rival. En ausencia de *arriba*, el enunciador podría haber hecho referencia al hecho en sí de progresar ofensivamente, sin aludir a un punto terminal límite. De hecho, en el ejemplo (12), el complemento espacial “hasta el centro del campo” se combina de manera natural con *subir* y representa una alternativa, en el eje paradigmático, a *arriba*:

(12) Además, el central John Stones tiene libertad para subir hasta el centro del campo

Una segunda asociación convencional que la dimensión vertical establece en ámbito futbolístico asigna al primer equipo de un club el extremo superior del eje, y lo contrapone a los equipos filiales (*categorías inferiores*). La progresión de los jóvenes jugadores en (13) y (14), que les permitirá ascender o dar el salto al primer equipo, se expresa mediante la combinación idiomática y figurada *subir arriba*, cristalización de una metáfora lexicalizada y semánticamente opaca para el hablante no versado en el mundo del deporte.

(13) Aleñá ya está confirmado que asciende a el primer equipo pero, para empezar, quedará por ver qué pasa con algunos futbolistas que tienen contrato. Adrián Ortola debe subir arriba como tercer portero ya que la temporada que viene

(14) Asimismo cree que las ganas de dar el salto son comunes a toda la plantilla: "Creo los chicos están bien, están animados durante la semana y han tenido opciones de subir arriba. Pero no es una decisión nuestra. Nosotros trabajamos para que cuando llegue el momento estén preparados.

Si toda progresión entre categorías o niveles se conceptualiza como un ascenso, nada impide hacer referencia a subidas que no concluyen *arriba*, sino en posiciones intermedias de la jerarquía, como el segundo equipo en (15):

(15) Tras dos años en las filas inferiores del club, en 2018 subió al segundo equipo, haciendo su debut el 1 de septiembre de 2018 contra el 1. FC Gievenbeck

La vivienda constituye otro ámbito recurrente en los ejemplos que hemos examinado. Las construcciones se desarrollan sistemáticamente en el eje vertical, pero la región de la que se extrae la parte axial superior mediante *arriba* se corresponde con distintas conceptualizaciones del espacio. En los ejemplos (16) y (17), la parte inferior del fondo sobre el que se dibuja la construcción espacial se correspondería con el nivel de la calle, exterior, en el que tiene lugar la enunciación, y la parte superior se identifica, en cada caso, con un espacio interior, un piso o apartamento cuya referencia es fácilmente accesible para el interlocutor.

(16) Y que además que los niños se descontrolan se descontrolan muchísimo. Oye, vamos a subir arriba que estamos aquí de pie. No sé cuándo iba a venir Joaquín

(17) Sube arriba. Tengo demasiadas preguntas que hacerte.

En (17), la indicación se realiza ante un portal de un edificio de Nueva York, en el cual, como bien sabe el interlocutor, reside la enunciadora. Es este conocimiento del mundo el que orienta la interpretación, y excluye que la parte axial superior se extraiga de una región que englobe a todo el edificio, y se corresponda así con zonas como “el último piso” o “la azotea”. Entre la débil explicitud de “sube” y la fuerte explicitud de “sube a mi apartamento”, se sitúa la construcción “sube arriba”.

(18) Un poco antes, mientras entraba con su hija Marta en el portalón de la casa de sus padres, Consuelo ha recordado quién era ese hombre de edad [...] “Para una vez que he visto a Juan... -se repite una y otra vez-. En cuanto suba arriba sabré si se han enterado ya. No puedo creer que el destino me haga una jugada así”.

En (18), el movimiento en el eje vertical se desarrolla en el interior de una casa, en el portalón. La denotación de *subir arriba* comprende potencialmente tanto ascensos a un primer piso como a un segundo, tercero, etc.: *arriba* es simplemente la localización relevante en el contexto, en la que se encuentran las personas que presumiblemente residen en la casa y a las que el enunciador ha de enfrentarse. De alguna forma, más que extraer una parte axial de una región determinada previamente, el enunciador concibe la región partiendo, precisamente, de un área que se establece como vértice superior. En estos usos convencionalizados, *subir arriba* es ascender al lugar del edificio en que alguien -relevante en el contexto- reside, por lo que los límites superiores de la región se determinan *ad hoc*, como ejemplifica (19):

(19) ¿Sabes la que se puede armar si no dices pronto la verdad? Ahora vamos a subir arriba, les dices a todos que viste al Watusi, que fue él, y te puedes ir a casa.

En (20), en un ejemplo de muy escaso material contextual, la interpretación (*subir arriba* = *subir a la casa donde reside su hijo*) es posible porque se manifiesta, con la máxima la intensidad, el poder de la convencionalización:

(20) Ahora, el abuelo de Omar Montes nos ha dado una lección de humildad y se desentende del dinero que su nieto ha ganado tras el concurso, un premio de 200.000 euros que debe aprovechar muy bien: “No se trata del dinero, lo principal es comprar un piso para su hijo. Nada más venir subió arriba a ver a su hijo, lo primero que hizo”.

En (21), opuestamente, la interpretación convencional de (*subir*) *arriba* se refuerza por el material cotextual explícito, (*subir*) *a casa*:

(21) hay que esperar a que pierda vigor antes de subir a casa, el sueño me sobrevino [...] Esa fue la única razón por la que subí arriba, el argumento para que entrara en una de las habitaciones y me tumbara en la cama mientras.

Las informaciones presupuestas que fundamentan las asociaciones convencionales reducen la incertidumbre de los contextos, porque supuestos alternativos que colocaran a las personas en los ejemplos anteriores en la azotea o en el último piso de un edificio (donde no residen) resultan altamente improbables. La interpretación de *subir arriba* no plantea, en consecuencia, dificultad alguna.

Cerramos esta serie de ejemplos de asociación convencional en el ámbito de la vivienda con dos contextos en que a *arriba* le sigue un modificador mediante el que el enunciador precisa la referencia efectuada:

(22) Corriendo, sube arriba a su despacho y empieza a escribir, de nuevo las fórmulas matemáticas

(23) Más tarde, mientras los demás recogían los papeles de los regalos, ella subió arriba a su habitación y abrió la carta

Curiosamente, se trata de usos que no han recibido interés en cuanto a un presunto carácter pleonástico: *subir arriba a su despacho* entraña *subir arriba*, y *subir arriba* entraña *subir*.

La estructura sintáctico-semántica de estas construcciones merecería atención en futuros estudios.

Como hemos venido observando, el potencial denotativo del verbo *subir* puede restringirse mediante elementos explícitos (*a su despacho, a su habitación*) o mediante un elemento deíctico como *arriba*, que envía al destinatario del enunciado una inequívoca instrucción procedimental: la locación a la que se hace referencia ha de interpretarse como un dato adquirido (Matte Bon, 2015): el abanico paradigmático se halla limitado a elementos que forman parte del *common ground* de enunciador(es) y coenunciador(es), resultado de la unión de todas las creencias públicas de los participantes en la interacción, incluidas las asociaciones convencionales más específicas (Stalnaker, 1978). En el ejemplo (24a), aparecido en la prensa navarra, *subir arriba* ha de interpretarse como *subir a la zona del fuerte, subir a la ciudadela*. Sin esta indicación procedimental – (24b)-, la interpretación se antoja harto complicada:



(24) a. Nos estamos replanteando toda la organización de los espacios, y eso incluye también la ubicación de el Ferial. ¿ Quiere decir que las barracas, es decir, el Ferial de atracciones, también podría subir arriba?

(24) b. ¿ Quiere decir que las barracas, es decir, el Ferial de atracciones, también podría subir?

En la medida en la que las asociaciones convencionales cristalizan en metáforas lexicalizadas, el establecimiento de la referencia espacial se apoya en menor medida en la inferencia y más en el lexicón de los hablantes. En (25) *subir arriba* es ‘alcanzar el éxito o la fama’, y en (26) ‘alcanzar el poder’.

(25) Mi buena mano para el dibujo le sirvió a Ana para encargarme algunos grabados de corte social [...] que se vendieron con cierto éxito entre militantes de partidos de izquierdas y sindicalistas: pero eso quería decir que estaba condenado a no subir arriba, a ser autodidacta

(26) Son todos iguales, los de izquierda unida hablan por que no han llegado a poner el cazo, que si llegan a subir arriba serian iguales, y si no mirar por Andalucía

Como en los casos anteriores, la interpretación en ausencia de la indicación de punto terminal del movimiento –en este caso, metafórico– no parece tarea fácil, porque el verbo parece precisar de “la elaboración de una meta”, como señala González Fernández (1997: 125). En otros contextos, por el contrario, la elaboración de un punto terminal del movimiento no reviste interés para el enunciador, y esto explica la anomalía de (27)

(27) Estoy harta de estar todo el día subiendo (\*arriba) y bajando (\*abajo)

que González Fernández (1997: 127) atribuye al hecho de que la acción designada por el verbo se interpreta como algo cíclico, como un evento de carácter imperfectivo. En nuestra opinión, el hartazgo en (27) se refiere a al movimiento en sí, al continuo desplazamiento cotidiano por un eje vertical, y no se vincula a puntos terminales relevantes en este contexto (por más que en el mundo extralingüístico hayan de existir forzosamente). Tal y como arriba indicábamos, no compartimos con Bosque (2015: 11) la necesidad de duplicar léxicamente el verbo *subir*, atribuyéndole tanto el significado de “go upwards” como el de “go to a higher place or position”: consideramos que la codificación se agota en el desplazamiento vertical, (*estoy harta de subir y bajar*), pudiendo además proporcionarse explícitamente el punto terminal (*subir al segundo piso*) o confiarse a la inferencia del interlocutor (*sube y cógeme un abrigo*) cuando la meta del desplazamiento forme parte de la intención comunicativa del enunciador. En ciertos casos, las condiciones contextuales pueden desencadenar una inferencia basada en suposiciones



estereotípicas, en la línea de cuanto prevé el principio I de Levinson (2000: 112): en ausencia de indicaciones contrarias, un movimiento ascendente encuentra su culminación en el extremo de la región que se concibe como fondo, como en los ejemplos (28a) y (29a):

(28a) El joven negro me abrazó y nos encaminamos al edificio cochambroso en que yo vivía, *y subimos juntos* [...] y entramos en mi habitación fría

(29a) Ramón, yo estoy cerca del ayuntamiento, te espero en la puerta *y subimos juntos*

La culminación en el punto terminal implicado resulta condición necesaria para el establecimiento de la coherencia de la secuencia. Este contenido implicado puede reforzarse (“re-inforce”) mediante arriba, como en (28b) y (29b), sin generarse un efecto de redundancia,

(28b) nos encaminamos al edificio cochambroso en que yo vivía, *y subimos arriba juntos* [...] y entramos en mi habitación fría

(29b) Ramón, yo estoy cerca del ayuntamiento, te espero en la puerta *y subimos arriba juntos*,

o bien cancelarse, mediante la adjunción de un segmento adversativo, o mediante la adjunción de un elemento que se opone paradigmáticamente al arriba presumible:

(28c) El joven negro me abrazó y nos encaminamos al edificio cochambroso en que yo vivía, *y subimos juntos* {, pero nos quedamos encerrados en el ascensor}/ {hasta la azotea}

(29c) Ramón, yo estoy cerca del ayuntamiento, te espero en la puerta *y subimos juntos* {, aunque sólo hasta la entreplanta, que no quiero que nos vean juntos}/ {al despacho del secretario}

González Fernández (1997: 127) señalaba el cielo como uno de los ámbitos convencionalmente asociados a *arriba*. La interacción entre el contenido efectivamente codificado y el entorno informativo del intercambio comunicativo – en el que pueden activarse esquemas asociativos- genera inevitablemente ciertos efectos contextuales. Tales efectos son en ocasiones suficientes para permitir la reconstrucción de la intención comunicativa del enunciador. En otras ocasiones, y ante un abanico de supuestos igualmente probables, despejar la incertidumbre demanda un mayor grado de explicitud. Cerramos este apartado con un ejemplo que pretende poner de manifiesto la relación entre codificación e inferencia y entre *subir* y *subir arriba* que hemos venido ilustrando:

(30) a. Reconoce que le cuesta describir con palabras la experiencia de estar en el aire porque es una afición que se vive intensamente: "Subes arriba y te relajas, además puedes ver las cosas desde otro punto de vista"

La relajación experimentada por el enunciador parece generarse en la consecución de una posición elevada desde la cual experimentar otro punto de vista. Si eliminamos *arriba* (y el segmento sucesivo que orienta a la interpretación de punto terminal), la prominencia se desplaza hacia el movimiento vertical en sí mismo, y la relajación se verifica durante el desplazamiento ascendente:

(30) b. Reconoce que le cuesta describir con palabras la experiencia de estar en el aire porque es una afición que se vive intensamente: "Subes y te relajas,

En definitiva, el enunciador no es un geómetra, sino un agente que modela su discurso para ofrecer una representación del mundo extralingüístico mediada y condicionada por su intención comunicativa.

## 6. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS ABIERTAS

María Moliner (2002: 712) consignaba la sensación de incompletitud o ausencia de terminación que, en determinados contextos de uso de la construcción *subir arriba*, podía verificarse en caso de suprimirse *arriba*. Tal sensación es reflejo, como hemos pretendido ilustrar en el presente trabajo, del diferente potencial denotativo de *subir* y *subir arriba*, y del necesario equilibrio entre codificación e inferencia que saben encontrar los enunciadores. La atribución de redundancia a *subir arriba* se deriva de una interpretación de *arriba* como elemento que reitera la información direccional (ascenso en el eje vertical) contenida en el lexema verbal *subir*. Por el contrario, y como emergería de los ejemplos presentados, *arriba* codifica el punto terminal del movimiento, se opone en el eje paradigmático a otras alternativas posibles en el contexto y se antoja necesario allí donde el establecimiento de la referencia mediante el lexema verbal desnudo resulta problemático.

Con *subir*, sin adición de complemento alguno, el enunciador puede aludir a movimientos con un punto terminal concreto y correspondiente a la parte axial de una región determinada. Tal posibilidad parece vinculada a procesos de enriquecimiento pragmático cuya naturaleza, que en el presente artículo ha sido simplemente esbozada, debe examinarse en profundidad.

El análisis presentado podría extenderse, en los mismos términos, a otras construcciones presuntamente redundantes como *bajar abajo*, *entrar dentro* o *salir fuera*, en las que el relacionante locativo, de naturaleza deíctica, remite a un punto terminal del movimiento al que, en un determinado contexto y a juicio del enunciador, el verbo podría no conducir autónomamente. Esta línea de desarrollo de la propuesta aquí presentada podría, además, profundizar en la relación entre los marcos de referencia espacial y la interpretación de estas secuencias [verbo + relacionante locativo], o dicho de otra manera, de la relación entre los sistemas de coordenadas implícitos manejados cuando hablamos de la ubicación de unos objetos en relación a otros y la extracción de partes axiales de un todo.

### Bibliografía

- OCTAVIO DE TOLEDO, Álvaro S. (2016) *Los relacionantes locativos en la historia del español*, Berlín / Boston, Walter de Gruyter.
- BOSQUE, Ignacio (2004) "Sobre la redundancia y las formas de interpretarla" en Pedro Benítez y Raquel Romero, eds., *Actas del I Simposio de Didáctica del Español para Extranjeros: teoría y práctica*, Madrid, Instituto Cervantes, [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/rio\\_2004/03\\_bosque.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/rio_2004/03_bosque.pdf) (20 de febrero de 2020)
- BOSQUE, Ignacio (2015) "Inner and Outer Prepositions with Spanish Verbs of Vertical Movement" en Elisa Barrañón López, José Luis Cifuentes Honrubia y Susana Rodríguez Rosique, eds., *Verb classes and aspect*, IVITRA Research in Linguistics and Literature, Amsterdam, John Benjamins, pp. 77-97, doi 10.1075/ivitra.9.04bos
- CROFT, William, Jóhanna BARÐDAL, Willem HOLLMANN, Violeta SOTIROVA y Chiaki TAOKA (2010) "Revisiting Talmy's typological classification of complex events" en Hans Boas, ed., *Contrastive construction grammar*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 201-235.
- EGUREN, Luis J. (1999) "Pronombres y adverbios demostrativos: Las relaciones deícticas" en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa, Madrid, t. 1, pp. 929-972.

- FÁBREGAS, Antonio (2007) "(Axial) Parts and Wholes" en Monika Básić, Marina Pantcheva, Minjeong Son y Peter Svenonius, eds., *Troms Working Papers on Language & Linguistics: Nordlyd 34.2, special issue on Space, Motion, and Result*, Troms, CASTL, pp. 1-32, <https://doi.org/10.7557/12.109>.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1997) "Sobre la motivación semántica de las expresiones pleonásticas de movimiento: subir arriba, bajar abajo, entrar adentro y salir fuera" en Concepción Company, coord., *Cambios diacrónicos en el español*, México, Universidad Nacional Autónoma, pp. 123-141.
- IACOBINI, Claudio y Benjamin FAGARD (2011) "A diachronic approach to variation and change in the typology of motion event expression. A case study: From Latin to Romance", *Faits de Langues - Les Cahiers 3*, pp. 152-171, doi <https://doi.org/10.1163/19589514-038-02-900000010>.
- KOVACCI, Ofelia (1999) "El adverbio" en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, t. 1, pp. 705-786.
- LEVIN, Beth & Malka RAPPAPORT (2010) "Lexicalized scales and verbs of scalar change" en *46th Annual Meeting of the Chicago Linguistics Society*, pp. 8-10, <https://web.stanford.edu/~bclevin/lsa09scmrcomp.pdf> (20 de febrero de 2020)
- LEVINSON, Stephen [2000] (2004) *Significados presumibles: la teoría de la implicatura conversacional generalizada*, Madrid, Gredos.
- MATTE BON, Francisco (2015) "La gramática metaoperacional como clave para la comprensión del funcionamiento de las lenguas: el "double clavier" y el principio de ciclicidad en español" en Elena Carpi e Inmaculada Solís García, eds., *Análisis y comparación de las lenguas desde la perspectiva de la enunciación*, Pisa, Pisa University Press, pp. 13-72.
- MATEU, Jaume & Gemma RIGAU (2009) "Romance paths as cognate complements: a lexical-syntactic account" en Pascual José Masullo, Erin O'Rourke y Chia-Hui Huang, eds., *Romance Linguistics 2007*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 227-242, doi 10.1075/cilt.304.15mat.
- (2010) "Verb-particle constructions in Romance: A lexical-syntactic account", *Probus 22*, pp. 241-269, doi <https://doi.org/10.1515/prbs.2010.009>.
- MOLINER, María (2002) *Diccionario de uso del español*, 2a. edición, tomo 11, Madrid, Gredos.
- PAVÓN LUCERO, María Victoria (1999) "Clases de partículas: preposición, conjunción y adverbio" en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, t. 1, pp. 565-655.
- (2003) *Sintaxis de las Partículas*, Madrid, Visor.
- RAE & ASALE (2009) *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- ROMEU FERNÁNDEZ, Juan (2014) *Cartografía mínima de las construcciones espaciales*, tesis, Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/25969/> (20 de febrero de 2020)
- STALNAKER, Robert (1978) "Assertion", *Syntax and semantics 9*, ed. Paul Cole, Nueva York, Academic Press, pp. 315-332.
- SVENONIUS, Peter (2006) "The Emergence of Axial Parts" en Peter Svenonius y Marina Pantcheva, eds., *Troms Working Papers in Language and Linguistics*, Nordlyd 33(1), Special

*issue on adpositions*, Tromsø, CASTL, pp. 49-77, doi <https://doi.org/10.7557/12.85>, <http://www.ub.uit.no/baser/nordlyd> (20 de febrero de 2020)

TALMY, Leonard (1985) "Lexicalization patterns: Semantic structure in lexical forms" en Timothy Shopen, ed., *Language Typology and Syntactic Description 3: Grammatical Categories and the Lexicon*, Cambridge, Cambridge University Press, pp 57-149.

— (1991) "Path to realization: a typology of event conflation" en Laurel A. Sutton, Christopher Johnson y Ruth Shields, eds., *Proceedings of the 17th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley, Berkeley Linguistics Society, pp. 480-519.

TESO MARTÍN, Enrique Del (1998) *Contexto, situación e indeterminación*, Oviedo, Universidad de Oviedo.





# La tradición española en la definición de la literatura mexicana a través de cuatro revistas. 1823-1845

GERARDO FRANCISCO BOBADILLA ENCINAS  
Universidad de Sonora

## Resumen

Se ha dicho que la búsqueda de la emancipación e identidad cultural y literaria en México supuso la ruptura con la tradición española y la adopción de otros modelos literarios europeos sancionados como civilizatorios, predominantemente el francés. Sin embargo, revistas culturales y literarias mexicanas del periodo comprendido entre 1823-1845 (*Variedades o el Mensajero de Londres, El Iris, El Recreo de las Familias, España Pintoresca, Artística, Monumental, Literaria y de Costumbres*) revelan que la literatura española siguió siendo asumida no sólo como un modelo más, sino como el punto de inflexión a partir del cual podría alcanzarse más genuinamente la identidad cultural y literaria.

## Abstract

The search for cultural and literary emancipation and identity in Mexico is said to have led to a break with the Spanish tradition and the adoption of other European literary models sanctioned as civilizing, predominantly French. However, Mexican cultural and literary magazines from the period between 1823-1845 (*Variedades o el Mensajero de Londres, El Iris, El Recreo de las Familias, España Pintoresca, Artística, Monumental, Literaria y de Costumbres*) reveal that Spanish literature continued being assumed not only as another model, but as the turning point from which cultural and literary identity could be more genuinely reached.



## 1. IDENTIDAD CULTURAL Y LITERARIA MEXICANA E HISPANOAMERICANA ENTRE DOS AGUAS (1821-1845). PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Divina Poesía,  
tú de la soledad habitadora,  
a consultar tus cantos enseñada  
con el silencio de la selva umbría,  
tú a quien la verde gruta fue morada,  
y el eco de los montes compañía;  
tiempo es que dejes ya la culta Europa,  
que tu nativa rustiquez desama,  
y dirijas el vuelo adonde te abre  
el mundo de Colón su grande escena. (Bello, 1964: 145)

Con esta invitación para que instaurara un imperio lírico apegado a la naturaleza como proyecto romántico divino en la América que consumaba a nivel continental su independencia frente a España, Andrés Bello comienza “Alocución a la poesía”, silva publicada en 1823 en las páginas de la efímera pero influyentísima revista *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias*, misma que editó durante su largo exilio londinense. El poema es testimonio



de la conciencia y la necesidad por dar forma y expresión artística a la emancipación política hispanoamericana.

Con base en expresiones poéticas como esta –o como “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”, del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo (1780-1847), “Vuelta al sur”, del cubano José María Heredia (1803-1839), o “La profecía de Guatimoc”, del mexicano Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842)–, la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana ha establecido que las nacientes tradiciones nacionales emprendieron un largo proceso de independencia artística, que alcanzó su clímax, en poesía, con el Modernismo (1876-1915), y, en narrativa, con la praxis de la novela realista-romántica (1885-1920), movimientos que asumieron y refuncionalizaron en sus momentos específicos los modelos románticos ingleses, alemanes y, particularmente, los franceses. Asociaciones como la mexicana Academia de Letrán (1836-1849), las argentinas el Salón literario (1837) y la Asociación de Mayo (1837-1852), o la chilena Sociedad literaria (1842-1843) –y sus adláteres después–, centraron sus esfuerzos en articular sendos proyectos para darle un sentido nacional a las prácticas literarias de sus respectivas tradiciones, con el afán común a todas de lograr un distanciamiento, una autonomía o emancipación mental, cultural y literaria frente a España, que refrendara la soberanía política alcanzada durante el primer lustro de la década de 1820 (Martínez, 1955).

Afirma contundente Wolfgang Vogt que con la independencia alcanzada, Hispanoamérica en general, México en particular, no corta los lazos con la cultura europea: “lo único que observamos es que la influencia española es sustituida paulatinamente por la francesa y la de otros países” (Vogt, 1990: 104), lo que lo lleva a concluir que “las influencias literarias de [...] Inglaterra, Alemania, Italia, etcétera, fueron más bien secundarias” (Vogt, 1990: 111), razón por la que otorga un papel protagónico a la literatura gala. Las consideraciones del académico alemán se sustentan en las afirmaciones hechas por los propios letrados de la época, quienes explícitamente reconocieron en la cultura y la literatura francesa el modelo a seguir por antonomasia, como lo señalaron en su momento Justo Sierra O’Reilly (1847), Marcos Arróniz (1868), Manuel Gutiérrez Nájera (1876), Federico Gamboa (1903), en México, o Juan Bautista Alberdi (1842) y Domingo Faustino Sarmiento (1842) en Argentina, y José Victorino Lastarria en Chile (1841), entre otros. Se basan también en las reflexiones de la historia de la literatura que comienza a desarrollarse sistemáticamente en México a partir de 1920, enmarcada ya por los afanes reestructuradores nacionalistas de la posrevolución (1921-1940), ya por el revisionismo ontológico fomentado por la conciencia hispanoamericanista de la primera mitad de la centuria pasada, que despertó el avance neocolonialista de Estados Unidos en la región.

Sin embargo, el impulso que ha tenido en las últimas décadas la recuperación y el estudio de periódicos y revistas culturales y literarios desde una perspectiva que trasciende la mera descripción catalográfica (Ruiz, 1999; Castro y Curiel, 2005), concibiéndolos como espacios semiótico-culturales reveladores de los aspectos y las dinámicas de significación e implementación particulares que tuvo el imaginario romántico-moderno decimonono (Clark, 2000, 2009; Agudelo y Bedoya, 2017), revela que la influencia de la tradición literaria española sobre las tradiciones hispanoamericanas emergentes continuó siendo no sólo un factor, sino un agente determinante. Y es que, contradictoriamente, pese a lo virulento de los discursos emancipadores –los de Lastarria en Chile, de Sarmiento en Argentina, de Ramírez en México (Martínez, 1955)–, en gran parte debido al proceso dialéctico de transculturación que supuso la colonización de América y el subsecuente encuentro e hibridación de visiones y códigos del mundo (Rama, 1982), las tradiciones literarias hispanoamericanas continuaron teniendo en los referentes hispanos un modelo definitivo a seguir, el cual refuncionalizaron al establecer novedosas interrelaciones con los otros modelos europeos, lo que dio como resultado originales resoluciones artísticas del mundo. Con esto no niego el ascendiente que tuvieron las otras tradiciones culturales y literarias europeas (la inglesa, la alemana, la francesa) sobre la mexicana y la hispanoamericana –hacerlo sería negar las dinámicas y las certezas que determinaron las

resoluciones artísticas concretas de los propios creadores tanto como las conclusiones de la historiografía —, sino que ese ascendiente estuvo mediado en su realización por la percepción paradigmática de la tradición literaria española como modelo a seguir y superar, el cual iba más allá del respeto y seguimiento academicista a la norma lingüística hispana.

Dicho esto, centraré mi estudio en el caso mexicano, pues, al definirse y asumirse como un proyecto conscientemente mestizo a partir de los planteamientos de la Academia de Letrán en 1836, puede considerarse como proceso representativo del homónimo hispanoamericano, debido a que la práctica artística nacional siguió un derrotero que subsumió sentidos y momentos de algunos transcurros que posteriormente han sido reconocidos y explicados como homólogos a otros del subcontinente (Franco, 1975, 1984). Asimismo debo señalar que en el presente trabajo estudiaré *Varietades o el Mensajero de Londres* (1823-1825), *El Iris* (1826), *El Recreo de las Familias* (1837-1838) y *España Pintoresca, Artística, Monumental, Literaria y de Costumbres* (1843-1844), porque plantean y asumen una reflexión mesurada y representativa sobre la presencia modélica de la literatura española en México y sobre los asegunes de la influencia de la francesa, consideraciones que, ética e ideológicamente, son indicadores de lo dialéctico que fue el proceso definitorio de la identidad cultural y literaria mexicana durante el periodo fundacional comprendido entre 1821 y 1845, durante el cual se articula y desarrolla el primer proyecto de mexicanización de la literatura y la cultura, mismo que definió la Academia de Letrán.

## 2. ANTIHISPANISTAS, FORJADORES DE LA COMPRESIÓN MODÉLICA DE LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA. BLANCO WHITE Y HEREDIA

Entre la consumación de la independencia (1821) y la primera invasión extranjera al territorio nacional —la francesa, denominada “Guerra de los pasteles” (1838)—, la historia de la literatura afirma que la vida artística en México estuvo prácticamente suspendida hasta que en junio de 1836 se fundó la casi mítica Academia de Letrán (Jiménez, 1947), planteando el primer proyecto consciente y sistemático para mexicanizar la cultura y la literatura y emanciparlas de toda otra, de la española principalmente, mediante el desarrollo de temas históricos, costumbristas y paisajísticos articuladores de un conjunto de valores, imágenes y códigos de representación propios, mexicanos (Prieto, 1906; Pacheco, 2013). Aunque interesantes, estas consideraciones dejan de lado los esfuerzos concretos de personajes como Francisco Ortega o el Conde de la Cortina, quienes mantuvieron vivo el interés literario al fundar tertulias y publicar folletos muy reconocidos en su momento y en su círculo.

El planteamiento soslaya, además, otros esfuerzos culturales y artísticos previos a la fundación de la academia, de incidencia y alcances más trascendentes incluso, los cuales, comprendidos dentro del fluir de la historia de la cultura literaria, son indicadores de específicas acciones que mantuvieron vivo y ayudaron a encauzar el interés por las actividades artísticas. Me refiero a que, luego de derogada la censura en 1820, comenzaron a surgir distintos medios de expresión periódica —*La Avispa* (1821-1822), *El Águila Mexicana* (1823-1828), *El Sol* (1823-1835)—, de entre los cuales particular influencia tuvieron las revistas culturales y literarias: con la vida independiente comienzan a editarse distintas publicaciones misceláneas, cuya intención y función era no sólo informar acerca del acontecer cotidiano creando una opinión pública, sino formar intelectual, moralmente a la sociedad, en torno a una serie de conocimientos diversos —historia, ciencias naturales, filosofía, derecho, artes, poesía—, con los cuales se buscaba difundir saberes que le permitieran al individuo contribuir en el mejoramiento y el engrandecimiento de las sociedades nacionales recién emancipadas: no hay que olvidar que al menos hasta la década de 1870, literatura refería a todo el quehacer humanístico expresado a través de la palabra escrita (Gunia, 2008; Urrejola, 2011). En este sentido, la publicación de revistas culturales y literarias cobró auge en México entre 1836 y 1851, como resultado de la confluencia de diversos factores:

la prefiguración de un proyecto incipiente de educación que habían iniciado Gómez Farías y José María Luis Mora en 1833, la conformación de la Academia de Letrán en 1836 [y su proyecto de difusión editorial,] la censura [santanista] a la libertad de imprenta de 1839, [... lo que] *provocó como consecuencia la edición de una serie de revistas especializadas que buscaron una acción social y reconocieron otras actividades como la literatura y la ciencia como formas de utilidad social.* (Mora, 1995: 73; las cursivas son mías)

Llama la atención que la historia de la cultura literaria y la historia de la literatura hayan dejado de lado el papel fundamental que en el primer lustro de vida independiente tuvo *Variedades o el Mensajero de Londres* (1823-1825), representante de una de las primeras manifestaciones del sentido y función de las revistas culturales y literarias. Y es que entre 1823 y 1825, en la capital de Inglaterra se escribió e imprimió *Variedades o el Mensajero de Londres*, revista editada para distribuirse entre los lectores de las principales capitales hispanoamericanas: México, Caracas, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima y Quito. Inspirada por las convicciones liberales e independentistas de Vicente Rocafuerte (1783-1847) – político ecuatoriano que atendía entonces en Inglaterra los intereses de la república mexicana – y por los intereses materiales de Rudolph Ackerman (1764-1834) – impresor alemán vecindado en Londres, de los primeros en visualizar las posibilidades materiales y éticas de las publicaciones periódicas y la litografía en el contexto burgués –, los artículos misceláneos que conformaban a la revista fueron concebidos y redactados casi todos por José María Blanco White (1775-1841), escritor y crítico literario considerado uno de los primeros heterodoxos españoles de la centuria decimonona. La justificación ética de *Variedades* era la siguiente:

está haciendo un servicio de primer orden a los pueblos hispanoamericanos, al proporcionarles libros elementales, que la posición de aquellos países exige [sumidos, como estaban hasta hace poco, en la superstición y ostracismo del coloniaje español] y que no pudieran lograr de otro modo. (Blanco White citado por Durán, 2009: 77)

La importancia y la influencia de *Variedades o el Mensajero de Londres* fue mayúscula durante el primer lustro de vida independiente en México. Ante las afirmaciones referidas a que la vida cultural y artística del país estuvo prácticamente suspendida o reducida a la oratoria política debido a la inestabilidad que siguió al movimiento emancipador (Jiménez, 1947), la distribución y la recepción de *Variedades* en México e Hispanoamérica durante casi tres años son pruebas palpables de la existencia de uno de los procesos mediante el cual se mantuvieron vigentes o se articularon un conjunto de discursos, valores, imágenes y procesos reveladores del sentido y función que podía asumir la literatura en ese momento histórico. Si bien en la revista no publicaron escritores mexicanos, la buena acogida de sus contenidos contribuyó a darle un nuevo impulso y sentido a la concepción y la praxis literaria en el país.

La revista dejó de publicarse en octubre de 1825 debido a problemas derivados de la distribución a distancia, sobre todo a la imposición de perspectivas y contenidos editoriales del impresor Ackerman y del mecenas Rocafuerte (Durán, 2009). Sin embargo, a poco de llegar a México el último número de *Variedades* a finales de 1825, a principios del año siguiente, en febrero de 1826, se imprimió en la capital de la república *El Iris*, considerada la primera revista cultural y literaria mexicana por su intención manifiesta de educar a los lectores nacionales en las diversas ciencias del hombre, ya que la educación era considerada por los editores como una actividad casi apostólica, único proceso que podría contribuir a la formación de una nueva sociedad histórica y culturalmente independiente, alejada por completo de los postulados del Antiguo Régimen europeo (Claps, 2001). La publicación estuvo dirigida por los emigrados italianos Claudio Linati y Florencio Galli, y por el poeta cubano exiliado en México, José María



Heredia; éste último es considerado como quien dio a la revista su orientación y sentido artístico crítico, pues aquéllos se enzarzaron en polémicas históricas, políticas e ideológicas de la época que condujeron al cierre del periódico y a su destierro (Schneider, 1965; Claps, 2001).

Como lo señala la historia de la literatura mexicana (Schneider, 1965), pese a su efímera existencia —entre febrero y agosto de 1826; semanalmente los primeros tres meses, bisemanal los restantes cuatro—, son varias las razones por las cuales es fundacional *El Iris* dentro del contexto cultural y literario mexicano, la primera de ellas referida a la perspectiva crítica moderna ante la sociedad, el arte y la literatura, que buscó impulsar en el contexto cultural mexicano dominado ya por la rigidez academicista neoclásica ya por el retruécano barroco culterano, que sólo lindaban la comprensión romántica y moderna de la historia y la cultura. También se considera destacado el papel de la revista en el ámbito nacional, porque contribuyó a sensibilizar y dar a conocer entre los letrados a las principales figuras del romanticismo inglés, alemán y francés, movimiento entonces en consolidación, lo que se ha asumido como punto a partir del cual se comienza a difundir y asumir la influencia del romanticismo en México. Por último, aunque no menos trascendente, la importancia de *El Iris* radica en que uno de sus editores, Claudio Linati, introdujo las planchas y técnicas litográficas en el país, lo que despertó el interés por los recién inventados métodos de impresión y reproducción de imágenes (Alemania, 1796) y que, alrededor de década y media después, entre 1843-1855, abriría una de las etapas más originales y destacadas de la relación literatura-plástica en la tradición cultural y literaria nacional (Aguilar, 2007; Bobadilla y Avecucho, 2020).

Si bien se establecen paralelismos entre *Variedades* y *El Iris*, se han abordado privilegiando el punto de vista de la plástica, de la litografía (Claps, 2001). Con todo, las concomitancias y paradojas entre ambas rebasan ese ámbito y son claras e ilustrativas acerca de las contradicciones, las tensiones y los alcances habidos entre los procesos culturales y literarios desarrollados entonces. A pesar de que las perspectivas y contenidos literarios fueron proyectados y realizados por dos de los más lúcidos críticos al papel histórico desempeñado por España en América, el heterodoxo José María Blanco White y el proindependentista cubano José María Heredia, paradójicamente, sus planteamientos establecen la tradición literaria española como el modelo a seguir, en tanto que, pese a difundir a los principales representantes del canon romántico inglés y galo, comienzan al mismo tiempo a cuestionar y plantear diversos asegunes en torno al ascendiente extranjero en general, al francés en particular, sobre el proceso de la literatura mexicana e hispanoamericana, consideraciones que influyeron definitivamente en su propuesta y planteamiento paradigmáticos.

Aludo a esta contradicción atendiendo a que ambas revistas establecieron, en los primeros números sobre todo, algunos de los contactos iniciales de los letrados mexicanos no sólo con la narrativa histórica y la poesía romántica inglesa y alemana vía la reproducción de textos de Walter Scott, Lord Byron, Thomas Campbell y Goethe, sino también con la tradición francesa, gracias a la publicación de poemas de Alphonse de Lamartine y Casimir Delavigné y de expresiones de la narrativa alegórica como “El error”. Por eso es interesante advertir que, siendo publicaciones dirigidas a los pueblos mexicano e hispanoamericano recién independizados o en proceso de independizarse de España, tanto *Variedades* como *El Iris* propusieran y establecieran como el modelo literario por antonomasia la literatura española. Esto es, cuando menos, llamativo, porque tanto Heredia como Blanco White habían realizado fuertes señalamientos al papel histórico de España, más el heterodoxo, quien juzgaba acremente la vocación imperial de su patria y lo que él llamaba como su percepción teológica del mundo, misma que, consideraba, subsumió en el atraso, el ostracismo y la superstición intelectual y cultural tanto a la metrópoli como a sus colonias, al visualizar los principales avances científicos y letrados como apostasias al dogma cristiano (Durán, 2009).

Resulta contradictorio el planteamiento paradigmático de la literatura española propuesto por *Variedades* y *El Iris*, pues luego de dar a conocer y ponderar las cualidades de poetas

ingleses y franceses clásicos y contemporáneos en los primeros números de las revistas, en los siguientes volúmenes, los editores dieron un vuelco a sus intereses y se decantaron definitivamente por articular un certero y completo panorama evolutivo de la tradición literaria española en el que reconocen y ponderan la figura y la obra de los más clásicos representantes de la literatura peninsular — como don Juan Manuel, Jorge Manrique, Fernando de Rojas, Lope de Vega, Calderón —, haciendo especial mención y énfasis en la propuesta ética y estética de poetas e historiadores prerrománticos hispanos como Manuel José Quintana, Alberto Lista e Isidoro de Antillón, entre otros, todos contemporáneos a Blanco White. A ese panorama, Heredia incorporará, además, la poesía y estudio de vates hispanoamericanos como el venezolano Andrés Bello, el ecuatoriano José Joaquín de Olmedo, el colombiano José Fernández Madrid o el cubano Manuel Justo de Ruvalcaba, preconizadores de la estética y visión del mundo romántica que se consolidaba en Hispanoamérica.

Habría que subrayar que el poeta y crítico cubano abre y renueva la noción de tradición literaria española, al visualizar e incorporar a ella a los vates hispanoamericanos. Al rechazar la endogamia de la literatura peninsular y reconocer un elemento común, la lengua, incluye dinámicamente la obra y figura de los bardos de la América hispana vivos y contemporáneos suyos, planteamiento importante que amplía las posibilidades y las resoluciones éticas y estéticas de la tradición, que se visualiza así como un proceso cultural y literario diverso y en movimiento, a diferencia de la noción anterior que la configuraba y explicaba a partir de una perspectiva metropolitana nada más y anclada en los modelos antiguos. Derivado de estas consideraciones, Heredia realiza una certera crítica al prejuicio academicista hispano ante el conocimiento e influencia de lo extranjero y contemporáneo, el cual entendía como una especie de proteccionismo y megalomanía intelectual que, supuestamente, habría caracterizado a la cultura y la literatura española, sumiéndolas históricamente en el atraso y la superstición, al señalar de manera directa lo siguiente:

[Existe un] prurito por acudir sólo a lo antiguo. [Por lo que, convoca a mexicanos e hispanoamericanos a que] no repitamos como loros que nada puede igualarse a los antiguos, para no tomarnos el trabajo de examinar las obras de los modernos. No hay opinión más funesta ni más propia para ahogar en los pechos de nuestra juventud el germen del genio creador. (Heredia, 1988: 59)

Paradójicamente, a partir de esa acerba crítica histórica e intelectual a España, Blanco White y Heredia coinciden en proponer la tradición literaria española como el modelo a seguir por los noveles letrados mexicanos e hispanoamericanos. La propuesta modélica del heterodoxo español está fundamentada, sin duda, en la concepción romántica del proceso literario como expresión del grado de madurez civilizatoria de un pueblo, en el sentido de que, junto con las otras manifestaciones de la vida cultural y artística — arquitectura, pintura, música; instituciones, tertulias, asociaciones científicas —, la literatura es uno de los indicadores de la complejidad del desarrollo moral de la vida colectiva, capaz de expresar mediante su entramado diverso el conjunto de discursos, valores y representaciones que manifiestan la madurez y progreso socio-histórico (Staël, 1829). En este sentido, pese a la fuerte crítica al papel histórico que desempeñó — a su ostracismo intelectual, a lo que llama supeditación a una visión teológica del mundo —, la panorámica evolutiva de la literatura hispana articulada por Blanco White en las páginas de *Varietades o el Mensajero de Londres* es un testimonio y reconocimiento al nivel de desarrollo moral y cultural de España, erigiéndola como uno de los referentes modélicos para México e Hispanoamérica, aun cuando considere negativamente en el nivel histórico su actuación en América.

José María Heredia, por su lado, desde las páginas de *El Iris* fija una postura argumentada y razonada acerca de los motivos por los cuales considera al paradigma literario español como el modelo a seguir. Sus consideraciones parten del cuestionamiento ya desde fecha tan

temprana como 1826 a la influencia de la literatura extranjera sobre la literatura mexicana, planteamiento que desarrolla en su estudio a *Poesías* (1826), compendio de las composiciones primerizas de Joaquín María del Castillo y Lanzas (1801-1878); en ese texto comenta el espíritu romántico del poeta veracruzano, el cual, considera, era resultado de su admiración y afán por emular a Lord Byron. Sin embargo, Heredia hace un señalamiento implacable no sólo al vate de Jalapa sino a los poetas mexicanos e hispanoamericanos de su tiempo, al considerar que hacía falta apropiarse y resolver de manera novedosa la influencia del romántico inglés, pues consideraba esos primeros ejercicios byronianos como malas copias, malas apropiaciones del original. Más interesante es el siguiente señalamiento, en el cual se alude al hecho de que en muchas de sus composiciones, Castillo y Lanzas y sus contemporáneos presentaban:



una incorrección extraordinaria, una oscuridad y una confusión, que nace naturalmente de la poca distinción de las ideas [...la cual está en estrecha relación con] el uso del lenguaje [que] está muy lejos de ser puro. La fraseología es en muchos trozos afrancesada, y no faltan palabras muy impropias [... A lo que habría que sumar] un sentimentalismo extremo [no atemperado por la autocritica, que revela una sensibilidad excesiva a flor de piel]. (Heredia 1988: 83, 84; las cursivas son mías)

Sin duda hay claros ecos academicistas en los señalamientos de Heredia, pues están orientados a respetar y mantener la lógica sintáctica, léxica y mental de la lengua, normada ya desde entonces por la metropolitana Real Academia Española. Sin embargo, más interesante resulta que el poeta y crítico cubano vecindado en México reconoce y argumenta que esa incorrección, oscuridad y confusión están relacionadas con la “fraseología afrancesada”, esto es con la construcción sintáctica del enunciado a partir de la estructura básica del francés, así como de la inclusión acrítica e indiscriminada de extranjerismos, de galicismos particularmente: este hecho que ha sido explicado como una de las formulaciones discursivas mediante la cual, en los primeros años de vida independiente, los letrados expresaban tanto la emancipación política alcanzada, como la búsqueda de nuevos derroteros, de nuevos modelos culturales y artísticos que expusieran así las distintas formas de entender y sentir el mundo que trajo consigo la caída del Antiguo Régimen, aspectos señalados y criticados a lo largo de la centuria decimonona por poetas y filólogos como el mexicano Conde de la Cortina (1839), el venezolano Andrés Bello (1842) y los españoles José Zorrilla (1855) o Marcelino Menéndez Pelayo (1893). En este marco, es pertinente señalar que Heredia se adelanta en poco más de tres lustros a los presupuestos expuestos por Andrés Bello en el marco de la ácida controversia que sostuvo en 1842 con Domingo Faustino Sarmiento en las páginas de *El Mercurio*, de Santiago de Chile, donde el poeta venezolano señalaba:

semejante plaga [de los extranjerismos] para la claridad y pureza del español es tan sólo transmitida por los que iniciados en idiomas extranjeros y sin el conocimiento y estudio de los admirables modelos de nuestra rica literatura se lanzaban a escribir según la versión [de lo] que más han leído [...Por lo que consideraba que] en las lenguas, como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades, como las del habla en que ha de expresarlas; y no sería menos ridículo confiar al pueblo la expresión de sus leyes, como autorizarle en la formación del idioma. En vano claman por esa libertad romántico-licenciosa del idioma, los que por prurito de novedad o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción. (Bello citado por Martínez, 1955: 43; las cursivas son mías)

Si bien en México las consideraciones de Heredia no tuvieron un tono tan violento y exaltado como el que en Chile revela la respuesta de Sarmiento a Bello, es interesante observar la semejanza de los planteamientos. En una época tan temprana, cuando comenzaba apenas más o menos sistemáticamente el conocimiento y apropiación del canon romántico galo como indicador de progreso y civilización —y del alemán y el inglés, aunque en otra proporción—,

da inicio también un ambiguo proceso de rechazo y prevención a la influencia de ese canon franco tanto en los niveles sintáctico y léxico de la lengua como, más importante, en el orden mental, de las ideas, siendo considerado por los poetas y críticos hispanoamericanos Heredia y Bello como indicio de incorrección, oscuridad y confusión que podría menoscabar la unidad cultural de la cultura y la literatura española en América, muestra del grado de maduración moral logrado como proceso colectivo y a partir del cual las otrora colonias podían alcanzar más fácilmente el progreso civilizatorio preconizado por la época. No puede obviarse que subyace a estas consideraciones la influencia definitiva de las certezas hispanoamericanistas bolivarianas, que buscaban conformar un espacio-tiempo geográfico, histórico y cultural que se erigiera como unidad, como un todo, frente a los embates tanto del Antiguo Régimen como del moderno neocolonialismo representado entonces por Inglaterra, Alemania y Francia, desde finales del siglo XIX, por Estados Unidos.

El dilema no lo resolvieron ni *Variedades* ni *El Iris* entre 1823 y 1826, sino que fue tópico de discusión constante todavía a finales del siglo XIX por parte de estetas modernistas y realistas. Sin embargo, lo importante y que no se ha problematizado mayormente hasta ahora por la historiografía literaria mexicana e hispanoamericana, es el hecho de que frente al ascendiente notorio de la literatura francesa durante las primeras década de vida independiente, al mismo tiempo se oponía y postulaba conscientemente la tradición de la literatura española como un modelo a seguir no sólo porque había forjado una praxis poética, sino porque daba unidad y sentido histórico, moral y civilizatorio a las culturas y literaturas nacionales hispanoamericanas.

### 3. LA MEXICANIZACIÓN PARADÓJICA EN TIEMPOS DE LA ACADEMIA DE LETRÁN

Luego de concluir actividades *El Iris* en agosto de 1826 debido a polémicas ideológicas y políticas con el entorno sociocultural, las revistas literarias en México entraron en un *impasse*. Pese a los esfuerzos de Francisco Ortega con *Obsequio a la Amistad* (1833) o del Conde de la Cortina con *Registro Trimestre* (1832-1833, 1835-1836), su edición durante esos años no pasó de ser una actividad íntima de los miembros de tertulias literarias casi caseras, sin que alcanzaran a incidir en la definición y el derrotero de una tradición literaria nacional: la falta de un proyecto sistemático que les diera sentido y función social y cultural o la carestía de los insumos influyó en eso. La excepción a la regla estuvo representada por José María Heredia con la publicación de *Miscelánea. Periódico crítico y literario* (1829-1832) y *Minerva* (1834), así como por la intensa actividad editorial que desarrolló, no sólo posicionando sus revistas como espacios para la práctica cultural y literaria, sino haciéndose eco desde el México posindependiente de las discusiones artísticas de la época, como lo prueba su “Ensayo sobre la novela” (1832), que polemiza acerca de los alcances del género entonces emergente.

Hasta que en junio de 1836 se fundara la Academia de Letrán definiendo un proyecto sistemático y crítico para mexicanizar la literatura, la edición de revistas adquiriría un definitivo impulso en México, pues uno de los principales méritos de la asociación fue advertir los alcances, la incidencia colectiva que podían tener las publicaciones periódicas en la difusión del proyecto (Oseguera, 1990). Así, la Academia de Letrán tuvo en la primera época de *El Mosaico Mexicano* (1836-1837, 1840-1842) su órgano de expresión, hasta que diferencias entre el director Isidro Rafael Gondra y los lateranenses llevó a su suspensión. Afortunadamente para el proyecto de la sociedad literaria, Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) ya era miembro de la congregación: su formación romántica autodidacta leyendo a hurtadillas las novedades editoriales llegadas de Europa y escuchando desde la sombra las discusiones históricas, culturales y literarias de los tertulianos reunidos en la librería de su tío Mariano Galván Rivera (1782-1776) —no cualquiera, sino una de las cuatro que existían en el México de la época, la renombrada Librería Galván—, y también su experiencia como aprendiz en la imprenta de su tutor, lo llevaron a proponer la publicación de un anuario que editara los trabajos literarios



resultado del ejercicio crítico colectivo de la Academia de Letrán, contando para ello con el apoyo de su tío el impresor, quien vio en esa actividad una posibilidad para posicionar y acrecentar el negocio: nació así *El Año Nuevo* (1837-1840), uno de los proyectos editoriales más importantes para el desarrollo de la sociedad lateranense, pues posibilitó la realización y difusión concreta de sus directrices mexicanistas. Sin embargo, ante lo dilatado de los tiempos de publicación y la poca incidencia que pudiera tener el anuario (Ruiz, 2002), paralelamente Rodríguez Galván formuló y realizó otro proyecto editorial de publicación quincenal ahora, que pudiera dar a conocer de manera pronta y constante los postulados de la congregación: nació así el 1 de noviembre de 1837 *El Recreo de las Familias*, concluyendo su publicación el 15 de abril de 1838.

*El Año Nuevo* y *El Recreo de las Familias* se constituyeron en los portavoces de la Academia de Letrán, al dar a conocer tanto sus directrices temáticas y éticas, como las obras resultado de las sesiones de discusión desarrolladas en su seno. Si bien con periodos de vigencia distintos —la una cuatro años, la otra seis meses—, ambas revistas son testimonio no sólo de los intereses temáticos de la poesía, la narrativa y el ensayo cultivados por los miembros de la sociedad literaria, sino, más importante, de los paradigmas y funciones de la literatura en el México de la época. Desde una perspectiva catalográfica, la historia de la cultura literaria ha descrito con meticulosidad los índices de las revistas y ha formulado en reveladores prólogos e introducciones (Tola, 1996; Ruiz, 2002) una serie de consideraciones que muestran su originalidad e importancia: desde su comprensión consciente solo como espacios culturales y artísticos, alejados de los debates políticos e históricos de la época (Rodríguez, 2002: 2-3) —lo que pudo haber contribuido a su fracaso económico (Ruiz, 2002)—, hasta el reconocimiento de la nómina de temas —históricos, costumbristas pintoresquistas, paisajísticos y patrióticos— y autores publicados —Isidro Rafael Gondra, Guillermo Prieto, Antonio Larrañaga, Eulalio María Ortega, Manuel María Andrade, Manuel Orozco y Berra, José Ramón Pacheco, José Joaquín Pesado, Pascual Almazán, Manuel Tossiat Ferrer, José María y Juan Nepomuceno Lacunza, Ignacio Rodríguez Galván, José María Heredia, entre otros—, cuantificando también el incremento del uso de la litografía —comienza a configurarse plásticamente el parnaso literario del mundo hispánico— y la traducción de poemas y artículos publicados originalmente en revistas francesas e inglesas como *La Mosaique*, *Le National*, o *Foreign Quarterly Review*. Se ha estudiado también que muchos de los textos impresos en *El Recreo de las Familias* reproducían escritos publicados originalmente en *El Artista* (1835-1836), de Madrid, sobre todo ensayos misceláneos, además de poemas de Eugenio de Ochoa, Manuel Bretón de los Herreros, Salvador Bermúdez de Castro, José Espronceda y Nicasio Gallego, como lo documenta pormenorizadamente María de los Ángeles Ayala (2013).

A diferencia de *El Año Nuevo* y a pesar de lo efímero de su publicación (seis meses tan solo), *El Recreo de las Familias* planteó una reflexión consciente y reveladora acerca de los modelos que, consideraba, debían orientar y dar solidez a las propuestas poéticas de los vates mexicanos. En respuesta a un nacionalista suscriptor que criticaba la decidida presencia de autores españoles en la revista, Rodríguez Galván explicó lo siguiente:

el mejor medio de estimular al trabajo [literario] es presentar el ejemplo de hombres grandes que por sus fatigas y su aplicación han llegado a alcanzar la gloria que los rodea; eligiendo de preferencia a los españoles por reputarlos como padres de nuestra naciente literatura, y porque sólo estudiando sus obras pueden los mexicanos llegar á competir con esas celebridades que hoy deben envidiar. (Rodríguez 1988: 240; las cursivas son mías).

El predominio de la publicación de autores extranjeros, españoles mayoritariamente, en *El Recreo de las Familias*, se debió quizás a la insuficiente colaboración de escritores mexicanos (Ruiz, 2002), quizás a la animadversión histórica e ideológica que despertó entre los nacionales

la primera invasión francesa de 1838 (Ruiz, 2002; Kurz, 2009), que se reflejó en un prurito ante la presencia e influencia cultural y literaria gala. Sin embargo, lo revelador es que, en su argumentación, Ignacio Rodríguez Galván reconoce a la tradición literaria española como la matriz de la mexicana, a los escritores peninsulares como los “padres de nuestra naciente literatura”, planteando y asumiendo la ejemplaridad modélica, paradigmática de la literatura española, así como la competencia o competitividad como un criterio o detonante para alcanzar o superar la obra de hombres grandes, que con “fatigas y aplicación” habían alcanzado en el pasado o estaban alcanzando en el presente “la gloria” literaria.

En este planteamiento de la competencia de la naciente literatura mexicana con el modelo de la añeja y sólida tradición española está, creo, el *quid* que permite comprender la aparente contradicción histórica, ética y estética que subyace a los planteamientos y características editoriales de *El Recreo de las Familias*. Y es que lo dicho por el vate y editor romántico reconoce y asume la calidad moral ejemplarizante de la literatura española no sólo para ser imitada o seguida acriticamente por la mexicana, sino para establecer un balance o contrapunteo entre ésta y aquella, el modelo hispano, posibilitando la definición original de una nueva tradición literaria, la nacional, misma que al reconocer los nexos y concomitancias con su matriz, al mismo tiempo buscaría articular la síntesis trascendente que le otorgara fisonomía y sentido ante sí misma y alteridad y representatividad frente a la(s) otra(s).

Resulta clarividente la solidez dialéctica del planteamiento de Rodríguez Galván, uno de los creadores e impulsores de la mexicanidad literaria entre 1836 y 1842. Creyendo en la necesidad imperiosa de mexicanizar la literatura para emanciparla de la española mediante el desarrollo de temas, tópicos, códigos y representaciones nacionales —sobre el hombre y su temperamento; sobre la historia, el paisaje, las costumbres— para lograr con ello una independencia cultural, mental, intelectual<sup>1</sup>, tal como preconizaba la Academia de Letrán, lo interesante de lo dicho por Ignacio Rodríguez Galván es el rigor de la estructura a partir de los cuales articula sus afirmaciones, mismas que refieren a la lógica de la argumentación dialéctica que plantea que de la oposición de los contrarios surge una tercera entidad que selecciona e integra los elementos o los procesos iniciales en un nuevo entramado artístico. En este sentido, la articulación de la literatura mexicana para Rodríguez Galván sería resultado no del desconocimiento y la ruptura con la tradición española, tampoco de la imitación acrítica del modelo original, sino de superarla a partir de su entendimiento.

Esto no niega el conocimiento o la influencia de otras tradiciones artísticas como la francesa, la inglesa o la alemana: de hecho *El Recreo de las Familias* continuó con la traducción y la publicación de obras de Byron, Schiller, Goethe, Lamartine y Víctor Hugo, amén de un gran número de artículos misceláneos de autoría francesa inspirados por o traducidos de las publicaciones galas. Lo interesante de la propuesta es que, luego de José María Heredia en *El Iris* (1826) y el Conde de la Cortina en su folleto titulado *Examen crítico de algunas de las piezas literarias contenidas en el libro intitulado El Año Nuevo* (1837), Ignacio Rodríguez Galván fue el primer letrado nacional en asumir y plantear dialécticamente una relación con la tradición literaria española, de la cual surgirían varias de las resoluciones y orientaciones desarrolladas originalmente por la tradición literaria mexicana que se definía. De esta manera, en *El Recreo de las Familias*:

se reproducen relatos de Eugenio de Ochoa —*Yadeste!*, *Ramiro*, *Los dos ingleses*, *Una visita a Santa Pelagia* (*Prisión por deudas*), *Luisa*. *Cuento fantástico*—, de Bermúdez de Castro —*Los dos artistas* y *Alucinación!!!*— y de un desconocido M. autor de *Lo que*

<sup>1</sup> Con anterioridad al proyecto literario de la Academia de Letrán (1836-1841 y/o 1836-1849), la independencia de México tenía sólo una significación política. El mérito de la sociedad lateranense consistió en trascender ese ámbito y promover la articulación de un discurso, unos valores y unas imágenes diferentes a los articulados durante la época colonial para conocer y definir a México y el mexicano.

vio el pintor Wildherr en un antiguo castillo de la Selva Negra. Relatos que alternan con otros traducidos, como *El gran cómico*, *El maestro de escuela de Couberon*, *Por un diamante*, o presumiblemente originales de autores mexicanos, tal como sucede, entre otros, con los titulados *El pintor de Méjico*, firmado con las siglas D. M., *Lo que soñé una noche*, obra de un desconocido A., *Mi paisano*, relato de Fernando Calderón o el breve cuento *El zapatero literato* debido al propio Ignacio Rodríguez Galván donde, bajo la narración de un suicidio, nos ofrece un buen número de referencias literarias que, sin duda, formaron parte de esas innumerables lecturas que llevó a cabo en la librería de su tío y que nos remiten a escritores franceses, como Kock, Ancelot, Ducange, Balzac, Bousset, Corneille, Hugo, Molière, Rousseau, entre otros. (Ayala, 2013: 95-95)

Más interesante resulta el reconocimiento de la orientación ética y estética hispanista de la publicación de Rodríguez Galván, pues ayuda a relativizar ese lugar común de la historiografía literaria referido al “multicitado ‘afrancesamiento’ del siglo XIX mexicano [e hispanoamericano... el cual] se revela [en] una oposición decidida contra la influencia avasalladora de la lengua y cultura francesas en México” (Kurz, 2009: 91). Por eso es llamativo:



el escaso número de románticos extranjeros, especialmente de la influyente literatura francesa, frente a la numerosa presencia de escritores españoles en las páginas de la revista mexicana. Hecho que viene a reforzar la hipótesis de que *El Artista* es el modelo y la fuente fundamental que orienta la publicación de *El Recreo de las Familias*. (Ayala, 2013: 95)

Luego que *El Recreo de las Familias* concluyera sus actividades ante la falta de colaboradores y suscriptores, la Academia de Letrán consolidó la labor de *El Año Nuevo*, erigiéndolo en su contexto y desde entonces como el órgano de expresión por antonomasia de la agrupación. Las certezas y presupuestos planteados en el primero continuaron siendo desarrollados en el segundo hasta 1840, los que también abordaron el *Calendario de las Señoritas Mexicanas* (1838-1841, 1843), la segunda época de *El Mosaico mexicano* (1840-1841), el *Semanario de las señoritas mejicanas* (1840-1842) y el *Panorama de las señoritas* (1842); a partir de 1843, diversas revistas partidarias de los postulados mexicanistas de la asociación, como *El Museo Mexicano*, *El Ateneo Mexicano*, la *Revista Científica y Literaria de México*, el *Álbum Mexicano*. La historia de la literatura ha descrito y documentado estas publicaciones, mas, curiosamente, ha dejado en una especie de limbo una revista muy interesante, que bien puede ser el eslabón que refrendó los planteamientos de Blanco White, José María Heredia e Ignacio Rodríguez Galván dentro del imaginario cultural y literario nacional, referidos al reconocimiento y adopción modélicos de la tradición literaria española. Me refiero a *España Pintoresca, Artística, Monumental, Literaria y de Costumbres*.

Poco o nada ha dicho hasta ahora la historia de la literatura mexicana acerca de *España Pintoresca, Artística, Monumental, Literaria y de Costumbres*, semanario publicado en la Ciudad de México entre 1843 y 1844, cuyos números fueron compilados en dos tomos por la imprenta de Vicente García Torres. La investigación realizada hasta ahora no desvela todavía el nombre ni la nacionalidad de los editores, aunque por los contenidos y la primera persona del plural en algunas notas o aclaraciones, se colige que eran españoles.

Casi la totalidad de los textos literarios y misceláneos de la revista reproducían obras que originalmente habían aparecido en publicaciones españolas como *El Artista* (1835-1836) o el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), portavoces del romanticismo peninsular; salvo la colaboración esporádica de contados poetas lateranos, todos los textos estaban firmados por Ramón de Mesonero Romanos, Eugenio de Ochoa, José Zorrilla, Antonio García Gutiérrez, Jacinto de Salas y Quiroga, Juan Antonio de Iza Zamácola, José Espronceda, José Somoza, Nicomedes Pastor Díaz, Salvador Bermúdez de Castro, Eugenio de Tapia, amén de muchos



que firmaban sólo con iniciales. Según se colige, los textos y las litografías que los ilustraban – biografías y artículos históricos, descripción de tipos y vistas; poemas, narraciones cortas y libros de viajes – eran enviados desde España a los editores en México.

El primer número de *España Pintoresca* comenzaba con una introducción que, dice la nota al pie, reproducía la del barcelonés Pablo Piferrer (1818-1848) al primer volumen de *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865), abriendo la parte literaria de la colección de vistas y monumentos góticos dibujadas por su coterráneo Francisco Javier Parcerisa, pues llenaba y explicaba “con acierto y elegancia el objeto principal que nos lleva a dedicar este periódico á nuestros compatriotas [en México]” (Piferrer, 1843: 3). Así se plantea que la intención de la publicación es reconocer y revalorar la tradición literaria española medieval y barroca sobre todo, caída durante el neoclásico siglo XVIII en el olvido e incomprensión, y de los cuales comenzó a recuperarla

la voz de regeneración [del romanticismo], salida del seno de las misteriosas regiones del Norte [Inglaterra y Alemania], [la cual] pudo atravesar la espesa niebla que como mística barrera mediaba entre estas y la patria de Calderón y Cervantes. Cuando nuevas palabras de filosofía nos enseñaron que no todo estaba destruido, y que todavía existían puntos de apoyo para nueva reconstrucción ó artística ó social; cuando la helada brisa de la tarde trajo á nuestros oídos los profundos y sublimes acordes de la lira de GOETHE y las tremendas y grandiosas modulaciones de SCHILLER, mientras un rumor universal, un alarido de toda la Europa hacia rodar sobre todos los vientos el nombre de WALTER-SCOTT: entonces despertó la España á tan mágicos sonidos, y pareció que en ella la palabra de los nuevos sacerdotes del Norte daba principio á una era de verdadero estudio y movimiento intelectual. (Piferrer, 1843: 3; las mayúsculas en el original)

Es interesante observar que, si bien reconoce y privilegia al romanticismo inglés y alemán sobre el galo, *España Pintoresca* no reproduce ningún texto de vates representativos de esas tradiciones, sino que publica exclusivamente la obra de poetas, narradores y articulistas románticos españoles. Por ello, la importancia de ese ascendiente romántico radica en el hecho de que se plantea no necesariamente como una influencia extranjera, sino como un espíritu renovador, como una certeza conocida y desarrollada originalmente por los propios poetas españoles:

*Lanzáronse á la arena los más bellos ingenios, ó espíritus nuevos ú hombres respetables que abjurando sus pasados principios [neoclásicos y preceptistas], se constituyeron sacerdotes de la nueva creencia, dogmatizaron la juventud española y le enseñaron los cultos, antiguos y casi despreciados tesoros que, ya en recuerdos, ya en crónicas, ya en producciones literarias, encerraba su patria. [...] la España siempre recordará con gloria los nombres de Larra, Martínez de la Rosa, [García ¿?] Gutiérrez, Patricio de la Escosura, Madrazo y cien otros que imitaron tan noble ejemplo. (Piferrer, 1843: 3; las cursivas son mías)*

De esta manera, para *España Pintoresca*, el hombre romántico se configura como un ser libre pleno, capaz de romper los cartabones del mundo antiguo y neoclásico, mismos que se entienden y asumen como el imperio petrificado del pasado:

contemple [el escritor o lector neoclásico conservador] sin ceño [a] nuestro Romántico, mire en su frente arada por el estudio y la meditación; en su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio.... contemple, decimos, no un herege ni un ante-cristo, sino un jóven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de



los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena á Dido, el Cid á Eneas, Calderón á Voltaire y Cervantes á Boileau; para quien las cristianas catedrales encierran más poesía que los templos del paganismo; para quien los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles... El romanticismo!... Mucho esplendor han derramado sobre esta escuela las sublimes creaciones de sus discípulos; pero todavía la ennoblece más la inapreciable dicha de tener por mortales enemigos á los partidarios de la rutina. (Ochoa, 1843: 158)

La revista se erige en el contexto cultural mexicano como un espacio de expresión periódica dedicado a recuperar y dar a conocer la tradición literaria romántica y moderna española, reconocida y asumida no sólo como conformada por las glorias del pasado medieval y renacentista, sino, más revelador, por la obra de figuras del presente. Varios textos de los escritores románticos españoles, emblemáticos tanto por sus recursos y resoluciones como por sus tópicos y motivos, fueron dados a conocer en México a través de las páginas de *España Pintoresca*, constituyéndose en un hito que vino a reforzar los referentes paradigmáticos hispanos que ya *El Recreo de las Familias* había dado a conocer poco antes, al nutrirse ambas y tomar como su fuente de inspiración a *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*.

*España Pintoresca* contribuyó no sólo a reforzar el ascendiente hispano sobre el primer romanticismo mexicano (1836-1850), sino a encauzar la praxis literaria, al refrendar el conocimiento de los temas y resoluciones más representativos en la tradición modelo. Así, se dan a conocer en cada número poemas como "Al sueño", de Salvador Bermúdez de Castro, "Himno al sol", de José de Espronceda, "Recuerdo de la patria", de Martínez de la Rosa, "El desterrado", del duque de Rivas, o una selección de *Recuerdos de viaje a Francia y Bélgica*, de Ramón de Mesonero Romanos, que supusieron la institucionalización de arquetipos y motivos como el proscrito, el sueño y el viaje respectivamente; también artículos costumbristas de tipos, escenas, vistas y monumentos como los titulados "El Escorial", "La Alhambra", "Los usos y costumbres de los gallegos", "Usos y costumbres vascongadas", acompañados por sus respectivas litografías, que son modelo de los cuadros pintoresquistas de tipos y monumentos que iniciarán su auge en México; asimismo, es interesante advertir que *España Pintoresca* da a conocer un subgénero casi desconocido en el país, que sólo el Conde de la Cortina había trabajado en "La calle de Don Juan Manuel" (1835), el de la leyenda romántica, al publicar "Ramiro", de Eugenio de Ochoa, y "Una noche de vela", de Mesonero Romanos; además de continuar publicando biografías de personajes históricos y artísticos españoles —como el Cid, Isabel 'La católica', el Gran Capitán, Alberto Lista o Martínez de la Rosa—, la revista da a conocer la que puede considerarse una de las primeras manifestaciones de la novela del bandido, la titulada *Manuel, el rayo*, de autor anónimo, que tan notable será en la tradición nacional.

Para el tópico que desarrollo, es particularmente interesante advertir la colaboración de escritores pertenecientes a la Academia de Letrán, pues, dada su orientación decididamente hispana, se pensaría que la publicación no fue espacio de expresión para los mexicanistas lateranenses. Sin embargo, es en sus páginas donde Alejandro Arango y Escandón, en el estudio preliminar a su traducción de dos escenas del acto uno de *El Cid*, de Corneille, reflexiona acerca de la pobreza cualitativa del teatro y la literatura mexicana en los siguientes términos:

*No es de ahora que escritores juiciosos se han lamentado de los errores y extravíos que van introduciendo en nuestro teatro [y nuestra literatura] el mal gusto, merced á las innumerables versiones é imitaciones que se han hecho y hacen continuamente hasta de las piezas más insulsas del francés. De la dramática [y la literatura] moderna entre nosotros [los mexicanos], parece que hay razón para decir, que no es independiente, que no ofrece un gran carácter de nacionalidad; y son raras las escepciones que pudieran objetarse contra la exactitud de esta observación. Este es un mal grave ciertamente;*

pero él sube de punto, si se considera que [...] *los delirios de los escritores parisienses han sido recibidos y aplaudidos como los salvadores de la libertad literaria, como los únicos y dignos intérpretes de la naturaleza y del sentimiento. Por fortuna no es la verdadera [naturaleza] la que ellos nos pintan.* (Arango, 1843: 262; las cursivas son mías)

Los certeros comentarios de Arango y Escandón señalan el que considera influjo nocivo de la dramaturgia y la literatura francesas sobre las correspondientes nacionales, a partir de ser asumidos los modelos galos por su contexto “como los salvadores de la libertad literaria, como los únicos y dignos intérpretes de la naturaleza y del sentimiento”. Como en los planteamientos de José María Heredia en *El Iris*, vuelve aparecer la noción de libertad literaria como el detonante de una malentendida independencia cultural, mental, intelectual de México y los mexicanos. En aras de dar expresión poética a la emancipación política alcanzada, señala sugerentemente el escritor lateranense que se asumen acríticamente las resoluciones éticas y estéticas francas como expresiones supremas de las características y contradicciones de la naturaleza física y humana, misma que, considera, no responden ni se ajustan a la verdadera.

Surge entonces la pregunta de dónde se encuentra esa verdadera naturaleza física y humana que la literatura mexicana debiera representar. La respuesta está en el reconocimiento y recuperación de la tradición literaria española, pues:

*la Francia, sobre todo, esta nación que ha calificado las más veces con tanta ligereza las obras literarias de sus vecinas, es de la que con más razón que de otra alguna puede decirse que debe su teatro [y su literatura] al teatro y [la literatura] español[es].* (Arango, 1843: 261; las cursivas son mías)

En este marco, es interesante y revelador el artículo titulado “La lengua castellana” (1838), de Eugenio de Ochoa, publicado en la sección “Literatura” de *España Pintoresca*. Los señalamientos del narrador y crítico guipuzcoano puntualizan y complementan certeramente lo señalado por Arango y Escandón, al considerar que

la libertad civil y política introducida en nuestras leyes y muestras costumbres [en España por el liberalismo, en México por la independencia], no comporta ya aquel estilo contemporizador y diplomático, antes bien exige un lenguaje severo, exacto y tan filosófico, que nunca pueda una palabra, tomada en diferentes acepciones, proyectar la más leve sombra que oscurezca el pensamiento. Necesitamos en el día un lenguaje incisivo, claro y que envuelva la idea en el menor número de las palabras posible [... lo que] *No necesitamos para lograrlo [es] introducir en nuestra lengua giros extranjeros, sino devolverla su antiguo carácter, amoldar con nuestro pulido estilo moderno el estilo sobrio, austero de nuestros primitivos escritores.* (Eugenio de Ochoa, 1843: 200; las cursivas son mías)

En estas reflexiones de Arango y Escandón y De Ochoa se encuentra, considero, la explicación al reconocimiento modélico de la tradición literaria española frente a la francesa, por parte de los letrados mexicanos e hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XIX. Y es que la recuperación paradigmática de la expresión poética española no suponía solamente la recuperación nostálgica del pasado, sino que implicaba para mexicanos e hispanoamericanos la oportunidad de reconocer “su antiguo carácter”, de recuperar “el estilo sobrio y austero”, a partir de los cuales podía definirse o redefinirse una identidad, una emancipación mental, cultural y literaria, que fuera capaz de amoldarse a los imperantes históricos y culturales del “pulido estilo moderno” decimonono, independiente y progresista, dialéctico sobre todo.

#### 4. APUNTES PARA LA COMPRESIÓN DIALÉCTICA DEL DESARROLLO DE LA CULTURA Y LA LITERATURA MEXICANA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Hasta aquí este primer acercamiento a la influencia de la tradición literaria española sobre la mexicana durante la primera mitad del siglo XIX, periodo definitorio del proyecto cultural nacional que le dio sentido y trascendencia a la independencia lograda. Busqué reconocer y caracterizar los aspectos distintivos de esa influencia, estudiando su sentido y alcances en cuatro revistas literarias editadas en momentos históricos específicos de las tres primeras décadas de la vida independiente del país: *Variedades o el Mensajero de Londres* (1823-1825), *El Iris* (1826), *El Recreo de las Familias* (1837-1838) y *España Pintoresca, Artística, Monumental, Literaria y de Costumbres* (1843-1844).

Partí del presupuesto de que las revistas culturales y literarias jugaron un papel fundamental en la definición de la literatura nacional en México —por extensión, en Hispanoamérica— al ser el espacio que posibilitó la realización concreta y sistemática del proyecto de literatura nacional. Dicho esto, busqué comprobar la hipótesis de que, más allá de las coyunturas y discursos políticos e ideológicos independentistas, en esos espacios de expresión tuvo lugar una resolución artística definitoria paradójica y ambigua: y es que si bien en teoría se buscó la emancipación cultural, mental, literaria de México frente a España que refrendara en este nivel la soberanía política, para lo que se conocieron y siguieron los paradigmas del modelo romántico inglés, alemán, sobre todo del francés; en los hechos, desde el principio del proceso, los críticos letrados hispanoamericanistas y mexicanistas —Blanco White, Heredia, Rodríguez Galván, el Conde de la Cortina, Arango y Escandón, los anónimos editores de *España Pintoresca*— mantuvieron y privilegiaron como modelo a seguir a la tradición literaria española, mediante un mecanismo de significación que recupera elementos de la tradición previa para fundirlos con las certezas y funciones éticas y estéticas del discurso y la realidad emancipados, lo cual establece las bases para perfilar una tradición emergente original, la literatura mexicana.

Poco puedo agregar a lo dicho en este momento de la investigación, salvo el convencimiento de que hay que estudiar integradamente los contenidos éticos y estéticos no sólo de las revistas analizadas aquí, sino de las muchas otras publicadas entre 1836 y 1855, para de allí formular conclusiones más amplias e incluyentes que ayuden no necesariamente a resolver sino a comprender la dialéctica de desarrollo de la cultura y la literatura mexicana en su etapa definitoria.

En todo caso, esos resultados mostrarán seguramente, la necesidad que existe por reescribir la historia de la cultura literaria mexicana e hispanoamericana, a partir del estudio y recuperación de materiales y procesos de los cuales las revistas, como espacios dinámicos de expresión y discusión, son testimonio fehaciente.

#### Bibliografía

- AGUDELO OCHOA, Ana María y Gustavo Adolfo BEDOYA SÁNCHEZ (2017) *El estudio de la prensa literaria en América Latina y España. Estados del arte*, Antioquía COL, Universidad de Antioquía.
- AGUILAR OCHOA, Arturo (2007) en “La inicios de la litografía en México. El periodo oscuro 1827-1837”, en [Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas](#), 90, pp. 65-100.

- ARANGO Y ESCANDÓN, Alejandro (1843) "Introducción a la Traducción de las escenas I y II del acto II del Cid, de Cornielle", en *España pintoresca, artística, monumental, literaria y de costumbres*, t. I, México, Imprenta de Vicente García Torres, pp. 261-265.
- AYALA, María de los Ángeles (2013) "El Artista (Madrid, 1835-1836), fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838)", en *Anales de Literatura Española*, 25, pp. 89-103.
- BELLO, Andrés (1964) *Antología*, Santiago de Chile, Zigzag.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco y Daniel AVECHUCO CABRERA (2020) *La tradición iconoverbal en la literatura y la cultura mexicanas. Entreindependencias y revolución*, México, Universidad de Sonora.
- CASTRO, Miguel Ángel y Guadalupe CURIEL (2002) *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, México, UNAM.
- CLAPS ARENAS, María Eugenia (2001) "El Iris, periódico crítico y literario", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 21, pp. 5-29.
- CLARK DE LARA, Belem (2009) *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*, México, UNAM.
- (2000) *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2009) "Blanco White aconseja a los americanos: *Variedades o el Mensajero de Londres*", en Antonio Cascales Ramos, coord., *Blanco White, el rebelde ilustrado*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, pp. 53-92.
- FRANCO, Jean (1975) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.
- (1984) *La cultura moderna en América Latina*, Barcelona, Ariel.
- GUNIA, Inke (2008) *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana.
- HEREDIA, José María (1988) "Revisión de obras. *Poesías*, de Joaquín María del Castillo y Lanzas", en *El Iris. Edición facsimilar, presentación e índices de Luis Mario Schneider*, introducción de María del Carmen Ruiz Castañeda, México D.F., UNAM. t. II, pp. 82-85.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio (1947) *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KURZ, Andreas (2009) "A la búsqueda de un canon literario mexicano: de *El Recreo de las Familias* a *El Renacimiento*", en *Valenciana*, 4, pp. 87-100.
- MARTÍNEZ, José Luis (1955) *La emancipación literaria de México*, México, Antigua Librería Robredo.
- MORA, Pablo (1995) "Revistas científicas y literarias (1826-1856): notas y revisión de fuentes", en *Literatura mexicana*, 1, pp. 57- 82.
- OCHOA, Eugenio de (1843) "La lengua castellana", en *España pintoresca, artística, monumental, literaria y de costumbres* t. I, México, Imprenta de Vicente García Torres, pp. 199-200.
- (1843) "Un romántico", en *España pintoresca, artística, monumental, literaria y de costumbres*, t. I, México, Imprenta de Vicente García Torres, pp. 157-158.
- OSEGUERA DE CHÁVEZ, Eva Lydia (1990) *Historia de la literatura mexicana. Siglo XIX*, México, Alhambra.



- PACHECO, José Emilio (2013) *A ciento cincuenta años de la Academia de Letrán*, México, El Colegio Nacional.
- PRIETO, Guillermo (1906) *Memorias de mis tiempos*, México-París, Imprenta-Librería de la Viuda de Bouret.
- RAMA, Ángel (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen (1999) *Índice de revistas literarias del siglo XIX (Ciudad de México)*, México, UNAM.
- (2002) “Estudio preliminar”, en *El Recreo de las Familias. Edición facsimilar*, México, UNAM, pp. 6-83.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1965) “*El Iris* (Primera revista literaria del México independiente)”, en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 33, pp. 11-25.
- STAËL, Madame de (1829) *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, París, Imprenta de Pillet.
- TOLA DE HABISH, Fernando (1996) “Estudio preliminar”, en *El Año Nuevo. Edición facsimilar*, t. I, México, UNAM, pp. 5-98.
- URREJOLA, Bernarda de (2011) “El concepto de literatura en un momento de su historia: el caso mexicano, 1750-1850”, *Historia mexicana*, 3, pp. 1682-1732.
- VOGT, Wolfgang (1990) “Influencias extranjeras en la literatura mexicana”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 42, pp. 101-111.



# Referencias lexicográficas para el italiano en el *Diccionario castellano de Terreros y Pando*

NATALIA PEÑÍN FERNÁNDEZ  
Università di Bologna

## Resumen

El *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes, y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* del jesuita vizcaíno, Esteban de Terreros y Pando, considerado por los estudiosos como la única obra general no académica de español del siglo XVIII, ha suscitado en las últimas décadas entre la crítica especializada un excepcional interés, especialmente tras la publicación en facsímil de la obra por Arco Libros en 1987, a cargo de M. Alvar Ezquerro. Este trabajo se propone recuperar la tradición de la lexicografía italiana en Terreros a través del estudio del *Diccionario castellano* desde el punto de vista de las referencias lexicográficas, analizando la relación existente entre la mencionada obra y las fuentes utilizadas por su autor para la lengua italiana; en concreto, con obras de los lexicógrafos Lorenzo Franciosini y Annibale Antonini. Para ello, se identificarán y registrarán las referencias explícitas a los autores y se clasificarán los diferentes procedimientos de referencia empleados por el jesuita para la lengua italiana.

**Palabras clave:** Lexicografía bilingüe, Español-italiano, *Diccionario castellano*, E. Terreros y Pando, Referencias lexicográficas

## Abstract

The *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes, y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* written by the Jesuit Esteban de Terreros y Pando and considered by scholars as the only non-academic general dictionary of Spanish of the 18th century, has aroused exceptional interest among specialized critics in recent decades, especially after Arco Libros published a facsimile edition edited by M. Alvar in 1987.

This paper aims to recover the tradition of Italian lexicography in Terreros through the study of the *Diccionario Castellano* from the point of view of lexicographic references, analyzing the relationship between the aforementioned work and the sources used by its author for the Italian language, that is, dictionaries by the lexicographers Lorenzo Franciosini and Annibale Antonini. Therefore, this paper identifies and records explicit references to the authors and classifies the different reference procedures adopted by the Jesuit for the Italian language.

**Key words:** Bilingual Lexicography, Spanish-Italian, *Diccionario castellano*, E. Terreros y Pando, Lexicographical references



## 1. INTRODUCCIÓN

El *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes, y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* –de aquí en adelante DC–, constituido por 4 tomos, es obra del jesuita vizcaíno Esteban de Terreros y Pando (1707 – 1782). Ampliamente estudiado por la crítica, el



diccionario está considerado por los estudiosos como la única obra general no académica de español del siglo XVIII (San Vicente, 1995).

Se suelen señalar dos motivos que llevaron a Terreros a la elaboración de un diccionario con las voces de las artes y ciencias (Jacinto, 2012): por un lado, la inclinación a difundir el progreso de la ciencia y de las técnicas en el siglo XVIII entre la población, objetivo inquebrantable del pensamiento ilustrado, y por otro, las dificultades surgidas para encontrar los equivalentes precisos en español de la terminología de especialidad durante la traducción del francés de la obra *El espectáculo de la Naturaleza* (París, 1732)<sup>1</sup> del Abate Noël-Antoine Pluche<sup>2</sup>. La idea inicial de un diccionario de tecnicismos se fue convirtiendo durante su elaboración en la de un diccionario general siguiendo los pasos de los modelos franceses e italianos publicados con anterioridad.

En el año 1767, la expulsión de la orden de los jesuitas del reino de España obligó a Terreros y Pando a exiliarse a Italia, a interrumpir 20 años de labor lexicográfica de campo y a abandonar los resultados de tan ardua labor, que se publicó de forma póstuma cuatro años después de su muerte en Forlì. Los tres primeros tomos fueron publicados a lo largo de los años 1786, 1787 y 1788, en Madrid, por los bibliotecarios Francisco Meseguer y Arrufat y Miguel de Manuel, en la Imprenta de la Viuda Ibarra, Hijos y Compañía. El último, con denominación propia *Los tres alfabetos franceses, latino e italiano con las voces de ciencias y artes que les corresponden en la lengua castellana. Tomo cuarto y último*, se publicó en 1793 en la Imprenta de don Benito Cano.

Se puede afirmar que la atención hacia los tres primeros volúmenes del DC ha aumentado de manera considerable en las últimas décadas, especialmente tras la publicación en facsímil de la obra por Arco Libros en 1987 a cargo de M. Alvar Ezquerro, despertando especial interés<sup>3</sup>

su relación con el diccionario de Autoridades en Alvar Ezquerro (1987, 2002), San Vicente (1995), Jiménez Ríos (1996), Azorín y Santamaría (2004), las “ciencias y artes” en Gutiérrez Rodilla (1996), Azorín y Santamaría (2004), Quilis Merín (2002), y Sánchez Orense y Sánchez Martín (2009) entre otros, o bien cuestiones como las dialectales (Guerrero y Ramos (1992), y jergales (Olaeta Rubio y Cundín Santos 2008); también han merecido la atención de los críticos la ortografía, en Terrón Vinagre (2019) o la fraseología en Martínez Alcalde (2002). (San Vicente, 2020:638)

A primera vista, resulta complicada la tarea de ofrecer nuevos aportes a los numerosos y excelentes estudios elaborados hasta el momento, sin embargo, consideramos necesario insistir en el intento de ofrecer otras perspectivas que aporten diferentes matices a la labor realizada. Este trabajo, por tanto, se propone recuperar la tradición en Terreros de la lexicografía italiana para hispanófonos y viceversa a través del estudio del *Diccionario castellano* desde el punto de vista de las referencias lexicográficas<sup>4</sup> analizando la relación que existe entre la mencionada obra con las fuentes utilizadas por su autor para la lengua italiana; en concreto,

<sup>1</sup> El título original en francés de la obra de naturaleza enciclopédica del abate francés Noël-Antoine Pluche es *Spectacle de la nature*.

<sup>2</sup> La traducción del *Espectáculo de la Naturaleza* –compuesta por 16 tomos– se publicó en Madrid entre los años 1753-1755. El ámbito lexicográfico de la obra son plantas, animales, fenómenos atmosféricos y celestes, así como gran variedad de artes y oficios. Una característica relevante es que supuso para su traductor un arduo trabajo de campo al verse en la necesidad de “visitar a los más reconocidos especialistas, así como diversas fábricas y factorías para preguntar a los artesanos y capataces que trabajaban en ellas” (Jacinto, 2004: 255).

<sup>3</sup> Tanto la biografía como la obra del estudioso vizcaíno son, asimismo, el tema central de las diferentes comunicaciones presentadas en el Congreso *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuita. III Centenario: 1707-2007* organizado por la Universidad de Deusto, Bilbao, en 2007.

<sup>4</sup> Tema tratado detalladamente en Jacinto (2012).

la relación entre el *DC* y las obras de los lexicógrafos Lorenzo Franciosini- mencionada en varias ocasiones en el mismo "Prólogo" del *DC*- y Annibale Antonini.

Con este objetivo, se identificarán, en primer lugar, todas las referencias<sup>5</sup> explícitas de Franciosini y Antonini en el *DC*. A continuación, para cada una de las voces identificadas, se registrarán la definición empleada por Terreros, el equivalente italiano propuesto y los comentarios relacionados con las fuentes citadas para la lengua italiana. En el caso de Franciosini se comprobará que la voz se halle en su obra bilingüe *Vocabolario italiano e spagnuolo* (1638)<sup>6</sup> y si el equivalente o definiciones propuestas por Franciosini coincide con las sugeridas por el jesuita en el *DC*. A continuación, se clasificarán los diferentes procedimientos con los que el lexicógrafo toscano aparece nombrado y los comentarios relacionados con su aportación. De esta manera, y teniendo en cuenta el procedimiento empleado para su mención, se pasará a interpretar la función que el *Vocabolario* ha desempeñado en el *Diccionario castellano* de Terreros, esto es, como confirmación del equivalente italiano proporcionado -véase *resolladero*-, para añadir información nueva o para comentar lo expuesto en él -véase *desabastecer*- o presentarlo como información en desuso.

Con respecto a las referencias a Antonini, se empleará un sistema de clasificación de la información diferente al tratarse de un compendio trilingüe, francés, latín e italiano, donde no aparece una relación directa con el castellano. En este caso, para cada una de las voces del *DC*, donde aparece mencionado Antonini, se identificará el equivalente francés e italiano propuesto por Terreros y se realizará una búsqueda en el *Dictionnaire italien, latin et françoise* (1743)<sup>7</sup> de Antonini para comprobar si el equivalente italiano coincide en ambos repertorios y analizar los comentarios que el jesuita añade en cada caso.

## 2. LOS ASCENDENTES LEXICOGRAFICOS EN TERREROS Y PANDO

El periodo de elaboración del *DC* (1745-1767) es 20 años anterior a su publicación, dato que los investigadores remarcan a la hora de establecer cuáles fueron las influencias que el autor recibió. Con esta finalidad son de especial interés las obras anteriores a su exilio en 1767 y no a la publicación del *DC*<sup>8</sup> (Cazorla, 2002).

Asimismo, es fundamental resaltar el ambiente cultural de mediados del siglo XVIII en el cual se sitúa su obra y en la que se puede distinguir un relevante peso ambiental ya solo en la elección de introducir voces de las artes y las ciencias, puesto que este era uno de los principios ilustrados. A este respecto, Terreros deja patente en su "Prólogo" que consideraba las tres lenguas recogidas "lenguas eruditas, lenguas sabias y lenguas dignisimas de saberse por los tesoros inestimables de las luces y conocimientos que encierran". Así, el francés era considerada lengua universal, el latín, lengua de la cultura científica europea y el italiano era respetado por hallarse entre las lenguas más traducidas "por encima del latín, cuya relevancia científica seguía siendo elevada, y muy por encima del inglés, portugués y alemán, meramente testimoniales" (García Hurtado, 1999: 39). Las tres resultaban imprescindibles en una obra de

<sup>5</sup> Como bien señalan Álvarez de Miranda (2001) y Jacinto (2012), en el Terreros es mas apropiado hablar de referencias que de autoridades, pues la autoridad prevé un texto, la extracción de un pasaje y no así la referencia.

<sup>6</sup> La primera edición del *Vocabolario italiano e spagnuolo*, se remonta a 1620, si bien se ha consultado la de 1638. Para otras ediciones hasta finales del siglo XVIII, con revisiones tipográficas por parte de los editores consultar <http://www.contrastiva.it>.


<sup>7</sup> La primera edición del *Dictionnaire italien, latin et françoise*, se remonta a 1725 si bien, en el análisis se ha consultado la edición de 1743 por ser la más cercana al momento en que se calcula que Terreros empieza la elaboración del *DC*.

<sup>8</sup> El tomo IV del *Diccionario castellano* (1786-1793) titulado *Los tres alfabetos franceses, latino é italiano con las voces de ciencias y artes que les corresponden en la lengua castellana* y concebido por Terreros y Pando como una recopilación de los equivalentes (franceses, italianos y latinos) propuestos en el *Diccionario castellano*, se publicó en fecha posterior a los anteriores tomos y su edición se debió a los bibliotecarios de los Reales Estudios de Madrid, Don Francisco Meseguer Arrufat y Don Miguel De Manuel y Rodríguez (San Vicente, 2020).



carácter universal y completo –es decir, cualquier persona que tuviera acceso a ellas podría dar la vuelta al mundo–.

Numerosos estudios (San Vicente, 2004; Carriscondo, 2009) señalan la influencia que las obras en lengua francesa tuvieron en la labor del jesuita y el mismo Terreros las nombra en el “Prólogo” de la obra:



Muchos extranjeros y naturales se han empleado en ilustrar nuestro idioma, aquellos por lo comun para darle la equivalencia en el suyo ò en alguno otro, como lo efecutan los Autores de Diccionarios, y lo han hecho en Italiano Casas y Franciosini, y con el conjunto de otros idiomas Facciolati en su eruditísimo Diccionario poligloto; Natal Duesio en su obra intitulada : *janua linguarum reserata* : en el Frances han vertido tambien nuestro idioma Sobrino, Ocon, Cesar Oudin, Sejour nant, 8 c. Y de nuestros Autores en Frances y Castellano Don Antonio Maria Herrero en una obra â la verdad exactisima; y en Castellano y Latin Lebrija, Salas, Alonso Sanchez de la Ballesta en su Diccionario de vocablos aplicados a la propiedad la tina, obra tan antigua y util como poco conocida; Larramendi en su Diccionario Trilingue; Covarrubias en su laboriosisima obra del Tesoro de la Lengua Castellana; v principalmente nuestra Real Academia de la Lengua en la obra incomparable de su i Diccionario Castellano y Latino, donde se compiten la erudicion, la exactitud, el trabajo y la utilidad, cultivando a costa de sudores un terreno nunca hasta entonces bien desmontado. (DC, “Prólogo”, pp. V)

El *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (primera edición: 1607) de César Oudin, el más citado de todos en el *Diccionario castellano* y el *Dictionnaire universel françois et latin* (primera edición: 1704) de los jesuitas de Trévoux, que representa virtuosamente los valores ilustrados de transmisión del conocimiento científico con una importante aportación de voces relacionadas con la religión destacan, por ser las obras con mayor influencia en el DC (Jacinto, 2012).

Sin embargo, estas no son las únicas fuentes de inspiración para el jesuita vasco, sino que lo son también otros compendios de lengua castellana, italiana, latina e incluso inglesa. Con respecto a la lengua italiana, leemos en el “Prólogo” que los diccionarios de referencia son los vocabularios bilingües de Cristóbal de las Casas (1570) y de Franciosini (1620), el diccionario de la Academia de la Crusca (primera edición: 1612), cuya cuarta edición es de 1729-38, y el diccionario plurilingüe –italiano, francés y latín– de Antonini (1725) aunque los considera “mui faltos, no solo en las voces comunes de nuestro lenguaje, sino aun del suyo mismo, y nos dan muchas equivalencias erradas, como lo echara de ver quien se tome el trabajo de leerlos y cotejarlos” (DC; “Prólogo”, V).

Se observa, sin embargo, que en los tres primeros tomos del diccionario no hay referencia a la Crusca, aunque sí se encuentran en el *Alfabeto italiano* –IV tomo– donde se cuentan 12 menciones al *Diccionario de la Crusca*, de entre las cuales 2 términos están ausentes en el DC. Asimismo, se observa que Las Casas no aparece mencionado en ningún momento como autoridad. Igualmente, en el “Prólogo” no se hace referencia a otras obras bilingües o plurilingües de gran repercusión en las centurias precedentes al DC. Se echan de menos para el francés menciones al *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, que Jean Palet publica en 1604<sup>9</sup>, a solo tres años de distancia del Oudin; entre los diccionarios plurilingües que incluyeron la lengua italiana se podría señalar la ausencia del *Dictionarium Quator Linguarum, Gallicae, Latinae, Italicae, Hispanicae* (1502) de Ambrosio Calepino<sup>10</sup> y del *Vocabulario de quatro*

<sup>9</sup>Según Martínez Egido (2002) se trata de un diccionario bidireccional francés-español, español-francés.

<sup>10</sup>En su primera edición sólo trataba voces latinas traducidas al griego, pero, posteriormente, se añadieron nuevas lenguas como el italiano en 1550 o el español en 1558 (Origen y desarrollo positivo de la lexicografía bilingüe español-italiano (SIGLOS XVI-XIX) José Joaquín Martínez Egido; *Philologia Hispalensis* 22 (2008): 213-258). Este autor confirma que “En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra una edición de 1618 en la que ya se incluyen

*lenguas. Tudesco, francés, latino y español, muy provechoso para los que quisieren aprender estas lenguas*, obra anónima editada en Lovaina por Bartolomé Grave en 1558 –en 1569 se sustituyó el latín por el italiano, y en 1576 se añadió el inglés y el alemán y ya con seis lenguas continuó publicándose durante todo el s.XVI y s.XVII– así como del *Tesoro de las tres lenguas francesa, española e italiana publicado* por Guirolamo Vittori en 1609<sup>11</sup>.

Por otra parte, en relación con la componente monolingüe del *DC*, el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) está considerada la principal fuente de influencia y de referencia (Azorín y Santamaría, 2004) aunque no se puede negar que Terreros se alejó de la concepción lexicográfica de la Academia. De el *DA* toma la gran mayoría de las voces y como afirma Azorín (2001:210): “Como diccionario de lengua que es el de Terreros sigue muy de cerca el único modelo reciente que tenía a su alcance en el ámbito de la lexicografía española monolingüe: el *Diccionario de la lengua castellana* (1726-1739) de la Real Academia Española”. Asimismo, en los prólogos de ambos diccionarios se alude a los usuarios extranjeros como posibles usuarios de las obras (Jiménez, 2008).

Sin embargo, no se limita a copiar del *DA*, sino que en parte se aleja de su modelo de microestructura presentando una propia menos sofisticada –desaparecen, por ejemplo, las calificaciones gramaticales (Álvarez de Miranda, 1992)– y a cuya macroestructura añade casi 200.000 voces nuevas, según el lexicógrafo Alvar Ezquerro (1987). De hecho, el *DC* está considerado como el primer repertorio lexicográfico que añadió un gran número de léxico de especialidad apartándose así del modelo general hasta entonces propuesto por la Academia, que no consideraba las voces de especialidad como parte de la lengua culta mientras no fueran estas de uso común entre la gente instruida (Azorín y Santamaría, 2004).

Por otro lado, la primera gran diferencia entre ambos trabajos es que el *DC* fue obra de un único autor mientras que el *DA*, de anterior publicación, fue un trabajo de una Academia entera (Carriscondo, 2008). Desde el punto de vista de la técnica lexicográfica, los estudiosos (Álvarez de Miranda, 1992) apuntan que se trata de un diccionario menos sofisticado que el de la Academia, ya que se hace evidente la ausencia de regularidad y coherencia en la microestructura de las voces. Otra notable diferencia con respecto al *DA* es la sección pluri-lingüe del repertorio de Terreros que, además de la definición castellana, incluye equivalencias latinas, francesas e italianas.

### 3. REFERENCIAS LEXICOGRAFICAS EN EL *DICCIONARIO CASTELLANO DE TERREROS*

Una de las características principales del *DC*, que lo distingue de otros diccionarios de la época, es la introducción de abundantes referencias lexicográficas en sus artículos: la mención de fuentes lexicográficas es superior a la de fuentes literarias o científicas.

sobre un total de 62.000 voces calculadas para este diccionario, hemos llegado a contabilizar 10.412 artículos que incluyen, al menos, una referencia bibliográfica. (Jacinto, 2012:274)

Esta característica tiene origen en la naturaleza multilingüe de su obra y, ya en su “Prólogo”, Terreros describe la metodología que aplica a la hora de elaborar una estructura plurilingüe: en numerosas ocasiones la búsqueda de equivalentes pasa por la consulta de informes y diccionarios de la época, a menudo combinando las diferentes lenguas por él

siete lenguas: F. Ambrosii Calepini ... ord. Erem. S. Agustini Dictionarium septem linguarum, hebraicae, graecae, latinae, italicae, germanicae, hispanicae, et gallicae”.

<sup>11</sup> Según Martínez Egido (2002) “Girolamo Vittori publicará el *Tesoro de las tres lenguas francesa, española e italiana*, copiando el diccionario de Oudin de 1607, al que añadió unas 3000 entradas y las equivalencias al italiano”.

estudiadas, cuando no encontraba la equivalencia de manera directa en diccionarios o documentos, intentaba obtenerla través del francés, del italiano o del latín.

era un nuevo seminario y origen de dificultades que debía vencer por medio de muchos informes y libros, especialmente de los Diccionarios; ya de los que trataban de nuestra lengua y alguna de las otras, y ya aunque no tratasen de la nuestra, combinándolas entre si y sacando la voz que se busca, tal vez por tercera cuarta consecuencia de modo que si no podía sacar el latín jenuino y propio de una voz por el Castellano, hiciese todas las tentativas para ver si se podía sacar por el Francés o Italiano, y al contrario si estos dos idiomas o alguno de ellos se podía sacar por el Latin. (DC; "Prólogo", pp. IX)

De aquí se deduce claramente la importancia en la elaboración de su obra de los diccionarios monolingües y plurilingües, fuentes fundamentales de su trabajo, que nombra más adelante en el "Prólogo" haciendo una distinción según el idioma: con respecto a la lengua francesa, Jacinto (2012) confirma las referencias a las obras lexicográficas de Oudin, Sejournant, Trévoux, Herrero y Sobrino principalmente; para el latín, a Nebrija, Facciolati y Larramendi entre otros, y como monolingües del castellano el diccionario de la Academia y a Covarrubias.

Con respecto a la lengua italiana, minoritaria en comparación con la francesa, el jesuita afirma haberse basado en los monolingües de la Academia de la Crusca y de Anibale Antonini y en los bilingües de Cristobal de las Casas y de Franciosini. La fuente más recurrente es Franciosini seguida por las referencias a Antonini<sup>12</sup>. Generalmente las menciones a Franciosini están relacionadas con el equivalente italiano, aunque a menudo destaca o cuestiona el castellano.

A pesar de ello, no siempre se encuentra de acuerdo con la información que proviene de dichas fuentes –como se podrá comprobar más adelante detalladamente– por no estar esta suficientemente actualizada o por no reconocer el registro adecuado de determinadas voces que para Terreros son bárbaras.

Muchos de los Diccionarios Latines usan con demasiada indiferencia las voces griegas y bárbaras como latinas y cultas, sin que excluyamos a Lebrija, Salas, Roberto Estéfano, Franciosini y Sejournan. Otros Franceses, Italianos y Españoles (1) usan multitud de voces anticuadas, como usuales. (DC; "Prólogo", pp. IX)

Por otra parte, aunque se aleje de la concepción de fuente lexicográfica, es importante destacar la labor traductora de Terreros que le permitió un cotejo léxico de su traducción hacia el castellano con la versión italiana. Este interés por el italiano y su estudio contrastivo se refleja en las notas a pie de página de la obra traducida. En ellas, por una parte, Terreros resalta algunos aspectos de la versión italiana –"La traducción italiana añade que también constituyen la diversidad del sabor." (t.II, pp. 171)– o, evidencia tanto la falta de precisión en las equivalencias léxicas de algunas voces técnicas, como la omisión de otras.

La traducción italiana confunde estas aves, y omite una de ellas, Tomo 3, Dial 2. (t.II, pp. 73)

La traducción italiana, además de traer errada la figura, llamando al Herizo, Puerco-spin, ha las pulgadas de la puas de éste, las hace solamente dedos. (t.II, pp. 100)

<sup>12</sup> Por lo que respecta a la obra de Antonini, tomamos como referencia las palabras de Alvar Ezquerro (2009: 1209): "Anibale Antonini es autor de un falso diccionario trilingüe, cuya primera edición *Dictionnaire italien, latin et francoise* [...], J. Vincent, Paris, 1935, solo contenía la parte italiano –francés y latín; la segunda parte francés– italiano y latín, fue impresa por Praut fils, Paris 1738 y ese mismo impresor en 1743 dio a luz las dos partes de forma conjunta. Después vinieron otras ediciones, italianas. Es difícil saber qué edición pudo manejar nuestro jesuita."

Por otra parte, en numerosas ocasiones se ha demostrado la estrecha relación existente entre las dos obras, la traducción del *Espectáculo de la naturaleza* y el *Diccionario castellano* (San Vicente, 2014; Álvarez de Miranda, 2001), donde el *Espectáculo* aparece como la fuente científica que Terreros consultó con más frecuencia, mencionada en 1343 ocasiones como autoridad lingüística (Jacinto, 2012). A este respecto es importante destacar que, al referirse al *Espectáculo* –generalmente, con la abreviatura *Esp.* y la indicación del tomo– Terreros hacía referencia a sí mismo, al Terreros traductor: “La «autoridad» que con más frecuencia cita Terreros es él mismo. Y no porque acuda a ejemplos inventados, a esos «ejemplos de uso» que luego se han hecho comunes en algunos diccionarios de orientación pedagógica. Esto es algo que alguna vez hace, si no tiene un texto a mano” (Álvarez de Miranda, 2001: 52-53). Así en varias ocasiones –véase *tortuga cuadrada*, *lobo* o *calabaza totanera* o *confitera* – el maestro vizcaíno añade en su *DC* la información enciclopédica que precedentemente había desarrollado en el *Espectáculo*.

### 3.1. Referencias lexicográficas a Franciosini en el *Diccionario castellano*

A lo largo del cuerpo del diccionario, Terreros utiliza diferentes variantes de referencia a Franciosini. La más frecuente es *Francios Dicc.*, aunque también se refiere al autor simplemente como *Francios.*, *Franciosini* o más raramente *Franciosini Dicc.* El lexicógrafo toscano aparece nombrado en aproximadamente 660 ocasiones<sup>13</sup>, 6 de ellas en el prólogo de la obra.

Son numerosos los procedimientos y resulta difícil la tarea de sistematizar de alguna manera el complejo sistema de fórmulas empleadas en las menciones a Franciosini. El principal recurso es el reenvío mediante el frecuente *Véase*, abreviado siempre en *V.*, con el que Terreros confirma el uso de la voz tal y como la propone Franciosini. Esta aceptación se advierte en el hecho de que Terreros sugiere como válido el equivalente de Franciosini en su *Vocabulario*, en concreto en la sección español-italiano,

Diccionario Castellano (1786)	Vocabulario italiano e spagnolo (1638)
LUZ, especie de pescado marino, que saca la cabeza sobre el agua, y alumbra como un cucuio. Lat. <i>Piscis fulgens</i> . Francios. le llama en It. <i>Luccio di mare</i> . V. El Arte de Cocina impreso el año de 1760.	luz de mar. luccio di mare pesce.
CIDRONELA, lo mismo que melisa, hierba fina, que se usa para ensaladas. Fr. <i>Citronnelle</i> , ó <i>citronelle</i> . Lat. <i>Melissophyllon</i> . It. <i>Melissa</i> , <i>citronella</i> , V. <i>Sejourn. Antonin. Francios</i> y Lop. Vega, La Ferus. <sup>14</sup>	cidronela. cidrera, abejera, cidronera, torongil. citronella, o melissa, erba.

o en caso de no aceptar el equivalente de Franciosini, Terrero emplea la definición aportada por él mismo, traducida al castellano como explicación del propio lema.

Diccionario Castellano (1786)	Vocabulario italiano e spagnolo (1638)
ALCARIA, lugar consagrado di algun Dios en la supersticion jentilica, V. <i>Oud.</i> y <i>Francios Dicc.</i>	alcarias. bosco dedicato ad un Dio.
ARROPEAS, segun <i>Cobarr. Oud.</i> y <i>Francios</i> cierta especie de esposas para aprisionar las manos, V. Segun otros, son las cadenas que se	arropeas. vna sorte di manette, o ferri da imprigionar le mani.

<sup>13</sup> Jacinto (2012) cuenta exactamente 671 referencias a Franciosini, 186 a Antonini.

<sup>14</sup> Véase también *resolladero*, *tumbo de olla*.



atan a los grillos de los presos, y esclavos, y los mismos grillos, V.<sup>15</sup>

Incluso se puede encontrar alguna equivalencia fraseológica.

Diccionario Castellano (1786)	Vocabolario italiano e spagnolo (1638)
AL MAL uso QUEBRARLE LA PIERNA. V. Francios. Dicc. It. Alla cattiva usanza tagliargli le gambe.	Al mal uso, quebrarle la pierna. alla cattiva usanza, tagliarle le gambe: cioè non s'hanno ad immitare, ne far quelle cose, che son cattive, seben comunemente s'usano.

Otro procedimiento utilizado, aunque con menor frecuencia, es el empleo de las fórmulas “según Francios Dicc., lo mismo que + sinónimo/definición”:

RECODARSE, según Francios. es arrimar los codos, ó ponerse de codos sobre algo. It. áppoggiarsi sopra il gombitto.

SAYO VAQUERO, especie de sayo talar que ponen á los niños. Fr. Jaquette d'enfans. Lat. Tunicataris strica. It. según Francios. *Casacca lunga di fanciulli*. Basc. *Unaisayoa*<sup>16</sup>;

aunque Terreros emplea la fórmula con *según* también en los casos en los que pretende contraponer la información que ha encontrado en dos diccionarios diferentes:

JETA, según Francios. Dicc. es una especie de pescado; y según Oud. las agallas de él, V. Aletas.

ALJECIRA, voz Arabe, según Francios. es una Ciudad de Arabia, y según Oud. es lo mismo que Isla verde, V.

o añadir una información a la ya propuesta por él:

GURBION, cierta tela de seda, al modo del grodetúr de Napóles, V. Grodetur. Según Francios. Dicc., *gurbión* es también cierta medicina, V. It. *Gorbione*

Asimismo, se encuentra con frecuencia la fórmula *Francios le da en italiano* con la que expone el equivalente propuesto por Franciosini.

LEVIATÁN. Fr. y Lat. Leviathan. Francios. le da el It. Dragone.

OCHAVO. Fr. Oôhavo. Lat. Duo teruntii, moneda corriente de España que vale la mitad de un cuarto ó dos maravedís. Francios. le da el It. Picciolo. Esta moneda se fabricó en tiempo de los Reyes Católicos.

Los casos anteriores suman más de la mitad de las ocasiones en las que el jesuita hace referencia a Franciosini. En aproximadamente 460 ocasiones Terreros propone el equivalente o la definición propuesta en el Vocabolario del lexicógrafo toscano utilizando diferentes procedimientos.

Curiosamente, en pocas voces –alrededor de 50– Terreros cita la fuente bibliográfica Franciosini, aunque no toma prestado el equivalente propuesto por este ni coincide su definición. Sin embargo, es relevante que no añada ningún comentario que demuestre su desacuerdo con la propuesta de Franciosini, o si lo añade, no la critica abiertamente. En estas

<sup>15</sup> Véase también *brico*.

<sup>16</sup> Véase también *vahari*.

ocasiones, destaca por su frecuencia el procedimiento “Francios dice en Cast.”, o en menos ocasiones, “Francios le llama en castellano...” con los que suele indicar otras variantes graficas empleadas por Franciosini.

PARANZA, en la Montería, el sitio para aguardar las reses al tiro. Fr. *Le lieu ou l'on tend un ret*, &c. Lat. *Statio ad venatum*. It. *Il luogo dovesi distende una rete*. V. Cerv. Don Quij. t. 2. c. 24. Francios. Dicc., le llama en cast. Paranzal.

TIZONAZO, golpe que se da con algun tizon. Fr. *Coup de tison*. Lat. *Titionis ietus*. It. *Tizzonata*. Francios. dice *tizonada* en Cast.<sup>17</sup>.

Por otro lado, Terreros utiliza las expresiones “llama Francios a /nombre que da Francios a/Francios lo toma por...” para presentar una voz española propuesta por el autor toscano. En estos casos no suele proponer equivalentes, sino que Terreros reenvía con un “V.” a la voz principal.

LUCERAS, llama Francios. á los tragaluces. V.

LANZAROTES, llama Oud. Francios. &c. Dicc. á la sarcocóla, V. y azaróte, que es lo que se debe decir<sup>18</sup>.

Se ha encontrado asimismo que, en varias ocasiones, utiliza un nexos adversativo “pero/no obstante/aunque” junto con expresiones como “Francios afirma que es/lo toma por...” para indicar que Franciosini propone una definición diferente, pero con la que no se encuentra en completo desacuerdo puesto que no lo manifiesta expresamente.

BURATO, especie de tela, que se hace yá de lana, yá de seda, y ya de uno, y otro; aunque Francios. dice, que es determinadamente de seda: los Mercaderes dicen que comunmente es seda floja

BATALLOLA, el hierro que hai en las galeras para alzar la cubierta. Fr. *Battayole*. It. *Balestriere*; aunque Francios. Dicc. lo toma por el paraje en que estan los Soldados<sup>19</sup>.

Esta gran variedad de procedimientos empleados por Terreros para referirse a Franciosini conlleva ciertas complicaciones a la hora de determinar un sistema de referencias a las fuentes inequívoco y definitivo. Más sencilla resulta, sin embargo, la identificación de todas aquellas voces en las cuales Terreros nombra a Franciosini, para distanciarse de él como fuente –se han contado aproximadamente 130– como apuntaba Jacinto (2012). Se trata de indicaciones de lemas que ya no están en uso o están anticuados, o bien, señalizaciones de erratas o variantes gráficas no existentes, así como definiciones de Franciosini con las que Terreros no está de acuerdo y desaprueba explícitamente. Las fórmulas encontradas en ambos casos son variadas, pero inequívocas.

Entre estas voces, las más numerosas son aquellas en las que Terreros añade algún comentario con el que destaca abiertamente un error en la acepción de Franciosini, recurriendo a afirmaciones como “Francios lo toma mal/con equivocación por...” o “Francios lo toma por lo mismo que ... pero mal o Francios dice mal...”

AGOLAR, en la marina, coger la vela, y atarla a la entena. Fr. *Attacher le voile*. Lat. *Ad antennas vela stringere*. Francios lo toma mal por desplegar las velas al viento, V.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Véase también *desabastecer*.

<sup>18</sup> Véase también *labaza*.

<sup>19</sup> Véase también *jaméte*.

<sup>20</sup> Véase también *cacique*.

Igualmente, emplea otros sistemas menos numerosos para señalar una equivocación en el equivalente italiano propuesto, para indicar que Franciosini yerra su definición o para subrayar un error en la variante castellana de Franciosini:

ASENDEREAR a alguno, perseguirle, obligarle a huir por sendas arduas, y desconocidas. Fr. Poursuivre quelqu'un, l'obliger de fair par dei sentieri inconnus. Lat. Persequi, instare. Francios. le da mal el It. Incaminare, encaminar, V. Perseguir.

VELLON , dinero, ó moneda de cobre. Fr. Vellon, monnaie de cuivre , otros billon. Lat. Moneta cuprea. Francios. con b bellon dice erradamente que es una moneda con un animal acuñado en ella; la cual aunque alguna vez es así por acuñarse el leon ; pero hai muchas monedas de estas en que no hai animal alguno, y en vellon con v comete otro error, llamándole moneda antigua, dicha así por tener mucho cobre. V.

AMUSGAR, echar la caballeria las orejas atrás, torciendo la boca para morder Fr. Avancer le mufeau, pour tacher de mordre, V. Oud. Dicc. Lat. Morsum auriculis minari. It. Far muso, V. Francios. Dicc. aunque yerra el Castellano, poniendo amulgar. Basc. Abereac musucatzéa.

Asimismo, es importante destacar aquellas voces en las que Terreros añade algún comentario con el que subraya claramente que la voz está en desuso o es anticuada; para ello emplea el reenvío a Franciosini "V. Francios", seguido de expresiones como "es voz de poco", "parece estar fuera de uso", "no tiene uso", "pero no está en uso", "pero parece no estar en uso", etc...

LAMIN, V. Golofina , y Francios. Dicc. parece estar fuera de uso.

CAPONAR, segun Oud. y Francios. Dicc. lo mismo que castrar, V. no tiene uso

### 3.2. Referencias lexicográficas a Antonini en el *Diccionario castellano*

Como se ha descrito anteriormente, en numerosas ocasiones Terreros combinó entre sí las lenguas de las que se ocupó en su diccionario para encontrar los equivalentes deseados. De este modo el compendio trilingüe de Annibale Antonini<sup>21</sup> le daba la posibilidad de realizar "las tentativas necesarias" (*DC*, "Prólogo") en francés, latín e italiano para acceder de manera indirecta a un equivalente para su voz castellana.

En el "Prólogo" se encuentra una única referencia a Antonini en la cual relaciona su obra con la componente italiana del *DC*. En el cuerpo del diccionario, el autor campano aparece mencionado en alrededor de 160 ocasiones<sup>22</sup> como "Antonin.", "Antonin Dicc." y, en tres ocasiones, como "Antonino" –como se puede observar, el número de referencias es sin duda mucho menor que las realizadas al lexicógrafo toscano–. Se puede apreciar que, para obtener, comprobar o hallar un equivalente italiano para la voz castellana, Terreros pasó a través del francés y, en menos ocasiones, del latín. Observando la voz *alfaneque* se entiende cómo realizó Terreros una búsqueda indirecta a partir del latín tomado de Antonini:

[ALFANEQUE] halcon blanco, ave de rapiña, mui apacible, y que sirve para cazar perdices, y liebres. Fr. *Alphanet*, ó *Tunesien*. Lat. *Tunnetanus accipiter*. It. *Cheppio*. Viene de Alfa, primera letra de los Griegos, que le dieron por ella el nombre; si bien *Covarr.* le da *raiz hebréa*. El libro intitulado : *Janua Ling.* tit. XIV. le llama en Francés

<sup>21</sup> La primera edición del *Dictionnaire italien, latin et françoise*, se remonta a 1725, si bien en el análisis se ha consultado la edición de 1743 por ser la más cercana al momento en que se calcula que Terreros empieza la elaboración del *DC*.

<sup>22</sup> V. nota 15.

*Crecerelle*, a quien Antonino le da el Lat. *Tinnunculus*, y el *Jan.Ling.* este mismo, y el de *Cenchrus*, con el Italiano *Fottivento*. Otros le dan el Lat. *Falco, onis*, V. *Larr. Dicc.*

El procedimiento que empleó en esta ocasión el erudito jesuita fue a través de más de una fuente y poniendo en relación al menos tres lenguas diferentes antes de proponer el equivalente italiano *Cheppio*. Puede resultar una decisión extraña cuando se comprueba que el *Vocabolario* de Franciosini proponía la misma equivalencia de manera directa del español al italiano: “alfaneque. [*cheppio, uccello di rapina*.”

La labor de sistematizar las remisiones ha sido sensiblemente más sencilla, en primer lugar, por el menor número de referencias hallado y, en segundo lugar, porque Terreros añadió raramente comentarios en estas ocasiones. Como se ha visto anteriormente en las referencias a Franciosini, el recurso empleado con más frecuencia es “Véase”, abreviado en “V”. –“V. Antonin.”–. Del mismo modo, en estas ocasiones los equivalentes italianos propuestos por Terreros para sus voces castellanas coinciden con los de Antonini. Este procedimiento se ha empleado en alrededor de 120 voces,

Diccionario Castellano (1786)	Dictionnaire italien, latin et Française (1734) Fr-It	Dictionnaire italien, latin et Française (1734) It-Fr
LAPIDARIA, Ó LITOSFÁNCA, arte que trata de piedras preciosas. Fr. <i>jovailerie</i> . Lat. <i>Ars gemmária</i> . Dánle el It. <i>Gioje</i> , V. Antonin. <i>Dicc.</i>	En JOUAILLERIE, (Lat, gemmati operis ars, vel officina.) <i>Goije, traffico di gioje.</i>	
INCONVENCIBLE, adj. de una term. lo que, ó el que no se puede persuadir, ó convencer. Fr. <i>Qu'on ne peut convaincre</i> . <sup>23</sup> Lat. <i>Invictus, qui, vel quod suadéri nequit</i> . It. <i>Inconvincibile</i> . V. Antonin. <i>Dicc.</i> t.I <sup>24</sup> .		INCONVINCIBILE. Che non si può convincere. (Lat. <i>invictus</i> .) <i>Qu'on ne peut convaincre</i> .

En las ocasiones –considerablemente menos frecuentes– en las que no se encuentra esta fórmula de reenvío se ha observado que Terreros añade algún comentario a la referencia. En su mayor parte, estos se refieren a la equivalencia propuesta en francés o en latín dejando fuera de discusión la equivalencia italiana. En estos casos, el procedimiento de referencia empleado suele ser “según Antonin”, “Antonini dice que” o “Antonin le da mal el...”

Diccionario Castellano (1786)	Dictionnaire italien, latin et Française (1734) Fr-It	Dictionnaire italien, latin et Française (1734) It-Fr
CINQUILLO, juego del hombre, que se ejercita entre cinco, y con 4o. naipes. Fr. <i>Cinquille</i> , V. <i>Sobr. Dicc</i> y segun Antonin. <i>Quintille</i> . It. <i>Quintiglio</i> . <sup>25</sup>	QUINTILLÉ, s. m. Jeu de l'hombre à Cinq. <i>Quintiglio</i> <sup>26</sup> .	

y solo en raras ocasiones hace referencia al equivalente italiano propuesto por Antonin.

<sup>23</sup> Véase también *llamada*.

<sup>24</sup> Se trata de una rara ocasión en la que Terreros incluye en la referencia el tomo de la obra de Antonini al que se refiere.

<sup>25</sup> Véase también *ensordar*.

<sup>26</sup> La edición consultada para esta voz es la de 1764 ya que no se encontraba la voz en la de 1734.



Diccionario Castellano (1786)	Dictionnaire italien, latin et François (1734) Fr-It	Dictionnaire italien, latin et François (1734) It-Fr
ARCABUCERÍA, tienda en que se hacen, ó venden arcabuces. Fr. <i>Arquebuserie</i> . Lat. <i>Fingendae fistulae, ferreae artificium</i> . El It que le da Antonin es <i>Arte di fare archibusi</i>	En ARQUEBUSERIE (fingendae fistulae ferreae artificium.) <i>Arte di fare archibusi</i>	
CARBONADA, carne cocida, y tostada despues. Fr. <i>Grillade, carbonade</i> . Lat. <i>Caro in pruna tosta, assatura</i> . It. <i>Bracivola, carbonata</i> . En estos tres idiomas se usa, aunque solo sea tostada la carne, sin cocerse antes 5 y Antonino limita el Italiano a solo tocino <sup>27</sup> .	En GRILLADE, (Lat. <i>assatura</i> ) <i>Braciouola, carbonata</i> .	BRACIUOLA. Sortil fetta di carne arroftita. (Lat. <i>ofella</i> .) <i>Griblette, grillade</i> .

### 3.3. Voces con referencias a Franciosini y Antonini

Por último, resulta indispensable hacer una breve reflexión acerca de las voces en las que Terreros hace referencia tanto a Franciosini como a Antonini, algo que sucede en 13 ocasiones<sup>28</sup>. La siguiente tabla presenta algunos casos en los que Terreros nombra a ambos autores como fuentes para el italiano. Se puede observar que, en la mayor parte de los casos, los equivalentes propuestos por los lexicógrafos coinciden. Sin embargo, en las voces en las que hay divergencias, Terreros suele proponer el equivalente de Antonini, o en cualquier caso, antepone el suyo, como sucede con las voces “desflocar”, “fraxinella”, “gatillo-casto” o “gozne”, mientras que solamente en el caso de “gato-paul” da preferencia a la propuesta de Franciosini.

Diccionario Castellano (1786)	Dictionnaire italien, latin et François (1734) Fr-It	Dictionnaire italien, latin et François (1734) It-Fr	Vocabolario italiano e spagnolo (1638) Es-It	Vocabolario it e spa (1638) It-Es
DESFLORAR, hacer fluecos Fr. <i>Effiler, effauffer</i> . Lat. <i>Fila evellere, ò segun otros in fiocco distrabere, dissolvere</i> . It. <i>Sfilacciare, fioccare</i> ,	En EFFILER, (Lat. <i>fila evellere</i> ) <i>Sfilacciare; sfilare</i> .	En SFILACCIARE. Far le filaccia. (Lat. <i>fila ducere</i> ) <i>Effiler, faire de la charpie</i> .	desflocar. [ <i>sfioccare</i> , cioè far fiocchi.	Sí
FRAXINÉLA, hierba, que se llamó así por parecerse sus hojas algo á las del fresno. Fr. <i>Genovillet, genovillée, fraxinelle</i> . Lat. <i>Fraxinella</i> . It. <i>Frassinella</i>	FRAXINELLE. (Lar. <i>fraxinella</i> .) <i>Frassinella</i>	FRASSINELLA (Lat. <i>dictamnium album, fraxinella</i> .) <i>Petit frêne, ou fraxinelle</i> ,	fraxinela yerua. [ <i>genorletta erba</i> .	No

<sup>27</sup> Véase también *bigoncia*.

<sup>28</sup> Véase *alendro, calce, cidronela, desflocar, fraxinela, gallardetes, gatillo casto, gato-paul, gozne, pinchon, tarma, volatería*.

Diccionario Castellano (1786)	Dictionnaire italien, latin et Françoise (1734) Fr-It	Dictionnaire italien, latin et Françoise (1734) It-Fr	Vocabolario italiano e spagnolo (1638) Es-It	Vocabolario it e spa (1638) It-Es
GATO PAUL, ó segun otros, Gato-paus, especié de mona pequena. Fr. Marmot, guenon, guénuche. Lat. Gerco pithécus simia, simióla, simiólus, simius caudátus. It <i>Gatto-mammone</i>	En MARMOT, (Lat. cercopithecus, símius caudatus). <i>Scímia</i>	GATTO MAMMONE. Spezie di scimia, che hà la coda. (Lat. cercophiteus.) Guénon marmot.	gato paus. [ <i>gatto mammone</i> ].	Sí
GOZNE, pieza que se fija en la jamba, ó cerco de las puertas, y ventanas, &c. para mantenerlas, y hacerlas rodar, ó volver á un lado, y otro. Fr. Fiche, gond. Lat. Fíbula, cardo, cuspis. Ir. <i>Arpione, cardine, ganghero</i>	En FICHE (Lat. fibula, cuspis.) <i>Arpione, cardine.</i>	ARPIONE. Ferro sopra il quale si girano le imposte delle porte, e delle finestre. (Lat. cardo, axis.) Gond, pivot. CARDINE. (Lat. cardo.) ed è prefonello ftefto fignificato, cioè d'Arpione. Gond	gozone. [ <i>ganghero</i> ].	Sí

#### 4. CONCLUSIONES

El *Diccionario castellano* de Terreros y Pando ha sido objeto de innumerables y valiosos estudios, al tratarse de una obra lexicográfica fundamental del siglo XVIII, por ser el único diccionario general no académico compilado en España en el Siglo de las Luces (Álvarez de Miranda, 1992) y por su carácter plurilingüístico. Entre otros, ha sido ampliamente tratado el tema de las referencias lingüísticas y lexicográficas que el jesuita hace a lo largo de su obra y que relaciona la información propuesta por el lexicógrafo con la sugerida por otras fuentes empleadas para corroborar su uso.

Las referencias a diccionarios franceses representan un peso importante de la obra –entre los autores más citados están Oudin, Serjournant y Sobrino–, dato legítimo puesto que la inspiración del DC proviene del trabajo de Terreros como traductor al español de la obra francesa el *Espectáculo de la Naturaleza*. Sin embargo, en este artículo se ha querido destacar que consideraba el italiano una lengua fundamental para darle universalidad a su obra. En la mencionada tarea de traducción ya demostró su interés por la versión italiana, como demuestran las numerosas notas que dedica a comentarla.

A este respecto, es importante destacar que en su prólogo Terreros declara haber consultado para la lengua italiana los diccionarios de Las Casas, el de la Academia de la Crusca, el de Antonini, y el de Franciosini. Pese a ello, se ha observado que en las referencias lexicográficas encontradas en los artículos del cuerpo del diccionario se cita a Franciosini y a Antonini pero no a los dos primeros. Por este motivo, en este estudio se han analizado específicamente las menciones a Franciosini y a Antonini, distinguiendo entre los diferentes procedimientos empleados para determinar su autoridad, y confirmando una vez más que las referencias lexicográficas en Terreros no siempre implican acuerdo o reconocimiento de autoridad en el uso de una determinada voz o equivalente. De hecho, en no pocas ocasiones, el autor vizcaíno manifiesta su desacuerdo con lo propuesto por las fuentes consultadas y destaca la falta de uso de estas.

En el análisis realizado de las referencias a Franciosini se constata que Terreros utilizaba un procedimiento de referencia complejo en el que expresaba mayor o menor cercanía con lo propuesto en la fuente utilizada. Se puede intuir una correlación entre la fórmula empleada

por el jesuita y la función de la información que presenta en cada ocasión. Así, parece evidente que existe una correspondencia entre el empleo del reenvío *Vease* y el uso del equivalente o la definición encontrada en Franciosini. Sin embargo, se observan también una serie de fórmulas variadas con las que Terreros presenta la información encontrada en el *Vocabolario* y cuya falta de homogeneidad no permite sacar conclusiones más específicas que las anteriormente mencionadas: presentación de variantes, alejamiento de la propuesta de Franciosini, contraposición de la información de dos fuentes diferentes. En cambio, ha resultado más sencilla la identificación de los procedimientos a través de los cuales el jesuita se distancia de su fuente por diferentes motivos: presenta voces anticuadas, erratas o variantes gráficas que no reconoce en castellano. Con respecto a Franciosini la crítica más frecuente se refiere al léxico castellano obsoleto o en desuso –mucho menos a los equivalentes italianos– por lo que cabe suponer en Terreros una pretensión de modernidad, cuanto menos en la macroestructura del diccionario, que responde a una concepción lexicográfica con marcado carácter ilustrado.

En el caso de las referencias a Antonini, la heterogeneidad en los procedimientos disminuye por dos motivos. Por un lado, el número de referencias es menor y, por otro, el método utilizado por Terreros para acceder al equivalente italiano es indirecto, ya que no se trata de un trasvase del español al italiano, sino que pasa por el francés o el latín. Se ha podido confirmar con este estudio que, en la mayoría de las voces con referencia a Antonini, Terreros emplea el reenvío *Vease -V.-* cuando propone el equivalente sugerido en el compendio trilingüe y que, de la misma manera que con Franciosini, emplea fórmulas diferentes: *según Anonin*, *Antonini dice que* o *Antonin le da mal el...* cuando añade alguna información adicional que normalmente puntualiza aspectos relacionados con la lengua latina o francesa y con mucha menor frecuencia con el italiano.

Este análisis permite corroborar la importancia del italiano en la obra lexicográfica del jesuita vizcaíno y su vasto conocimiento tanto de la propia lengua como de las lenguas extranjeras con las que trabajó; así como de las obras lexicográficas monolingües y plurilingües contemporáneas y anteriores a la suya de las que hace uso, demostrando gran honestidad con su sistema de citar las referencias. Se confirma asimismo una metodología de trabajo en la que no daba por descontado la autenticidad de lo sugerido en las fuentes de renombre consultadas cuestionando abiertamente, cuando lo consideraba obligatorio, el contenido de estas.

### Bibliografía

- ACCADEMIA DELLA CRUSCA (1729-1738 [1612]) *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze: Accademia della Crusca [<http://www.lessicografia.it>].
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1987) "Presentación", de E. de Terreros y Pando. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, I, ed. facsímil, Madrid, Arco/Libros, pp.V-XVI.
- (2009) "Terreros en el paso de la lexicografía italo-española del s. XVII a la del s. XIX", *Actas del VIII congreso internacional de Historia de la Lengua Española*. Santiago de Compostela, 14-18 de septiembre, 2009.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1992) "En torno al Diccionario de Terreros", *Bulletin Hispanique*, 94, pp. 559-572.
- Antonini: ANTONINI, Annibale (1734 [1764]) *Dictionnaire italien, latin, et françois; contenant non seulement un abrégé du Dictionnaire de la Crusca mais encore tout ce qu'il y a de plus remarquable dans les meilleurs lexicographes, etymologistes, & glossaires, qui ont paru en différentes langues*, Venezia: F. Pitteri.

- ASTORGANO ABAJO, Antonio (2008) "Los discutidos derechos de autor del Diccionario de Esteban Terreros", en S. Larrazábal, C. Gallastegui, coords., *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuíta: III Centenario, 1707-2007*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 581-656.
- AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores (2001) "Los diccionarios del español en su perspectiva histórica", *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*.
- AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores y Isabel SANTAMARÍA-PÉREZ (2004) "El Diccionario de Autoridades (1726-1739) y el Diccionario Castellano (1786-1793) de Terreros y Pando ante la recepción de las voces de especialidad", *Revista de Investigación Científica*, VII, pp. 49-70.
- CARRISCONDO ESQUIVEL, Francisco (2008) "La labor lexicográfica de Esteban de Terreros", *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura*, 23, pp. 13-34.
- (2010) *La épica del diccionario: hitos lexicográficos del XVIII*, Madrid, Calambur.
- CAZORLA VIVAS, María del Carmen (2002) *Lexicografía bilingüe de los siglos XVIII y XIX con el español y el francés*, Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense.
- DA: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1976 [1726-1739]) *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Gredos.
- DC: TERREROS Y PANDO, Esteban de (1987 [1786-1793]) *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, en Manuel Alvar Ezquerro, ed., Madrid, Arco Libros.
- Franciosini: FRANCIOSINI, Lorenzo (1638 [1620]) *Vocabolario italiano e spagnuolo*, Roma, Stamperia Cam Apostolica.
- GÓMEZ DE ENTERRÍA SÁNCHEZ, Josefa (2008) "El Padre Terreros traductor de la obra de Pluche", en Santiago Larrazábal, Cesar Gallastegui, coords., *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuíta. III Centenario: 1707-2007*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 249-273.
- JACINTO GARCÍA, Eduardo José (2012) *El principio de autoridad en los diccionarios generales del español (siglos XVIII-XX)*, Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, disponible en <http://eprints.ucm.es/20660/1>.
- JIMÉNEZ RÍOS, Enrique (2008) "Terreros, crítico de la Academia", en S. Larrazábal; C. Gallastegui, coords., *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuíta. III Centenario: 1707-2007*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 795-808.
- LAS CASAS, Cristóbal (1988 [1570]) *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, J. M. Lope Blanch, ed., Sevilla, Francisco Aguilar.
- MARTÍNEZ ALCALDE, María José (2002) "Las unidades fraseológicas en el Diccionario de Terreros", *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, 3, pp. 129-149.
- MARTÍNEZ EGIDO, José Joaquín (2002) *La obra lexicográfica de Lorenzo Franciosini: vocabulario italiano-español, español-italiano (1620)*, Tesis de doctorado, Universidad de Alicante.
- OUDIN, Cesar (1607) *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, París, Marc Orry.
- PALET, Joan (1604) *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, París, Mathieu Guillemot.



PLUCHE, Noël-Antoine (1753-1755) *Espectaculo de la naturaleza o Conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural* [...] traducido al castellano por el P. Estevan de Terreros y Pando de la Compañía de Jesus., Madrid, G. Ramírez.

SAN VICENTE SANTIAGO, Félix (1995) "Innovación y tradición en el Diccionario (1786-1793) de E. de Terreros y Pando", en L. Pantaleon; L. Salmon Kovarski, eds., *Sapere linguistico e sapere enciclopedico, Tai del Convengo Internazionale (Forli dal 18 al 20 aprile 1994)*, Bolonia, Clueb, pp. 139-158.

— (2004) "Sobre autoridades en el Diccionario de Terreros y Pando" en P. Garelli; G. Marchetti, eds., *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche, in onore di Rinaldo Froidi*. Tomo II, Edizione dell'Orso, pp. 443-463.

— (2008) "El Alfabeto italiano y el Diccionario castellano de Esteban Terreros y Pando" en S. Larrazábal; C. Gallastegui, coords., *Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuita. III Centenario: 1707-2007*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 361-386.

— (2020) "Notas para una edición crítica del Alfabeto italiano castellano (1793) de E. Terreros y Pando", *Orillas, Rivista d'ispanistica*, 9, pp. 633-66.



# Aretino y Cervantes: una nota sobre el maldiciente Clodio del *Persiles*\*

ADRIÁN J. SÁEZ  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

El presente trabajo repasa los modelos sugeridos para la construcción de Clodio, el personaje maldiciente del *Persiles*, para defender la candidatura de Aretino, que cuenta con el apoyo de ciertas relaciones intertextuales y otras razones.

## Abstract

This work aims to review the suggested models for the construction of Clodio, the slanderous character of Cervantes' *Persiles*, in order to defend the candidature of Aretino, who has the support of some intertextual relations and other reasons.

Quién es quién: el juego de las identidades y las identificaciones, que tanto gustaba hace un tiempo, cuando el positivismo dominaba la escena crítica, parece haber pasado a mejor vida frente al *close-reading*, el *New Historicism*, la familia infinita de los *Cultural studies* y hasta la crítica-ficción<sup>1</sup>. En esta ocasión, se pretende retomar por un momento la posible relación entre Clodio, una de las figuras más enigmáticas del *Persiles* (1617), y el todoterreno *rinascimentale* Pietro Aretino, sin querer acercarse ni de lejos a una lectura *à clef* de la novela ni del personaje, ni mucho menos<sup>2</sup>. En compensación, explorar brevemente las conexiones aretiniano-cervantinas y poner a Clodio frente al espejo de Aretino puede contribuir a remarcar y revelar algún que otro aspecto del personaje.

## DE UNO A OTRO: ARETINO Y CERVANTES

De entrada, Cervantes tenía noticia de Aretino, al que recuerda en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Novelas ejemplares* (1613)<sup>3</sup>:

Tampoco suplico a Vuestra Excelencia reciba en su tutela este libro, porque sé que si él no es bueno, aunque le ponga debajo de las alas del Hipogrifo de Astolfo y a la sombra de la clava de Hércules, no dejarán los Zoilos, los Cínicos, los Aretinos y los Bernias de darse un filo en su vituperio, sin guardar respecto a nadie. (21-22)

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Canone, poetica e pittura: l'Aretino nella poesia spagnola dei secoli XVI e XVII* (Programma Rita Levi Montalcini, Bando 2016 del MIUR de Italia, settembre 2018-2021), así como en las empresas colectivas *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIÉS: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco el capote alemán de mi amigo Eric Achermann (Universität Münster).

<sup>1</sup> Pese a todo, hay un cierto *revival* con Escudero Buendía (2019), basado en documentación de archivo.

<sup>2</sup> Ver Lozano-Renieblas (2006) contra Nerlich (2005).

<sup>3</sup> Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

En otro de los paratextos marca de la casa, Cervantes aprovecha un miniabanico de personajes clásicos para criticar dos errores frecuentes de la retórica prologal (la falta de brevedad y la cacareada búsqueda de mecenazgo), entre los que se encuentra Aretino, seguido de su amigo y luego enemigo Berni, un detalle significativo<sup>4</sup>.

El origen de este conocimiento tiene su dosis de misterio porque a veces los caminos de la intertextualidad parecen tan inescrutables –y sorprendentes– como los del Señor. Había opciones a la carta: traducciones encabezadas por el *Coloquio de damas* (1547) de Xuárez (Rhodes, 1989; Calvo Rigual, 2000 y 2001; Gagliardi, 2009, 2013, 2015 y 2018) y guiños intertextuales de toda suerte tanto en la prosa (Icaza, 1925; Gernert, 1999 y más) como en la poesía (Sáez, 2015) y el teatro (Gatto y Lettieri, 1991), con *La Celestina* y otros textos como competidores y mediadores (Vian Herrero, 1997-1998, 2003 y 2005) que compensaban los problemas (con la censura al frente) de esta forma de amor secreto por Aretino. Con este panorama, la puerta estaba abierta para Cervantes, ya que Aretino era “una referencia obligada en lo relativo al gran tema renacentista de la cortesana y su mundo” (como bien dice Márquez Villanueva, 1995: 177) y también de la visión de Roma en la época (según recuerda Lozano-Renieblas, 1998: 184, entre otros).

A partir de ahí, hay un poco de Aretino en Cervantes: puede haber algo en el *Quijote* (la desmitificación para Pueyo Casaus, 2002), el maestrazgo *delle puttane* en la novelita atribuida *La tía fingida* (h. 1605) (Icaza, 1916: 7-55; Sáez, 2018: 58-67), un posible patrón más para el *Viaje del Parnaso* (1614) (Lamberti, 2015) y el *Persiles*, sobre todo el *Persiles*: el soneto de elogio corográfico romano (“¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta!”, IV, 3) como respuesta de desquite a las *pasquinate* (Lara Garrido, 1999 [1994]), las *cortiggiane* de Aretino como posible espejo de la cortesana Hipólita la Ferraresa (IV, 6-13) (Márquez Villanueva, 1995: 177-178; y Alcalá-Galán, 2016: 13, que prefiere el modelo de Imperia) y Clodio, un verdadero torbellino de acción y principalmente de palabras en medio de la novela, así como de diversas polémicas de todo pelo<sup>5</sup>.

## EL HOMBRE TRAS LA MÁSCARA: CLODIO Y ARETINO

Para empezar por el principio, hay que decir que Azorín dio el pistoletazo de salida a esta comparación cervantino-aretinesca, a vueltas con Cervantes y contra los cervantistas:

Clodio es un hombre de mundo. Clodio fue desterrado al mismo tiempo que Rosemunda. Los dos caminan lejos de la tierra inglesa. A este hombre le desterraron por maldiciente. Su ingenio, su travesura, su donaire, inquietaban a todos. Era una especie de Aretino. (Físicamente, ¿se parecía también a este hombre barbado y corpulento que vemos retratado por Tiziano, en la Galería Pitti, de Florencia?) Un ambiente de rencores disimulados, de amables insidias, llegó a envolverle. ¿No veis en nuestras asambleas parlamentarias el ambiente especial que rodea a los que realmente son superiores a los demás? Al cabo, desterraron a Clodio. Pero el mismo Cervantes nos muestra simpatía por este hombre. No es un detractor vulgar y procax; es una inteligencia que evalúa al margen de la sociedad. “Hombre malicioso sobre discreto”, le llama el autor. Y añade: “De donde le nacía ser gentil maldiciente”. ¿Por qué esta consecuencia? Porque su intelecto fino, sutil, le hacía ver en las cosas, en el espectáculo del mundo, relaciones, analogías y disparidades, que los demás no notaban. Esto es todo. Carlos I emperador, no veía las cosas que veía el autor de *Il Mariscalco*. (Con *Cervantes*, 1981 [1947]: 47)

<sup>4</sup> Ver Martín Morán (2009 [2002]: 51-69) acerca de este paratexto cervantino.

<sup>5</sup> Para el tema prostibulario, ver Hsu (2002).

Amén de la pullita política contemporánea, Azorín se queda en insinuaciones apuntadas (ambiente, destierro, antipatía y simpatía, nueva perspectiva) que no desarrolla y que convendría repasar. Una vez levantada la liebre, la idea – o intuición genial – ha tenido cierto eco: ya algo antes se había apuntado de pasada (“si direbbe ritratto di Pietro Aretino”, Savi-López, 1908: 4) y otros aceptan la comparación sin más (al paso Orozco Díaz, 1948: 230; y Rothbauer, 1963: 1192 indica: “Ihr Gegenspieler Clodio hat große Ähnlichkeit mit Pietro Aretino [...], dem berühmten un gefürchteten Satiriker und Lästere der Renaissance”), pero no queda aquí la cosa.

También hay otras propuestas para elegir: hay quien – con buena imaginación – quiere ver a Tirso de Molina por una serie de supuestos (destierro del poeta, réplicas cruzadas en la *querelle* avellanedesca, el nombre de una figura de *La república al revés*, etc. [de los Ríos, 1946: 1029-1036] al igual que tras don Diego de Miranda y hasta bajo Sancho Panza), pero la historia no da para más<sup>6</sup>; Pelorson (2001: 1020-1021, con el apoyo parcial de Romero Muñoz (2004 [1997]: 722-723 y 2018: 638-639; y Cavillac, 2007: 188-189) abogaba por Antonio Pérez, el secretario de Felipe II que está en el origen de las alteraciones aragonesas (1591-1592) por 1) su carácter manipulador y difamador (especialmente contra los reyes), 2) su huida a Inglaterra, 3) la condena por traición, 4) el deseo de perdón y 5) la andanada de libelos lanzados contra el rey después de su huida, que –añado– dieron nuevos bríos a la leyenda negra; a su vez, Cavillac (2007: 187-195) lo tenía por un *alter ego* de Alemán y/o Guzmán por los vicios compartidos (bajo nacimiento, maldad cínica, murmuración y el trato deshonesto con mujeres), una idea que acaso se deje llevar por la creencia de que buena parte de la obra cervantina entabla “una tácita polémica con el innominado (¿por innombrable?) creador del *Guzmán*” (178); por fin, se ha paragonado con Juan Blanco de Paz, el antagonista de Cervantes durante su encierro norteafricano según la *Información de Argel* (1580), a modo de una *vendetta* teñida de silencios (Díaz de Alda Heikkilä, 2019: 78-80)<sup>7</sup>.

En otro orden de cosas, Romero Muñoz (2004 [1997]: 723 y 2018: 638-639) anota eruditamente el posible origen del nombre del personaje<sup>8</sup>: el Clodio cervantino puede tener que ver con el político romano Publio Clodio Pulcro (*ca.* 93 a.C.-52 a.C.), “revoltoso, corrupto, entregado a todo género de excesos” (adulterio, incesto, sacrilegio, etc.) y que tuvo sus más y sus menos con Cicerón hasta que fue desterrado. Frente a la potencia del escándalo en vivo y en directo, el antecedente romano cuenta con la baza del prestigio de los clásicos (de Plutarco a Suetonio), que recicla a su manera fray Antonio de Guevara en una de sus *Epístolas familiares* (1541), dedicada a avisar – que no lisonjear – al regidor Tamayo a partir de este *exemplum*:

Fue pues, el triste caso que el malvado de Clodio corrompió allí a la matrona Obelina estando a solas orando, y como fuese acusado de este gran sacrilegio y incesto, dióse tan buena maña en el negocio, que corrompió a los jueces con dineros, y así fue suelto del adulterio. No contento Clodio con dar a los jueces dineros, prometioles de les hacer haber las más hermosas mujeres de Roma para sus deleites, y así como lo prometió, así lo cumplió; de manera que el traidor de Clodio, no solo pecó, mas aun fue alcahuete para que otros pecasen. Más pena le dieron y más los romanos se escandalizaron del infame Clodio, por hacer a otros pecar que no por ser él pecador, porque lo uno es humanidad y lo otro maldad (I, núm. 66, 420).

<sup>6</sup> Ya la niega Kennedy (1979: 285-286) y en comparaciones posteriores desaparece cualquier mención.

<sup>7</sup> Acerca del informe argelino con todos sus problemas (reales e inventados), ver Sáez (2019b: 9-96). Márquez Villanueva (1995: 278-282) ya apuntaba un posible dardo contra Alemán en el *Viaje del Parnaso* (II, vv. 295-297): “Este que el cuerpo y aun el alma bruma / de mil, aunque no muestra ser cristiano, / sus escritos el tiempo no consume”.

<sup>8</sup> Desde una perspectiva onomástica, Reyre (2003: 112-113) apenas indica que Clodio es un personaje infernal, encarnación “de la anticaridad de la lascivia”, cuyo nombre “puede ser leído tal como suena: Cl/odio (de “claudicar”, en el sentido moral reprobatorio de ‘proceder defectuosamente’ y “odio”, por ser la animosidad y el aborrecimiento los rasgos que caracterizan a este personaje”.



Y, sin embargo, Romero Muñoz (2004 [1997]: 723 y 2018: 639) parece que acaba por preferir al secretario filipino porque la batería de insultos (malvado, traidor, in-fame) “eran a finales del siglo XVI atribuidos una y otra vez también a Antonio Pérez”.

Para ir sobre seguro, conviene repasar brevemente las peripecias de Clodio, que entra en escena hacia el final del viaje por el norte de Europa y acompaña a la escuadra de peregrinos hasta la frontera con el mundo católico, quedándose a las puertas de llegar a Lisboa (I, 12-II, 9), para desaparecer con apenas un recuerdo posterior (IV, 14)<sup>9</sup>. Rápidamente deja claro su carácter, pues él mismo se encarga de autopresentarse con todo lujo de detalles:



Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre; deléitanme las maliciosas agudezas, y, por decir una, perderé yo, no solo un amigo, pero cien mil vidas. No me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos. [...] Si quieren que no hable o escriba, córtenme la lengua y las manos, y aun entonces pondré la boca en las entrañas de la tierra, y daré voces como pudiere y tendré esperanza que allí salgan las cañas del rey Midas. [...] Yo no me mataré [...], porque, aunque soy murmurador y maldiciente, el gusto que recibo de decir mal, cuando lo digo bien, es tal que quiero vivir porque quiero decir mal. (I, 14, 81-85)

De buenas a primeras, Clodio se define como un personaje orgulloso y retorcido que hace gala de su habilidad y su ingenio en la doble valencia de escritor satírico (“una pluma veloz”) y orador (“una lengua libre”), presume de valentía –o temeridad– y se declara abierta e impenitentemente aficionado a decir mal; eso sí, siempre con ingenio.

Parar más leña al fuego, después da cuenta de su perfil impulsivo –y hasta obsesivo– con imágenes de gran agresividad: “Me salen a la lengua y a la boca ciertos pensamientos que rabian porque los ponga en voz y los arroje en las plazas antes que se me pudran en el pecho o reviente con ellos” (II, 5, 142).

Similar, por si quedaran dudas, es la acusación de Rosamunda, que lo conoce bien por su común pasado inglés<sup>10</sup>:

Tú has lastimado mil ajenas honras, has aniquilado ilustres créditos, has descubierto secretos escondidos y contaminado linajes claros; haste atrevido a tu rey, a tus ciudadanos, a tus amigos y a tus mismos parientes; y, en son de decir gracias, te has desgraciado con todo el mundo. (I, 14, 81)

Es decir: la lengua viperina de Clodio no conoce límite y se atreve contra altos y bajos, por lo que se ha ganado la antipatía general, con el riesgo –dice Rosamunda– de que se pueda lanzar a maldecir incluso contra “los cielos” y “los santos” (I, 14, 82), en un posible disparo sibilino contra una figura protestante.

Y, como remate, todavía hay una pieza más en la descripción que da el narrador:

Era Clodio, como se ha visto en lo que de su vida y costumbres queda escrito, hombre malicioso sobre discreto, de donde le nacía ser gentil maldiciente, que el tonto y simple ni sabe murmurar ni maldecir y, aunque no es bien decir bien mal, como otra vez se ha dicho, con todo esto alaban al maldiciente discreto, que la agudeza maliciosa no hay conversación que no la ponga en punto y dé sabor, como la sal a los manjares, y, por lo menos, al maldiciente agudo, si le vituperan y condenan por perjudicial, no dejan de absolverle y alabarle por discreto. (II, 5, 142)

<sup>9</sup> Cacho Casal (2006: 307, n. 18) lo conecta con el astuto Carino de *La Galatea* (I, 34-51).

<sup>10</sup> Con mucha razón, Cacho Casal (2006: 308-309) mantiene que Clodio y Rosamunda son “el haz y el envés del mismo pecado”, frente a los que se encuentra el antídoto ideal de la gitana Preciosa.

El propio personaje, sus compañeros de ficción y el narrador están de acuerdo: el ingenioso Clodio es lo peor de lo peor, porque se complace en aprovechar su discreción para mal<sup>11</sup>. Y no se pierda de vista que, en el colmo de los colmos, Clodio piensa en casarse con Sigismunda y le llega a entregar un “desvergonzado papel” (II, 9, 159), atrevimiento que se cierra significativamente poco más tarde con su muerte tan casual como simbólica (una flecha perdida que “le pasó la boca y la lengua, [...] castigo merecido a sus muchas culpas”, II, 9, 163), con su *contrapasso* de regalo<sup>12</sup>.

Este minirretrato de un criticón andante e incontrolable sirve en bandeja la condena de la murmuración y la maledicencia, tan habitual en Cervantes (valga el *Coloquio de los perros*), que reaparece con fuerza en el *Persiles* por dos veces, en palabras de Mauricio y Antonio padre<sup>13</sup>:



[...] las verdades de las culpas cometidas en secreto, nadie ha de ser osado de sacarlas en público, especialmente las de los reyes y príncipes que nos gobiernan; sí, que no toca a un hombre particular reprehender a su rey y señor, ni sembrar en los oídos de sus vasallos las faltas de su príncipe, porque esto no será causa de enmendarle, sino de que los suyos no le estimen; y si la corrección ha de ser fraterna entre todos, ¿por qué no ha de gozar deste privilegio el príncipe?, ¿por qué le han de decir públicamente y en el rostro sus defetos?; que tal vez la reprehensión pública y mal considerada suele endurecer la condición del que la recibe, y volverle antes pertinaz que blando; y, como es forzoso que la reprehensión caiga sobre culpas verdaderas o imaginadas, nadie quiere que le reprehendan en público; y así, dignamente, los satíricos, los maldicientes, los malintencionados son desterrados y echados de sus casas, sin honra y con vituperio, sin que les quede otra alabanza que llamarse agudos sobre bellacos, y bellacos sobre agudos; y es como lo que suele decirse: la traición contenta, pero el traidor enfada. Y hay más: que las honras que se quitan por escrito, como vuelan y pasan de gente en gente, no se pueden reducir a restitución, sin la cual no se perdonan los pecados. (I, 14, 82)

La lengua maldiciente es como espada de dos filos, que corta hasta los huesos, o como rayo del cielo, que sin romper la vaina, rompe y desmenuza el acero que cubre; y, aunque las conversaciones y entretenimientos se hacen sabrosos con la sal de la murmuración, todavía suelen tener los dejos las más veces amargos y desabridos. Es tan ligera la lengua como el pensamiento, y si son malas las preñeces de los pensamientos, las empeoran los partos de la lengua. Y, como sean las palabras como las piedras que se sueltan de la mano, que no se pueden revocar ni volver a la parte donde salieron hasta que han hecho su efeto, pocas veces el arrepentirse de habellas dicho menoscaba la culpa del que las dijo; aunque ya tengo dicho que un buen arrepentimiento es la mejor medicina que tienen las enfermedades del alma. (I, 14, 83-84)

Si la segunda andanada apunta contra los peligros de la maledicencia, la primera crítica va contra uno de los pecados mayores de Clodio, que se ha atrevido a hablar y escribir más de la cuenta sobre los errores de los reyes contra toda recomendación de los tratados políticos de la época, que aconsejan prudencia en el trato con los poderosos: si “no ha de haber exceso ni daño en el estado que luego no llegue fiel-mente a la noticia del príncipe”, hay que adecuarse

<sup>11</sup> A propósito de la discreción en el *Persiles*, ver Egido (2004).

<sup>12</sup> Reaparece más adelante esta opinión sobre la condena: “todos cuantos le conocían afirmaban que aquella pena era condigna de su culpa, por ser el mayor maldiciente que se conocía” (II, 14).

<sup>13</sup> Sobre Cervantes y la cuestión murmuradora, ver en general Gelz (2013), así como Alarcos Martínez (2018) sobre la dinámica de alabanza y vituperio en el *Persiles*.

tanto al carácter como al caso (Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, núm. 30, “*Fulcitur experientii*”, 428-429)<sup>14</sup>. De hecho, Clodio no vale para consejero sino en todo caso para fiscal:

Los ingenios violentos, umbrosos y disidentes, los duros y pesados en el trato, que ni saben servir al tiempo, ni contemporizar con los demás, acomodándose a sus condiciones y estilos, más son para desgarrar desgarrar que para componer una negociación: mejores son para fiscales que para ne-gociantes. Diferentes calidades son menester para los negocios. (núm. 30, 432)

Él mismo lo admite parcialmente al confesar no cumplir con las tres condiciones necesarias (autoridad, prudencia y ser llamado, II, 4, 136), en otro pequeño comentario de *ars gubernandi* del *Persiles*.

Entre tanto malo, hay una pequeña compensación dentro de la acción, ya que Clodio es el primero que intuye la realidad que se esconde tras la falsa hermandad de Periandro y Auristela:

Misterio también encierra ver una doncella vagamunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano, de tierra en tierra, de isla en isla, sujeta a las inclemencias del cielo y a las borrascas de la tierra, que suelen ser peores que las del mar alborotado (II, 2, 129).

Junto a las pistas diseminadas aquí y allá desde el inicio, se trata del único personaje despierto que da en el clavo de la sospecha y anticipa el *flash-back* posterior con la anagnórisis de los amantes-hermanos (IV, 12), como si fuera el “primer lector” de la novela (Canavaggio, 2007).

Con todas sus dimensiones (éticas, políticas, religiosas), en el fondo es una cuestión literaria, como casi siempre en Cervantes: justamente, Cacho Casal (2006: 311 y 316-317) explica con su finura habitual los entresijos de Clodio, que define como “un auténtico emblema verbal” de todos los defectos de la sátira y la mala poesía en general (adulación, egoísmo, estilo bajo, falta de decoro, gratuidad, hipocresía, interés, obscenidad y vanagloria), de modo que el personaje, su “nefasta trayectoria personal” y su muerte ejemplar ilustran “las desgracia a las que guía el cultivo indiscriminado de la sátira” y constituyen “la más completa expresión del desprecio cervantino por la sátira” (2006: 316-317) que solo merece el olvido, frente al ideal cervantino de la poesía como una “doncella casta”, según feliz expresión de *La gitanilla* (60) y el *Quijote* (II, 16) (ver Sáez, 2019a)<sup>15</sup>.

Sumando todas las teselas del puzle, se puede decir que Clodio es una contro-versia andante, que causa y disfruta de la polémica, todo lo que configura una imagen contradictoria que merece tanto elogios (por ingenioso, principalmente) como principalmente críticas (por su falta de control, sus excesos, etc.)<sup>16</sup>.

En un careo con el personaje persilesco, cada uno de los cuatro candidatos tiene sus razones (dejando fuera a Tirso de Molina): la presunta nacionalidad inglesa, la condena de destierro como otro Ovidio, el pecado de traición y el gusto por los libelos pueden remitir al exsecretario Pérez, que vendría a representar la vertiente política del personaje (y solo esta dimensión, según apostilla Cavillac, 2007: 189); por su parte, con Guzmán (o Alemán, al gusto según momentos) comparte el arranque “aherrojado” (I, 12, 71-72) como posible guiño al

<sup>14</sup> Y otra advertencia, entre muchas que se podrían multiplicar a la carta: “Si hubiese discreción en los que dicen verdades al príncipe, más las estimaría que las lisonjas, pero saben usar dellas a tiempo con blandura y buen modo. Casi todos los que son libres son ásperos, y naturalmente cansa a los príncipes un semblante seco y armado con la verdad. Pero hay algunos tan indiscretos o tan mal intencionados, que no reparan en decir desnudamente las verdades y ser autores de malas nuevas” (núm. 48, “*Sub luce lues*”, 574-575).

<sup>15</sup> Ver también Close (1990).

<sup>16</sup> En este sentido, ha merecido intentos de reivindicación (Maestro, 2003).

pícaro galeote, la descarada afición murmuradora y fundamentalmente la conexión con el debate ético sobre el arte de novelar y el lugar de la sátira; mientras tanto, la máscara de Blanco de Paz se antoja muy rebuscada y tardía (incluso en el laberinto de fechas de composición del *Persiles*), sin otro asidero que la campaña anticervantina del díscolo dominico, al que ya se había respondido cauta y cumplidamente en la *Información de Argel*; por último, con el conjurador romano apenas tiene en común más que el nombre y el amor por los vicios, pero lo uno remite más en general a la *gens Claudia* y lo otro es un tópico típico de los malvados.

Luego de esta poda, es de cajón que me quedo con Aretino por un buen puñado de razones, algunas compartidas con los demás y otras exclusivas<sup>17</sup>: verdadero poeta de las mil caras y amigo del escándalo, Aretino pronto se dio a conocer por su ingenio poliédrico, que empleaba tanto en las *pasquinate* satíricas y algunos textos *di puttane* como en poesía y textos políticos y religiosos, al punto que se gana por derecho propio una reputación peligrosa de “flagello / de’ principi” (*Orlando furioso*, XLVI, 14, vv. 3-4) y “profeta della sessualità” (Waddington 2009 [2004]: 11 y 29-78) por sus *Sonetti lussuriosi* (1524) que trata de compensar — en una estupenda estrategia de *self-fashioning* — presentándose como “secretario del mondo” (“A M. Francesco Alunno”, 27 noviembre 1537, en *Lettere*, I, 356, núm. 257) y “quinto evangelista” (en los *pronostici* de 1527, 1529 y 1534)<sup>18</sup>. Es más: por su “lingua tagliante e spesso velenosa” (Cottino-Jones, 1993: 14) que muerde a cardenales y papas, tiene que huir de Roma por un atentado y — previo paso por Mantua — se instala en Venecia, donde salta a la fama como una suerte de diplomático cultural con amplia red de contactos en el panorama europeo, de los que presume a gritos en su amplia colección de *Lettere* (1537-1557).

Así pues, se trata de un personaje tan admirado y querido como odiado y temido, que bien puede verse como “il campione riconosciuto della scrittura dell’audacia e della sfrontatezza, cultore della parola personalizzata e dell’eccesso” (Procaccioli, 2016: 116) y “la personalità più enigmatica del Cinquecento europeo” (Sberlati, 2018: 12). En plata: genio y figura que pervive en el cruce de historia, leyenda y literatura. Con el refuerzo de la fama, Aretino comparte con Clodio el perfil de crítico y murmurador (sobre todo con la máscara de Pasquino), el amor propio y la interesada construcción de una imagen pública, los contactos y rifirrafes con los poderosos, la polifacética habilidad con la pluma y la escritura mordaz, que despiertan una reacción de fascinación y rechazo que vive en una tormenta de libelos propios y ajenos en la que recibe una catarata de insultos (“lingua fracida”, “furfante”, “ignorante e arrogante”, “porco, mostro infame”, “manegoldo” y “traditore” solo en el *capitolo* de Berni *Contra Pietro Aretino*, 1528-1529, vv. 2, 5, 8, 19, 22 y 27), así como la salida de Roma (una forma de destierro), que iría en sintonía con la desaparición de Clodio justo antes de llegar al mundo católico. Y, todavía más importante, Aretino posee un perfil poliédrico que abraza cuestiones comportamentales, intereses políticos, veleidades religiosas y muchas formas de literatura: si Blanco de Paz solo sería religión (pero no vale ni como pesadilla traumática), Antonio Pérez es pura y dura política, Alemán y Guzmán se mueven entre ética y literatura, pero solo Aretino tiene de todo un poco.

En plata: en el retrato de Aretino se encuentran casi todas las razones de ser del resto de posibles Sosias de Clodio (salvo la exótica *Englishness* y el nombre de pintas peligrosas) junto a otras adicionales, que parecen presentarlo como el modelo más cercano a Clodio. Al lado, hay que recordar que el diseño de la lasciva Rosamunda, compañera de fatigas del maldiciente, se ancla sobre un modelo histórico (Rosamond, amante del rey Enrique II de Inglaterra) (Lucas, 1990), figura tan real como distante en el tiempo y viva en el imaginario popular: desde esta perspectiva, la dama inglesa es prima hermana de Aretino.

<sup>17</sup> Para todos los detalles que se quiera, ver Larivaille (1997) y Sberlati (2018).

<sup>18</sup> El título secretarial se lo concede otra vez más adelante (“A Alessandro d’Andrea”, 11 mayo 1540, en *Lettere*, II, núm. 90, 102). Ver Bertolo (2003) acerca de la autopromoción aretiniana.



## DOS ERAN DOS: FINAL

En fin, no es cuestión de clavar una pica por Azorín como cervantista –en parte porque le podría pesar–, pero la verdad es que parece tener razón; o, al menos dar en el blanco dentro del juego de hipótesis y adivinaciones. Sin defender la conformación de Clodio a partir de Aretino, desde esta perspectiva italiana se pueden apreciar mejor ciertos rasgos del personaje cervantino (la atención a la construcción y exhibición de la imagen pública, la función de consejero atrevido y especialmente la suma de caras literaria, política y religiosa) y quizá hasta la opinión de Cervantes sobre Aretino, que vendría a ser un caso perdido de ingenio portentoso como Clodio. Ahora bien, es claro que nada es decisivo ni falta que hace: Cervantes no necesitaba de patrón alguno para construir un personaje de gran potencia simbólica como Clodio, aunque –para decir toda la verdad– tenía parte del trabajo avanzado en el boceto real de Aretino, que parece sufrir todavía un exilio crítico. Tal vez a Borges le gustaría: dos infames más para la historia universal de la infamia.

### Bibliografía

- ALARCOS, Miguel (2019) “Alabanza y vituperio en el *Persiles* (I, 16): Polidoro Virgilio como posible fuente paremiológica”, *Anales Cervantinos* 51, pp. 147-2019.
- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes (2016) “Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: “pinturas valientes” en el museo de Hipólita/Imperia”, *eHumanista/ Cervantes* 5, pp. 1-25, en red.
- AQUILECCHIA, Giovanni, ed. (2006) *P. Aretino, Sonetti sopra i “XVI modi”*, Roma, Salerno Editrice.
- ARETINO, Pietro (1997-2002) *Lettere*, ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno, 6 vols.
- (2010 [1989]) *Cortigiana, Opera nova, Pronostico, Il testamento dell'elefante, Farza*, ed. A. Romano, Milano, BUR.
- ARIOSTO, Ludovico (2008) *Orlando furioso*, ed. G. Innamorati, Milano, Feltrinelli.
- AZORÍN (José Martínez Ruiz) (1981 [1947]), *Con Cervantes*, 4.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- BERNI, Francesco (1969) *Rime*, ed. G. Bàrberi Squarotti, Torino, Einaudi.
- BERTOLO, Fabio Massimo (2003) *Aretino e la stampa: strategia di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2006) “Cervantes y la sátira: Clodio el maldiciente en el *Persiles*”, *Modern Language Notes* 121.2, pp. 299-321.
- CALVO RIGUAL, Cesáreo (2000) “Aretino en España”, en P. Aretino, *Las seis jornadas. La cortesana*, ed. y trad. A. Giordano y C. Calvo Rigual, Madrid, Cátedra, pp. 67-84.
- (2001) “Sobre la recepción de Aretino en España a través de sus traducciones”, *Quaderns d'Italia*, 6, , pp. 137-154.
- CANAVAGGIO, Jean (2007) “El “maldiciente Clodio”, primer lector del *Persiles*”, *Rilce* 23.1, , pp. 89-96.
- CAVILLAC, Michel (2007) “Del *Guzmán de Alfarache* al *Persiles*: Cervantes frente a Mateo Alemán (¿Por qué Clodio no merece ir a Roma?)”, *Críticón*, 101, , pp. 177-198 [Luego en:

- “Cervantes frente a Mateo Alemán: el caso del *Persiles*”, en “*Guzmán de Alfarache*” y la novela moderna, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 233-251].
- CERVANTES, Miguel de (2014) *La Galatea*, ed. J. Montero, F. Gherardi y F. J. Escobar Borrego, Madrid, RAE.
- (2013) *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.
- (2016) *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- (2018) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- CLOSE, Anthony J. (1990) “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.2, pp. 493-511.
- COTTINO-JONES, Marga (1993) *Introduzione a Pietro Aretino*, Bari, Laterza.
- DE LOS RÍOS, Blanca (1946), Tirso de Molina (fray G. Téllez), *Obras dramáticas completas*, I, Madrid, Aguilar.
- DÍAZ DE ALDA HEIKILLÄ, Carmen (2019) “Al hilo del personaje de Clodio: reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7.1, pp. 73-84, en red.
- EGIDO, Aurora (2004) “El camino de la felicidad: ser o no ser discreto en el *Persiles*”, en *Le mappe nascoste di Cervantes*, Treviso, Santi Quaranta, pp. 193-226.
- ESCUADERO BUENDÍA, Francisco Javier, “El personaje de Antonio de Villaseñor llamado “el Bárbaro”: la presencia del referente histórico del *Persiles* al *Quijote*”, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7.1, 2019, pp. 99-109, en red.
- GAGLIARDI, Donatella (2009) “Aretino moralizado y censurado en la España del siglo XVI: el *Coloquio de las damas* en la versión de Fernán Xuárez”, *AION: Annali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”* 51, pp. 653-670.
- (2013) “Censuras de lo obsceno: el *Ragionamento* aretiniano en las ediciones italianas exentas y en la versión castellana de F. Xuárez (1547)”, en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. E. Fosalba y M.<sup>a</sup> J. Vega, Bern, Peter Lang, pp. 101-117.
- (2015) “El *Ragionamento* de Aretino en España: entre censura y moralización”, en *Vigilancia y censura de libros e imágenes en los siglos XVI y XVII*, *Studia Aurea* 9, pp. 391-432.
- (2018) “Un ejemplar rarísimo del *Coloquio de las damas*”, *Revista de Literatura*, 80.159, pp. 275-288.
- GATTO, Vittorio, y Michael LETTIERI (1991) “L’*Orazia* dell’Aretino e *El honrado hermano* de Lope de Vega”, *Campi Immaginabili* 3, pp. 47-55.
- GELZ, Andreas (2013) “El murmurador y la murmuración en la obra de Cervantes”, *Iberoromania* 78, pp. 165-177.
- GERNERT, Folke (1999) *Francisco Delicados “Retrato de la Lozana andaluza” und Pietro Aretinos “Sei giornate”*: zum literarischen Diskurs über di käufliche in frühen Cinquecento, Genève, Droz.
- GUEVARA, fray Antonio de (2004) *Obras completas*, III. *Epístolas familiares*, ed. E. Blanco, Madrid, Biblioteca Castro.
- GUIDOTTI, Gloria (1986) “Da *La vita delle puttane* al *Coloquio de las damas*”, en *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas (Murcia, 1984)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 247-257.

- ICAZA, Francisco A. de (1916) *De cómo y por qué La tía fingida no es de Cervantes y otros nuevos estudios cervantinos*, Madrid, Editorial Voluntad.
- (1925) “El Aretino, inventor del «chantaje» y sus relaciones con España”, *Revista de Occidente* 19, pp. 1-27.
- KENNEDY, Ruth Lee (1979) “Sobre la relación de Tirso con Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española* 59.217, pp. 255-288.
- LAMBERTI, Mariapia (2015) “«Un quídam Caporal italiano»: relaciones del *Viaje del Parnaso* de Cervantes con los antecedentes italianos”, *Cuadernos de AISPI*, 5, , pp. 97-115.
- LARA GARRIDO, José (1994) “Entre Pasquino, Góngora y Cervantes: texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*”, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 173-217. [Antes en: *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUM, pp. 643-654.]
- LARIVAILLE, Pierre (1997) *Pietro Aretino*, Roma, Salerno.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (1998) *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- (2006) “El *Persiles* hermético”, *Cervantes: bulletin of the Cervantes Society of America* 26.1, pp. 277-284.
- LUCAS, Karen (1990) “Rosamunda: a Cervantine mingling of history and fiction in *Persiles*”, *Cervantes: bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.1, , pp. 87-92.
- MAESTRO, Jesús G., “La risa en el *Persiles*”, en *Lectures d’une oeuvre: “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, ed. J.-P. Sánchez, Nantes, Editions du Temps, 2003, pp. 157-201.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1995) *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2009) “Paratextos en contexto: las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial”, en *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 51-69 [Antes en: *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)*, ed. A. Villar Lecumberri, Palma, Asociación de Cervantistas, 2002, pp. 257-271].
- NERLICH, Michael (2005) *El Persiles descodificado, o la “Divina Comedia” de Cervantes*, Madrid, Hiperión.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1948) “Una introducción al *Persiles* y a la intimidad del alma de Cervantes”, *Arbor* 11, pp. 207-236.
- PELORSON, Jean-Marc, trad. (2001) *Persilès et Sigismunda*, en *Oeuvres romanesques complètes*, dir. J. Canavaggio, Paris, Gallimard, vol. 2, pp. 499-893 y 987-1046.
- PROCACCIOLI, Paolo (2016) “Pietro Aretino in carriera: da segretario di Pasquino a «segretario del mondo»”, en *Essere uomini di lettere: segretari e politica culturale nel Cinquecento*, ed. A. Geremica y H. Miesse, Firenze, Cesati, pp. 115-125.
- PUEYO CASAUS, María del Pilar (2002) “La desmitificación en la sátira de Pietro Aretino (*L’Orlandino*) y en el capítulo XVI de la segunda parte del *Quijote*”, en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León, 2000)*, coord. J. E. Martínez Fernández, León, Universidad de León, , pp. 391-400.

- RHODES, Dennis E. (1989) "Pietro Aretino in Spain", *Gutenberg-Jahrbuch* 64, pp. 136-141.
- REYRE, Dominique (2003) "Estudio onomástico", en J.-M. Pelorson, *El desafío del "Persiles"*, Toulouse, PUM, pp. 95-106.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed. (2004 [1997]), M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 5.<sup>a</sup> ed., Madrid, Catedra.
- , notas complementarias (2018) M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- ROTHBAUER, Anton M., trad. (1963) M. de Cervantes, *Exemplarische Novellen. Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda*, Stuttgart, Goverts.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1999) *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.
- SÁEZ, Adrián J. (2015) "Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 20.2, pp. 119-149.
- , ed. (2018), M. de Cervantes, *La tía fingida*, Madrid, Cátedra.
- (2019<sup>a</sup>) "La castidad de la doncella: erotismo y poesía en Cervantes", *Neophilologus* 103.1, pp. 67-82.
- , ed. (2019<sup>b</sup>) M. de Cervantes, *Información de Argel*, Madrid, Cátedra.
- SAVI-LÓPEZ, Paolo (1908) *L'ultimo romanzo del Cervantes*, Catania, Tipografia Giannotta.
- SBERLATI, Francesco (2018) *L'infame: storia di Pietro Aretino*, Venezia, Marsilio.
- VIAN HERRERO, Ana (1997-1998) "Pietro Aretino y la cortesana del canto VII de *El Crotalón*", en *Italia y la literatura hispánica*, *Studi Ispanici* 1, pp. 57-74.
- (2003) "El legado de *La Celestina* en el Aretino español", en *El mundo social y cultural en la época de "La Celestina"*, ed. I. Arellano y J. M. Usunáriz, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 223-254.
- (2005) "Úrsula de los *Colloquios* de Baltasar de Collazos (1568) y las tradiciones literarias de la interlocutora y de la pícaro", en "*Por discreto y por amigo*": *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. C. Couderc y B. Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 453-470.





# Problemas de interpretación léxica en la traducción del manuscrito *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* de Antonio Pigafetta\*

MARÍA SOLEDAD AGUILAR DOMINGO  
Università di Bologna  
MARÍA ENRIQUETA PÉREZ VÁZQUEZ  
Università di Pisa

## Resumen<sup>1</sup>

Este artículo presenta y analiza algunas palabras del manuscrito *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* (1523/1524) de Antonio Pigafetta que han presentado dificultades en la interpretación de su significado y por tanto de su traducción hacia el español. En la primera parte del estudio se describe el manuscrito que cuenta la primera circumnavegación del globo terráqueo y en una segunda parte se presentan las palabras que han representado una mayor dificultad de traducción, una discusión sobre los problemas de cada una de ellas, con las soluciones de traducciones anteriores, seguidas de la propuesta razonada de las autoras.

**Palabras clave:** lexicología, traducción, Pigafetta, diccionario.

## Abstract

This article presents and analyses some words from the *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* (1523/1524) by Antonio Pigafetta that have shown meaning interpretation difficulties and therefore in translating them into Spanish. The first part of the study describes the manuscript that tells of the first circumnavigation of the globe and the second part presents the words that have represented the greatest difficulty in translation, a discussion of the problems of each of them, with the solutions of previous translations, followed by the reasoned proposal of the authors.

**Keywords:** lexicology, translation, Pigafetta, dictionary.



## 1. INTRODUCCIÓN

El estudio que aquí presentamos expone e ilustra algunos de los problemas léxicos más significativos que hemos afrontado en la traducción al español de la *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* (compuesta en torno a 1523 y 1524) de Antonio Pigafetta. Cada ejemplo que

---

\* Este artículo forma parte del trabajo que realiza una de las autoras, María Enriqueta Pérez Vázquez, en el proyecto de investigación ministerial 2017J7H322\_004 *La lingua italiana in territori ispanofoni, da lingua della cultura e della traduzione a lingua dell'educazione e del commercio* (LITIAS), cuyo PI es Félix San Vicente Santiago, catedrático de Lengua Española de la Universidad de Bolonia.

<sup>1</sup> Agradecemos su inestimable ayuda en la realización de este trabajo a Andrea Canova, catedrático de literatura italiana de la Università Cattolica del Sacro Cuore y a Rafael Jesús Valladares Ramírez, Científico Titular Jefe de Estudios del CSIC. Estamos igualmente muy agradecidas por su gran ayuda en la aclaración del significado de determinados ítems léxicos a Marina Aguirre, doctora en ciencias naturales de la Universidad Nacional de la Plata, a Teresa Nobre de Carvahlo, investigadora del CHAM (Center for the Humanities de Lisboa) y a Pablo Vargas Gómez, profesor de investigación del Real Jardín Botánico de Madrid, CSIC.



presentamos es representativo de una tipología de problema común en la traducción de textos del siglo XVI.

En primer lugar, en el párrafo 2 se realiza una breve presentación del texto original analizado y traducido. A continuación, en el párrafo 3 exponemos las características de nuestra traducción y algunas de las dificultades que hemos debido afrontar. Por último, en 4 presentamos la problemática que representa cada término contextualizado en el texto original, seguida de las posibilidades de traducción del mismo, de una propuesta de traducción y la explicación de tal elección traductiva. Para ello, además, hemos cotejado tres importantes traducciones de la *Relazione* al español, cada una representativa de un periodo diferente y que abarcan un siglo: Riquer (2019), García Herráez (1998) y Ruiz Morcuende (1922). Son, por otra parte, las traducciones al español a las que nos ha sido más fácil acceder. Uno de los criterios adoptados para la traducción del léxico al español ha sido que la palabra estuviera presente en la última edición del *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, pues esta ha sido la pauta utilizada a la hora de traducir el texto original al español, para ofrecer a un lector moderno la posibilidad de buscarla e informarse, dado que como indicamos en el párrafo 2, en el texto original se hallan numerosos tecnicismos de la navegación del XVI y palabras comunes en desuso, que hoy pueden resultar desconocidas, así como términos asociados a realia exóticos.

## 2. EL TEXTO ORIGINAL

El texto que hemos traducido, o mejor dicho, retraducido<sup>2</sup> es un manuscrito (apógrafo conocido como *Codice ambrosiano*), copia del texto que Antonio Pigafetta escribió a su vuelta a Italia, basándose en sus propios apuntes de la narración de la primera circunnavegación en torno al mundo. El *Codice ambrosiano* no es el texto original, sino una copia descubierta por Carlo Amoretti en 1797 en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Hasta aquella fecha, en Italia, la narración del viaje se leía en una retrotraducción<sup>3</sup> italiana de la versión francesa<sup>4</sup>. Desde entonces existen tres textos diferentes en italiano: la copia del original (*Codice ambrosiano*), la retrotraducción del francés (Ramusio, 1550)<sup>5</sup> y una refundición<sup>6</sup> de la obra que no siempre refleja correctamente el sentido del original, como indica Pozzi (1995), de Carlo Amoretti (1800).

Entre las diversas ediciones críticas de la *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* de Antonio Pigafetta, señalamos tres en italiano: Masoero (1987), Pozzi (1994) y Canova (1999) y otra más antigua en inglés: Blair & Robertson (1903).

El texto que hemos traducido y que aquí analizamos es el apógrafo hallado en 1797 por Amoretti, transcrito, interpretado, comentado y editado en 1999 por Andrea Canova. La elección de esta edición crítica se debe al hecho de que es la más reciente y la que tiene en cuenta todas las anteriores y por consiguiente la más completa.

<sup>2</sup> Entendemos la retraducción como “traducción total o parcial de un texto traducido previamente” según la definición de Zaro Vera y Ruiz Noguera (2007: 21).

<sup>3</sup> En el ámbito de la traductología se entiende por retrotraducción la traducción a la lengua original de un texto sirviéndose de una traducción del mismo en otro idioma. Este método se utiliza tanto para comprobar la calidad de la traducción en examen como para recuperar textos originales perdidos.

<sup>4</sup> Del texto perdido original en italiano se obtuvieron dos traducciones al francés: la parisina de Simon de Colines impresa en 1536 y otra que nos ha llegado en tres manuscritos del siglo XVI. De estos tres manuscritos, dos de ellos se conservan en la Bibliothèque Nationale de París, mientras que el tercero se encuentra en New Haven en la Beinecke Library de la Universidad de Yale (Canova, 1999: 40).

<sup>5</sup> Traducción del francés realizada por Giovan Battista Ramusio, forma parte de la miscelánea *Navigazioni et viaggi*, cuyo primer volumen se edita en 1550. La traducción del texto de Colines de 1536 confluyó en la colección de relatos sobre navegaciones y viajes *Navigazioni e viaggi* de Giovanni Ramusio, cuyo primer volumen se editó en 1550. Esta se convirtió en la vulgata pigafettiana hasta 1800 cuando Amoretti encontró el manuscrito Ambrosiano (Canova, 1999: 54).

<sup>6</sup> Por “refundición” entendemos una obra basada e inspirada en un texto de una época anterior en la que el autor ha rehecho la obra con modificaciones tanto estilísticas como estructurales.

La *Relación*<sup>7</sup> es el relato del viaje del vicentino Antonio Pigafetta embarcado en la primera circunnavegación del globo terrestre iniciada por Fernando de Magallanes (con salida el 10 de agosto de 1519 de San Lúcar de Barrameda) y llevada a término por Juan Sebastián Elcano (con llegada a Sevilla el 8 de septiembre de 1522). El texto nos habla de su recorrido: de Las Canarias, de lo que hoy es Brasil, de lo que hoy es Argentina —donde la expedición llega a tocar lugares que ningún europeo había visitado hasta el momento—, de cuando encuentran y atraviesan el Estrecho que tomará el nombre de Magallanes, de cuando las naves entran en el inexplorado Océano Pacífico descubriendo varias islas (las actuales Marianas y las Filipinas), después nos habla de las Molucas (archipiélago de Indonesia oriental) donde realizan numerosas paradas, cargan las naves de especias y por último se nos cuenta de cuando vuelven a casa únicamente con la nave Victoria, pasando por el Cabo de Buena Esperanza y por las islas de Cabo Verde.

En la *Relación* se cuenta la experiencia directa de un viaje: las etapas, los hechos acaecidos a la tripulación y la descripción de los lugares donde se van parando.

La escritura de la *Relación* es una literatura que no solo es narración, sino también el descubrimiento de un nuevo mundo de palabras y de cosas, y de una tradición literaria que desde la antigüedad clásica se prolonga hasta hoy<sup>8</sup>. De hecho, se ha indicado que en la descripción de los lugares exóticos de Pigafetta, ha dejado huellas la literatura de Colón, de Vespucci y de Pietro Martire, “los motivemas” conocidos en la época se multiplican (Canova, 1999: 69), mezclándose de este modo la experiencia directa del autor con los recuerdos de sus lecturas.

El texto cuenta con cuatro vocabularios exóticos incluidos por Pigafetta en el relato, que constituyen una de las primeras listas europeas de este tipo (Canova, 1999: 103). Cada uno de estos vocabularios consiste en un elenco de palabras en italiano con su equivalente en la lengua indígena. El brasileño es el más breve de los cuatro vocabularios pues cuenta con tan solo ocho piezas léxicas, siete de las cuales pertenecientes al dialecto tupinambá que efectivamente hablaban los nativos en aquel período. El segundo, el patagónico, cuenta con noventa palabras pertenecientes al tehuelche y al shelknám. El vocabulario filipino consta de ciento sesenta términos de la lengua bisaya y sobre todo del tagalog. El más consistente de los vocabularios es el cuarto, el indonesio que tiene cuatrocientas veintiséis palabras del malese y algunas variantes locales de este. El método empleado por Pigafetta para la confección de estos vocabularios parece que fue mediante *eliciting*: el autor indicaba algo al informador mediante gestos y anotaba el equivalente (Cardona, 1976: 32-33). El tipo de léxico está justificado por exigencias comerciales (nombres de productos, cuantificadores...) y elementos abstractos útiles para conversar con los indígenas en cada uno de los lugares por los que fueron parando y explorando.

Como indica Canova (1999: 114) dado que el único manuscrito es un apógrafo, las características lingüísticas y ortotipográficas pueden ser responsabilidad del copista y no de Pigafetta. En este sentido, el manuscrito ambrosiano ofrece un cuadro lingüístico muy oscilante y poco coherente en el plano léxico y morfosintáctico. Así por ejemplo, el texto muestra un colorido septentrional con influjos del toscano (tendencia anterior a Bembo<sup>9</sup>), fuerte influjo en el plano léxico de las lenguas ibéricas (típico de los viajeros italianos embarcados en naves portuguesas y españolas durante el siglo XV y XVI)<sup>10</sup>, latinismos y venetismos (Pigafetta era

<sup>7</sup> Se habla de “relación” (*relazione*) y no de “diario”, porque el “diario” es lo que, día tras día, Pigafetta iba escribiendo, pero que hoy se halla perdido; una “relación”, en cambio, es un balance *post eventum*, un relato más elaborado y construido literariamente.

<sup>8</sup> Para una contextualización de la narración de Pigafetta entre sus contemporáneos, véase Chemello (1996).

<sup>9</sup> Pietro Bembo, autor de *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* (1525), considerada hasta el siglo XIX la primera gramática del italiano y de las lenguas vulgares.

<sup>10</sup> En estos siglos son numerosísimos los hispanismos del lenguaje de la navegación que toma en préstamo el italiano. Véase Pérez Vázquez (2004).



vicentino, de la región del Véneto), exotismos de los lugares explorados (no solo los recogidos por Pigafetta, también los que ya circulaban recogidos por otros autores). Entre los rasgos más característicos se puede nombrar la escasez de puntuación, las grafías latinizantes o pseudo-latinizantes (*condepnato, sancto, settembre...*), el uso de la *h* etimológica (*havere, homo...*) o superflua entre la velar oclusiva sorda y las vocales *a, e, u* (*amicho, manciare...*), oscilaciones entre formas monoptongadas y diptongadas (*fochi/fuochi, loco/luoco...*), presencia de la *-i-* superflua tras palatal (*accompagniare, ogniuno...*) que falta en cambio en otras muchas palabras (*fogla, maraviglosamente...*), oscilaciones ortotipográficas, como la degeminación no constante de consonantes dobles (*sete/sette, eser/essere*) y dobles hipercorrectas (*bonna/bona, isolle/isole...*) que podría deberse al origen septentrional de Pigafetta o al influjo de las lenguas ibéricas, dado que es una característica de las tres variedades, español, portugués y véneto (Pellegrini, 1950: 113-28); también son numerosas las confusiones de *s/z* (*forsa, uzansa...*), la sonorización de las oclusivas sordas intervocálicas de manera muy irregular en todo el texto (*seda/seta, segundo/secondo...*) fenómeno que, de nuevo, puede explicarse por influencia del véneto o de las lenguas ibéricas, fuerte tendencia a la enclisis de los pronombres (*dissegli per gli disse*) y frecuentísima la preposición *a* delante del complemento directo de persona, como en español.

La traducción del texto ha supuesto dificultades interculturales (principalmente interlingüísticas) y transculturales (principalmente diacrónicas), debidas sobre todo al léxico, pero también puramente gramaticales. Por lo que se refiere al léxico, que es el ámbito en el que se centra nuestro estudio, hay términos técnicos marítimos y de la navegación del XVI<sup>11</sup> cuya dificultad radica en establecer el referente en primer lugar en un pasado lejano y, en segundo lugar, en la lengua española; otra de las mayores dificultades ha sido hallar las palabras para los realia de un mundo desconocido para un europeo del siglo XVI (animales, comida, plantas, flores, árboles...) para los que no existían palabras en italiano o en español y a los que Pigafetta se refiere con nombres de referentes conocidos en Europa, estableciendo símiles; lo mismo sucede con las tradiciones culturales y religiosas, organización política y social de los indígenas que han encontrado diferentes interpretaciones y por tanto traducciones de diferentes autores y lenguas, a veces notablemente diferentes entre sí.

Como indicábamos en la introducción, en nuestra traducción hemos tenido en cuenta las traducciones anteriores más conocidas, difundidas y de más fácil acceso (Ruiz Morcuende, 1922; García Herráez, 1998; Riquer, 2019), y solo puntualmente haremos referencia a la traducción del italiano al inglés de Robertson (1903), confrontándolas y tratando de arrojar nueva luz sobre algunos puntos todavía oscuros de la *Relación*.

En este estudio presentamos la reflexión, el análisis lingüístico, interpretativo y de traducción de algunas palabras que presentan problemas en las traducciones que existen hasta el momento. Así mismo, ilustraremos el tipo de problema que representa cada una de estas palabras, para las que además proponemos un equivalente en español.

### 3. NUESTRA TRADUCCIÓN

Como ya indicábamos en la introducción, en este trabajo nos concentramos en la presentación de las dificultades (lexicográficas y lexicológicas) de traducción que entrañan algunas palabras

---

<sup>11</sup> El *Diccionario Marítimo Español* de T. O'Scanlan, de 1931, aparece citado como el primer diccionario español de este tipo, sin embargo, circulaban desde hacía siglos vocabularios y glosarios con léxico marítimo. La primera recopilación en español de la que se tiene constancia es de Fray Antonio de Guevara (predicador y cronista de Carlos I) que en su *Libro de los inventores del arte de marear y de los muchos trabajos que pasan en las galeras*, publicado en Valladolid en el año 1539 dedica un capítulo (capítulo VIII: *Del bárbaro lenguaje que hablan en las galeras*) en el que describe lo que llama "jerigonza que hablan en la galera", y en el que deja constancia de diversas voces marineras relativas a la construcción de las naves, su arboladura y velamen, maniobras, meteorología, etc., para finalizar diciendo que si "todos los vocablos extremados hubiésemos aquí de poner sería para nunca acabar". Véase Moreiras (1985).



del texto pigafettiano, que son, por otra parte, dificultades comunes a toda la literatura de viajes, pues es un género en el que el autor conoce parcialmente la realidad que describe produciendo textos llenos de lo que hoy podríamos calificar como ‘imprecisiones’ y que el traductor debe abordar. Estas imprecisiones pueden estar motivadas por factores como la deformación de la realidad por falta de conocimiento o por el tiempo transcurrido entre la toma de notas en un hipotético diario y la redacción del texto final. A esto, además, hay que añadir la imprecisión del lenguaje a la hora de describir realia desconocidos para él. Por estas razones la traducción de textos pertenecientes a la literatura de viajes implica necesariamente la adopción de diferentes estrategias con la finalidad de facilitar la comprensión a un lector contemporáneo. La posición del traductor debe ser crítica pero sin apartarse en ningún momento del estilo del autor para conseguir que el texto meta no carezca de la espontaneidad e ingenuidad con la que se redactó. El traductor ha de llevar a cabo una investigación historiográfica y lexicográfica que permita al lector actual entender los numerosos nombres propios, topónimos y antropónimos, que aparecen en el texto.

El texto en el que nos basamos presenta numerosas dificultades de interpretación del léxico, es decir, establecer un referente para muchas palabras que usa Pigafetta. En la mayor parte de los casos, la dificultad se debe a que los referentes a los que se alude eran desconocidos para el autor. Como veremos, la mayoría de estos términos son tratados por Andrea Canova en sus notas explicativas de la edición crítica en la que nos basamos para este estudio del léxico.

#### 4. ALGUNOS PROBLEMAS DE LÉXICO

En esta sección exploraremos algunos términos que han presentado problemas de interpretación o identificación y como consecuencia de traducción<sup>12</sup> y las estrategias utilizadas para resolverlos. De este modo, primero trataremos el equivalente en italiano moderno y luego otra traducción posible al español. Los números que preceden los párrafos son del editor del texto, Andrea Canova (1999). Las palabras que vamos a tratar aquí son *occati*, *missiglioni/misiglion*, *fusolere*, *iunco*, *solari*, *zampogna*, *cinfonie*, *chiacare* y *fighi longhi*. Las presentamos y analizamos en orden textual, siguiendo la narración de la *Relación*.

##### 4.1. *Occati*

Tras una parada de trece días en la Tierra del Verzín (Brasil), la expedición se dirige al polo antártico y se topan con dos islas llenas de “occati” que en véneto, lengua materna de Pigafetta, significa “patos”<sup>13</sup>. En realidad no son patos sino pingüinos, como se deduce de la descripción, pero dado que se trataba de animales desconocidos para los miembros de la expedición, Pigafetta utiliza la voz conocida que mejor representa este realia, y a continuación lo describe detalladamente ayudándonos así a su identificación.

Gracias a su descripción y a la zona en la que se encuentran, no cabe duda de que efectivamente se trata de pingüinos, pero igualmente hemos optado por traducir con “patos” para respetar la idea de descubrimiento de algo nuevo y desconocido que transmite el texto original a la que se nombra con la palabra disponible para la realidad conocida que más se le parece. Es curioso observar que en las tres traducciones en español que hemos tomado como referencia, la palabra “occati” se traduce de tres formas diferentes: Riquer (2019), respetando el texto original, traduce “patos”; García Herráez (1998) decide facilitar la comprensión del lector traduciendo “pingüinos”; Ruiz Morcuende (1922), en cambio, traduce con “ansarones” que

<sup>12</sup> Por “problema de traducción” entendemos “las dificultades (lingüísticas, extralingüísticas, etc.) de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora” (Hurtado Albir, 2001: 286). Véase a este respecto Nord (1991).

<sup>13</sup> “*Ocàto* s.m. (ar.) (zool.) papero”. (Walter Basso, *Dizionario da scarsèa. Veneto-italiano*, 2020). Nótese que en dialecto véneto actual la oclusiva no es geminada: *ocato*.

son un tipo de gansos, tal vez dejándose llevar por la asonancia entre el véneto “occati” (patos) y el italiano *oca* (“oca” en español).

[99] *Po', seguendo el medesimo camino verso el polo antártico acostó de terra, venissemo a dare in due isolle pienni de occati e lovi marini. [100] Veramente non se poria narare il gran numero de questi occati: in una ora cargassimo le cinque nave. [101] Questi occati sonno negri e hanno tute le penne ad uno modo cossì nel corpo como nelle ale, non volano e vivono de pesse. [102] Eranno tanti grassi che non bisognava pelarli ma scortigarli. [103] Hanno lo beco como uno corno.*



[99] Proseguimos, costeando por la misma ruta, hacia el polo antártico hasta encontrar dos islas llenas de patos y lobos marinos. [100] Es de verdad imposible estimar el gran número de patos: en una hora cargamos las cinco naves. [101] Estos patos son negros y las plumas son iguales en el cuerpo y en las alas; no vuelan y se alimentan de peces. [102] Estaban tan gordos que no había que desplumarlos sino desollarlos. [103] Tienen el pico como un cuerno.

#### 4.2. *Missiglioni/misiglion*<sup>14</sup>

El 31 de marzo de 1520 la expedición española arribó al puerto de San Julián en busca de un paso hacia el Pacífico. El clima era cada vez más duro por lo que Magallanes decidió pasar el invierno, unos cinco meses, al abrigo de la bahía.

En este punto Pigafetta nombra unos moluscos a los que llama *missiglioni* (palabra inventada por el autor derivada de la adaptación fonética de la voz española ‘mejillones’, pues la traducción al italiano actual es *cozze*). El lexema ‘mejillón’ en español deriva del portugués *mexilhão* y este, al parecer, del latín vulgar \**muscelio*, derivado del clásico *musculus* (Corominas, 1973). El hecho de que *missiglioni* se interprete como interferencia del español o del portugués, como muchas otras voces de la *Relación* se explica teniendo en cuenta la diversidad de orígenes de la tripulación, compuesta principalmente por españoles (148), portugueses (28), italianos (27) y otras nacionalidades (Mazón Serrano, 2017: s.p. ‘Tripulación’). La lengua franca era seguramente el español y resulta del todo normal que Pigafetta presente interferencias con esta lengua.

Sin embargo, es muy improbable que se tratase de mejillones, puesto que en la descripción del molusco, Pigafetta añade que tienen perlas en su interior, como se ve en [186].

[186] *In questo porto era assaissime cape longhe, che le chiamano missiglioni (avevano perle nel mezo), ma piccole che non le potevano mangiare.*

[186] En este puerto hay una gran cantidad de conchas pequeñas y alargadas a las que llaman *missiglioni*, que llevan perlas dentro, pero tan pequeñas que no las podíamos comer.

[226] *Chiamassemo a questo stretto el Streto Patagonico, in lo qual se trova ogni meza lega segurissimi porti, acque exelentissime, legna si non di cedro, pesce, sardine, missiglioni e apio [...]*

[226] Lo llamamos el *estrecho de la Patagonia* y en él, cada media legua, hay puertos segurísimos con agua excelente, madera solo de cedro, pescado, sardinas, *missiglioni* y apio [...]

El referente o realia del *missiglione* pigafettiano podría ser una ostra, dado que cuando la describe dice que producen perlas. Hoy podría parecernos imposible confundir un mejillón con una ostra, sin embargo, puede que los marinos no conociesen las ostras y, aunque las conocieran, hay que tener en cuenta que las ostras americanas son diferentes de las europeas.

<sup>14</sup> En el Glosario patagón esta voz aparece con una sola -s-.

Existen aproximadamente unas 13 000 especies de moluscos bivalvos, la mayoría marinas. Las ostras que describe Pigafetta podrían ser una subespecie de la *crassostrea virginica*, muy parecida a un mejillón.

Sin embargo, todas estas elucubraciones se ven confutadas por el mismo Pigafetta que en [885] nos demuestra que conocía las ostras y por tanto no las hubiera podido confundir con mejillones<sup>15</sup>.

[885] *Gli sonno cocodrili grandi cussi de terra como de mare, ostrighe e cape de diverse sorte, fra le altre no trovassemo due: la carne del'una pezò vintisei libre e l'altra quarantacatro.*

[885] Hay cocodrilos grandes tanto de tierra como de mar, ostras y moluscos de varios tipos. Entre otros encontramos dos, la carne de uno pesaba veintiséis libras y la del otro cuarenta y cuatro.

Las traducciones que hemos tomado como referencia para nuestro estudio afrontan este término de forma muy diferente. Riquer (2019) habla de “conchas alargadas que se llaman *missiglione* (mejillones), no son comestibles y tienen dentro unas perlas muy pequeñas”. García Herráez (1998) dice “unas conchas bivalvas alargadas, a las que llaman *mejillones*; no eran comestibles y tenían perlas en medio, pero pequeñas”. Por último, la traducción de Ruiz Morcuende (1922) es la siguiente “unos moluscos alargados, que llamamos «mejillones». Solían tener perlas, pero muy chicas, que nos estorbaban comerlos”. En todas ellas se explicita la palabra “mejillones” pero lo más curioso es que atribuyen el adjetivo *picole* (pequeñas) a las perlas y no a las conchas. Esto puede ser debido a la diferente edición del texto original que se ha tomado como referencia para las traducciones citadas y la que hemos tomado nosotras, dado que la puntuación, junto con la división en párrafos, es una de las características que más las diferencian. Nuestra interpretación corresponde a la puntuación de la edición de Canova en la que es evidente que lo que son pequeñas son las conchas y no las perlas, lo cual nos parece lógico dado que el interés de la tripulación por los víveres justifica el hecho de que al ser tan pequeñas no mereciera la pena comerlas pues no saciaban suficientemente.

Como puede verse más arriba, en nuestra traducción hemos optado por mantener la palabra del texto original (*missiglioni*). Hubiéramos podido traducirla con “ostra”, dado que es el término que mejor parece ajustarse a la descripción de Pigafetta y teniendo en cuenta todas las informaciones recogidas, pero de este modo eliminaríamos dos interesantes informaciones culturales sobre el autor del texto y las circunstancias del viaje: en primer lugar, el uso de *missiglioni* nos habla de la babel lingüística en la que vive Pigafetta durante tres años. No usa la palabra italiana *cozza* (mejillón) ni *ostrica* (ostra), sino que, quizás inconscientemente, usa un iberismo. En segundo lugar, esta palabra puede que nos esté también diciendo que Pigafetta y la tripulación que con él viajaba solo conocían la variedad europea de las ostras, muy diferente de las especies del Pacífico y el realia que les era más familiar o cercano a aquel bivalvo desconocido era el mejillón.

### 4.3. *Solari*

Después de un largo recorrido por el Pacífico, las naves acaban de dejar las actuales Islas Marianas (archipiélago bautizado por la expedición con el nombre “Islas de los ladrones”). En la relación que Pigafetta realiza a posteriori de los indígenas y de sus costumbres, al describir

<sup>15</sup> Una intensa correspondencia personal con Marina Aguirre, doctora en ciencias naturales especializada en moluscos del cuaternario de Argentina, a la que agradecemos su ayuda, nos ha llevado a confirmar la hipótesis de que muy probablemente no se trataba de mejillones (*Mytilus* y *Brachidontes*), que pueden tener tamaños muy diferentes y que en ningún caso forman perlas. Aguirre apunta que más bien podría tratarse de la “*Crassostrea patagonica*” que tampoco forma perlas pero que por su semejanza a las ostras formadoras de perlas de otros mares les podría haber llevado a fantasear sobre ello.

sus casas usa una palabra un tanto oscura tanto para los estudiosos del texto como para los traductores, vistas las discrepancias que mostramos más adelante.

[284] *Le sue case tute sonno facte di legno, coperte de taule con foglie de figaro sopra longhe due braza, con solari e con fenestre; li camare e li lecti tucti forniti di store bellissime de palma.*

[284] Sus casas están hechas de madera, con techumbre de tablas con hojas de higuera<sup>16</sup> encima, de dos brazas de largo, soladas y con ventanas; las habitaciones y las camas están todas recubiertas con esteras bellísimas de palma.

Canova (nota 284) señala que Cardona (1971: 184) recoge la presencia de la palabra en algunos viajeros italianos y piensa que se ha producido una sobreposición entre el indiano *sola* (del portugués *solar*) ‘leguminosa usada para los techos de los palanquines’ y por tanto ‘palanquín’ por extensión. En este párrafo el significado del término no es muy claro, si bien la referencia a las ventanas parece sugerir un etimológico ‘terrazas’, proveniente de *solaio* (véase DEI). Pozzi (1955: 302) lo interpreta como ‘armazón de madera’ y en Balbi (1991: 816) se halla el significado ‘de madera’.

Como puede verse más arriba, en nuestra traducción hemos optado por considerar que Pigafetta habla del suelo, interpretando que las casas están “soladas”. Nos ha parecido más probable que el autor describiese el suelo en primer lugar porque parece natural que se describa una casa de arriba a abajo empezando por el tejado o el techo, luego por el suelo y a continuación por los demás detalles y por otra parte, el techo ya ha quedado bastante detallado en las líneas anteriores (de madera y con hojas de higuera<sup>17</sup>) por lo que parece poco probable que se añada que además ponen hojas de leguminosa o madera. El hecho de que no sea una cuestión fácil aclarar a qué se refiere Pigafetta queda confirmado por las diferentes traducciones que ha visto esta palabra, y así, Riquer (2019) da una interpretación muy diferente de la cobertura de las casas y al mismo tiempo omite la traducción del término *solari*: “sus casas están hechas de madera, cubiertas con hojas de palmera de más de dos brazos de largas, y con ventanas”. García Herráez (1998) también lo identifica con la cobertura y da una libre interpretación del término que nos ocupa: “cubiertas de tablas con hojas de higuera que miden dos brazas y tienen altillos y ventanas”. Coincidimos con Ruiz Morcuende (1922) en la interpretación de *solari* referido al suelo, pero que este autor traduce “con pavimento”, al igual que Robertson (1903).

#### 4.4. *Fucelere*

Llegada la expedición a las actuales Islas Marianas, Pigafetta describe a los nativos de la isla de Guam y sus costumbres.

[288] *El suo spaso è andare con le donne per mare con quelle sue barchete †...† sono como le fucelere, ma piú stretti, alcuni negri, bianchi e altri rossi; hanno da l'altra parte de la vella uno legno grosso pontivo ne le cime con pali attraversadi, che l sustentano ne l'acqua per andare piú securi a la vela.*

[288] La distracción que tienen es pasearse por el mar con sus mujeres en sus barquitas † ... † Son como las *fisoleras* venecianas, pero más estrechas, algunas son negras, otras blancas y otras rojas. En el lado opuesto a donde está la vela tienen un palo grueso puntiagudo, con palos cruzados que los mantienen en el agua para navegar más seguros a vela.

<sup>16</sup> Aquí Pigafetta nos habla de una higuera, si bien en realidad se está refiriendo a una planta de plátanos de Guinea, perteneciente al mismo género de la higuera de Adán (Vargas, 2020: 168), como explicamos más adelante, en [4.7].

<sup>17</sup> Si bien se refiere a las hojas de la planta del plátano.



En el fragmento anterior vemos cómo describe un tipo de barca local comparándola con un realia conocido, la fisolera veneciana, y a continuación describe en qué se parecen y en qué se diferencian. La ‘fisolera’ era una barca típica de la laguna véneta muy ligera, estrecha y alargada que se utilizaba para cazar algunas aves acuáticas que en dialecto véneto se llaman *fisoli*, como el zampullín cuellinegro (*Podiceps nigricollis*) y el zampullín común (*Tachybaptus ruficollis*). El sustantivo pigafettiano *fucelere* (singular \**fucelera*) sigue existiendo como *fusoliera*<sup>18</sup> en italiano moderno, pero no se refiere a un tipo de embarcación sino a una parte de la barca o del avión (“fuselaje” en español).

En su traducción Riquer (2019) mantiene el término en italiano: *fusolere* y en nota explica que se trata de “barcas utilizadas por los venecianos para pescar *fisoli*, pájaros acuáticos como gaviotas”, García Herráez (1998) opta por una ampliación explicativa diciendo “son como las barcas de caza” y Ruiz Morcuende (1922) traduce mediante un giro comparativo “...sus ágiles lanchas. Vienen a ser como las góndolas”.

Nosotras, en cambio, hemos decidido, con algo de espíritu conservador, traducir con “fisoleras venecianas” rescatando la palabra de tres antiguos diccionarios de español (uno de términos marítimos de 1831; otros dos de lengua general, el *DN*, de 1846 y un tercero, el *DGLC* de 1849)<sup>19</sup> y a continuación hemos explicado en nota su significado.

#### 4.5. *Iunco*

Cuando la expedición se encuentra en una de las numerosas islas de las actuales Filipinas, Pigafetta usa el lexema *iunco*<sup>20</sup>, palabra inexistente en italiano actual y que podría equivaler al término italiano actual *giunca*<sup>21</sup>. Según el diccionario *Zanicchelli* bilingüe el equivalente del italiano *giunca* en español sería “junco”, pero esta no puede ser la mejor traducción, pues según el *DLE*, en español, “el junco”<sup>22</sup> es una embarcación de pequeñas dimensiones, lo que no cuadraría con la información dada por Pigafetta, que nos habla de una embarcación cargada de oro y esclavos.

[464] *Li disse che in bona ora fosse venuto, ma che aveva questa usanza: tutte le navi che intravano nel porto suo pagavano tributo, e che non erano quattro giorni che uno iunco di*

<sup>18</sup> “fusoliera s. f. [variante, prob. incrociata con *fuso* s. m., del venez. *fisolera* (v.); il sign. 2 è stato introdotto nell’uso da G. D’Annunzio nel romanzo *Forse che sì forse che no* (1910)]. – 1. ant. Barca di forma stretta e allungata: quando noi funno dieci miglia sul Po, quelli giovani erano montati in su una f., e ci raggiunsono (Cellini). 2. Parte del velivolo, di forma allungata nel senso del moto, che serve a collegare le ali con gli impennaggi e ad alloggiare l’equipaggio, i passeggeri e tutto o parte del carico utile (se non porta gli impennaggi è detta più propriam. carlinga, se porta solo questi trave di coda).” *Vocabolario Treccani*, s.v., <https://www.treccani.it/vocabolario/fusoliera>

<sup>19</sup> *Diccionario marítimo español* (1831): “fisolera s. f. A. N. Segun alguno de los diccionarios tenidos á la vista, es una embarcacion menor que se usa en los canales de Venecia, y tan sumamente ligera que un solo hombre puede llevarla á cuestras = It. Fisoliera”.

*DN: Diccionario Nacional ó Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846): “fisolera: s.f. pequeña embarcación que se usa en los canales de Venecia y es tan ligera que un solo hombre puede llevarla a cuestras”.

*DGLC: Diccionario general de la lengua castellana* (1849): “fisolera: s.f. embarcación pequeña que se usa en los canales de Venecia”.

<sup>20</sup> “Iunco: la giunca es una nave de grandes dimensiones; la voz, ya recogida en Vespucci, viene del portugués junco, que deriva a su vez del malasio jong ‘embarcación’ (Canova, 1999: 224).

<sup>21</sup> “Giunca: Nome con cui sono indicati genericamente gli speciali velieri a scafo di legno, usati largamente nei mari dell’Estremo Oriente, soprattutto nei mari cinesi: hanno carena piatta e larga con mediocri caratteristiche nautiche; portata lorda di qualche centinaio di tonnellate; scafo di legno a struttura pesante, con paratie trasversali di assi fitte, perché corrispondono a tutte le costole, con cassero e castello; attrezzatura a 3 alberi (trinchetto, maestra, mezzana) con un alberetto all’estrema prora, a dritta, funzionante da bompresso, tutti con particolari vele quadre, rinforzate con canne orizzontali parallele.” *Enciclopedia Treccani*, s.v., <http://www.treccani.it/enciclopedia/giunca/>

<sup>22</sup> Junco2: 1.m. Especie de embarcación pequeña usada en las Indias Orientales. (*DLE*).

*Ciama cargato d'oro e de schiavi li aveva dato tributo e per segno di questo li mostrò uno mercadante de Ciama che era restato per mercadantare oro e schiavi.*

[464] Le dijo que en buena hora había llegado, pero que él tenía esta costumbre: todas las naves que entraban en su puerto pagaban tributo y que no hacía ni cuatro días que un gran junco de Ciama cargado de oro y de esclavos le había pagado tributo y como prueba de ello le indicó un mercader de Ciama que se había quedado para comerciar con oro y esclavos.

Como puede verse en la traducción, hemos optado por mantener “junco” pero para adaptarlo al referente del que se nos habla hemos añadido el adjetivo “grande”, si bien podríamos haberlo omitido, si se tiene en cuenta que por “embarcación pequeña” (DLE) puede entenderse una embarcación media, menor que una carabela o un transatlántico, por ejemplo. Está en el criterio de quien lee e interpreta el asociar una imagen y unas determinadas dimensiones a “embarcación pequeña”. Las autoras de esta traducción por “pequeña” entienden una “barca”, “bote” o “chalupa”.

Las tres traducciones examinadas, Riquer (2019), García Herráez (1998) y Ruiz Morcuende (1922) traducen “junco” sin tener en cuenta las dimensiones de la embarcación a la que hace referencia Pigafetta.

#### 4.6. Zampogna

Cuando la expedición se encuentra en Cebú, isla de Indonesia, Pigafetta describe las costumbres de sus habitantes y nos habla de un instrumento musical, que él denomina *zampogna*<sup>23</sup> al que los indígenas llaman *subin*. Si buscamos el lema *zampogna* en un diccionario de italiano moderno, este nos habla de un instrumento de viento como la gaita gallega o escocesa (de viento con saco de cuero). En el DLE tenemos dos lemas: “zampoña” y su variante “zanfonía”, que se refiere a un instrumento musical de viento, parecido a la flauta<sup>24</sup>.

Canova (1999: 231), basándose en estudios anteriores del texto de Pigafetta, indica que el referente no ha sido identificado con seguridad y supone que el autor confunde el nombre de los instrumentos, pues el *subin* sería un instrumento de percusión, un tipo de gong.

[533] *Le iovane iogano de zampogna fate como le nostre e le chiamano subin.*

[533] Las jóvenes tocan la zampoña que está hecha como las nuestras y a la que llaman *subin*.

Para la identificación del realia al que se refiere Pigafetta tenemos, pues, tres tipos de instrumento: uno de percusión (el gong) teniendo en cuenta la palabra indígena que ofrece Pigafetta (*subin*); otro de viento con una bolsa de cuero (la “gaita”), teniendo en cuenta que el autor nos ofrece la palabra italiana *zampogna*; y un tercer tipo, de viento (un tipo de “flauta”), si consideramos que la *zampogna* de Pigafetta equivale fonéticamente a “zampoña” que en español indica un instrumento de viento (la siringa o flauta de Pan).

<sup>23</sup> “Iogano de zampogna: ‘suonano la zampogna’; il costruito è un francesismo - subin: il termine è anche nel vocabolario delle Filippine, ma non è stato identificato con sicurezza (cf. 720. 83 e Soravia, Pigafetta lessicografo, 85); ci si dovrà chiedere se Pigafetta non abbia confuso gli strumenti musicali e attribuito alla zampogna il nome subing ‘a type of Muslim gong used in accompanying folk songs and dances’ (Villa Panganiban, Diksyunario, s. v.)” Canova (1999: 231).

<sup>24</sup> El lema “zanfonía” manda a “zampoña” (Del lat. tardío *symphonia*, y este del gr. *συμφωνία* *symphōnía*; propiamente ‘sonido acorde’). 1. f. Instrumento rústico, a modo de flauta, o compuesto de muchas flautas. 2. f. Flautilla de la caña del alcacer (DLE).

En nuestra traducción hemos optado por *zampoña*, y descartado *gaita*, dado que es poco probable que en Filipinas existiera un instrumento parecido. Y por otra parte, Pigafetta mismo dice que “están hechas como las nuestras”, y la *gaita* era un instrumento desconocido en el siglo XVI en el norte de Italia. Riquer (2019) opta por traducir “zanfonía” en [533] (visto arriba), en cambio en [720.83] en el vocabulario de estos pueblos traduce *zampogna* con “zambomba”, quizás fruto de un despiste.

García Herráez (1998) traduce con “tocan gaitas que se hacen como las nuestras” y Ruiz Morcuende (1922) con “zampoña”, pero incurre en una mala interpretación del verbo *iogare* traduciéndolo con “jugar”: “juegan los muchachos con la zampoña, semejante a la nuestra y la llaman subin”. Robertson (1903) traduce con un polisémico *pipes* que en inglés significa tanto *gaita* como *flauta*.

#### 4.6.1. *Cinfonie*

Llegan a la isla de Palawan donde el rey para rendirles homenaje a su llegada les manda un prao con regalos y con indígenas que tocaban música con tambores y *cinfonie* (en [786]). A continuación Pigafetta describe algunas características de los habitantes de esta isla y vuelve a nombrar las *cinfonie* cuando cuatro días más tarde el rey para rendirles homenaje vuelve a mandar cuatro praos con víveres y tocando música ([791]) de nuevo con este instrumento.

[786] *Alguni sonavano con cinfonie e tamburi.*

[786] Algunos tocaban zanfoñas y tambores.

[791] *Sonando cinfonie, tamburi e borchie de latone, circondorono le navi e ne fecero reverentia con certe sue berete de tella che li copreno solamente la cima del capo.*

[791] Tocando zanfoñas, tambores y discos de latón rodearon las naves e hicieron reverencias con sus bonetes de tela que les cubrían solamente la parte superior de la cabeza.

El término *cinfonia* o su plural *cinfonie* podría ser una variante gráfica de “sinfonía” o bien una confusión con “zampoña”, pero según Canova esta última interpretación es poco probable. Podría ser una variante gráfica de *sinfonia*, que en italiano antiguo indicaba la *ghironda* (Canova, 1999: nota 786)<sup>25</sup>, instrumento musical de cuerda que se traduce en español con “zanfona”. En el *DLE*, el lema “zanfona” manda a la entrada “zanfoña” y en su quinta acepción, “sinfonía” manda, aunque es poco usado, al lema “zanfoña”. Simplificando la cuestión, podemos decir que en nuestra traducción podríamos elegir entre “zanfona”, “zanfoña” y “sinfonía”, sinónimos que denominan un instrumento musical de cuerda<sup>26</sup>, una especie de violín mecánico con una manivela que mueve un arco circular y un teclado.

Aquí Riquer (2019) traduce “zanfoña” y tanto García Herráez (1998) como Ruiz Morcuende (1922) traducen “zampoña”. Este último, dado que da la misma traducción para “zampogna” [4.6] que para “cinfonia” parece que equipara los dos términos como sinónimos cuando, tal y como ya hemos visto, se refieren a dos instrumentos totalmente diferentes, uno de viento y el otro de cuerda. Robertson, en cambio, generaliza diciendo “some men were playing on musical instruments [cinphonie]”.

#### 4.7. *Figghi longhi*

En junio de 1521, tras más de un año de navegación, la expedición se encuentra en el archipiélago de las Filipinas camino de las Malucas. Se detienen en varias islas y al llegar a Palawan, en la región de las Bisayas occidentales, y tras haber pasado mucha hambre, Pigafetta

<sup>25</sup> Sobre esta cuestión Canova (1999) cita a Marri (1994).

<sup>26</sup> El lema “zanfoña” Del lat. tardío *symphonia*, y este del gr. *συμφωνία* *symphōnía*; propiamente 'sonido acorde'.  
1. f. Instrumento musical de cuerda, parecido a una viola, que se toca haciendo girar una rueda con una manivela y pulsando simultáneamente las cuerdas por medio de un pequeño teclado.

nos describe la riqueza y variedad de víveres que encuentran allí, llegando a compararla con la “Tierra prometida”. Cuenta Pigafetta que uno de los alimentos que abundan en esta isla son los *fighi longhi*, literalmente “higos largos” en español. No está muy claro a qué alimento se refiere el autor con este sintagma, dado que los higos, como los conocemos en Europa, no existían por aquellas latitudes. Su traducción es una de las más controvertidas y mayormente estudiada. Se piensa que Pigafetta se refiere a los diferentes tipos de bananas y plátanos (*Musa acuminata*, *Musa balbisiana*, *Musa x paradisiaca*) (Vargas, 2020: 168), lo que no resultaría sorprendente, dado que el antiguo nombre de los plátanos en muchos idiomas incluía esta palabra: *figues de paraiso* (francés), *fico d’Adamo* (italiano), *figos* (portugués), *higos de Adán* (español). Por otra parte, sabemos que los plátanos o bananas fueron una comida básica para los indígenas y para los navegantes. Y, de hecho, se citan en el texto 18 veces. Además, podemos estar seguros de que no nos habla de los higos porque en aquellas zonas no había higueras mediterráneas (*Ficus carica*).

Teresa Nobre de Carvahlo explica<sup>27</sup> que a pesar de que a partir del siglo VII los árabes difundieron las diferentes especies de *Musa* en la costa africana y en la cuenca mediterránea, los europeos a finales del siglo XV todavía no estaban familiarizados con ellas y se referían a ellas como “higos de India”. Niccolò de Conti<sup>28</sup> alude a una fruta llamada *musa* producida por los árboles *Musa sapientium* o *Musa paradisiaca* y que nosotros llamamos plátano (Ménard, 2004: 96). Duarte Barbosa<sup>29</sup> cita los “figos-da-India” ([1518] Longworth, 2010). Por otra parte, Vartema<sup>30</sup> describe las bananas como una novedad (Martino, 2011).

Para respetar el sabor exótico del texto de la *Relación*, hemos optado por su traducción literal en “higos” o “higos largos” dependiendo del fragmento en el que se encontraba la expresión. La comprensión del texto y el referente de la expresión viene facilitada por las notas comentadas en la edición de Antonio Canova (1999).

[768] *Da questa isola circa de vinticinque leghe fra ponente e maistralle, trovassemo una izola grande, dove si trova rizo, gengero, porci, capre, galine, fighi longhi mezo brazo e grossi como lo bracio (sonno boni) e alcuni altri longhi uno palmo e altri manco (molto migliori de tucti li altri), cochi, batate, canne dolci, radice como napi al mangiare e rizo cotto soto lo fuoco in canne o in legno (questo dura più che quello coto in pignatte).*

[768] A veinticinco leguas de esta isla entre poniente y mistral, encontramos una isla grande en la que había arroz, jengibre, cerdos, cabras, gallinas, higos de medio brazo de longitud y gruesos como todo el brazo (están buenos) y otros que miden un palmo o menos (mucho mejores que los demás), cocos, batatas, cañas dulces y raíces que saben como los nabos. Cuecen el arroz debajo del fuego en cañas o en maderas, pues dura más que el cocido en vasijas de barro.

Ruiz Morcuende (1922) y García Herráez (1998), al menos en la narración, traducen “higos”, si bien ninguno aclara en las notas explicativas el realia al que se refiere el término “higo”. Riquer (2019) lo aclara la primera vez que aparece el término. Robertson (1903), cada vez que aparece la palabra “figs” aclara entre corchetes que se trata de plátanos “[i.e., bananas]”.

<sup>27</sup> Comunicación personal.

<sup>28</sup> Comerciante y explorador italiano (Chioggia, hacia 1395-Venecia, 1469).

<sup>29</sup> Duarte Barbosa (Lisboa, 1480-isla de Cebú, 1521) fue un escritor y comerciante portugués, hijo de Diego Barbosa y cuñado de Fernando de Magallanes.

<sup>30</sup> Ludovico de Vartema, también conocido como Barthema, Varthema y Vertomannus, fue un viajero y escritor italiano, conocido por haber sido el primer europeo no musulmán del que se sabe que entró en La Meca como peregrino (Bolonía, hacia 1470- Roma, 1517). La *editio princeps* del libro al que se alude es: *Itinerario de Ludouico de Varthema bolognese nello Egipto, nella Surria, nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India, & nella Ethiopia. La fede, el uiuere, & costumi de tutte le prefate prouincie*, stampato in Roma per maestro Stephano Guillireti de Loreno, & maestro Hercule de Nani bolognese ad instantia de maestro Lodouico de Henricis da Corneto vicentino, 1510.



#### 4.8. *chiacare*

La expedición se encuentra en las Molucas, navegan cerca de un grupo de islas que no son bien identificables hasta que llegan a una muy grande, Buru. Allí encuentran una gran cantidad de alimentos, algunos conocidos y otros totalmente nuevos para ellos. Entre los frutos describe las/los *chiacare* que la botánica histórica sigue sin identificar con seguridad pues podrían ser, como indica el botánico Pablo Vargas<sup>31</sup>, tanto duriones (*Durio Zibettinus*) como nanjeas (*Artocarpus heterophyllus*), y el problema es que pertenecen a distintas familias botánicas: a las Malváceas los primeros y a las Moráceas los segundos.



[1207] *Da Sulach circa 10 leghe ala medesima via trovassemo una isola assai grande, nela qualle se trova riso, porci, capre, galine, cochi, canne dolci, sagu, uno suo mangiare de fighi [\*\*\*] el qualle chiamano chanali, chiacare (a queste chiamano nangha: le chiacare sonno fructi como le angurie: de fora nodose, de dentro hanno certi fructi rossi, picoli come armelini; non hanno osso, ma per quello hanno una medola como un fazolo, ma più grande e al mangiar tenere como castagne) e un fructo facto como la pigna, de fuora iallo e bianco de dentro, e al tagliare como un pero, ma più tenero e molto migliore, deto connilicai.*

[1207] Por la misma ruta, a unas 10 leguas de Sulach encontramos una isla muy grande, en la que se encuentra arroz, cerdos, cabras, gallinas, cocos, caña dulce, sagú, un alimento suyo a base de higos †...† al que llaman *chanali*, nanjeas (a estas les llaman *nangha*: las nanjeas son frutos como las sandías: por fuera nudosas, dentro tienen unos frutos rojos, pequeños como albaricoques; no tienen hueso, en su lugar tienen un corazón como una judía, pero un poco más grande y tierno como la castaña) y un fruto parecido a la piña, por fuera amarillo y blanco por dentro, cuando se corta parece una pera, pero más tierno y mucho más bueno, llamado *comulicai*.

Riquer (2019) decide dejar el nombre en indonesio permitiendo que el lector, gracias a la descripción que sigue, imagine cuál es el fruto en cuestión. García Herráez (1998), curiosamente traduce “alcaparras, a las que llaman *nangha*” para seguir diciendo que “se trata de frutas como las sandías”. Rechazamos esta traducción pues nos resulta verdaderamente incomprensible la relación de parecido que pueda existir entre una alcaparra y una sandía, sobre todo por lo que se refiere al tamaño, dado que las nanjeas se consideran la fruta más grande del mundo pudiendo llegar a pesar hasta 50 kilogramos. Ruiz Morcuende (1922) traduce “chacare” del texto original con *jácaras*, término referido a un fruto o fruta sobre el que nos ha sido imposible encontrar alguna referencia bibliográfica.

Nosotras hemos traducido nanjea por ser la que más se ajusta a la descripción de Pigafetta y en nota hemos explicado que, tal y como sugiere Teresa Nobre de Carvalho<sup>32</sup> Pigafetta posiblemente se esté refiriendo a “jaca”, el nombre portugués de un fruto asiático cuyo nombre local es *Chakka* (*Artocarpus integrifolia* L. / *Artocarpus heterophyllus*), de la familia de las moráceas, al que, como indica la estudiosa portuguesa, ya se habían referido otros viajeros europeos, cronistas y médicos del siglo XVI como Niccolò de’ Conti y Ludovico de Vartema.

## 5. CONCLUSIONES

Después de haber traducido un texto en un italiano con cinco siglos de antigüedad cobran valor las palabras de Italo Calvino: “Tradurre è il vero modo di leggere un testo” (traducir es el verdadero modo de leer un texto), porque la búsqueda del equivalente actual de cada una

<sup>31</sup> Comunicación personal.

<sup>32</sup> Comunicación personal.

de las palabras comenzaba por el rastreo del referente en la realidad, una realidad de hace quinientos años, en otro continente e interpretada por un joven vicentino con una preparación que no era la de un botánico, biólogo, un zoólogo o un antropólogo. Sin los conocimientos léxicos de estos especialistas, Antonio Pigafetta utilizaba las palabras que tenía a su disposición para un mundo de realidades nuevas y desconocidas y esto, siglos después, podría suponer una ventaja para hallar el equivalente léxico en otra lengua; pero no lo es en cambio si lo que se pretende es hallar el realia. Para esto último, como hemos mostrado, ha sido necesario consultar con especialistas del campo de la botánica y de la biología.

A lo largo de estas páginas hemos ido mostrando las dificultades que ha entrañado cada una de las palabras elegidas para este estudio, tanto desde el punto de vista de la traducción, como en el establecimiento del referente en la realidad histórica, geográfica y cultural en la que se localiza el texto, hemos razonado nuestra elección traductiva, comparándola además con las traducciones anteriores más conocidas.

Este trabajo puede ser considerado, por tanto, más que como el análisis de la traducción de algunas piezas léxicas problemáticas de la *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, como el análisis de las notas de las traductoras, de la reflexión cognitiva, lingüística y cultural que ha acompañado a cada una de las palabras en el proceso de traducción.

En la primera parte hemos presentado las características lingüísticas y editoriales del manuscrito y en la segunda parte hemos analizado algunas de las palabras más problemáticas en lo que concierne a su interpretación y por tanto a su traducción (cada traducción anterior proponía un equivalente diferente que indicaba un realia diferente), proponiendo una nueva traducción tras la explicación del razonamiento y el recorrido de investigación seguido.

### Bibliografía

- AMORETTI, Carlo, ed. (1800) *Primo viaggio intorno al globo terraqueo, ossia ragguaglio della navigazione alle Indie orientali per la via d'occidente, fatta dal cavaliere Antonio Pigafetta patrizio vicentino, sulla squadra del capitano Magaglianes, negli anni 1519-1522. Con un trasunto del Trattato di navigazione dello stesso autore*, Milano, nella stamperia di G. Galeazzi.
- BALBI, Gaspare (1991) "Dal Viaggio dell'India orientale", *Scopritori e viaggiatori del Cinquecento e del Seicento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, pp. 949-989.
- BASSO, Walter (2020) *Dizionario da scarsèa. Veneto-italiano*, Treviso, Editoriale Programma.
- CANOVA, Andrea, ed. (1999) *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, Padova, Antenore.
- CARDONA, Giorgio Raimondo (1971-1973) "L'elemento di origine o di trafilatura portuguesa nella lingua dei viaggiatori italiani del Cinquecento", *Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo* 13-15, pp. 265-219.
- (2006) *Introduzione all'Etnolinguistica*, Torino, UTET.
- CHEMELLO, Adriana (1996) *Antonio Pigafetta e la letteratura di viaggio nel Cinquecento*, Verona, Cierre.
- COROMINAS, Joan (1973 [2016]) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- DEI: *Dizionario Etimologico Italiano* (1950-1957) Carlo Battisti, Giovanni Alessio, Firenze, Barbera.
- DGLC: *Diccionario general de la lengua castellana* (1849) José Caballero, Cipriano de Arnedo, Madrid, Imprenta de la Viuda de D. R. J. Domínguez.

- DN: *Diccionario Nacional ó Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846) Ramón Joaquín Domínguez, Madrid, Establecimiento léxico-tipográfico de R. J. Domínguez.
- DLE: *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 23ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [septiembre-diciembre 2020].
- GARCÍA HERRÁEZ, Ana, trad. (1998) Antonio PIGAFETTA, *Noticia del primer viaje en torno al mundo*, Valencia, Ediciones Grial.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- LONGWORTH DAMES, Mansel, ed. ([1518] 2010) *The Book of Duarte Barbosa. An Account of the Countries bordering on the Indian Ocean and their Inhabitants: Written by Duarte Barbosa, and Completed about the year 1518*, London, Taylor & Francis.
- MARRI, Fabio (1994) “Antichità lessicali estensi e italiane”, *Studi di lessicografia italiana* 12, pp. 122-216.
- MASOERO, Mariarosa, ed. (1987) *Viaggio attorno al mondo di Antonio Pigafetta*, Rovereto, Longo.
- MAZÓN SERRANO, Tomás (2017) *La primera vuelta al mundo*, <https://www.rutaelcano.com/tripulacion> (28/12/2020)
- MÉNARD, Diane, trad. ([1831] 2004) Geneviève Bouchon, Anne-Laure Amilhat-Szary, eds., *Le voyage aux Indes de Nicolo de' Conti 1414-1439*, Paris, Accueil.
- MOREIRAS, Alberto (1985) “El Arte de marear, de Antonio de Guevara, y la autonomización del texto literario”, *Hispania* 4, pp. 724-732.
- NORD, Christiane (1991) *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi.
- O’SCANLAN DE LACY, Timoteo (1831) *Diccionario Marítimo Español*, Madrid, Imprenta Real.
- PELLEGRINI, Gianbattista (1951) “Convergenze e divergenze fonetiche veneto-spagnole”, *Atti dell’Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 113-128.
- PÉREZ VÁZQUEZ, María Enriqueta (2004) “Denotazione e connotazione dei prestiti attuali d’origine ispanica”, *Linguae &, Rivista di lingue e culture moderne* 3.1, pp. 57-70, <<https://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/175/151>> (28/12/2020)
- PIGAFETTA, Antonio (1899) *Primer viaje alrededor del mundo relato escrito por el caballero Antonio Pigafetta*, Manuel Walls y Merino, ed., Madrid, Imprenta de Fortanet.
- (1985) *Primer viaje alrededor del mundo*, Leoncio Cabrero, ed., Madrid, Historia 16.
- (1986) *Primer viaje alrededor del globo*, Virgilio Ortega, ed., Barcelona, Ediciones Orbis.
- POZZI, Mario, ed. (1994) *Il primo viaggio intorno al mondo con il Trattato della Sfera*, Vicenza, Neri Pozza.
- RAMUSIO, Giovan Battista (1550) *Primo volume delle nauigationi et viaggi nel qual si contiene la descrizione dell’Africa, et del paese del Prete Ianni, con varii viaggi, dal mar Rosso a Calicut & infin all’isole Molucche, dove nascono le Spetiere et la nauigatione attorno il mondo: li nomi de gli auttori, et le nauigationi, et i viaggi piu particolarmente si mostrano nel foglio seguente*, Venetia, appresso gli heredi di Lucantonio Giunti, su [ww2.bibliotecaitaliana.it](http://ww2.bibliotecaitaliana.it). URL archiviato dall’url originale il 4 gennaio 2018.
- RIQUER, Isabel de, trad. (2019) Antonio PIGAFETTA, *La primera vuelta al mundo*, Madrid, Alianza.

- ROBERTSON, James Alexander, trad., Emma HELEN BLAIR, ed. (1903) Antonio PIGAFETTA, *The Philippine Islands, 1493-1898, Explorations by early navigators, descriptions of the islands and their peoples, their history and records of the catholic missions, as related in contemporaneous books and manuscripts, showing the political, economic, commercial and religious conditions of those islands from their earliest relations with European nations to the close of the nineteenth century*, Volume XXXIII, 1519-1522, Cleveland, The Arthur H. Clark Company.
- RUIZ MORCUENDE, Federico, trad. (1922) Antonio PIGAFETTA, *Primer viaje en torno del globo*, Madrid, Calpe.
- TRECCANI, *Enciclopedia e vocabolario*, [www.treccani.it/enciclopedia](http://www.treccani.it/enciclopedia)
- VARGAS GÓMEZ, Pablo (2020) "Análisis de la historia natural del diario de Pigafetta", *En búsqueda de las especias. Las plantas de la expedición Magallanes-Elcano (1519-1522)*, P. Vargas Gómez, ed., Madrid, CSIC, pp. 161-180.
- VARTEMA, Ludovico de ([1510] 2011) *Itinerario*, Valentina Martino, ed., Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- ZANICHELLI, *Dizionari*, [www.dizionari.zanichelli.it](http://www.dizionari.zanichelli.it)
- ZARO VERA, Juan Jesús (2007) "En torno al concepto de retrotraducción", en *Retraducir: una nueva mirada*, Juan Jesús Zaro Vera, Francisco Ruiz Noguera, eds., Málaga, Miguel Gómez, pp. 21-34.





# ¿Piezas en cinco jornadas?: A vueltas con la articulación dramática de *La Numancia* y *El trato de Argel* de Cervantes

MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

El análisis de la estructuración de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España (Mss/15000 y Mss/14630) y de la *Hispanic Society of America* (B2341), junto con el estudio de los errores, tachaduras, reescrituras y adiciones referentes a las didascalias que indican la división en jornadas, lleva a replantear la hipótesis de una primitiva división de estas dos piezas cervantinas en cinco jornadas dando crédito a las palabras del propio Miguel cuando habla del pasaje de cinco a tres en el "Prólogo al lector" de sus *Ocho comedias* (1615). Además, el estudio de la segmentación de estos manuscritos aclara el concepto de "escena" utilizado en el teatro español áureo, a la vez que ayuda a entender mejor la articulación de las piezas de finales del siglo XVI.

**Palabras clave:** Cervantes, teatro siglo XVI, segmentación, escena, estructura dramática

## Abstract

This paper deals with the problem of the structural-textual analysis of two Cervantes' manuscripts from the Biblioteca Nacional de España (Mss./15000 and Mss./14630) and the Hispanic Society of America (B 2341) containing *La Numancia* and *El trato de Argel*. The study of errors, erasures, rewritten passages and additions referring to the indications of the division into acts, leads us to reformulate the hypothesis of a primitive division of both pieces into five acts, giving credit to the words of the author himself when he speaks about the change from five to three acts in the "Prólogo al lector" of his *Ocho comedias* (1615). Furthermore, the study of the segmentation of the pieces in these manuscripts clarifies the concept of "scene" used in the Spanish Golden Age Theater; at the same time, it helps us to better understand the structure of theatre pieces dating from the late 16<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Cervantes, Spanish theatre of the 16<sup>th</sup> c., segmentation, scene, dramatic structure

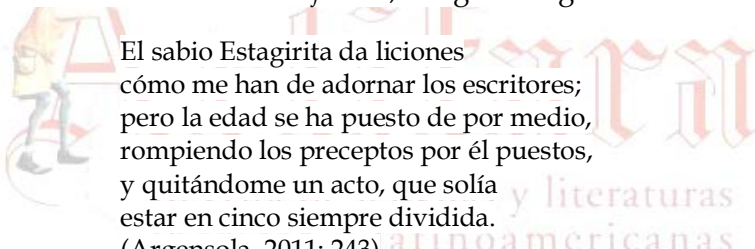


Miguel de Cervantes, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), cuando se refiere a su propia escritura dramática anterior recuerda cómo los teatros de Madrid vieron la puesta en escena de veinte o treinta obras suyas entre las que enumera *Los tratos de Argel*, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, pieza esta última donde, según el escritor alcalaíno, se atrevió "a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían" (15-16). En este pasaje, Cervantes sobrevuela el hecho de que las comedias representadas en los teatros comerciales habían ya de ser articuladas en cuatro actos, cuando, a su vuelta del cautiverio en Argel allá por 1580, él se incorpora al mercado teatral vendiendo sus escritos. De esta innovación se había proclamado artífice Juan de la Cueva poco antes, pues en el *Ejemplar poético* (1606) escribe:



Que el un acto de cinco le he quitado,  
que reducí los actos en jornadas,  
cual vemos que es en nuestro tiempo usado.  
(vv. 508-510)

La novedad radicaba en haber cambiado la división de los cinco actos de las comedias clásicas, que después pasaría a las tragedias clasicistas del siglo XVI<sup>1</sup>, por la división en cuatro como recoge Lupericio Leonardo de Argensola, otro poeta que interviene en la empresa teatral dando o vendiendo piezas teatrales a compañías comerciales en los años ochenta. Así, en la loa introductoria de *Alejandra*, la figura alegórica de la Tragedia dice a los oyentes:



El sabio Estagirita da liciones  
cómo me han de adornar los escritores;  
pero la edad se ha puesto de por medio,  
rompiendo los preceptos por él puestos,  
y quitándome un acto, que solía  
estar en cinco siempre dividida.  
(Argensola, 2011: 243)

En un repaso más distanciado, Agustín de Rojas en la *Loa de la comedia* (1603) hace una breve historia del teatro español de su época y recuerda que en tiempos de Juan de la Cueva:

Hacían cuatro jornadas;  
tres entremeses en ellas,  
y al fin, con un bailecito,  
iba la gente contenta.  
(Rojas, 1971: 125)

Aquí es donde Rojas sitúa *Los tratos de Argel* de Cervantes junto a *El Comendador* de Lope de Vega, *Audalla* de Loyola y *Las Lauras* y *El bello Adonis* de Francisco de la Cueva. Crawford (1922), en un pionero estudio de las piezas de este período, apunta como marco cronológico la década que va de 1575 a 1585 o 1586. Otros trabajos más recientes como el de Josefa Badía (2008 y 2014) sobre la colección Gondomar o la tesis doctoral de Martina Colombo (2016) confirman estas<sup>2</sup>. Y efectivamente en cuatro jornadas aparecen divididas los testimonios de *La Numancia* y de *Los tratos de Argel* conservados en la Biblioteca Nacional de España (Mss./15000 y Mss./14630). Además, *La Jerusalén conquistada por Godofre de Bullón*, la otra pieza de este período cervantino que nos ha llegado, atribuida a Cervantes por Stefano Arata, presenta una

<sup>1</sup> La división de las comedias en cinco actos se encuentra en los comentarios de Donato a Terencio y aplicada por primera vez a la edición de sus comedias por Raffaele Regio (Publius Terentius Afer, *Comoediae*, prelin: Raffaele Regio, Epistola Bartholomaeo Girardo, Donatus, *Vita Terentii*, Venecia, impresor anón. de Ausonio, 1473). Después se aplicará esta articulación a las tragedias como vemos en Gibaldi o Dolce, alejándose de las partes descritas por Aristóteles en la *Poética*: prólogo, episodio, coro y exódo. A partir de Donato se aplica como elemento divisor de los actos el vacío de la escena tanto en comedias como en tragedias. Así Gibaldi escribe en el prefacio a la tragedia *Didone* (1543): "Parve adunque a' que' gran giudici, i quali le cose avute altronde affermavano poscia colla loro diligenza, che la scena di atto in atto dovesse rimaner vota, e si conoscesse in questa guisa la distinzione degli atti, e si desse di atto in atto ricreazione all'animo degli spettatori colla musica o vero con qualche intermedio [...] E Donato, eccellente interprete delle commedie di Terenzio e diligente osservatore dell'antichità, dà l'ordine di conoscere la divisione degli atti, e ciò disse che è quando rimane la scena vuota, cioè senza alcuno istrione" (Weinberg, 1970: 479-480). Para esta cuestión de la división en actos, véase Vescovo, 2007: 114-120.

<sup>2</sup> Véase en particular el listado de piezas que se encuentra en el apartado "Producción dramática" (Colombo, 2016: 107-128).

división externa en tres jornadas, pero en realidad se trata de una refundición de una anterior segmentada en cuatro (Arata, 1992:11; Antonucci, 2014: 97)<sup>3</sup>.

Según todos estos testimonios, se podría pensar que Cervantes cuando empieza a escribir para los teatros comerciales poco después de su vuelta a España en 1580 lo hiciera siguiendo los modelos que se están viendo en los teatros comerciales; esto es comedias y tragedias en cuatro jornadas. Luego, ya en *La batalla naval* comenzaría a articular las obras en tres, según la novedad expuesta por Cristóbal de Virués en la loa que antecede a *La gran Semiramís*<sup>4</sup>. Este tipo de articulación de la pieza dramática es el que triunfaría, sin ninguna duda, en las tablas españolas, como se puede ver en todos los textos conservados desde el último cuarto del siglo XVI en adelante y recoge Lope de Vega posteriormente en el *Arte Nuevo* (1609).

No obstante, los manuscritos de *La Numancia* y *El trato de Argel* custodiados actualmente en la Biblioteca de la *Hispanic Society of America* (HSA B2341) presentan una problemática articulación que ha hecho pensar a la crítica que las primeras piezas cervantinas estuvieran divididas en cinco jornadas, como parece inferirse de las mismas palabras de Cervantes en el prólogo de las *Ocho comedias* anteriormente citadas. Veámoslos con detalle con el objetivo de arrojar luz sobre la cuestión.

El texto de *La Numancia* en el manuscrito de la HSA está dividido en jornadas y en escenas. Las indicaciones que presenta el manuscrito son las siguientes<sup>5</sup>:

<b>Jornada Primera</b> ynterlocutores, Çipion, Jugurta, Gayo Mario, dos Enbaxadores de Numancia, Soldados Romanos, quinto fauio, máximo Hermano de Çipion
<b>Segunda çena</b> de la Primera Jornada.
<b>Segunda Xornada, Sçena primera</b> <b>Segunda çena</b> de la segunda xornada
<b>Xornada 3<sup>a</sup> sçena Primera</b> <b>Segunda Çena de la 3<sup>a</sup> xornada</b>
<b>quinta y Ultima jornada</b> <b>Segunda çena</b> de la 4 <sup>a</sup> jornada <b>Terçera Cena</b> de la 4 <sup>a</sup> jornada <b>Cena Ultima</b>

Como se puede observar en la tabla anterior, la última jornada viene indicada como “quinta y última” sin que aparezca ninguna “cuarta”, aunque la segunda y tercera escena en la que está segmentado el texto se presentan como escenas de la cuarta jornada. Esto ha llevado a todos los editores de la pieza desde la primera edición de 1784 de Antonio de Sancha hasta ahora a corregir la indicación de “quinta” por “cuarta”. El problema que se plantea es cómo se puede explicar el error: ¿se trata de una simple equivocación del copista que ha escrito “quinta” en lugar de “cuarta” o es un rastro de una anterior división en cinco? El otro testimonio de esta pieza, radicado en la BNE (Mss/14630), presenta un texto con numerosas variantes respecto al de la HSA<sup>6</sup>, pero dividido en cuatro partes coincidente con las de la HSA, como se

<sup>3</sup> La crítica en general ha aceptado esta atribución. Véase Brioso (2009), Kahn (2010), Baras Escolá (2010), Castillo (2012), Cerezo Soler (2013), Rodríguez López-Vázquez (2011), Antonucci (2014 y 2015) y Calvo Tello y Cerezo Soler (2018).

<sup>4</sup> Se lee: “Y solamente porque importa advierto / que esta tragedia, con estilo nuevo / que ella introduce, viene en tres jornadas / que suceden en tiempos diferentes: / en el sitio de Batra la primera, / en Nínive / famosa la segunda, / la tercera y final en Babilonia. / formando en cada cual una tragedia, / con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias, no sin arte escritas. / Ni es menor novedad que la que dije / de ser primera en ser de tres jornadas, / y de esto al fin y lo demás se advierta / con su alto ingenio cada cual, y admita / lo que más la virtud en sí despierte, / que es el fin justo a que aspirar se debe” (Virués, 2003: vv. 23-38).

<sup>5</sup> En este y los demás casos transcribo solo desarrollando las abreviaturas.

<sup>6</sup> Para las variantes, véase Cervantes 2015b.

puede observar en el siguiente cuadro donde se recogen en paralelo todas las acotaciones de ambos manuscritos:

HSA	BNE
<p><b>Jornada Primera</b> ynterlocutores, Çipion, Jugurta, Gayo Mario, dos Enbaxadores de Numancia, Soldados Romanos, quinto fauio, máximo Hermano de Çipion / Salen Primero Çipion y Jugurta Dentro se Hecha Este bando auiendo Primero tocado arrecoger el atambor A este Punto an de Entrar los mas Soldados que pudieren, armados A la Antigua, sin arcabuces y Çipion se sube sobre una peñuela questa en El tablado y mirando A los Soldados dize: Miranse los Soldados Unos a otros, y Hazen señas a Uno dellos, Gayo Mario, que responda por todos y ansi dize Entran dos Enbaxadores numantinos 1º, 2º Salense los embaxadores y quinto fabio Hermano de Çipion dize</p>	<p>Entra çipion y Iugurta y Mario y quinto fabio hermano de çipion Romanos Vasse mario</p> <p>Tocan a rrecojer y echase a dentro este bando</p> <p>Entra un alarde de soldados armados a lo antiguo sin arcabuces y çipion se sube sobre una peña que estará allí y diçe</p> <p>Miranse los soldados unos a otros y hacen señas a uno dellos que se llama gayo mayo que rresponda por todos y diçe Entran dos numantinos enbajadores Vansse los enbajadores y diçe quinto fauio hermano de çipion</p>
<p><b>Segunda çena</b> de la Primera Jornada. Sale una donzella Coronada con Unas torres y trae Un castillo En la mano, la qual significa España, y dize, Sale El Rio duero Con otros muchachos vestidos de Rio, Como El, que son tres Riachuelos que Entran En duero [sigue tachadura ilegible]</p>	<p>Vansse y sale España coronada con unas torres y trae un castillo en la mano que significa España</p> <p>Sale el rrio duero con otros tres rrios que serán tres muchachos vestidos como que son tres riachuelos que entran en duero junto a soria que en aquel tiempo fue numancia</p>
<p><b>Segunda Xornada, Sçena primera</b> yntercolutores Teogenes, y carabino, Con otros 4 numantinos Gouernadores de Numancia y marquino Hechizero y Un Cuerpo muerto que saldrá a su tiempo - Sientase a Consejo y los quatro numantinos que no tienen nombres se señalan assi, 1º, 2º, 3º, 4º</p>	<p><b>Jornada segunda</b> Salen teojenes y carauino con otros quatro numantinos gouernadores de numancia y marquino hechizero y siéntanse</p>
<p><b>Segunda çena</b> de la segunda xornada Entran primero dos soldados numantinos - Morando y Leonçio An de salir agora Dos numantinos vestidos Como sacerdotes antiguos, y traen asido de los Cuernos En medio de entrambos, Un Carnero Grande, Coronado de oliuo o yedra y otras flores, y un paje con Un fuente de Plata y Una toalla al Hombro, otro Con un jarro de plata lleno de Agua, otro Con otro lleno de vino, otro Con otro Plato de plata con un poco de ynçienso, otro con fuego y leña, otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo</p>	<p>Vansse y salen marandro y leonçio numantinos</p> <p>Apartanse a un lado y salen dos numantinos vestidos como sacerdotes antiguos y an de traer asidos de los cuernos en medio un carnero grande coronado de oliua y otras flores y un paje con una fuente de plata y una toalla y otro con un jarro de agua y otros dos con dos jarros de vino y otro con otra fuente de plata con un poco de ynçienso y otros con fuego y leña y otro que ponga una mesa con un tapete donde se ponga todo lo que</p>



<p>esto y hagan con esta çena todos los que ubiere en la Comedia en Habito de Numantinos, y luego los sacerdotes, y dexando El Uno El carnero de la mano diga Roçian El fuego y a la Redonda Con El Vino y luego ponen El ençienso El El fuego y dize</p> <p>Hagase Ruydo debaxo del tablado Con un barril lleno de piedras y disparesse un Coete Volador</p> <p>quite Algunos pelos Al carnero y Echelos al ayre</p> <p>Aqui a de salir Por los Huecos del tablado Un demonio asta El medio Cuerpo, y a de arrebatat El Carnero y meterle dentro, y tornar luego a Salir, y deRamar y esparçir el fuego, y todos los Sacrifiçios</p> <p>Salense todos y quedan solos Menandro y leonçio</p> <p>Aqui sale marquino Con Una Ropa negra de bocaçi ancha y una Cabellera negra y los pies descalços y en la Çinta traera de modo que se le vean tres Redomillas llenas de Agua la Una negra la otra teñida con Azafran y la otra Clara y En la Una mano Una lança Barniçada de negro y En la otra Un libro y viene Uno con El y así como entran se ponen a un lado Leonçio y Merandro – Marquino y milbio –</p> <p>Con El Agua de la Redoma Clara baña El Hierro de la lança y luego Hiere en la tabla y debaxo o suelten cohetes o agase El Rumor Con El barril de Piedras</p> <p>Roçia Con El Agua la sepultura y abrese la sepultura</p> <p>Sale El cuerpo amortajado con un rrostro de mascara descolorido, Como de muerto, y ba Saliendo poco a poco y en salidendo. Dexase caer En El teatro sin mover pie ni mano, Hasta su tiempo</p> <p>Roçia El cuerpo Con El agua amarilla y luego le azota Con un azote</p> <p>Menease y estremeçese El Cuerpo a Este punto</p> <p>Arrojase en la sepultura y dize</p> <p>Arroxase marquino En la sepultura</p>	<p>hubiere en la comedia en auitos de numantinos y luego los sacerdotes dejando el uno el carnero de la mano diga y an de entrar teojenes y muchos numantinos</p> <p>Roçian el fuego con el vino a la rredonda y luego pone el ynçienso en el fuego y diçe</p> <p>haçese rruydo debajo del tablado con un barril lleno de piedras y disparesse un coete volador</p> <p>quita algunos pelos del carnero y echalos al ayre</p> <p>Sale por el gueco del tablado un demonio hasta el medio cuerpo y a de arreuarat el carnero y volverse a disparar el fuego y todos los sacrificios</p> <p>Vansse todos y quedan marandro y leonçio</p> <p>aqui sale marquino con una rropa de bocaçi grande y ancha y una cauallera negra y los pies descalços y en la çinta trayra de modo que se le bean tres rredomillas llenas de agua la una negra y la otra clara y la otra teñida con açafrañ y una lançaen la mano teñida de negro y en la otra un libro y a de benir otro con el que se llama milbio y quando entran leonçio y marandro se apartan afuera marquino y milbio</p> <p>con el agua clara de la rredomilla baña el hierro de la lança y luego entra en la tabla y debajo suenan coetes y agase rruydo</p> <p>Roçia con agua negra la sepultura y abrese</p> <p>Sale el cuerpo amortajado con un rrostro de muerte y ba saliendo poco a poco y en saliendodejase caer en el tablado</p> <p>Roçia el cuerpo con el agua amarilla y luego le açotara</p> <p>en este punto se estremeçe el cuerpo y abla</p> <p>en diciendo esto se arroja el cuerpo en la sepultura</p> <p>arrojase en la sepultura</p>
<p><b>Xornada 3ª çena Primera</b> yntercolutores Çipion, Jugurta, y Mario</p> <p>Aqui a de sonar Una trompeta desde El muro de numançia</p> <p>ponese Carabino Ençima de la muralla, Con Una bandera blanca puesta En Una</p>	<p><b>Jornada tercera</b> salen çipion y Iugurta y mario Romanos</p> <p>Tocan una trompeta del muro de numançia</p> <p>Ponese carauino en la muralla con una bandera o lança en la mano y diçe</p>

<p>bara Banse Çipion y los suyos Baxase y torna a salir luego Con todos Los numantinos que salieron En El principio de la segunda xornada Eçpto marquino que se arrojó En la Sepultura y sale tambien Marandro Aqui entran quatro o mas mujeres de Numança y con Ellas Lira Las mujeres traen Unas figuras de niños en los Braços y otros de las manos excepto Lira que no trae ninguno Salense todos, y al salir marandro asse a Lira por El braço y detienela Leonçio a de estar escuchando todo lo que ha pasado entre su amigo marandro y Lira</p>	<p>Vansse çipion y los suyos y diçe caruino Vasse y torna a salir fuera con teojenes y carauino y marandro y otros  Entran quatro mujeres de numança cada una con un niño en los braços y otros de las manos y lira donçella  Vansse todos y al yrse marandro ase a lira de la mano y ella se detiene y entra leonçio y apartasse a un lado y no le been y diçe marandro Vasse lira y diçe leonçio</p>
<p><b>Segunda Çena de la 3<sup>a</sup> xornada.</b> 2. Numantinos Aqui salen agora Algunos Cargados de Ropa y entran por una puerta y salen por otra Sale Una mujer Con Una Criatura en los braços y otra de la mano  Entrase</p>	<p>Vansse y salen dos numantinos  aqui salen con cargas de rropa por una parte y entranse por otra  Sale una muger con una criatura en los braços y otra de la mano y rropa para hechar en el fuego Vasse la muger y el niño y quedan los dos [numantinos]</p>
<p><b>quinta y Ultima jornada</b> Tocase al arma Con Gran priesa y a este rumor sale Çipion con Jugurta y mario Al tablado Sale quinto fabio con la espada desnuda y dize Entrase Çipion y los suyos y luego tocase Al arma En la Çiudad y al rumor Sale marandro, Herido y lleno de Sangre, Con Una çestilla blanca En El braço yzquierdo, Con Algún poco de bizcocho Ensangrentado y dize Sale Lira Con Alguna Ropa Como que la lleua a quemar y dize Caese muerto y coxele En las faldas lira a este punto a de entrar Un muchacho Ablando desmayadamente El qual es Hermano de Lira Caese muerto A este punto sale Una mujer Huyendo y tra Ella Un soldado numantino Con una daga en la mano Para matarla</p>	<p><b>Jornada quarta</b> tocan al arma con gran priesa y a este rrumor sale çipion y Iugurta y Mario alborotados  Sale quinto fauio con el espada desnuda y diçe Vansse todos y sale marandro erido y lleno de sangre con una çesta de pan  Sale lira con alguna rropa para hechalla en el fuego y diçe Caese muerto y cojele en las faldas lira entra un muchacho hermano de lira hablando desmayadamente  caese muerto Sale una muger huyendo y tras ella un soldado numantino con una daga para matalla entrase la muger</p>
<p><b>Segunda çena</b> de la 4<sup>a</sup> jornada Sale Una muger armada Con Un escudo En El braço izquierdo, y una lanzilla en la mano, que significa La Guerra, trae</p>	<p>lleuan los cuerpos y sale una muger harmada con una lança en la mano y un escudo que significa la guerra y trae consigo la enfermedad y la hambre la</p>

<p>Consigo a la enfermedad, arrimada a una muleta, y Rodeada de Paños la Cabeza, Con Una mascara amarilla, y la Hanbre saldra con Un desnudo de muerte, y Encima Una Ropa de bocaçi amarillo, y Una mascara amarilla, o descolorida, pueden estas figuras Hazellas Hombres pues lleuan mascararas Banse</p>	<p>enfermedad arrimada a una muleta y rrodeada de paños la caueça con una mascara amarilla y el hambre saldrá con un desnudo de muerte y encima rropa de vocací amarilla y una mascara descolorida</p>
<p><b>Terçera Cena</b> de la 4ª jornada sale Teagenes Con dos Hijos pequeños y Una Hija y su muger Banse luego y salen dos muchachos Huyendo y El Uno dellos a de ser El que se aRoja de la torre que se llama Bariato Base y sale teagenes Con dos Espadas desnudas, y ensangrentadas las manos y Como seruido les be venir Huyese y entrase dentro aRoja la Una espada de la mano Un numantino Entranse</p>	<p>Vansse y sale teojenes con dos hijos pequeños y una hija y su muger  Vansse y salen dos muchachos huyendo y el uno de ellos es el que se arrojó de la torre  Vasse el muchacho a la torre y queda seruido y sale teojenes con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos y como seruido le be huye y entrasse y diçe teojenes  Sale un numantino y diçe</p>
<p><b>Cena Ultima</b> Cipion, Jugurta, quinto fauio y mario y algunos soldados Romanos  Salta Mario En la Çiudad Salta Jugurta En la Çiudad y dize 5º fauio Mario torna a salir Por las murallas y dize Torna Jugurta por la mesma muralla Bariato desde la torre Aqui se aRoja de la torre y dize Çipion Suen a Una trompeta y Sale la fama</p>	<p>Vansse y sale çipion y Iugurta y quinto fauio y Mario y Hermilio y Impio y otros soldados rromanos Salta mario en la ciudad Salta Iugurta en la ciudad torna a salir mario por la muralla y diçe asomase Iugurta a la Muralla diçe bariato muchacho desde la torre arrojasse el muchacho de la torre y suena una trompeta y sale la fama y diçe çipion Entra la fama bestida de blanco y diçe</p>

Quizás el único modo de aclararlo es estudiando la estructura de la pieza para ver si hay algún elemento que pudiera hacer pensar en una primitiva división de la acción en cinco partes. Veámoslo. En el manuscrito de la HSA aparece el texto segmentado en cuatro partes y cada una de ellas en escenas, aunque en dos ocasiones (primera y última jornada) no se explicita la primera con este término. Las tres primeras jornadas constan de dos escenas cada una y la última de cuatro, de modo que se podría pensar que la última de estas partes podría ser el fruto de haber unido dos, cada una de ellas bipartita como las anteriores. Pero antes de llegar a alguna conclusión comprobemos cómo funcionan:

1. Primera jornada. La primera escena tiene lugar en el campamento romano, donde Escipión exhorta a sus soldados a que dejen la vida muelle que llevan y se comporten según requiere su estatus. Dos embajadores de Numancia llegan ante Escipión proponiéndole la paz, que el romano rechaza. Cuando se van los dos numantinos, el general romano expone su intención de sitiar la ciudad y rendirla por el hambre. Todos se van y con la figura alegórica de España, quien se lamenta de la situación de Numancia, comienza la segunda escena, aunque manteniendo el mismo metro (octavas). A continuación, entran el río Duero y tres riachuelos. Al Duero pide España que socorra a los numantinos. Su respuesta será que, aunque la destrucción de la ciudad es inevitable, los futuros españoles construirán un futuro poderoso con Felipe II. Las dos secuencias dramáticas — aquí llamadas escenas — vienen delimitadas por un vacío escénico, pues se van del tablado los actores que han

protagonizado el primer bloque. Obsérvese, además, en el cuadro de las acotaciones que tanto en la escena primera como en la segunda entran y salen personajes, pero al no dejar en cada bloque el tablado vacío el espectador lo percibe como un continuo. De este modo entendemos el concepto de “escena” empleado en este manuscrito para segmentar la acción.

2. Segunda jornada. La primera escena, asimismo en octavas, inicia en Numancia, donde se ha reunido el Consejo de guerra para ver cómo pueden enfrentarse al sitio. Caravino propone solicitar a los romanos que el duelo de un numantino y un romano resuelva la situación. Junto con esto, solicita que se pida a Marquino, “agorero tan famoso”, que pronostique el desenlace, así como que se haga un sacrificio a Júpiter. Se van para cumplir con lo acordado. La demarcación viene dada una vez más por dejar el tablado vacío. La segunda escena tiene también lugar en Numancia. Aparece en el tablado Marandro y Leoncio, quienes hablan de los amores de Marandro por Lira y de la dificultad en la que los pone el asedio. A continuación, llegan sacerdotes para realizar el sacrificio solicitado por Caravino. Los dos amigos numantinos comentan los hechos como malos augurios. Durante este ritual, el hechicero Marquino resucita a un muerto y se arroja con él a la sepultura ante los nefastos signos. La escena y la jornada terminan con el comentario de Marandro y Leoncio. Este segundo bloque es polimétrico, alternándose los octosílabos con los endecasílabos de acuerdo al asunto que se va tratando y a los personajes que hablan: los dos amigos Leoncio y Marandro se expresan en redondillas, mientras que los parlamentos correspondientes al ritual del sacrificio y la hechicería están en tercetos y octavas. Como Antonucci (2014 y 2015) ha señalado se imbrican en el mismo bloque las esferas de lo privado y de lo público, marcadas cada cual por el uso del metro.
3. Tercera jornada. La primera escena tiene lugar en el campamento de los romanos teniendo como interlocutores a Escipión, Yagurta y Mario. Suena una trompeta desde el muro de Numancia (representado en lo alto en la fachada del teatro) y desde lo alto saca una bandera blanca Caravino que, como embajador de los numantinos, propone a los romanos un duelo entre el mejor de sus soldados y un numantino para resolver la contienda. Escipión no lo acepta. Se van los romanos, quedando solo Caravino. El metro utilizado en toda esta parte es la octava real. A continuación, la acotación reza: “Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada -excepto Marquino, que se arrojó en la sepultura-, y sale también Marandro”. Según la segmentación del manuscrito de la HSA aquí no hay cambio de escena, aunque haya cambio de lugar y de metro, pues de las octavas se pasa a los tercetos. Se pone así en evidencia que el concepto de escena que funciona en este manuscrito es el de unidad de acción como único criterio delimitado entre dos vacíos del tablado. El movimiento escénico sería el siguiente: Caravino se asoma por la muralla, que estaría representada en el primer nivel de la fachada del teatro. Desde allí hace la propuesta de duelo a los romanos quienes, desde abajo (tablado que representa el campamento romano), lo escuchan y dialogan con él. Después que los romanos se han ido y luego de haber expresado en soliloquio su opinión ante lo ocurrido, Caravino se baja por detrás de la fachada del teatro para salir al escenario que ahora representará la ciudad de Numancia. El escenario queda solo durante el breve tiempo que tarda el actor en bajar, pero es suficiente y necesario para volver verosímil el paso de un lugar a otro. El espacio ha cambiado desde el exterior al interior, pero la acción se ve como un continuo, aunque haya variación de metro (de octavas a tercetos), que, por otra parte, como se ha podido ver en escenas anteriores, no constituyen marcas de cambio estructural<sup>7</sup>. Los numantinos reunidos y después de saber el rechazo de Escipión a su propuesta del duelo deciden morir peleando. A

<sup>7</sup> Se podría hablar en cierto modo de un caso particular del “espacio itinerante” estudiado por Javier Rubiera (2005: 99-124).



ellos poco después se les une un grupo de mujeres que les hacen ver en redondillas que no es esa la solución, pues ellas y sus hijos no quieren quedar prisioneras de los romanos y deciden morir también no sin antes haber quemado todas sus posesiones. Uno de los gobernadores, Teógenes, les responde en octavas aceptando la propuesta de las numantinas. Cuando se van retirando todos, Marandro coge del brazo a su amada Lira para detenerla y ella le expone cómo está por morir de hambre. Marandro le dice que mientras que él viva no lo consentirá y que se adentrará en el campamento romano para robar pan para ella. El diálogo se realiza en redondillas. Seguidamente llega Leoncio, amigo de Marandro que ha escuchado la conversación entre los enamorados y se ofrece a acompañarlo en esta aventura al campamento enemigo. Aquí de nuevo se cambia de metro pasando a usar los dos amigos los tercetos, en una alternancia similar a la que vimos en la escena segunda de la segunda jornada. El escenario se queda vacío y empieza, según siempre el manuscrito de la HSA, la segunda escena. Esta representa la quema de los bienes de los numantinos con unos que entran por una puerta y salen por otra y dos comentaristas que se expresan en octavas. Los mismos dos numantinos son espectadores de la llegada de una madre con un hijo y de su patética situación a causa del hambre extrema ocasionada por el sitio de la guerra. La madre y el hijo hablan en redondillas, dándose la misma alternancia de metros observada anteriormente. En el manuscrito de la BNE a esta secuencia le sigue el diálogo en octavas entre los dos numantinos que se vuelven a quedar solos y terminan la jornada con sus comentarios, yéndose a su vez para ver qué ordena el gran Senado. Estos últimos parlamentos están omitidos en HSA.

4. La siguiente jornada aparece en el manuscrito de la HSA como “Quinta y última jornada” y está dividida en cuatro escenas. La primera, en octavas, se desarrolla en el campamento romano donde se escucha el ruido de alarma. Quinto Fabio narra a Escipión, Yugurta y Mario la incursión de los numantinos (Marandro y Leoncio) en su campamento matando a los soldados que encontraron en su paso hasta hallar en una tienda unos pedazos de pan con lo que se aprestaron a volver, aunque uno de ellos fue muerto y el otro malherido. Entran los romanos y sale herido Marandro, que ha vuelto a Numancia. Allí encuentra a su amada Lira que lleva cosas para quemar, como habían hecho otros numantinos. Marandro le da el pan ensangrentado que le trae y cae muerto en sus faldas. A continuación, llega el hermano de Lira quien también muere desfallecido sin poder probar el pan. A este punto Lira decide matarse con una daga. Toda la acción desde que Marandro llega a Numancia hasta aquí tiene la redondilla como estrofa. Cuando Lira está a punto de suicidarse, asiste a la persecución de una mujer por parte de un soldado numantino que le quiere dar muerte siguiendo la consigna acordada de no dejar a ninguna mujer viva. La numantina escapa y Lira le pide al soldado que la mate a ella. El soldado accede pidiéndole primero que le ayude a llevar los dos cuerpos mientras le cuenta lo sucedido. Toda esta parte de la acción se realiza en octavas. Como se puede comprobar estamos ante una concepción escénica parecida a la anterior, pues todo viene concebido como un mismo bloque al tratarse de la misma acción a pesar de que el espacio cambie y el escenario quede brevemente vacío. La métrica tampoco tiene función demarcadora de escena. Sigue funcionando el principio de alternancia entre la esfera de lo privado y de lo público como en los casos comentados anteriormente. La segunda escena es una secuencia alegórica en octavas protagonizada por la Guerra, el Hambre y la Enfermedad, quienes narran el horrendo espectáculo de cómo los numantinos llevan a cabo la muerte de los niños, viejos y mujeres junto a la destrucción de todo con el fuego, antes de darse muerte a ellos mismos. Las tres figuras se retiran anunciando la muerte que Teógenes dará a sus dos hijos pequeños, su hija y su mujer para después terminar suicidándose. La tercera escena empieza con Teógenes quien explica a sus hijos y a su mujer la decisión tomada por el senado numantino. La mujer la acata pidiendo solo ser muerta en el templo de Diana. El metro ha seguido siendo la octava, subrayándose de este

modo la ligazón entre las dos escenas, pues esta representa lo anunciado por las figuras alegóricas. Teógenes y su familia se marchan, dejando momentáneamente el tablado vacío. Salen dos muchachos huyendo de la muerte. Uno se va a esconder a una torre. El otro se queda por no tener más fuerza, pero al ver llegar a Teógenes con dos espadas ensangrentadas huye. A pesar de quedar el escenario vacío no se ha segmentado la escena porque la llegada de Teógenes hace que, una vez más, la acción se perciba como un continuo, aunque cambie el metro. Los muchachillos se expresan en redondillas y Teógenes lo sigue haciendo en octavas. Se ve así la especialización de este metro para asuntos importantes (Antonucci 2014 y 2015). La cuarta escena (“Cena última”) tiene lugar en el campamento romano, donde Escipión no sabe lo que pasa con Numancia y Mario se ofrece para ir a ver. Salta a la ciudad seguido después de Yugurta. Mientras tanto, Quinto Fabio y Escipión comentan la necesidad que tiene de hacer al menos a uno prisionero para que Roma le otorgue la victoria sobre Numancia. Hasta aquí el verso usado es el endecasílabo suelto que será cambiado por el terceto cuando Mario sale por la muralla y narra lo que ve: la ciudad destruida y un lago de sangre de todos los numantinos muertos. Yugurta llega luego a salir por la misma muralla y les informa de que en la torre se ha escondido un muchacho (Variato), quien, después de dialogar con los romanos, se arroja desde la torre para que estos no triunfen sobre Numancia. Variato hace este último parlamento en octavas y en octavas profiere el comentario último de Escipión. La tragedia termina con la figura alegórica de la Fama, cuyas palabras finales anuncian siempre en octavas que la hazaña será cantada por todo el mundo y recordada “la fuerza no vencida, el valor tanto” (Cervantes, 2015b, v. 2445).

Entendida de este modo la segmentación de la obra en diez escenas, bien podría pensarse, como anticipaba, que la división de esta tragedia cervantina podría ser el resultado de una redistribución de una anterior en cinco, contando cada una de las jornadas con dos escenas:

HSA	Escenas	Metro	Espacio	Versos	vv. /escena	vv. /jornada	Hipótesis	Escenas	vv. /jornada
Jornada I	1 escena	Octavas	Campamento romano	1-352	352	536	Jornada I	1 escena	536
	2 escena	Octavas	¿Numancia? (escena alegórica)	353-536	184			2 escena	
Jornada II	1 escena	Octavas	Numancia	537-680	144	576	Jornada II	1 escena	576
	2 escena	Redondillas Tercetos Redondillas Tercetos Octavas redondillas	Numancia	681-1112	432			2 escena	
Jornada III	1 escena	Octavas Tercetos Octavas Redondillas Tercetos	Campamento romano/ Numancia	1113-1631	518	626	Jornada III	1 escena	626
	2 escena	Octavas Redondillas Octavas	Numancia	1632-1739	108			2 escena	
Jornada V y última	1 escena	Octavas Redondillas Octavas	Campamento romano/ Numancia	1740-1975	236	707	Jornada IV	1 escena	327

2 escena	Octavas	Numancia (escena alegórica)	1976- 2067	92	Jornada V	2 escena	380
3 escena	Octavas Redondillas Octavas	Numancia	2068- 2183	116		1 escena	
4 escena	Sueltos Tercetos Octavas	Campamento romano	2184- 2448	264		2 escena	

A favor de esta hipótesis, tenemos la articulación de la primera jornada que, como hemos visto, está compuesta de una escena en el campamento romano seguida de otra alegórica, igual que la que podría ser la cuarta jornada. La quinta estaría formada por las dos últimas escenas, que aparecen como tercera y cuarta de la cuarta jornada. En cambio, un argumento en contra de esta hipótesis podría ser que con esta distribución en cinco el número de versos no es equilibrado entre las diferentes partes, aunque es verdad que, si comparamos con otras piezas en cinco como las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez, no es inusual tal descompensación entre las partes:

Título	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Totales
<i>Nise lastimosa</i>	525	330	376	499	223	1907
<i>Nise laureada</i>	528	517	523	364	422	2358

Lo mismo ocurre con las piezas del período divididas en cuatro jornadas, pues tampoco hay un equilibrio siempre entre ellas, como tampoco lo hay dividida en cuatro partes *La Numancia* según se observa en el cuadro de más arriba. Veamos los datos de las comedias de la colección Gondomar (a partir de Badía, 2008: 499):

Título	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Jornada IV	vv. totales
<i>Las locuras de Orlando</i>	476	537	454	414	1881
<i>Gravarte</i>	380	381	268	326	1355
<i>María la pecadora</i>	491	547	393	562	1993
<i>Los vicios de Cómodo</i>	434	508	628	611	2183
<i>Las grandezas del Gran Capitán</i>	521	484	490	356	1851
<i>La descendencia de los Marqueses de Mariñán</i>	687	520	553	417	2177
<i>Las traiciones de Pirro</i>	493	384	249	380	1506

Y los de las de comedias de otros dramaturgos de esa década:

Autor	Título	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Jornada IV	vv. totales
Juan de la Cueva	<i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i>	500	208	368	208	1284
	<i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i>	304	379	512	208	1403
	<i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i>	422	300	307	520	1549
	<i>Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio</i>	328	368	594	575	1865
	<i>Comedia del degollado</i>	576	384	495	522	1977

	<i>Tragedia de la muerte de Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles</i>	312	371	488	377	1548
	<i>Comedia del Tutor</i>	588	682	368	761	2399
	<i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	666	459	682	520	2327
	<i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	388	424	492	272	1576
	<i>Comedia del Príncipe tirano</i>	632	680	593	556	2461
	<i>Tragedia del Príncipe tirano</i>	377	344	621	528	1870
	<i>Comedia del viejo enamorado</i>	701	789	878	382	2750
	<i>Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola</i>	488	417	546	336	1787
	<i>Comedia del infamador</i>	546	596	537	495	2174
Lupercio Leonardo Argensola	<i>Alejandra</i>	637	489	660	512	2298
	<i>Isabela</i>	734	392	702	740	2568
Lope de Vega	<i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	500	590	420	320	1830
Rey de Artieda	<i>Los amantes</i>	421	479	247	538	1685
Cristóbal de Mesa	<i>Marco Antonio y Cleopatra</i>	361	374	329	453	1517
Joaquín Romero de Cepeda	<i>Comedia Salvaje</i>	264	432	342	390	1428
Francisco de la Cueva	<i>Tragedia de Narciso</i>	354	344	332	426	1456
Morales	<i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i>	398	453	327	337	1515
Loyola	<i>Comedia de Miseno</i>	231	232	384	260	1107

De entre todas estas piezas, quisiera destacar por significativo el caso la tragedia *Isabela*, de Lupercio Leonardo de Argensola, pues presenta un importante desequilibrio en la distribución de los versos, ya que la segunda jornada cuenta con un número mucho menor de las restantes: tres jornadas rondan los setecientos y otra no llega a los cuatrocientos, representando por lo tanto casi la mitad de los versos. De todos los testimonios que se conocen de esta pieza, el Mss/14629 de la BNE se separa de los demás por las intervenciones que, a decir de Luigi Giuliani (2011), pueden deberse a un autor de comedias. Entre las variantes más señaladas se encuentra la división interna en escenas – en el sentido de secuencia dramática delimitada por un vacío escénico visto en el manuscrito de *La Numancia* de la HSA –, la diferente distribución de las mismas e incluso una segmentación diferente en jornadas respecto a los restantes testimonios conservados<sup>8</sup>. Obsérvese el siguiente cuadro:

<i>Isabela</i> , BNE	<i>Isabela</i> , ed. Giuliani
Primera jornada	Acto I
[escena 1]	Escena 1 <sup>a</sup>
Cena 2	Escena 2 <sup>a</sup>
	Escena 3 <sup>a</sup>
Segunda jornada	
Cena 1	[Escena 5 <sup>a</sup> del Acto II]
Cena 2	Escena 4 <sup>a</sup>

<sup>8</sup> Comparo el texto con el de la ed. de Giuliani (Argensola, 2011) que, al ser una edición crítica, intenta reconstruir el original.



	Acto II
Cena 2 [sic]	Escena 1
	Escena 2
	Escena 3
	Escena 4
	Escena 5 [antepuesta: Cena 1 de la Segunda jornada]
Cena 3	[Escenas 3-5 del Acto III]
Tercera jornada	Acto III
Cena 1	Escena 1
	Escena 2
	Escena 3 [antepuestas: Cena 3 de la Segunda jornada]
	Escena 4
	Escena 5
	Escena 6
[se ha añadido una secuencia]	
Cuarta jornada	Acto IV
[Escena 1]	Escena 1
	Escena 2
	Escena 3
	Escena 4
Cena 2	Escena 5
Cena 3	Escena 6
	Escena 7
	Escena 8

Con la intervención realizada, que refleja el manuscrito 14629 de la BNE se logra un equilibrio un tanto mayor entre las jornadas, pues la mayor diferencia entre ellas es de 159 vv. frente a los 344 vv. de la versión más cercana al original del poeta (ed. Giuliani):

<i>Isabela</i> , ed. Giuliani	734	390	701	663
<i>Isabela</i> BNE	654	703	544	663

No obstante, lo que me resulta más interesante de este caso es que se demuestra que la tragedia de Argensola, dividida por el poeta en escenas en sentido clásico, como sucede en las tragedias de Giraldo o Dolce, modelos del aragonés, se ha estructurado y segmentado de manera bien distinta, aunque aparezca también la etiqueta de escena o cena. En efecto, en esta el criterio para la división de la acción en partes menores (*portiones minores*) en las que, según Escalígero, se fragmentaban los actos (*portiones maiores*) es diferente a la escena clásica, pues no responde a la entrada y salida de personajes<sup>9</sup>. Si analizamos estos manuscritos vemos que, como ocurre en el manuscrito de *La Numancia* de la HSA, el concepto de escena responde a un bloque de acción marcado por un vacío escénico al principio y al final de la secuencia. A veces, como vimos en el caso de las escenas primeras de la tercera y cuarta jornada de *La Numancia*, el escenario puede quedar vacío, pero no indica cambio de escena, pues hay continuidad en la acción. Este vacío es imprescindible para el cambio espacial de una acción que empieza en el campamento romano y termina en la ciudad de Numancia, teniendo como hilo conductor a

<sup>9</sup> Un caso particular lo representa *Los amantes* de Rey de Artieda, pues el dramaturgo dispone la acción en actos y cada uno de ellos en escenas no coincidentes con el concepto clásico, pues en más de una ocasión (10 sobre 16) cuenta en su interior con entradas y salidas de personajes. Para la estructuración de esta tragedia véase Ojeda Calvo (2009).

Caravino y Marandro respectivamente. Con este criterio el manuscrito 14629 de la BNE segmenta la acción y, de este modo, aúna las escenas clásicas por bloques y juega incluso con su disposición, como se observa en el cuadro anterior, quizás por el problema de los actores que pudieran duplicar papel.

Este tipo de segmentación coincide con el concepto de escena empleado en las ediciones Timoneda del primer teatro profesional; esto es de Lope de Rueda y de Alonso de la Vega. También la encontramos en otras piezas del siglo XVI: *La comedia de El viaje del hombre* (Real Biblioteca de Madrid, II-462, ff. 25r-33v), el *Auto de Santísimo Nacimiento de Cristo* (Real Biblioteca de Madrid, II-462, ff. 35r-54r) y en el fragmento de la *Comedia de Digeniano* (Real Biblioteca de Madrid, II-462, ff. 82v-85v). Pudiera pensarse a juzgar por estas piezas, aunque haría falta un estudio de conjunto, que era una práctica habitual de los actores profesionales para su puesta en escena, por una parte, y, por otra, señala la concepción de la pieza teatral áurea articulada en una serie de bloques dentro de un mismo acto o jornada, superando la concepción clásica y clasicista que veía el acto como un continuo, pues, como señalé al principio de este artículo, desde Donato los cortes temporales marcados por un vacío se situaban entre acto y acto. Este concepto de escena es el que parece prevalecer en España no sólo en el siglo XVI si no que dura en el tiempo, según la definición que de salida o escena da José Pellicer de Tovar en el precepto 14<sup>o</sup> de *Idea de la comedia de Castilla* (1635) o José Alcázar en su *Ortografía Castellana* (h. 1690): “la escena duraba mientras no salían todas las personas del tablado, o para acabar el acto, o empezar otra escena introduciendo otras” (Sánchez-Porqueras, 1971: 339)<sup>10</sup>. En este sentido se tiene que entender la escena a la que se refiere Lope de Vega en su *Arte nuevo* cuando habla de que “la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena” (vv. 234-235); esto es, el conflicto dramático se ha de resolver solo en la secuencia dramática final. Asimismo, solo entendiendo escena como bloque o secuencia dramática tienen sentido las palabras del canónigo en el primer *Quijote*:

Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (Cervantes, 2005, I, 48)

Por otra parte, este mismo concepto de escena arroja luz a la distribución de la otra pieza dramática conservada en el mismo códice B2341 de la HSA. El texto de *Los tratos de Argel* o de *El trato de Argel*, según los testimonios manuscritos conservados, desde su primera edición llevada a cabo por Antonio de Sancha en 1784 junto al *Viaje al Parnaso* ha sido editado en cinco jornadas por haber interpretado su primer editor y los sucesivos la indicación de “Cena 3” como un error por “Jornada tercera”, y la segunda marca de “jornada cuarta” como otro error por “quinta”. A continuación, indico la estructuración que presenta el ms. de la HSA comparada con la de la ed. de Sancha:

<sup>10</sup> Este concepto de escena coincide solo parcialmente con el concepto de cuadro formulado por Ruano de la Haza (1994: 291-294) y seguido por otros estudiosos del teatro áureo, pues, como se ha visto, el vacío escénico no siempre implica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción. Antonucci (2014 y 2015) en sus trabajos sobre las estructuras cervantinas defiende la idea del “cuadro” en el sentido dado por Ruano, porque cree que “la segmentación en cuadros tiene la ventaja de ser más flexible y más vinculada a la realidad de la representación teatral como debió imaginarla el dramaturgo” (2015: 133). Además, la misma Antonucci recuerda que los trabajos de Crivellari (2013) pone en evidencia que Lope de Vega, por ejemplo, era muy consciente de la existencia de unidades internas al acto o jornada que sustancialmente coinciden con el cuadro. Y yo añadiría que estas unidades internas al acto era lo que ellos llamaban “escena” o “cena”. Los innovadores estudios de Vitse sobre la segmentación del teatro áureo (1988, 2007, 2010) defienden como criterio prioritario el métrico, que, sin embargo, en estas piezas cervantinas o en otras de finales del siglo XVI no parece serlo.

HSA	Ed. Sancha
<b>Xornada 1<sup>a</sup></b>	Jornada I
Entranse y acaba la Primera <b>Jornada</b> . <b>2<sup>a</sup></b> Empieça Aurelio y Zuf	Jornada II
<b>Çena 3<sup>a</sup></b> . Çufi, Siluia, y Çara, y un moro	Jornada III
<b>Xornada 4<sup>a</sup></b>	Jornada IV
<b>Xornada 4<sup>a</sup></b>	Jornada V

Sin embargo, si analizamos el texto transmitido por este manuscrito vemos que no es así, pues la indicación de “Cena 3<sup>a</sup>” es exacta, ya que se corresponde a la tercera escena del segundo acto según el concepto que hemos visto anteriormente; esto es, una secuencia dramática entre dos vacíos y donde la acción dramática se presenta en su contigüidad. Efectivamente, la segunda jornada está compuesta por tres bloques escénicos o escenas: La inicial, donde Yzuf, marido de Zahara, confiesa a su cautivo Aurelio sus amores por una cautiva que acaba de comprar y piensa traerla a casa. El amo pide a su esclavo que interceda en sus amores con ella. La segunda que representa la venta y segregación de una familia cristiana. Y el tercer bloque, marcado como “Cena 3<sup>a</sup>”, protagonizado, según se lee en la didascalía, por “Zufi, Silvia y Zara, y un Moro”. Cuando todos estos personajes se van, acaba la jornada. La siguiente viene marcada como Xornada 4<sup>a</sup>, en vez de tercera según el orden natural. El error es fácilmente explicable por confusión con la posterior “Xornada 4<sup>a</sup>”, indicada en el manuscrito como tal.

El otro testimonio de la pieza que nos ha llegado es el que se custodia en la BNE (Mss/14.630). El texto está también dividido en cuatro jornadas, aunque esa división no está exenta de problemas, pues las indicaciones que marcan tal segmentación están canceladas, reescritas o añadidas posteriormente. Además, lo mismo que ocurría con el caso de la *Isabela* de Argensola que anteriormente he comentado, hay secuencias dramáticas cambiadas de lugar. No obstante, como se puede observar en el siguiente cuadro que recoge todas las didascalías, la división en cuatro partes coincide en ambas versiones:

BNE	HSA
<b>Jornada primera</b> interlocutores Aurelio, Zahara, Ama de Aurelio, fatima, criada de Zahara yzuf amo de Aurelio Entra agora Zahara ama de Aurelio y fatima criada de Zahara Salense las dos y queda Aurelio solo [tachado: segunda jornada interlocutores sayavedra soldado cativo, Leonardo cativo, yzuf amo de Aurelio, Aurelio sebastian muchacho cativo] aqui entre sebastian muchacho en abito de esclavo	Xornada 1 <sup>a</sup> / Aurelio / fatima / Zara / Saabedra / Sebastian / Pero Alvarez / Cautibos todos tres  Banse las Moras y queda Aurelio Entrase Aurelio y sale saabedra y Pedro Alvarez y sebastian A su tiempo  Entra Sebastian Cautiuo
<b>Segunda Jornada</b> Yzuf y Aurelio  vase Aurelio y entran mercaderes moros, primero y segundo y padre y madre y dos hijos cautivos un pregonero Mami soldado cosario entra el pregonero con el padre y la madre y los dos muchachos y un niño de teta a los pechos salense y entran yzuf y siluia aqui entra un moro diçiendo	Entranse y acaba la Primera Jornada. 2 <sup>a</sup> Empieça Aurelio y zuf Base [zuf] Base Entran dos Mercaderes  Entra el Pregonero Moro bendiendo los dos Muchachos y la madre y El Padre  Çena 3 <sup>a</sup> / Çufi, Siluia, y Çara / y Un moro

<p>vanse los dos y quedan siluia y Zahara sola Aurelio solo Aurelio buelue y hallándole de Rodillas le diçe vanse y sale fatima sola sale un demonio y diçe Vanse</p>	<p>[secuencia omitida] [secuencia cambiada de lugar: conjuro de fatima]<sup>11</sup></p>
<p><b>terçera jornada</b> [puesta debajo de la siguiente acotación. Primero escrito segunda y después reescrito tercera] Salen dos esclavos y dos muchachillos moros que les salen diciendo estas palabras que se usan decir en Argel Joan o Juan non rescatar non fugir Don Juan no venir aca morir perro aca morir don Juan no venir aca morir Aurelio y siluia ocasión necesidad Aurelio Zahara y fatima sale primero la ocasión y la necesidad sale Aurelio sale Zahara entrase y queda Aurelio solo sale francisco el muchacho hermano del niño que vendieron en la segunda jornada vase vase francisco y yéndose a salir Aurelio sale siluia y diçe entranse Aurelio y siluia vanse y entra el cautiuo que se huyo descalço roto el vestido y las piernas señaladas como que trae muchos Rasgones de las espinas y zarças por do a pasado [Jornada 4: añadido a la derecha de la columna de otra tinta y letra] hechase a dormir entre unas matas y sale un leon y echase junto a el muy manso y luego sale otro cristiano que tambien se a huido de Argel y diçe escondense y luego sale un morillo como que va buscando yeruas y ve escondido a este segundo cristiano y comiença a dar voces nizara nizara a los quales acuden otros moros y cojen al cristiano y dándole mojicones se entran en entrando despierta el primer cristiano que esta junto al leon y viéndole se espanta y diçe</p>	<p><b>Xornada 4ª</b> Entran los tres morillos, y los captiuos, que ban unos Por Agua y otros por leña, que son / saabedra / sebastian, Pero Albarez Entra la Mora Al Encanto entrándose estos [secuencia del conjuro de fatima] Entranse y sale Aurelio y Siluia [secuencia cambiada de lugar] Entranse y Sale Pedro Albarez que se ba, y El leon que le Guia, y otro Cautiuo que uye, y dos moros que cojen y le vuelven Sale un leon y Echase junto A El, y sale luego El otro Cautivo que tambien se ua Entran dos Moros Por El Recuerda Pedro Albarez</p>
<p>entrase y buelue a salir en la <b>cuarta jornada</b> con el leon que le guía [versos tachados] Vase y en la <b>4 Jornada</b> salen dos cautivos pedro y sayavedra [esta acotación y los versos que le siguen aparecen tachados]</p>	<p><b>Xornada 4ª</b> / EnPieçanla, Pedro Albarez y El leon [secuencia omitida] [secuencia cambiada de lugar] Entrase y sale ocasion y necesidad [sale Zara] Base [Zara] Entranse necesidad y ocasion y queda Aurelio</p>

<sup>11</sup> Marco con color las secuencias cambiadas de lugar.



<p>Sale el Rey con 4 turcos entra yzuf sacan a yzuf a enpujones y entran luego dos alárabes con el cristiano que se huyo que asieron en el camino y estos dos moros dicen al rey Alicun çalema çultan adareimi guarharam çal çul Atanle con quatro cordeles de pies y de manos y tiran cada uno de su parte y dos estan dando y de quando en quando el cristiano se encomienda a nuestra señora y el Rey se enojay diçe en turquesco con colera laguedi denicara bacinaf a la testa a testa y esta diciendo mientras le estan dando entra Aurelio y diçe el Rey entra françisco y diçe entran tres esclavos asidos en sus cadenas hechan todas las cadenas en el suelo y hincanse de Rodillas y diçe el uno</p>	<p>Entra françisquito Cautiuo Entra Juanico Bestido como turco Biçarro Base con mucha gravedad Haziendo burla Entra Silui Abraçanse y salen sus Amos Entranse y Salen a poner un estrado con 4 Almudadas Para el Rey, donde se sienta y salen acompañandole quatro o cinco moros, y tambien sale delante El chiquillo Renegado Juanico Aqui sacan Al Captivo que se huyo y le coxieron y sacanle con Una Cadena</p> <p>Entra Aurelio Entra francisco Cautivo y luego los otros tres</p> <p>Haze oración</p>
---	---

La coincidencia en la estructuración podría hacer pensar que el original fuera efectivamente en cuatro partes o jornadas. No obstante, querría llamar la atención sobre las tachaduras y reescrituras que aparecen en el manuscrito de la BNE, pues podría ser índice de otro tipo de segmentación. La pieza comienza con el título “Comedia llamada Trato de Argel. Hecha por Miguel de Cervantes que estuvo cautivo en él siete años”. Debajo separado con rayas horizontales sigue “Jornada primera” y los “Interlocutores”. Los nombres que aparecen son los relativos a los versos 1-332<sup>12</sup>, a excepción de Yzuf que no interviene. Parece, pues, corresponder a la primera secuencia de la pieza que está articulada del siguiente modo: aparece en escena Aurelio, cautivo cristiano, quejándose de su triste condición, pues a las penurias insoportables de la prisión (hambre, sed y malos tratos) se añaden la pena por haber sido separado de su amada Silvia y el acoso de su ama Zahara, quien, a pesar de estar casada con el renegado Yzuf, pretende amoríos con él. A continuación, entran Zahara y su criada Fátima, escenificándose el acoso al que acaba de hacer referencia Aurelio, así como la resistencia del cristiano a pesar de las promesas de una vida más blanda si acepta las lascivas intenciones de su ama y a pesar de las amenazas por rechazarlas. Las moras se van y Aurelio, ya a solas, se encomienda a Dios y a su madre para seguir fuerte en sus principios religiosos y en el amor de Silvia. El tablado se queda vacío.

En el manuscrito de la BNE aparece otra acotación posteriormente cancelada: “Segunda Jornada interlocutores Sayavedra soldado cativo, Leonardo cativo, Yzuf, amo de Aurelio, Aurelio Sebastian muchacho cativo”. Esta es similar a la de la primera jornada en cuanto a la disposición y abarcaría la secuencia que va desde el v. 333 al 718 y la siguiente protagonizada por Yzuf y Aurelio (vv. 718-818), consideradas en una primera distribución de este ms. como “Segunda Jornada”. Esta segunda parte está estructurada del siguiente modo: Sayavedra y Leonardo, cautivos, dialogan sobre la penosa condición de los cautivos en Argel y Sayavedra se queja de la política en el Mediterráneo de Felipe II (vv. 333-462). La conversación queda interrumpida por la llegada de un muchacho, cautivo también cristiano, quien les relata el martirio y muerte de un sacerdote valenciano a manos de los musulmanes como acto de

<sup>12</sup> Cito siempre por Cervantes, 2015c.

venganza del ajusticiamiento de unos moriscos en España. El diálogo a tres voces queda finalizado ante el anuncio de la llegada de un moro y los cautivos se van. La siguiente secuencia está protagonizada por Aurelio y su amo. Yzuf, marido de Zahara, confiesa a su cautivo Aurelio sus amores por una cautiva que acaba de comprar y piensa traerla a casa. El amo pide a su esclavo que interceda en sus amores con ella. El nombre de la cristiana y su historia hace que Aurelio la reconozca como su amada Silvia, aunque disimula ante su señor. Ya a solas expresa sus sentimientos. Esta secuencia parece que, en un primer momento, formaría parte de la segunda jornada según la didascalia cancelada. Después se colocaría como primera secuencia de la segunda jornada, pasando así el primer acto a estar compuesto de dos: la de Aurelio, Zahara y Fátima, por un lado, y la de Sayavedra, Leonardo y Sebastián, por otro.

La acotación siguiente indica la salida de Aurelio y la entrada de otros que protagonizaran una nueva secuencia dramática: "Vase Aurelio; y entran mercaderes moros, primero y segundo; y padre y madre y dos hijos, cautivos; un pregonero; Mamí, soldado cosario" (818+). Esta acotación responde a toda la secuencia que va desde el v. 819 hasta el v. 1034, pues se enumeran los personajes presentes en toda ella, lo mismo que ocurre con otras anteriores como hemos visto. Primero entran dos mercaderes y un cosario, denominado Mamí en la primera didascalia, *ma* en las adscripciones de los parlamentos y Aydar en el texto, nombre con el que aparece en la didascalia y adscripciones del ms. de la HSA. Estos tres personajes hablan sobre la galima o botín último que han hecho. Otra acotación va indicando la incorporación de los restantes personajes: "Entra el pregonero, con el padre y la madre y los dos muchachos y un niño de teta a los pechos". Estos juntos con los dos mercaderes y el cosario representan la venta y segregación de la familia cristiana, que sería el segundo bloque escénico de la segunda jornada en la distribución última del ms. de BNE o hipotéticamente el que iniciaría la tercera jornada como se representa en el siguiente cuadro:

BNE	Secuencia	Núm. vv.	Hipótesis
Jornada I (717 vv)	1. El cautiverio y acoso de Aurelio por Zahara y su criada Fátima	1-332 (332 vv.)	Jornada I (332 vv.)
	2. Sayavedra, Leonardo y Sebastián dialogan sobre el cautiverio y la crueldad de los argelinos con el matirio y muerte del sacerdote cristiano	333-717 (385 vv.)	Jornada II (485 vv.)
Jornada II (962 vv.)	3. El enamoramiento Yzuf por Silvia y las confidencias a Aurelio	718-818 (100vv.)	
	4. La venta de la familia de cautivos	819-1034 (390 vv.)	Jornada III (862 vv.)
	5. El acoso de Silvia y el enamoramiento de Zahara por Aurelio. La desesperación de Aurelio y Yzuf por Silvia	1035-1419 (384 vv.)	
	6. El conjuro de Fátima	1420-1508 (88 vv.)	
Jornada III (552 vv.)	7. El diálogo de dos cautivos y la huida como salida desesperada al cautiverio	1509-1594 (85 vv.)	Jornada IV (552 vv.)
	8. El encuentro de Silva y Aurelio. Las tentaciones de Aurelio. El encuentro con los dos niños vendidos y la renegación infantil. El segundo encuentro de Silvia y Aurelio	1595-1946 (350 vv.)	

[Añadido posteriormente Jornada 4]	9. Dos huidas de cautivos	1947-2058 (118 vv.)	
Jornada IV (464 vv.)	10. El éxito de una de las dos huidas [tachado posteriormente]	2059-2068 (10 vv.)	Jornada V (464 vv.)
	11. El diálogo de Sayavedra y Pedro: la renegación adulta	2059-2068 (199 vv.)	
	12. La crueldad del rey de Argel y la llegada del navío de limosna	2279-2534 (255 vv.)	

La siguiente secuencia (vv. 1035-1312) no está enmarcada por una global como en los casos anteriores en el ms. de la BNE, aunque sí en el de la HSA. Esta vez se señalan la entrada de los personajes a medida que intervienen en escena. Primero Yzuf y Silvia (“Salen y entran Yzuf y Silvia”), donde el renegado pretende a Silvia. A continuación, se incorpora Zahara (“Sale Zahara”), quien se interesa por la cautiva. La conversación de los tres queda interrumpida por un moro que viene a llamar a Yzuf (“Aquí entra un moro diciendo”: vv. 1139-1166) y así se quedan las dos mujeres a solas, donde ambas confiesan sus amores (“Vanse los dos y quedan Silvia y Zahara solas”: vv. 1167-1312). Silvia, al igual que Aurelio, disimulará haciendo pensar a su nueva ama que intercederá por ella ante el cristiano.

A esta secuencia le sigue otra (vv. 1313-1420) protagonizada por Aurelio y su amo Yzuf, que está tachada por trazos perpendiculares en BNE y omitida en HSA. Primero sale Aurelio (“Aurelio solo”) quien lanza un monólogo exaltando la antigua Edad dorada, cuando no existía el cautiverio ni los males que lleva emparejado la codicia, motivo por el cual los musulmanes mercadean con las personas (vv. 1313-1379). Luego llega Yzuf, sin que su entrada quede marcada por ninguna acotación, pero sí por las palabras de Aurelio: “Yzuf, mi amo, es este que aquí viene” (v. 1378). A solas se lamenta de su condición de enamorado desdeñado (vv. 1380-1403), encontrándolo así cuando reaparece Aurelio, según reza la acotación: “Aurelio vuelve y hallándole de rodillas le dice” (1403+). El cautivo lo anima y se van los dos a ver a la nueva esclava.

El siguiente bloque está protagonizado por Fátima quien, para poder vencer la fortaleza de Aurelio, hace un conjuro y sale un demonio (vv. 1420-1508). Este le aconseja que lo único que podría derribar el pecho firme del cristiano es la necesidad estrecha en la que está cautivo y la ocasión de remediarla. Fátima le pide que las mande, acabando de este modo la jornada. Esta secuencia está cambiada de lugar en HSA. La acotación indica con un “Vanse” la salida del tablado de Fátima y el demonio. En la misma didascalia enmarcada por líneas horizontales, como es habitual en este ms., se lee: “Salen dos esclavos y dos muchachos moros que le salen diciendo estas palabras que se usan decir en Argel: Joan o Juan non rescatar, non fugir, Don Juan no venir, acá morir, perro, acá morir. Don Juan no venir, acá morir”. Debajo de otra tinta y letra aparece tercera jornada sobrescrito. En HSA aparece como jornada cuarta. Esta secuencia ve a dos cautivos hablando sobre su desesperación en el cautiverio, determinando uno de ellos fugarse pues es la única esperanza que le queda, mientras que se escuchan como coro las palabras de los morillos recordándole que don Juan de Austria no puede venir al rescate y, que, por lo tanto, solo pueden esperar la muerte. No hay acotación que señale la salida del tablado de los personajes, pero está implícita en sus palabras de saludo: “Dios te acompañe/ Y él vaya contigo” (v. 1594). A continuación, se señala con “Aurelio y Silvia” entre rayas horizontales los personajes que intervienen. Se trata del encuentro los dos amantes donde se acuerdan fingir ante sus amos mientras escriben a sus padres esperando el rescate. Se despiden, sin que ninguna acotación marque su salida.

Un nuevo bloque escénico aparece precedido por esta didascalia: “Ocasión, Necesidad, Aurelio, Zahara y Fátima. Sale primero la Ocasión y la Necesidad”. Estas dos figuras morales, como las llama el mismo Miguel de Cervantes, comentan el asedio que se disponen a realizar.

La incorporación de los restantes personajes se va explicitando con indicaciones como “Sale Aurelio”. Con el pobre cautivo ya en el tablado tiene lugar el asedio de Ocasión y Necesidad y el debate interior del protagonista. Luego entra en acción Zahara (“Sale Zahara”) que intentará a su vez persuadirlo. Aurelio parece declinar, pero cuando se retira Zahara, queda solo convenciéndose a sí mismo de que no puede ceder a las pretensiones de su ama, sino que se tiene que comportar como un noble cristiano, renunciando finalmente a la propuesta de la mora (“Entrase y queda Aurelio solo”). Su monólogo queda interrumpido por la llegada de Francisco, quien viene buscando a su hermano menor (“Sale Francisco, el muchacho hermano del niño que vendieron en la segunda jornada, y dice”). Aquí la conversación se va a desplazar, pero la acción se ve como un continuo gracias a la presencia en las dos partes de Aurelio. El hermano menor llega sin que ninguna marca explícita lo indique, pero sí está implícita su llegada en las palabras de los personajes: “Vesle, Francisco, a do asoma” (+1816). Los dos hermanos contrastan ya que el más pequeño ha renegado para tener buena vida. Sale el menor (“Vase”, +1855) y Francisco con Aurelio se quedan comentando los peligros del cautiverio y del renegar. Se va Francisco y Aurelio, pero como reza la acotación “yéndose a salir Aurelio, sale Silvia y dice” (+1889). Los dos amantes se encuentran y se abrazan, siendo interrumpidos por sus amos. La escena termina con Yzuf que comenta a su mujer que el Rey ha pedido que lleve a su presencia a los dos cautivos cristianos, petición que hace verosímil que Aurelio y Silvia se encuentren en Palacio en la secuencia final. Los enamorados se marchan del tablado, quedando este vacío y dando inicio, una vez más, con esta marca, la siguiente secuencia o escena. Esta será protagonizada por dos cristianos que han huido: uno se queda dormido con un león que se echa a sus pies y el otro se esconde detrás de unas ramas. El escondido es descubierto y apresado por los moros. El otro al despertarse será guiado por el león a Orán. La primera acotación tiene en el margen izquierdo añadido de otra tinta y letra “Jornada 4”. Esta adición posterior quizás se deba a que el comienzo del último acto está tachado en el ms. (no así en el otro conservado en la HSA) y, al suprimirse para la representación las escenas de la llegada del cristiano a Orán guiado por el león y el diálogo de Pedro y Sayavedra, que conformarían el inicio de la última jornada, se adelantaría a esta escena el comienzo del último acto. A estas secuencias sigue la postrera donde se resuelve el conflicto dramático en el palacio del Rey de Argel. Hasán Bajá, el gobernante argelino, impartirá justicia castigando y matando al cristiano apresado en la huida y da libertad bajo palabra a Aurelio y Silva. Los restantes cautivos encuentran un final feliz con la rendición de los cautivos gracias al navío de limosna que se otea.

Las marcas que he analizado del manuscrito de la BNE hacen pensar en una posible primera distribución de la acción en cinco jornadas al igual que en *La Numancia* y esto vendría a corroborar la palabras del mismo Miguel de Cervantes en su prólogo a las *Ocho comedias*: el haber pasado de articular las piezas en cinco actos a después a tres y el haber representado sus obras en los teatro comerciales, pues estos manuscritos que he estudiado hacen ver las diferentes adaptaciones que sus textos sufrieron para la puesta en escena. Los parlamentos suprimidos, las escenas tachadas y/o recolocadas, así como las diversas distribuciones en jornadas vendrían a confirmar la vida teatral de sus comedias. La redistribución de jornadas por parte de las compañías teatrales pudo deberse a diferentes motivos: en la *Isabela* de Argensola quizás se buscara un mayor equilibrio entre la duración de las jornadas, pero en estos dos casos cervantinos pudo estar motivado por el modelo de espectáculo que se imponía en las tablas, pues como expuse al principio de este artículo las obras pasan de cinco a cuatro y después a tres.

No se sabe cuál fue el motivo de esta reducción de actos, pero lo que quizás fue una razón de peso para las compañías fuera el tener que buscar menos entremeses para poner entre los actos de las comedias, algo no de poca importancia visto, por ejemplo, el empeño que pone un autor de comedias como Alonso Cisneros en el contrato de 1594 para “hacer y buscar todos



los entremeses que fuere menester haciendo en todas las comedias entremeses nuevos como sea menester”<sup>13</sup>. Y otro aspecto interesante que se evidencia es que la articulación interna de estas piezas en bloques o escenas permite la redistribución externa en más o menos actos, así como la recolocación de ellas en el interior de las jornadas sin tener que realizar una reescritura de la pieza como sucedería si la acción de cada parte fuera un continuo sucederse de entradas y salidas de personajes. Esto nos llevaría a concluir que la segmentación de los textos dramáticos de este período está basada en la unidad de acción generalmente delimitada por un vacío escénico, que puede conllevar cambio de espacio y/o de tiempo y puede estar además acompañada de un cambio métrico, pero el criterio vertebrador está en la unidad de acción como parte o porción menor del acto, parafraseando a Escalígero (*Poetices libri septem*, 1561).

### Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta (2014) “La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* por Godofre de Bullón: un análisis comparado con *La Numancia*” en “*Deste artife*”. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón, Daniela Capra, con la colaboración de Maria Consolata Pangallo e Iole Scamuzzi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 97-108.
- (2015) “La estructura dramática del teatro cervantino de la «primera época»: una propuesta de análisis”, *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 131-146.
- ARATA, Stefano (1992) “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, 54, pp. 9-112. Ahora en Stefano Arata (2002) *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, ETS, pp. 31-126.
- ARGENSOLA, Lupericio Leonardo (2009) *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Larumbe.
- BADÍA, Josefa (2008) *Los géneros dramáticos en la gestación de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer, Universidad de Valencia.
- (2014) *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2010) “Los textos de Cervantes. Teatro”, *Anales Cervantinos* 42, pp. 73-88.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2009) “Introducción”, en Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Madrid, Cátedra, pp. 11-114.
- CALVO TELLO, José y Juan CEREZO SOLER (2018) “*The Conquest of Jerusalem: by Cervantes? Stylometric analysis on authorship in the Golden Age Spanish theater*”, *Digital Humanities Quarterly* 12, 1, <http://www.digitalhumanities.org/dhqdev/vol/12/1/000346/000346.html> (18 mayo 2020)
- CANAVAGGIO, Jean (1977) *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CEREZO SOLER, Juan (2013) “*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría”, en “*Festina lente*”. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-93.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid, 694, f. 350.

- CERVANTES, Miguel de (1784) *El Trato de Argel*, en *Viaje al Parnaso*, Madrid, Antonio de Sancha, pp. 277-384.
- (2005) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- (2015a) *Prólogo al lector*, ed. de Luis Gómez Canseco, en *Comedias y Tragedias*, Madrid, Real Academia Española, pp. 13-19.
- (2015b) *Tragedia de Numancia*, ed. de Alfredo Baras Escolá, en *Comedias y Tragedias*, Madrid, Real Academia Española, I, pp. 1005-1100; II, pp. 170-182, 262-275, 594-641.
- (2015c) *El trato de Argel*, ed. de María del Valle Ojeda Calvo, en *Comedias y Tragedias*, Madrid, Real Academia Española, I, pp. 909-1004; II, pp. 156-170, 249-262, 564-594.
- COLOMBO, Martina (2016) *Una aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI*, Tesis doctoral dirigida por María del Valle Ojeda Calvo, Università Ca' Foscari Venezia.
- CUEVA, Juan de la (1965) *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe.
- CRAWFORD, James P. Wickersham (1922) *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. Ed. revisada por el autor, vuelta a publicar en 1967.
- CRIVELLARI, Daniele (2013) *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger.
- GIULIANI, Luigi (2009), "Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola", en *Tragedias*, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza, Colección Larumbe, pp. VII-CCXXXV.
- KAHN, Aaron M. (2010) "Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?", *Journal of European Studies*, 40/2, pp. 99-128.
- OJEDA CALVO, María del Valle, "Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda", en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 476-487.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ, Alfredo (2011), "La Jerusalén de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría", *Artifara* 11, <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10> (02 noviembre 2020)
- ROJAS, Agustín de (1971), *Loa de la Comedia*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, pp. 120-129. 2ª ed. muy ampliada.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1994), "La escenificación de la Comedia", en José María Ruano de la Haza y John Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, pp. 247-607.
- RUBIERA, Javier (2005), *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo (1971), *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos. 2ª ed. muy ampliada.
- VESCOVO, Piermario (2007) *Entreacte. Drammurgia del tempo*, Venezia, Marsilio.
- VIRUÉS, Cristóbal de (2003), *La gran Semiramís*, en *La gran Semiramís. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, pp. 97-177.

- VITSE, Marc (1998) “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*” en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- (2007) “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez)”, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, pp. 169-205.
- (2010) “*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma”, *Teatro de palabras* 4, pp. 19-75.



# Multilingüismo en traducción: *El partisano Johnny* y algunos cuentos de Beppe Fenoglio

ALEX BORIO  
Università degli Studi di Torino

## Resumen

*Il partisano Johnny* (1968) y los cuentos *Il paese*, *Il mortorio Boeri* y *La licenza* (1973) de Beppe Fenoglio (1922-1963) son de hecho autotraducciones del lenguaje mental de su propio autor, un código literario caracterizado por algunos fenómenos de multilingüismo. Las traducciones españolas por Pepa Linares, *El partisano Johnny*, *El país*, *El entierro de Boeri*, *El permiso* (2013), resultan más fluidas, gracias a soluciones domesticadas a las que la traductora acudió, probablemente, para facilitar la lectura de escritos que pertenecen a una época literaria en que la experimentación lingüística estaba en su apogeo. En este trabajo se podrán evaluar las inferencias traductivas y las estrategias traductológicas adoptadas en ejemplares de dos distintos géneros literarios (novela y cuento) que se tradujeron muchos años después de la publicación de los originales.

## Abstract

*Il partisano Johnny* (1968) and the short stories *Il paese*, *Il mortorio Boeri* and *La licenza* (1973) written by Beppe Fenoglio (1922-1963), are authentic autotranslations of the author's mental language, representing literary objects characterized by multilingualism. Pepa Linares' translations, *El partisano Johnny*, *El país*, *El entierro de Boeri*, *El permiso* (2013), are the result of more target-oriented endeavours, presumably in order to facilitate the reading of writings that belong to a period of linguistic experimentation at its apogee. In this article the strategies and inferences in translation are analyzed with respect to works pertaining to two different literary genres, novel and short tales, translated long after their originals publication.



## 1. INTRODUCCIÓN

*Il partisano Johnny* (Fenoglio, 1968), novela escrita por Beppe Fenoglio (1922-1963), representa un ejemplo de multilingüismo literario y autotraducción a partir del inglés "mental" del autor (así llamado por Italo Calvino). Fenoglio escribe el texto en "fenglese", idiolecto suyo así llamado por Eduardo Saccone (Saccone, 1988: 60). El autor usa con frecuencia registros coloquiales y vulgares, términos dialectales en piamontés, palabras y estructuras gramaticales inglesas. De esta forma nos ofrece un caso de plurilingüismo mental solo "parcialmente" autotraducido al italiano. En este trabajo se ponen en evidencia los fenómenos que abarca el análisis de la traducción de la lengua de Fenoglio y algunos de los principales problemas que plantea. Asimismo, se analizan las formas que adquiere el "fenglese" en la traducción al español y las dificultades que se encuentran al traducir, por una parte, el lenguaje tan particular del autor, y por otra, los términos dialectales y extranjeros que se hallan en el texto. *El partisano Johnny* (2013) y *Un día de fuego. Cuentos completos de Beppe Fenoglio* (2013) traducciones realizadas por Pepa Linares de *Il partisano Johnny* y de los cuentos, representan los últimos testimonios de





una tendencia editorial bastante reciente —de hecho, buena parte de las obras de Fenoglio han sido traducidas en España solo después del año 2000— como, se ve de la siguiente lista:

- *Una qüestió privada*, traducción de Xavier Lloveras, Barcelona, Editorial Empúries, 1988 (*Una questione privata* - traducción en catalán).
- *La ruina*, traducción y prólogo de María Ángeles Cabré, Vitoria-Gasteiz, Ediciones Bassarai, 2002 (*La malora* - traducción en castellano).
- *Un asunto privado*, traducción de Elena del Amo, “Colección Bárbaros” Barcelona, Ediciones Barataria, 2004 (*Una questione privata* - traducción en castellano).
- *La paga del sábado*, traducción de José Antonio Soriano, “Colección Bárbaros”, Barcelona, Ediciones Barataria, 2006 (*La paga del sabato* - traducción en castellano).
- *La mala suerte*, traducción, introducción y notas: María Dolores Valencia y Victoriano Peña, “Graffiti”, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2006. (*La malora* - traducción en castellano).
- *El partisano Johnny*, traducción de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores, 2013 (*Il partigiano Johnny*, de la edición Isella, 1992), con una “advertencia al lector” sobre la edición italiana y la traducción española y una nota de carácter histórico.
- *Un día de fuego. Cuentos completos* de Beppe Fenoglio, traducción de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores, 2013 (*Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2007), con una nota de los editores, pero sin introducción y notas del coordinador italiano Luca Bufano.

Mientras en América del Sur ya habían sido traducidas:

- *Una cuestión privada*, traducción y nota preliminar de Leopoldo Di Leo, “Biblioteca de grandes novelas”, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976 (*Una questione privata*).
- *Los veintitrés días de la Ciudad de Alba*, traducción de Marcela Milano, “Biblioteca de grandes novelas”, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1978 (*I ventitre giorni della città di Alba*).
- *Los veintitrés días de la ciudad de Alba*, traducción de Giannina Bertarelli, Colección “Cocuyo”, La Habana, Arte y Literatura, 1980 (*I ventitre giorni della città di Alba*) [edición pirata, sin autorización].

En fin, en 2002, la profesora de Bérgamo Nieves Arribas ha traducido los cuentos *I ventitre giorni della città di Alba*, *L'acqua verde*, *La sposa bambina* y *Ma il mio amore è Paco*, que ha impreso ARCI Solidarietà Cesenate en Martorano di Cesena con el título general *Pero mi amor es Paco*, en un volumen editado por Danilo Manera y con una introducción de la ya desaparecida escritora y política italiana Gina Lagorio (*nome de plume* de Luigina Bernocco, 1922-2005).

Esta lista demuestra que el interés por las obras de Fenoglio en el mundo hispánico nació muchos años después de la publicación de los originales. Por otra parte, es interesante notar que una de las obras más representativas del estilo del autor, *Il partigiano Johnny*, se ha excluido inicialmente. Un motivo que explicaría la exclusión de la novela sería quizá la mayor facilidad de lectura de los cuentos y de las novelas cortas. En efecto, los cuentos pueden ser más accesibles a los lectores, tanto desde la perspectiva de la fluidez como del léxico empleado, puesto que el inglés solo está presente en forma de palabras y frases pegadizas.

## 2. PARTIGIANO/PARTISANO

El caso de la novela, en cambio, es más complejo, pues presenta una constante contaminación del italiano con el inglés. En el libro es narrada la historia de un estudiante italiano, apasionado de la literatura inglesa. Johnny, este es su nombre de guerra, se une, tras la desbandada del ejército italiano del 8 de septiembre de 1943, a los partisanos que luchan en las colinas del norte de Italia (las zonas de las Langhe) contra los nazis y los fascistas. Por tanto, el contexto histórico se refiere a un período universalmente crucial. Aún así, la relevancia de la novela es principalmente lingüístico-literaria. El primer dato importante es que *Il partigiano Johnny*, publicado sólo con posterioridad al fallecimiento del autor, es un texto puramente editorial. La primera

redacción, mucho más amplia y definida por el mismo autor como el “Libro grosso” –que se podría traducir como “El libro gordo”– fue escrita en inglés y luego autotraducida al italiano, pero de ella no queda más que un trozo<sup>1</sup> que no coincide con el texto de *Il partigiano*, por lo cual el original inglés solo puede ser resultado de interpretaciones y reconstrucciones críticas. En la versión publicada, la homogeneidad y la coherencia lingüística de la novela se pueden constatar por el componente visual: no hay palabras o frases inglesas tipográficamente marcadas, pues el corpus textual fue concebido orgánicamente plurilingüe (tal como ha demostrado el análisis de los borradores originales). Efectivamente, *Il partigiano* es un ejemplo de multilingüismo literario y de autotraducción desde el lenguaje mental “extranjero” del autor (denominado así por Italo Calvino) (Miccinesi, 1972: 24). Linares afirma, en la introducción al volumen, que



el contagio se produce de varias formas: intercalando frases o expresiones inglesas (no siempre gramaticalmente correctas, de ahí que el inglés fenogliano haya recibido el apelativo de “fenglese”), o mediante la fusión del léxico inglés con el léxico italiano, cuyo resultado es una notable cantidad de híbridos que adquieren sentido solo y únicamente en el texto original. (Fenoglio, 2013a: 8)

Esta peculiaridad confiere al texto un “multirritmo”, pues los componentes ingleses y dialectales mezclados con el italiano determinan variaciones en el flujo de la lectura. Además, este tipo de escritura implica una dimensión psicológica y hace que las soluciones lingüísticas adoptadas por Fenoglio resulten subjetivas, alejándose del idioma estándar y diferenciándose de los textos literarios los cuales, usualmente, “constituyen un ejemplo característico de textos cuyo contenido busca la empatía con el lector” (García López, 2004: 38). Fenoglio crea “diversidad de tipos textuales, campos, modos y estilos” (Vercher García, 2011: 68). Igualmente:

existe una aceptación colectiva tácita entre los hablantes de una variedad lingüística, que implica de suyo la correspondencia con un sistema de valores no necesariamente consciente. Este es un punto que no se suele tener en cuenta en la observación de los fenómenos lingüísticos, a pesar de que forma parte de la naturaleza del lenguaje. (Caravedo, 2010: 12)

Por su parte, Elisabetta Soletti escribe en “Invenzione e metafora nel Partigiano Johnny di Beppe Fenoglio”: “L’inglese non fa blocco e non si urta con l’italiano, ma fra le due lingue si crea una dinamica di sovrapposizioni, scambi, giustapposizioni, influenze strutturali” (Soletti, 1980: 231). Es decir, el inglés no choca con el italiano, sino que entre ambos idiomas se crea una dinámica de yuxtaposiciones, intercambios e influencias estructurales.

En lo que atañe a la traducción pueden darse otras dificultades con respecto a las formas cercanas al piamontés<sup>2</sup> y a las inversiones del orden interno de los componentes de las frases. En verdad, Fenoglio se expresa a través de un idiolecto con su ‘idiorritmo’. La solución que adopta Linares también es de tipo rítmico, es decir, reproducir en general el ritmo interior del texto original, conforme a las normas gramaticales españolas para que la traducción resulte comprensible al lector contemporáneo. En este sentido, Mayoral afirma que “es necesario no generar efectos no deseados entre los lectores, a pesar de la pérdida de tono y significado” (Mayoral Asensio, 1999: 37). De esta manera, la traducción no reproduce al pie de la letra el léxico y el ritmo fenogliano en cada uno de los párrafos, sino las estrategias discursivas en general, adoptándolas cuando permiten respetar las normas gramaticales españolas y reproducir el “multirritmo fenogliano”. Fenoglio “generalmente si esprime in un linguaggio che

<sup>1</sup> *Ur Partigiano Johnny*. Es un fragmento de novela sin datación, publicada por Einaudi en 1978. De hecho, es el precursor de las novelas *Primavera di bellezza* (1959) y *Partigiano Johnny* (1978).

<sup>2</sup> Cercanas porque no hay frases o palabras en piamontés, sino transcripciones en italiano de construcciones sintácticas piamontesas, por ejemplo en el uso de “che” y “più” anteponiéndolos a los verbos.

spesso differisce dalla «norma» sia per quanto riguarda il lessico che la sintassi: ... *lasciando la sua mente navigare* (Fenoglio: Il part. P. 333) ... *faceva i ghiacci rilucere* (Fenoglio: Il part. P. 349) ... *fece dal Biondo rudemente sgombrare* (Fenoglio: Il part. P. 88)" (Gunver, 1983: 70). Es el caso del siguiente extracto, en el cual hay una inversión y el uso de "tutti" en "conflitto tra la congruenza nominale di tutto (con il sostantivo a cui si riferisce) e l'apparente posizione avverbiale" (Gunver, 1983: 71)

Lo spettacolo dell'8 settembre locale, la resa di una caserma con dentro un intero reggimento davanti a due autoblindo tedesche *not entirely manned*<sup>3</sup>, la deportazione in vagoni piombati *avevano tutti convinto*, familiari ed hangers-on, che Johnny non sarebbe mai tornato. (Fenoglio, 1968: 1)

La traducción en español es la siguiente:

El espectáculo del ocho de septiembre en la localidad, la rendición de un cuartel con todo un regimiento en su interior ante dos carros de asalto alemanes *not entirely manned* y las deportaciones a Alemania dentro de unos vagones *habían convencido a todos*, familiares y hangers on, de que Johnny no regresaría jamás. (Fenoglio, 2013a: 17)

En primer lugar, en esta traducción se aprecia una pertinencia formal y una sustancial precisión "traductiva" por lo que respecta a la estructura de la oración original, pues se presenta solo una variación. En el original italiano hay una forma marcada –"avevano tutti convinto"–, que no es la habitual, sino que es propia del lenguaje de Fenoglio. La forma no marcada (y de uso común) sería "avevano convinto tutti". En español, en cambio, la traducción corresponde a la norma: "habían convencido a todos". La traductora eligió una oración no marcada, probablemente con el fin de evitar la interrupción de una expresión verbal compuesta. En este caso estamos frente a una canonización gramatical con respecto a la norma del español. Esta técnica de traducción, es decir un "procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original" (Hurtado Albir, 2001: 642) se repite en: "lo zio era un musicomane, *avevano per l'audizione* e la seduta davanti all'esoterico apparecchio invitato tutto il parentado" (Fenoglio, 1968: 9); la versión española es la siguiente: "El tío era un melómano y *habían reunido* a la parentela delante del esotérico aparato para una audición" (Fenoglio, 2013a: 22). En italiano la secuencia de componentes del sintagma verbal es inusual. La traducción española en cambio, respeta el orden canónico español.

En la cita siguiente hay un ejemplo de transcripción de un calco léxico: "Nella folle grandezza di quel lancio diurno, ripresero tutti a ballare sull'asfalto sdrucito, *hurrayng*, finché la gente della *più prossima fattoria* irruppe sull'aia, rimirò il loro danzare e gridare, salì sul greppo più vicino per una più ampia e diretta visione dell'*eventful sky*" (Fenoglio, 1968: 326). En español se traduce el párrafo de esta manera:

Ante la loca magnanimidad de aquel lanzamiento diurno, todos se pusieron a bailar en el asfalto destrozado, *hurrayng*, hasta que la gente de la *hacienda más próxima* irrumpió en el patio, se quedó mirando sus bailes y sus gritos y se subió a una altura cercana para tener una visión amplia y directa del *eventful sky*. (Fenoglio, 2013a: 436)

En la traducción al español de: "più prossima fattoria" se produce un cambio de orden que resulta en "hacienda más próxima"; si no fuera así, probablemente produciría extrañamiento en el lector hispanohablante. En Fenoglio

<sup>3</sup> Las cursivas son nuestras.



invasivo è l'uso di procedimenti che 'affettano' le strutture sintattiche dell'italiano [...] non ha problemi a utilizzare strutture sintattiche inglesi inserendovi materiale lessicale (ossia parole) italiano. Tra questi possiamo ricordare l'anteposizione, rispetto al nome che modifica, dell'aggettivo, e anche di un intero sintagma aggettivale. Mentre la prima possibilità è rara ma possibile in italiano, la seconda è, di norma, assolutamente esclusa. (Montermini, 2006: 129-130)

En italiano, "più prossima fattoria" es correcto, pero lo sería también la forma "fattoria più prossima". En realidad, "più prossima fattoria" es el equivalente de "the nearest farm". En la frase todos los ejemplos similares respetan la secuencia nombre más adjetivo: "lancio diurno", "asfalto sdrucito", "greppo più vicino". En italiano los calcos pueden depender de la proximidad de dos palabras inglesas: "hurrayng" es una forma verbal que influye en la construcción verbal siguiente "più prossima fattoria". En español la estructura estándar permanece, igual que al final, donde una forma nominal inglesa, "eventful sky", influye en la estructura italiana precedente. De hecho, "più ampia e diretta visione" es equivalente al inglés: "a wider and more direct view". El español respeta la forma estándar (pero omitiendo "más/più") cuya implicación concreta y lógica es expresada por la frase y omite la redundancia original creada por el uso reiterado de "più". En las mismas páginas, justo antes, se puede leer el siguiente discurso directo: "- Lanciano! - gridò: - Lanciano dritto nella bocca aperta della Prima Divisione! - Lanciano in pieno giorno, sotto il naso dei tedeschi e fascisti in Ceva. E non possono farci niente" (Fenoglio, 1968: 326). En español: "¡Un lanzamiento! —gritó—. ¡Un lanzamiento directo a la boca abierta de la Primera División! —Lanzan a pleno día, en las narices de los alemanes y fascistas de Ceva, que no pueden hacer nada" (Fenoglio, 2013a: 436).

En la traducción española la forma sustantiva ("Un lanzamiento") de "lanzar" ralentiza el ritmo en comparación con el literal y "repentino" "Lanzan" (utilizado literalmente para traducir el siguiente "Lanciano"). Otra modificación es la sustitución del punto con una coma. En italiano la conjunción "e" después del punto, aunque sea inusual, permite la fluidez del ritmo y una inmediata prosecución de la expresión pese a la cesura final de la frase. Se trata del caso en que "i due segmenti uniti dalla congiunzione non sono omogenei e/o tra l'uno e l'altro passa uno scarto di tempo fisico o psicologico" (Biancolini Decuypère, 2002: 48), lo que confiere al texto "la straordinaria impressione della velocità del ritmo narrativo" (Soletti, 1987: 103). En español, aunque sería correcto empezar una oración con "Y", la solución adoptada por la traductora permite una reproducción más fiel del ritmo original. Además, el clítico "ci" de "farci" no existe en español, y esta puede ser la razón por la cual se recurre a la oración relativa explicativa. No obstante, teniendo en cuenta las dos citas juntas, sigue existiendo la 'ralentización' inicial, que es funcional a la reproducción de un efecto rítmico similar al del italiano:

—Lanciano! —gridò: —Lanciano dritto nella bocca aperta della Prima Divisione!  
—Lanciano in pieno giorno, sotto il naso dei tedeschi e fascisti in Ceva. E non possono farci niente [...] Nella folle grandezza di quel lancio diurno, ripresero tutti a ballare sull'asfalto sdrucito, hurrayng, finché la gente della più prossima fattoria irruppe sull'aia, rimirò il loro danzare e gridare, salì sul greppo più vicino per una più ampia e diretta visione dell'eventful sky. (Fenoglio, 1968: 326)

¡Un lanzamiento! —gritó—. ¡Un lanzamiento directo a la boca abierta de la Primera División! —Lanzan a pleno día, en las narices de los alemanes y fascistas de Ceva, que no pueden hacer nada [...] Ante la loca magnanimidad de aquel lanzamiento diurno, todos se pusieron a bailar en el asfalto destrozado, hurrayng, hasta que la gente de la hacienda más próxima irrumpió en el patio, se quedó mirando sus bailes y sus gritos y se subió a una altura cercana para tener una visión amplia y directa del eventful sky. (Fenoglio, 2013a: 436)



En italiano, después de un comienzo rápido e instantáneo, la lectura está frenada por la palabra “hurrayng” y las inversiones ‘inglesas’ en la secuencia sintáctica (“più prossima fattoria”, “più ampia e diretta visione”). En español, en cambio, para respetar las normas gramaticales, se ha frenado el ritmo ya desde el principio.

Otro ejemplo de pertinencia formal y cumplimiento de las normas gramaticales en español lo representa el fragmento siguiente: “la brama della città e la *repugnanza* delle colline l’afferrarono insieme e insieme lo squassarono, ma era come radicato per i piedi alle colline. –I’ll go on the end, I’ll never give up” (Fenoglio, 1968: 392). En español: “el deseo de la ciudad y la *repugnancia* de las colinas hicieron presa en él al mismo tiempo y al mismo tiempo lo azotaron, pero tenía los pies como enraizados en las colinas. «I’ll go to the end, I’ll never give up.»” (Fenoglio, 2013a: 522). En italiano “repugnanza” es una variante antigua de “ripugnanza”<sup>4</sup>, adoptada prevalentemente en los textos literarios, pero comprensible para los lectores de 1968. En español, en cambio, “repugnancia” es un término de uso común, pues no crea una sensación de anticuado. Podemos constatar que el efecto mental es el mismo tanto en italiano como en español. También es interesante “era come radicato per i piedi alle colline”, en español: “tenía los pies como enraizados en las colinas”. La traductora ha optado por un cambio del sujeto, del individuo que “è radicato” a los “pies como enraizados”, probablemente se trata de una preferencia estilística.

Otro caso demuestra el recurso a la normalización y a la nominalización: “E quando la casa gli apparve nera di contro il cielo incupito, Johnny desiderò i suoi antichi frammenti di luce dalle finestre, tanto visibili a distanza, e poi dubitò *neramente* che Ettore sarebbe stato riscattato”. (Fenoglio, 1968: 429). En español: “Y cuando apareció la casa negra contra el cielo sombrío, echó de menos las antiguas rendijas de luz que despedían las ventanas, tan visibles desde lejos, y lo asaltó la negra duda de que pudieran rescatar a Ettore” (Fenoglio, 2013a: 571).

En los ejemplos anteriores hay un cambio de categoría gramatical que pone de relieve una tendencia a la nominalización en la traducción de Linares. El ‘fenogliano’ “dubitò *neramente*” se nominaliza en “negra duda”. Considérese también “Si sentiva *crocchiare* il silenzio” (Fenoglio, 1968: 45), traducido por “Se percibía *el crujido* del silencio” (Fenoglio, 2013a: 71). Se trata de dos *transposiciones* del idiolecto propio del autor (Cfr. Hurtado Albir, 1996: 215). La traductora utiliza una construcción gramaticalmente correcta para traducir el “fenglese”: “*neramente*” no existe en italiano y forma parte del idiolecto de Fenoglio que, tal y como afirman Gregory y Carroll, “difiere de otras categorías porque las refleja a todas al mismo tiempo. La singularidad del habla de un individuo no se deriva de una abstracción de rasgos de algún dialecto temporal, social y normalizado o fuera de la norma, sino más bien de la configuración de esos rasgos” (1986: 47).

### 3. LOS CUENTOS

En lo que atañe a la traducción de los cuentos, los casos más elocuentes se hallan en *Il paese, Il mortorio Boeri* y *La licenza*<sup>5</sup>, debido a la presencia más intensa del inglés. Estas narraciones de fuerte contenido autobiográfico sobre la vida cotidiana del autor, constituyen un cuerpo textual fragmentado en oraciones cortas y constituido por discursos directos. Véase, por ejemplo: “il capotavola sospirò e waved all’ostessa per un bicchiere nuovo. —Come stiamo messi a malati nella zona, medico? —inquirì uno dei bevitori [...] A fare il medico da queste parti l’indispensabile è una *scaletta*. Tutt’intorno *gaped*. —Per che farci con la *scaletta*?” (Fenoglio,

<sup>4</sup> Cfr. *Vocabolario italiano e latino per uso delle regie scuole*, 1786, p. 536.

<sup>5</sup> Las citas de los originales remiten a *Beppe Fenoglio. Tutti i racconti*, edición crítica dirigida por Luca Bufano (2007). Las de las versiones españolas, en cambio, se harán de la siguiente edición: *Un día de fuego. Cuentos completos de Beppe Fenoglio* (2013), traducido por Pepa Linares. Los cuentos de Fenoglio fueron publicados originalmente en el volumen *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* (Ed. G. Rizzo, 1973).

2007: 5). El inglés connota el texto tanto en la acción como en lo emocional: “gaped” (‘quedarse boquiabierto’) es la reacción emotiva a la afirmación del médico sobre la necesidad de una *escala*. Al mismo tiempo, anticipa la pregunta de Paco: “*per che farci?*”, indicando una repentina curiosidad provocada por el asombro.


Este párrafo resulta en español: “El cabecera de mesa suspiró y waved a la tabernera para que trajera un vaso nuevo. —¿Cómo *andamos* de enfermos en la zona, médico? Inquirió uno de los bebedores ... Por estos pagos, lo importante para ser médico es una escalerilla. Todos a su alrededor *gaped*. —¿Para hacer qué?” (Fenoglio, 2013b: 459). “¿Cómo andamos” es una construcción sintáctica que evoca la expresión coloquial italiana “Come stiamo messi”. En español es también coloquial y frecuente. Además, es una forma reiterada en Hispanoamérica (sobre todo en Chile y en Bolivia) y reproduce perfectamente el sentido coloquial del original italiano. En cambio, por lo que respecta a la pregunta posterior a “gaped”: “para hacer qué?”, Linares ha preferido utilizar una forma que podría ser equivalente al regionalismo “per che farci”. Una vez más la traducción podría estar condicionada por la ausencia en español del clítico “*ci*” en “Per che farci” como se advierte por el uso de la pregunta “¿Para hacer qué?”, que se desvía ligeramente de la forma más natural en español (“¿Para qué?”). En cambio en el italiano regional “si registrano casi d’uso del clítico -ci, con interlocutori di ambo i sessi e in posizione sia enclitica sia proclitica” (Cerruti, 2009: 75). Por otra parte, la redundancia provocada por la repetición de “*scaletta*” presente en la versión italiana se ha eliminado en la española.

Otro ejemplo relevante es el siguiente: “Paco *diede del gomito al messo*, guardasse il medico. Al riparo del giornale spiegato stava scolando il vino *nei bicchieri mezzi*. Poi il medico, senza troppo scomporsi anzi col suo solito *grin*, si rilassò sulla sedia e disse: —Farei volentieri una partita al pallone” (Fenoglio, 2007: 14). En español: “Paco *dio un codazo al alguacil* para que mirara al médico. Detrás del diario desplegado estaba escanciando el vino de los *vasos mediados*. Luego, sin alterarse, incluso con su habitual *grin*, se relajó en la silla y dijo: —Me apetece organizar un partido de pelota” (Fenoglio, 2013b: 469). “*Grin*”, así como los demás términos ingleses, confiere a la lectura un sentido de interrupción, porque se trata de esporádicos avivamientos de la lengua mental de Fenoglio. En español la oración resulta igual de pegadiza. La traducción de la frase siguiente, “Paco dio un codazo al alguacil *para que* mirara al médico”, elimina la coma del original: “Paco *diede del gomito al messo, guardasse il medico*”, y explícita con la preposición, es decir con una estructura morfosintácticamente más canónica pero a la vez más banal, un sentido final implícito solo en el subjuntivo italiano. A la vez cabe notar que mientras en la versión original la coma crea una pausa, en español el ritmo es más fluido. Asimismo, “*nei bicchieri mezzi*” ha sido traducido fielmente por “*mediados*”, dejando la oración inacabada y reproduciendo perfectamente tanto el efecto de extrañamiento como el sentido coloquial del original.

En *Il mortorio Boeri*, en español *El entierro de Boeri*, encontramos otros pasajes que confirman las mismas tendencias traductivas, como este, por ejemplo: “Finalmente uscì e il messo tornò da Ginia. Le si inginocchiò accanto, prese a carezzarla sul viso, e poi là dove era stata più premuta e *battered*” (Fenoglio, 2007: 153). En español: “Por fin se marchó y el alguacil volvió donde estaba Ginia. Se le arrodilló al lado *y* la acarició, primero la cara y luego allí donde la habían presionado *y battered*” (Fenoglio, 2013b: 595). Ese fragmento denota el cambio de la primera coma (en italiano) con la conjunción “*y*”, confiriendo así más fluidez a la lectura y confirmando “*battered*” en posición final.

El último ejemplo, de *La licenza*: “Roteò su sé stesso, strozzando un singhiozzo e *strode* verso Fenoglio coi pugni alzati” (Fenoglio, 2007: 142). En la versión española, traducida como *El permiso*: “Rodeó sobre sí mismo, ahogando un sollozo, *y strode* contra Fenoglio con los puños levantados” (Fenoglio, 2013b: 584). Aquí también se ralentiza el ritmo de la lectura por medio de la yuxtaposición de coma y conjunción. Probablemente, la intención es reproducir el orden de llegada interrumpido por “*strode*”. De hecho, esa palabra quiebra en dos partes la

oración en italiano sin necesidad de recurrir a la puntuación, y conecta y separa el texto al mismo tiempo. Por otra parte, en el original italiano “strode” está precedido por palabras que empiezan por *s-*, generando una concatenación gráfica y sonora interrumpida visiva y sonoramente, dado que el inglés se lee y pronuncia de manera diferente que el italiano. Por el contrario, en español no es posible reproducir la secuencia de palabras que empiezan por *s-*, así que la fractura y la ralentización del ritmo han sido obtenidas por dicha yuxtaposición de diacrítico y conjunción, pero sin sentido de extrañeza. A este respecto, Linares ha dicho en una entrevista:



Conviene desconfiar de lo fácil y desarrollar esa intuición que te enciende la luz roja y te obliga a oír los chirridos que emiten las estructuras zafias o ajenas al espíritu de la lengua. En la medida de lo posible hay que conseguir el mismo efecto que produce el original en sus lectores. (Pérez Andrés, 2014: 126)

#### 4. CONCLUSIONES

Las palabras de la traductora parecen confirmar nuestra teoría sobre las técnicas traductivas adoptadas por Linares con respecto a las obras de Fenoglio: fidelidad rítmica y respeto de las normas gramaticales españolas y de la construcción de secuencias aceptables; por ejemplo: “Ma Johnny non si ritirò, stava tutto stranito, inginocchiato nel fango, rivolto alle case, *lo sten spallato*, le mani guantate di fango *con erba infissa*” (Fenoglio, 2007: 479). En la traducción: “Pero Johnny no se retiró; estaba aturdido, arrodillado en el fango, vuelto hacia las casas, *el Sten a la espalda* y las manos enguantadas de barro *mezclado con hierba*” (Fenoglio, 2013a: 638).

Las soluciones ‘fenoglianías’: “*lo sten spallato*”, “*con “erba infissa*”, se traducen por otras gramaticalmente más adecuadas a la norma: “*el Sten a la espalda*” y “*mezclado con hierba*”. En el texto de Fenoglio se encuentran fenómenos de multilingüismo que representan la expresión idioléctica de Fenoglio, un autor plurilingüe auténtico. La traducción de Linares se diferencia del texto inicial solamente en la estructura de superficie textual manteniendo la macroestructura de aquel y representando el mismo referente (Albaladejo, 1998:43). La traductora utiliza una lengua española estándar, que es la que comparte la mayoría de los hablantes (Rabadán, 1991: 82). De esta forma no “reproduce simplemente el texto inicial, más bien hace que unos textos con dificultades lleguen a ser comprensibles, pero sin olvidar los factores creativos y estéticos de la obra literaria” (Verdegal Cerezo, 1996: 213) que se reconocen sobre todo en el respeto del ritmo original, manteniendo los extractos en inglés (mejor: *fenglese*) que caracterizan los originales.

#### Bibliografía

- Aa.Vv. (1786) *Vocabolario italiano e latino per uso delle regie scuole*, Torino, Stamperia Reale.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998) “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”, en Estanislao Trives, Herminia Provencio Garrigós, eds., *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- BIANCOLINI DECUYPÈRE, Paola (2002) *Equivalenze letterarie: tradurre il testo narrativo dall'inglese all'italiano*, Milano, Vita e Pensiero.
- CARAVEDO, Rocío (2010) “La dimensión subjetiva en el contacto lingüístico”, en *Lengua y migración 2.2*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones.



- CERRUTI, Massimo (2009) *Strutture dell'italiano regionale: morfosintassi di una varietà diatopica in prospettiva sociolinguistica*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- FENOGLIO, Beppe (1968) *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi.
- (2007) *Tutti i racconti*, a c. di Luca Bufano, Torino, Einaudi.
- (2013a) *El partigiano Johnny*, trad. de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores.
- (2013b) *Un día de fuego. Cuentos completos* de Beppe Fenoglio, trad. de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2004) *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales*, Coruña, Netbiblo.
- GREGORY, Michael y Susan CARROLL (1986) *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1999) *La traducción de la variación lingüística*, Soria, Diputación Provincial de Soria.
- MICCINESI, Mario (1972) *Intervista a Calvino*, Milano, Effe Emme.
- MONTERMINI, Fabio (2007) “La creatività lessicale nel *Partigiano Johnny*”, en Cécile Berger, Antonella Capra, Jean Nimis, eds., *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, May 2006*, Toulouse, Université de Toulouse, Collection de l'ECRIT, pp. 127-140.
- PÉREZ ANDRÉS, Juan (2014) “Entrevista a Pepa Linares, sobre su reciente traducción de Scipio Slataper y Beppe Fenoglio”, en Zibaldone. *Estudios italianos de La Torre del Virrey*, 2, pp. 124-127.  
<https://billardeletras.com/recursos-lectores/entrevista-a-pepa-linares> (21 de enero de 2021)
- RABADAN, Rosa (1991) *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- RIZZO, Gino, ed. (1973) *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi.
- SACCONE, Eduardo (1988) “Un romanzo in lingua impossibile: l'Ur *partigiano Johnny*”, en Edoardo Saccone, ed., *Fenoglio, i testi, l'opera*, Torino, Einaudi, pp. 57-71.
- SKYTTE, Gunver (1983) *La sintassi dell'infinito in italiano moderno*, København, Revue Romane.
- SOLETTI, Elisabetta (1980) “Invenzione e metafora nel *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio”, en Aa. Vv., *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Esedra, pp. 231-239.
- SOLETTI, Elisabetta (1987) *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia.
- VERCHER GARCÍA, Enrique Javier (2011) *Don Quijote entre las nieves: la transmisión al ruso de culturemas españoles en las traducciones de Don Quijote de K. P. Masal'skij y N. M. Ljubimov*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- VERDEGAL CEREZO, Joan Manuel (1996) “La enseñanza de la traducción literaria”, en Amparo Hurtado Albir, ed., *La enseñanza de la traducción*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 213-216.







Monográfico.

Poéticas frente a frente.

España, siglos XX y XXI

## Presentación. Un proyecto itinerante y transnacional

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO  
Università degli Studi Guglielmo Marconi



El presente monográfico es la materialización del debate derivado de las conferencias y comunicaciones centradas en la Poesía Española de los siglos XX y XXI que fueron presentadas durante el *II Congreso Internacional sobre Poéticas* celebrado en Roma del 24 al 26 de junio de 2019. La sede física del congreso fue el Aula Magna de la anfitriona Università degli Studi Guglielmo Marconi, pero el evento contó, en todas sus fases, con una coordinación y colaboración transnacional que involucró a las cátedras de estudios hispánicos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP – México), la Universidad de Granada (UGR – España) y la Universidad de Virginia (Estados Unidos). Sus órganos de difusión han sido las revistas *Poéticas*, *Revista de Estudios Literarios*, *Cuadernos del Hipogrifo*, *ÁLABE*, *Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura* y *Círculo de Poesía*. *Revista Electrónica de Literatura*. El evento fue transmitido en directo vía streaming y aún se encuentra disponible para su visionado en diferido en la página de la Universidad: <https://www.unimarconi.it/it/marconi-channel>.

El congreso realizado en Roma fue la segunda edición de un proyecto académico itinerante inaugurado en México con el *Congreso Internacional de Poesía y Poética: Temas y lenguajes de la poesía* que tuvo lugar en Puebla los días 16 y 17 de noviembre de 2016, organizado por la Secretaría de Investigación y Estudios de Posgrado (Maestría en Literatura Mexicana y Doctorado en Literatura Hispanoamericana) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Estaba planificado que el debate continuaría con el *III Congreso Una nueva defensa de la poesía* en la Universidad de Virginia, Charlottesville, del 2 al 5 de noviembre de 2020, pero esta cita ha sido aplazada por la conocida situación de emergencia sanitaria mundial. Esta es la página donde se irán comunicando los avances de reprogramación:

<http://www.poeticas.org/index.php/poeticas/pages/view/congreso>.

La segunda edición romana, de la que derivan los artículos aquí reunidos, se propuso fomentar la reflexión en torno a los distintos modos de ser de la poesía del siglo XX y ultratemporánea en lengua española así como las problemáticas y desafíos ligados a su traducción al italiano y al inglés. Con un criterio transatlántico y panhispánico, se privilegiaron las comunicaciones en las que se estudiaran las variadas tradiciones líricas de la lengua a ambos lados del Atlántico, el lirismo crítico, las escrituras híbridas, la reflexión traductológica mediante casos específicos, el estudio de poéticas personales, las modalidades de la poesía digital, el ecosocialismo, la teoría *queer*, los feminismos contemporáneos, la filosofía de la diferencia, las propuestas de nuevos enfoques para la didáctica de la poesía en el aula de español como lengua extranjera. Discutimos acerca de *cómo se escribe y cómo se lee hoy*, las reconfiguraciones del canon, las genealogías de género en antologías poéticas recientes, las modalidades de la poesía visual, performática y documental así como los códigos de género en el siglo XXI.

El comité organizador estuvo integrado por mí y por el poeta y profesor mexicano Alí Calderón (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla). El comité científico internacional estuvo compuesto, entre otros, por Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante), Pablo



Aparicio Durán (Universidad de Granada), Sergio Arlandis (Universidad de Valencia), Mar Campos Fernández Figares (Universidad de Almería), Antonella Cancellier (Università degli Studi di Padova), Luis García Montero (Instituto Cervantes/Universidad de Granada), Nieves García Prados (University of Virginia), Anthony Geist (University of Washington), Allen Josephs (University of West Florida), Raquel Lanseros (Universidad de Zaragoza), Lucas Margarit (Universidad de Buenos Aires), Anna Marras (Università di Roma «La Sapienza»), Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja), Fernando Martínez De Carnero (Università di Roma «La Sapienza»), Aitana Martos García (Universidad de Almería), Eloy Martos Núñez (Universidad de Extremadura), Gordon E. McNeer (University of North Georgia), Francisco Morales Lomas (Universidad de Málaga), Fernando Operé (University of Virginia), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid/AEELH), Axel Presas (Emory University), María del Carmen Quíles Cabrera (Universidad de Almería), Juan Felipe Robledo (Pontificia Universidad Javeriana), María Rosal Nadales (Universidad de Córdoba), Francisco José Sánchez García (Universidad de Granada), Remedios Sánchez García (Universidad de Granada), Laura Scarano (Universidad de Mar del Plata/ CONICET), Fernando Valverde (University of Virginia). El congreso estuvo patrocinado por el *Dipartimento di Scienze Umane* de la Università degli Studi Guglielmo Marconi, el *Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali* de la Università degli Studi di Padova, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), la Universidad de Granada, el Instituto Cervantes de Roma, la Asociación Colegial de Escritores de España, la Asociación Andaluza de Escritores y Críticos, el IILA - Instituto Italo-Latino Americano de Roma, el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), la RIUL - Red Internacional de Universidades Lectoras, la RCAI - Red de Científicos Argentinos en Italia, el Grupo de Investigación CEOM (Cultura escrita, oral y mediática - Universidad de Almería), la Revista *Círculo de Poesía* (<https://circulodepoesia.com/> México - ISSN 2007-5367 4ta Época / Año 11), *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* (<http://www.poeticas.org/index.php/poeticas> España - ISSN 2530-0296), *Cuadernos del Hipogrifo. Revista semestral de literatura hispanoamericana y comparada* (<https://www.revistaelhipogrifo.com/> Italia - ISSN 2420-918X) y *ÁLABE. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura* (<https://revistaalabe.com/index/alabe> España -ISSN 2171-9624).

Como bien señala en su *Liminar* a este monográfico la estudiosa con quien tengo el privilegio de coordinarlo, la hispanista Loretta Frattale, al finalizar el Congreso, al cabo de un año, a las aportaciones presenciales se sumaron unas fundamentales colaboraciones que integran este dossier, de modo que incorporamos aquí una conferencia inédita que el *novísimo* Guillermo Carnero había impartido algunos unos años atrás en la Universidad de Turín, así como estudios sobre otras vertientes poéticas que no habían estado representadas en las comunicaciones romanas y que podrán consultar a continuación. En un sentido más amplio, orientado a la reflexión sobre las relaciones transdisciplinarias e intergenéricas en la literatura contemporánea española, este monográfico se enmarca en las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (Convocatoria 2019 Proyectos de I+D+i - PGC Tipo B), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



# Liminar

LORETTA FRATTALE  
Università degli Studi di Roma Tor Vergata



El título de este monográfico, *Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI*, se justifica con su origen: el II Congreso Internacional sobre *Poéticas*, que tuvo lugar en Roma el verano del año pasado (25-27 de junio 2019). Participaron en el encuentro poetas, profesores, críticos, estudiantes; poetas que son también profesores, profesores que son también poetas; jóvenes poetas y poetas menos jóvenes. Dos, quizás tres generaciones de poetas, críticos, lectores frente a frente, dialogando y debatiendo acerca de los rumbos de la poesía en España y en el mundo contemporáneo, en una sociedad en constante transformación, caótica y al mismo tiempo afectada por el ambiguo proceso globalizador que nos está convirtiendo a todos, exteriormente, en individuos más “iguales”, mientras por debajo va levantando barreras socio-económicas y culturales tan disyuntivas como en el pasado.

El debate no se interrumpió al finalizar el Congreso y, al cabo de un año, gracias también a unas fundamentales aportaciones que se han sumado a las presenciales, fue tomando forma un monográfico muy poco monotemático a decir verdad –ya que el mismo tema, el de un diálogo/enfrentamiento entre poéticas en la España de los siglos XX y XXI, mostraba mil quiebras y vetas más o menos profundas– y al mismo tiempo inspirado por una idea preliminar, la de privilegiar, respecto a la multiplicidad de las perspectivas creativas y críticas recogidas, la consideración unitaria del fenómeno poético.

Conviene reparar de entrada en lo que se entiende por enfrentamiento de poéticas a través de los argumentos tratados en los textos aquí reunidos. El punto de partida es una reflexión de Guillermo Carnero (“Poesía/metapoesía: yo lírico, crítica, autocrítica”) sobre la tensión unitaria que siempre alimenta –según el mismo Carnero– el proceso poético y, más propiamente, sobre la incuestionable autenticidad de cualquier acto de creación y meta-creación poética que sea lúcidamente concebido por su autor como una experiencia de “autoconocimiento ante las interrogaciones del mundo y del yo”. Que nos lo proponga uno de los mayores representantes del culturalismo de los años 70, y que en otro ensayo de este mismo monográfico, el de Luis García Montero sobre Ángel González (“Ángel González y la música”), esto vuelva a plantearse desde otra perspectiva (o bien desde “otra sentimentalidad”), nos lleva de inmediato al ojo del huracán posmoderno y sus muchas derivas; en aquel vórtice de corrientes que dispersarían, a partir de las postrimerías de los años Setenta, la herencia del simbolismo parcialmente recuperada por los “novísimos” en favor de una actitud nuevamente humanizadora, intimista, realista ante la poesía.

Con el ensayo siguiente, el de Gabriele Morelli, y su análisis orientado a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (“Presencia e importancia de la greguería de Ramón Gómez de la Serna en la Generación del 27”), se vuelve a los orígenes, al batir de alas de la mariposa que provocaría, junto con otras no menos significativas coyunturas, el huracán de arriba. En su artículo Morelli hace hincapié en el “carácter omnívoro y universal” de la inspiración ramoniana y en el impacto que sus greguerías, con sus fulgurantes disociaciones e inversiones entre lenguaje y realidad, referente y referido, tuvo en el dictado altamente metafórico de los jóvenes poetas de la Residencia. Es cierto, sin embargo, según un reciente y bien argumentado estudio

de Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, que la ingeniosa y radical disidencia de Ramón con respecto a la lengua y a las formas canonizadas de su tiempo ha constituido uno de los impulsos iniciales más vigorosos hacia la progresiva y proliferante metarreferencialidad que impregnaría cada vez más y hasta hoy en día las escrituras literarias hispánicas contemporáneas (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 33-37).

Ningún lenguaje, para expresarse, apela con tanta naturalidad a la disociación entre significante y significado, entre arte y realidad, como la música. El ensayo de Luis García Montero, al que antes me he referido, nos recuerda lo fácil que pudo ser para Ángel González llegar a la poesía a través de la música, y no solo o no tanto por la base fónico-sonora que los dos lenguajes comparten, sino por otra más originaria y profunda “hermandad”: la de las matemáticas expresivas con el humano sentir, o bien, diciendo casi lo mismo, pero ahora con palabras de Carnero, la del pensamiento con la emoción. Es por supuesto con emoción –subraya Elide Pittarello en la *Introducción* a su esmerada edición de *Jardín concluso*, donde se recogen las cuatro obras de Carnero publicadas entre 1999 y 2009– como también ese poeta ‘novísimo’ tan sensible, como el mismo reconoce, a la llamada del arte, a su belleza y armonía, “transfigura el presente buceando en el pasado de la cultura” (Pittarello, 2020: 12). La tensión entre “espontaneidad expresiva” y “razón artesanal” –seguimos con García Montero– es “uno de los amores inevitables entre verdad y arte”. Para Carnero esos amores son, sí, inevitables pero también motivo de preocupación (“siempre me ha preocupado la capacidad limitada del lenguaje para reflejar la realidad exterior y la mental, y para comunicar ese reflejo”). González, por su parte, recalca en la poesía –según el mismo admite en una entrevista citada por García Montero– “para poder hacer con las palabras lo que con los sonidos puros [le] estaba vedado”; es decir, “fundir” (y no “confundir”) vida y arte, emoción y técnica; crear, en fin, nuevos vínculos entre referente y referido, entre las matemáticas formales del código artístico y el mundo de las emociones; no solo las suyas, sino las colectivas, las de su pueblo, tal como su identidad de artista comprometido le exigía.

Esos “viajes de idas y vueltas” – me apropio de una expresión de García Montero en el artículo aquí incluido– del exterior al interior y viceversa, de lo individual a lo colectivo y viceversa, de la verdad al arte y viceversa, se mantienen constantes en el proceso de la creación poética, aunque en España haya seguido respaldándose la idea de una vocación realista predominante sobre cualquier otra alternativa idealista, anti-realista, o aun solo surrealista. Sobre la existencia en el panorama literario hispánico de un supuesto continuum realista periódicamente interrumpido por experiencias rupturistas de opuesta inspiración y el natural fluir de las generaciones interviene Raúl Molina con un ensayo centrado en la década 1960-1970 (“El modelo generacional y la *retórica de la ruptura* o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma”), que considera paradigmática respecto a la común percepción del fenómeno poético hispánico contemporáneo. Se hace notar, entre otras muchas consideraciones de orden más estrictamente poetológico e histórico-críticas, cómo en los años sesenta vieron la luz “algunos de los más importantes libros de lo que se ha convenido en llamar Generación del 50” y cómo la deriva hacia lo que Castellet, en el prólogo a *Veinte años de poesía española* (1960), denomina “realismo histórico” y hacia la “sencillez expresiva” (que es su correlato instrumental) permitiera que, justamente por su estilo tendencialmente minimalista, compatible con poéticas de amplia precedencia y orientación, muchos autores –entre ellos Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio De Villena– permaneciesen en el centro del polisistema por más tiempo que otros de su misma generación. Dilatando los límites cronológicos del polisistema, se podría incluir en la nómina también a poetas como Antonio Machado y Rafael Alberti, cuyas respectivas experiencias de creación se percibirían como modelicas por muchas décadas todavía por venir. Alberti especialmente dio prueba de una descomunal capacidad –que en su caso fue también deliberada voluntad– de adaptar su

lengua a los diferentes contextos poético-culturales habitados en su larga existencia de trans-terrado. Al poeta gaditano se le dedica, así, un específico comentario sobre el cambio de poética por él experimentado, dentro de esa misma década, durante el exilio italiano ("*Roma, peligro para caminantes* y la lengua 'en vilo' de Rafael Alberti", artículo de mi autoría).

Pasemos ahora a la poesía de los años de la transición democrática, la de la década 70-80. De ella se ocupa uno de los más apreciados poetas-profesores presentes en el Congreso, Antonio Jiménez Millán, en un apasionado y bien documentado ensayo que reconstruye el entero polisistema (del que él mismo formaba parte) en sus ejes fundamentales: del cronológico al ideológico, del artístico-cultural al de las políticas genéricas, tanto en sentido biológico (poesía y mujer) como editorial (poesía y novela).

Continúa el monográfico con un ensayo de Francisco José Sánchez García ("*La construcción del lenguaje poético en la Generación del 80. A propósito de la riqueza léxica*") que reflexiona sobre el léxico de la poesía escrita por una selección de autores contemporáneos que empezaron a escribir durante la transición democrática. Luego encontramos un estudio de Pablo Aparicio Durán sobre el concepto de "inconsciente ideológico" acuñado por Juan Carlos Rodríguez ("*Práctica literaria / práctica crítica: subjetividad, objetividad e inconsciente ideológico. Notas desde la radical historicidad de Juan Carlos Rodríguez*"), en el que se hace hincapié en la historicidad radical de los fenómenos literarios. Nos recuerda el autor que las obras literarias se conocen no solo a través de su recepción, sino más bien en cuanto "inscripción" desde y en un contexto social, y por cómo la dialéctica entre la ideología dominante y la "inconsciente" ha repercutido en ellas, "con-figurándolas". En el artículo siguiente Antonio Sánchez Jiménez muestra casi literalmente y muy pragmáticamente cómo se "forja" un libro de poemas tan fluido y post-modernamente en marcha como *Sin miedo ni esperanza* de Luis Alberto de Cuenca ("*Cómo se hace un libro de poemas: la forja de Sin miedo ni esperanza (2002)*", de Luis Alberto de Cuenca").

No podía faltar una reflexión sobre una línea de creación de tan larga tradición como la trazada, en los años Setenta, Ochenta, y hasta los Noventa, por la poesía del silencio, con su "universalidad y codificación reglada" (Egido, 1986: 93). Se ha hecho cargo de ella Ambra Cimardi, en un ensayo sobre la poesía de Andrés Sánchez Robayna, analizada en sus más subterráneas intersecciones con la obra de San Juan de la Cruz y de Sor Juana Inés de la Cruz. Rafael Núñez Rodríguez, en cambio, en su ensayo titulado "*Variaciones de un motivo de Charles Baudelaire: el hombre metropolitano en Karmelo Iribarren*" recupera un motivo de vigencia transnacional desde la alta modernidad beaudelaيرية, el del *flâneur* que vagabundea por la urbe moderna, tan presente también en la poesía de la posmodernidad, y, sirviéndose de la conocida exégesis benjaminiana como clave, ahonda en la obra del poeta vasco contemporáneo Karmelo Iribarren.

Resurge, pues, en las últimas décadas del siglo pasado y con fuerza el fantasma de la tradición, que no se va a exorcizar con la ultimísima generación. Enriquece nuestro monográfico un brillante ensayo de Remedio Sánchez García (2018) sobre el nuevo canon, o bien "contra-canon" que se ha ido configurando en la poesía española en la era de internet con la aparición de la llamada Generación Millennial ("*De poesía, marketing editorial y poéticas. Canon y contra-canon en la poesía española última*"). Como apunta la estudiosa, "el canon no va a desaparecer", sino que continuará "ampliándose conforme pasan los años y se transforme la realidad; asumiendo lo que se sostenga en el tiempo y desechando todo lo que sea reacción de un instante". Los mismos jóvenes poetas que firmaron, en 2011, el Manifiesto de "Poesía ante la incertidumbre" (*Defensa de la poesía*), que servirá también de prólogo a la homónima antología, se reconocen deudores de la Poesía de la experiencia, y también de la Poesía social (Sánchez García, 2018, pp. 188-201), y, mirando todavía más atrás, según sugiere Marina Bianchi, de la llamada poesía del compromiso, así como de la de "algunos de los mejores intimistas del siglo XX" (Bianchi, 2014: 6) y, quizás, del siglo XIX también (Bécquer por ejemplo);



de una poesía, en fin, que tiene historia y argumento, y esto no es poco en una época caracterizada por tanta incertidumbre y precariedad como la actual.

Sigue un ensayo de Isabel González Gil, titulado "Entre crítica y creación: el espacio de las poéticas de autor en las antologías contemporáneas de poesía". La mirada se centra aquí en cuatro antologías recientes. En orden cronológico: la ya mencionada *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español* (2011), *Sombras di-versas*, realizada por Amalia Iglesias (2017), *Poéticas del malestar. Antología de poetas contemporáneos*, de Rafael Morales (2017) y *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (2018), coordinada por Álvaro López Fernández, Ángela Molina Fernández y Raúl Molina Gil. Todas han sido publicadas en la segunda década del siglo XXI por editores que son poetas (y a veces también críticos) y en todas se han incluido las poéticas de los autores antologados. Se marcan aquí también analogías y diferencias con el canon de la antología del siglo anterior, confirmando que si es verdad que toda tradición desaparece por principio con la modernidad, también lo es que casi siempre son los mismos puntos de ruptura entre lo actual y lo pasado los que permiten que la tradición vuelva a aflorar.

Una poeta, entre los de la "poesía de la incertidumbre", Raquel Lanseros, está presente en este monográfico ya sea como sujeto, en el estudio de Carmen Medina Puerta sobre el tema de la maternidad en tres jóvenes poetas ("El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero"), ya sea como autora de un ensayo ("Poesía panhispánica contemporánea en femenino: el vigor de las últimas décadas y la vigencia de los estudios de género. Ana Merino y Andrea Cote, dos propuestas transatlánticas"). En su reconstrucción del complejo escenario de la poesía panhispánica escrita por mujeres, con especial referencia a la obra de Ana Merino y Andrea Cote, se percibe el reflejo de su personal experiencia de creación, una metarreferencialidad implícita que añade valor a la ya de por sí interesante disertación.

Cierra el monográfico el ensayo de una joven filóloga, Elena Carrillero Jiménez, en el que se comenta con herramientas estético-filosóficas y teórico-literarias del siglo XX (Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze) un fenómeno, el de la poesía joven española presente en la red, que mucho tiene que ver también con la condición "líquida" posmoderna indagada por Bauman ("Emergencia de la poesía joven española en un mundo líquido: valores estéticos y filosóficos"). Entre sus consideraciones se registra una importante señal de continuidad y a la vez de enfrentamiento constructivo con la línea de la reflexión semiótico-filosófica post-estructuralista y con las últimas interpretaciones baumanianas del presente.

Es nuestra intención –la de mi coeditora, la poeta y profesora Marisa Martínez Pérsico, y la mía– así como la de quienes escriben en este monográfico, la de dejar constancia del inflexible vigor y la perdurable vitalidad del género.

### Bibliografía

- BIANCHI, Marina (2014) "Rectificando: la Poesía de la Incertidumbre en el contexto español", *Duende. Suplemento virtual de "Quaderni Ibero Americani"*, 10, pp. 6-10.
- EGIDO, Aurora (1986) "La poética del silencio en el Siglo de oro. Su pervivencia", *Bulletin hispanique*, 88-1-2, pp. 93-120.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017) *Hologramas, Realidad y relato del siglo XXI*, Somonte-Cenero, Ediciones Trea.



PITTARELLO, Elide (2020) "Introducción", en Guillermo Carnero, *Jardín Concluso*, Madrid, Cátedra, pp. 11-235.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2018) *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Ediciones Akal.



# Poesía / metapoesía: yo lírico, crítica, autocrítica

GUILLERMO CARNERO

## Resumen

El presente artículo recoge las reflexiones de la conferencia ofrecida en 2014 en la ciudad de Turín durante la *V Jornada de Poesía Contemporánea Española*. Más que una exposición teórica se ofrecen “reflexiones de taller”, definiciones de la práctica que acompaña al oficio poético. Escribir es autoconocimiento y autodefinición ante uno mismo y ante los demás, justificación vital y epitafio. Y la metapoesía es aquella poesía que se tiene a sí misma como asunto, en tanto que reflexión sobre las implicaciones de la escritura. Porque escribir poesía no es una actitud de un solo estrato, sino que admite un segundo discurso que paralela y simultáneamente expone lo que el autor piensa y siente acerca de la propia actividad literaria o acerca de los textos mismos que está escribiendo. Si nos planteamos la sustitución de la realidad por el lenguaje, estamos no sólo ante el autoconsumo consolatorio de ese lenguaje, sino ante su segunda justificación posible: la supuesta trascendencia por medio de la escritura de la gavilla de emociones y de reflexiones que llamamos “yo”.

**Palabras clave:** Metapoesía, Yo lírico, Lenguaje, Realidad, Autodefinición

## Abstract

This article presents the reflections of the conference offered in 2014 in the city of Turin during the *V Workshop of Contemporary Spanish Poetry*. More than a theoretical exposition, "workshop reflections" are offered, definitions of the practice that accompanies the poetic craft. Writing is self-knowledge and self-definition before oneself and before others, vital justification and epitaph. And metapoetry is that poetry that has itself as a subject, as a reflection on the implications of writing. Because writing poetry is not a single-stratum attitude, but rather admits a second discourse that parallel and simultaneously exposes what the author thinks and feels about his own literary activity or about the texts he is writing. If we consider the substitution of reality for language, we are not only before the consoling self-consumption of that language, but also before its second possible justification: the supposed transcendence by means of the writing of the sheaf of emotions and reflections that we call “me”.

**Keywords:** Metapoetry, Lyric Self, Language, Reality, Self-definition



Cuando recibí la invitación para participar en la *V Jornada de Poesía Contemporánea Española*, pensé que una exposición teórica no era lo mejor que podía ofrecerles, ni lo que se esperaba de mí. Lo que de verdad importa de un poeta no es la teoría que asume sino la práctica que la acompaña, o mejor dicho, la síntesis de lo uno y lo otro, lo que puede llamarse “reflexiones de taller”.

La poesía es un intento de descubrir el sentido de la existencia, la entidad del yo y la ética que necesitamos si no creemos en ninguna moral preceptiva. Ese intento se plantea a propósito de hechos biográficos en los que hemos estado emocionalmente comprometidos, y



que han puesto en cuestión nuestra entidad personal hasta el punto de obligarnos a reconsiderarla y redefinirla. Escribir es autoconocimiento y autodefinición ante uno mismo y ante los demás, justificación vital y epitafio.

Metapoesía es aquella poesía que se tiene a sí misma como asunto, en tanto que reflexión sobre las implicaciones de la escritura. La metapoesía parte de la base de que escribir poesía no es una actitud de un solo estrato, sino que admite un segundo discurso que paralela y simultáneamente exponga lo que el autor piensa y siente acerca de la propia actividad literaria o acerca de los textos mismos que está escribiendo. Si el poema surge de la necesidad de autoconocimiento ante las interrogaciones del mundo y del yo, o ante el conflicto del yo en el mundo, y gracias al lenguaje, y al lenguaje específico del poema, se formula ese conflicto y se da respuesta a esas interrogaciones, entonces la metapoesía se plantea como una cuestión existencial básica, en quien no tenga el pensamiento disociado de las emociones.

La reflexión es perfectamente compatible con la poeticidad: hay poesía siempre que haya cuestionamiento del propio yo, y ningún instrumento mejor que la inteligencia emocional, que refleja fielmente el funcionamiento real del pensamiento. Por otra parte, la metapoesía auténtica rechaza la mera reflexión genérica; sólo tiene sentido cuando concierne a las relaciones propias con la escritura. Quien no haga más que reflexión teórica en verso se está engañando a sí mismo; si no siente la problemática de la literatura como un problema personal e íntimo, jamás hará metapoesía, porque no será poeta sino pseudoensayista en verso.

En ese sentido, y en lo que me concierne, siempre me ha preocupado la capacidad limitada del lenguaje para reflejar la realidad exterior y la mental, y para comunicar ese reflejo; la transmutación de la experiencia emocional en discurso escrito; la adquisición de autoconciencia e identidad que el poeta obtiene al escribirse; su concepto de la vida real como una cantera de estímulos poéticos; la recepción de los textos frente a las barreras que impone el lenguaje específico de la poesía, y según las expectativas acerca de lo que es, puede ser y no debe ser ese lenguaje.

La metapoesía está implícita en las reflexiones acerca de la belleza que contiene mi primer libro, *Dibujo de la Muerte* (1967); y explícita desde el segundo, *El Sueño de Escipión* (1971), hasta el último, *Cuatro noches romanas* (2009)<sup>1</sup>. Más de cuarenta años y una docena de libros, en los que voy a espigar algunos ejemplos de lo que he pretendido esbozar. De entrada quiero decirles que un poema no puede traducirse a otro lenguaje, porque sólo existe en el suyo, ni mucho menos explicarse. Pero sí pueden aportarse ciertas claves de lectura, en la medida en que el poeta sea consciente de ellas. Nunca podrá serlo de todas, y así debe ser, ya que en otro caso estaríamos en el terreno de la Química Industrial. Algunos de los elementos que concurren a constituir un poema determinado están objetivados en el texto, pero otros constituyen información menos accesible, hasta cierto punto privilegiada: más de una vez he dicho que si todo buen crítico y lector puede saber *cómo está hecho* un poema, sólo su autor sabe *cómo se hizo*.




Escribir poesía ha sido siempre para mí una manifestación de desacuerdo con la realidad y un intento de sustituirla, y así me ha preocupado siempre la relación entre la realidad y la escritura.

Mi primer libro, *Dibujo de la Muerte*, apareció en 1967. En todo él, desde su título, está presente una pregunta: si la belleza puede bastar como mundo alternativo a quien se autoexilia del real, una disyuntiva en la que late la contradicción entre la perfección de lo imaginado y la

<sup>1</sup> Esta afirmación se refiere al momento en que se presentó este trabajo en Turín, en el año 2014. Después de esta fecha he publicado otros tres volúmenes de poesía: *Regiones devastadas* (Fundación José Manuel Lara [Vandalia], 2017), *Carta florentina* (Fundación José Manuel Lara [Vandalia], 2018) y *Jardín concluso* (Madrid, Cátedra, 2020) que reúne los cuatro libros aparecidos entre 1999 y 2009, *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis*, y *Cuatro noches romanas*.

conciencia de la irrealidad que le es inherente. El libro es así una respuesta desencantada a la opción que plantea “Capricho en Aranjuez”: “Raso amarillo a cambio de mi vida”. No creo, como justificación de la existencia, en el éxito de la invención de un mundo sustitutorio, de un paraíso exótico, aunque me parece inevitable aspirar a él.

#### CAPRICHOS EN ARANJUEZ



Raso amarillo a cambio de mi vida.  
 Los bordados doseles, la nevada  
 palidez de las sedas. Amarillos  
 y azules y rosados terciopelos y tules,  
 y ocultos por las telas recamadas,  
 plata, jade y sutil marquetería.  
 Fuera breve vivir. Fuera una sombra  
 o una fugaz constelación alada.  
 Geométricos jardines. Aletea  
 el hondo trasminar de las magnolias.  
 Difumine el balcón, ocúlteme  
 la bóveda de umbría enredadera.  
 Fuera hermoso morir. Inflorescencias  
 de mármol en la reja encadenada;  
 perpetua floración en las columnas  
 y un niño ciego juega con la muerte.  
 Fresquísimo silencio gorgotea  
 de las corolas de la balaustrada.  
 Cielo de plata gris. Frío granito  
 y un oculto arcaduz iluminado.  
 Desertan los bruñidos candelabros  
 entre calientes pétalos y plumas.  
 Trípodes de caoba, pebeteros  
 o delgado cristal. Doce relojes  
 tintinean las horas al unísono.  
 Juego de piedra y agua. Desenlacen  
 sus cendales los faunos. En la caja  
 de fragante peral están brotando  
 punzantes y argentinas pinceladas.  
 Músicas en la tarde. Crucería,  
 polícromo cristal. Dejad, dejadme  
 en la luz de esta cúpula que riegan  
 las transparentes brasas de la tarde.  
 Poblada soledad, raso amarillo  
 a cambio de mi vida.

“Capricho en Aranjuez” se refiere al conjunto de palacios, jardines y fuentes del Real Sitio de Aranjuez, como símbolo de la voluntad de construir un ámbito de belleza que aísle de la mediocridad del mundo real, trueque en el que hay que pagar el ineludible precio de la soledad. El primer verso procede de *El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde, inmediatamente aportado al poema como caja de resonancia e intertexto. Y en el horizonte se encuentra, como personaje analógico, el rey Felipe V, incapaz de soportar la vulgaridad española, y que cayó en la depresión y la locura desde que supo, a la muerte de su abuelo Luis XIV, que nunca sería rey de Francia. Su refugio fue la música y el canto de Farinelli, que como telón frente a la realidad valen tanto como el arte o el lenguaje poético.

La reflexión continúa en varios poemas de *Dibujo de la Muerte*, como “El Serenísimo Príncipe Ludovico Manin...”. Este poema se refiere al último dux de Venecia, durante cuyo



mandato tuvo lugar la Revolución Francesa y la conquista de la república por Napoleón. En el poema adquiere un valor simbólico como personaje terminal, en su conciencia de que la belleza es incapaz de garantizar tanto su propia supervivencia como la de quienes se refugian en ella. Toda Venecia es un signo cuyo significado definió muy bien Byron: "In the fall of Venice think of thine".



Figura 1 – Bernardo Castelli, *Retrato de Lodovico Manin*, Museo Correr, Venecia

#### EL SERENÍSIMO PRÍNCIPE LUDOVICO MANIN CONTEMPLA EL APOGEO DE LA PRIMAVERA

Tierra adentro, o allí donde se crispan  
masteleros y jarcias, algo altera,  
algo renueva o mata el armonioso curso  
de los astros. Así fuera, Durazzo,  
el rutilante ondear de púrpuras y sedas en la Dogana,  
el tintineo de los cálices, las esclavas  
y los leopardos jóvenes encadenados  
junto a los cestos rebosantes de fruta.

Un fanal

alancea insomne el tibio sudario inamovible,  
el mascarón copia en el agua la sempiterna mueca  
de su ferocidad jamás extinta. Escarlata y armiño,  
nada se estremece, nada tiembla al latir de los remos,  
nada turba el rítmico martilleo del marfil, la caoba y el sán dalo, ni estorba  
la desvaída estela, las trompetas doradas que en la popa pregonan,  
reposan flácidos los flecos del quitasol, fruta madura  
sazonada entre polvo y esplendorosos sueños de victoria,  
de matanzas, de esclavos azotados, naves hacia Dalmacia, pero haced, Tesalónica,  
viejos mármoles ultrajados por el monótono ronroneo del agua ,  
haced que clamen otra vez las trompetas de bronce.

Pero nadie

dude hoy que el antiguo esplendor y la felicidad consisten  
en unirse con los ricos despojos de sueños y cadáveres,  
asistir, escarlata y armiño, en el altísimo sital donde nada se siente, calor ni frío,  
sino una imperturbable beatitud, al tibio  
rielar de polícromos fanales en el agua insomne.

El poema recrea los elementos constitutivos del mito de Venecia, tal como pueden aparecer en *El triunfo de Venecia*, de Pompeo Batoni.



Figura 2 – Pompeo Batoni, *Triunfo de Venecia*, North Carolina Museum of Art, Raleigh.

*Dibujo de la Muerte* llevaba la metapoésia en germen, porque la contradicción entre la servidumbre y la grandeza de la sustitución de la realidad no deseada por la belleza del arte, y la pregunta sobre la capacidad de este para compensar, en términos de experiencia vital, la pérdida de aquella realidad, se aplican inmediatamente a la belleza recreada en la escritura, o a la belleza de la escritura misma: en “Raso amarillo a cambio de mi vida”, ese raso es a la vez un tejido y una metáfora del lenguaje poético.

Antes he dicho que es inevitable aspirar al hallazgo de una alternativa a la mediocridad de lo real. “Campos de Francia”, el último poema de mi libro *Verano Inglés* (1999), define el arte como refugio ante las decepciones de la vida real. Lo mismo se desprende del soneto de *Divisibilidad Indefinida* (1990) titulado “Reloj de autómatas”, y de otro soneto del mismo libro, “Razón de amor”.

#### RAZÓN DE AMOR (SEPULCRO EN LOMBARDÍA)

La dolencia de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura.  
San Juan de la Cruz

Vuela por el silencio la ternura  
al regazo del oro fatigado  
que abraza un cuerpo en mármol desmayado,  
ausente en el disfraz de su blancura,

y mi mano se pierde en la tersura  
del pecho agudo, craso y abombado;  
deseo embellecido y abreviado  
sin la presencia, mas con la figura:

el presente en especies de memoria  
anticipa su paz y su nobleza,  
y el término es el punto de partida



Figura 3 – Giovanni Antonio Amadeo, *Sepulcro de Medea Colleoni*, Capilla Corleoni, Bérgamo

en que se omite la mezclada gloria  
de vacuidad, de encanto y de vileza  
que por imprecisión llamamos vida.

“Razón de amor” es un ejemplo de cruzamiento entre una referencia literaria, el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz, y una artística, el sepulcro de Medea Colleoni en la basílica de Santa María la Mayor de Bérgamo. El poema dialoga, para negarla, con una cita de San Juan en la que se afirma que el amor necesita la presencia y la imagen del ser amado. En el poema se prefiere el amor a una estatua al dirigido a una mujer real: en ambos casos no iba a perdurar más que una imagen de belleza evocada en un poema, y la mujer de mármol nos ahorra las decepciones de la vida real y la infinita capacidad catastrófica que tienen las mujeres de carne y hueso. Como telón de fondo, la tradición acerca del amor de los hombres por las estatuas, cuya versión más conocida es el mito de Pigmalión, presente en el poema, pero invertido.

Muchas veces me ha parecido la realidad un territorio de decepción y de fracaso, cuya única justificación colateral es la escritura: así en un poema no incluido en libro, sino suelto en mis *Obras completas* de 1979, “Ostende”.

OSTENDE

Obediencia me lleva, y no osadía.

Villamediana

Nuestros burgueses [...] sienten una  
grandísima fruición en seducirse unos a  
otros sus mujeres .

*Manifiesto Comunista*, 1 1

Recorrer los senderos alfombrados  
de húmedas y esponjadas hojas muertas,  
no por la arista gris de grava fría  
como la hoja de un cuchillo.

Mueven

su ramaje los plátanos como sábanas lentas  
empapadas de noche, de grávida humedad  
y reluciente.

También en la espesura

late la oscuridad de las cavernas,  
y el Sol sobre las hojas evapora  
las gotas de rocío — el aura de calor  
que envuelve e ilumina los cuerpos agotados  
cuando duermen: si acercas la mejilla  
ves las formas bailar y retorcerse,  
un espejismo fácil y sin riesgo:  
dos bueyes que remontan la colina,  
el mago que construye laberintos,  
el calafate, el leproso, el halconero  
parten seguros al amanecer,  
no como yo, por los senderos  
cubiertos de hojas muertas, esponjadas y húmedas.  
A veces entre los árboles clarean  
los lugares amenos que conozco:  
el pintado vaporcillo con su blanca cabeza  
de ganso, acribillada de remaches y cintas;  
las olas estrellándose bajo el suelo de tablas  
del gran salón de baile abandonado,  
las lágrimas de hielo que lloran los tritones  
emergiendo en la nieve de las fuentes heladas;



el cuartito en reposo con la cama deshecha  
 junto al enorme anuncio de neón  
 que lanza sobre el cuerpo reflejos verdes, rojos,  
 como en las pesadillas de los viejos opiómanos  
 del siglo diecinueve.

Un cervatillo salta  
 imposible: lo sigo.

En un claro del bosque  
 está sentada al borde de la fuente,  
 con blanquísima túnica que no ofrece materia  
 que desgarrar a la rama del espino.

Corro tras ella sin saber su rostro,  
 pero no escapa sino que conduce  
 hasta lo más espeso de la fronda,  
 donde juntos rodamos entre las hojas muertas.

Cuando la estrecho su rostro se ha borrado,  
 la carne hierve y se diluye; el hueso  
 se convierte en un reguero de ceniza,  
 y en medio de la forma que levemente humea  
 brilla nítida y pura una piedra preciosa.  
 La recojo y me arreglo la corbata;  
 de vuelta, silencioso en el vagón del tren,  
 temo que me delate su fulgor,  
 que resplandece y quema aún bajo el abrigo.

Tengo una colección considerable,  
 y en el silencio de mi biblioteca  
 las acaricio, las pulo, las ordeno  
 y a veces las imprimo.  
 En el dolor se engendra la conciencia.

Recorrer los senderos alfombrados  
 de húmedas y esponjadas hojas muertas,  
 inseguro paisaje poblado de demonios  
 que adoptan apariencia de formas deseables  
 para perder al viajero.

Mas no perecerá  
 quien sabe que no hay más que la palabra  
 al final del viaje.

Por ella los lugares,  
 las camas, los crepúsculos y los amaneceres  
 en cálidos hoteles sitiados  
 forman una perfecta arquitectura,  
 vacía y descarnada como duelas y ejes  
 de los modelos astronómicos.  
 Vacío perseguido cuya extensión no acaba,  
 como es inagotable la conciencia,  
 la anchura de su río  
 y su profundidad.

Desde el balcón  
 veo romper las olas una a una,  
 con mansedumbre, sin pavor.  
 Sin violencia ni gloria se acercan a morir  
 las líneas sucesivas que forman el poema.  
 Brillante arquitectura que es fácil levantar  
 igual que las volutas, los pináculos,



las columnatas y las logias  
en las que se sepulta una clase acabada,  
ostentando sus nobles materiales  
tras un viaje en el vacío.

Producir un discurso  
ya no es signo de vida, es la prueba mejor  
de su terminación.

En el vacío  
no se engendra discurso,  
pero sí en la conciencia del vacío.

Lleva dos citas al principio. Una del conde de Villamediana – uno de los mejores poetas del XVII español – alusiva al poder irresistible del amor; la otra del *Manifiesto Comunista* sobre la propensión de la clase media al adulterio, es decir, sobre la índole antinatural del matrimonio. La unión de las dos citas está indicando al lector que se trata de una historia de amor con una mujer casada.

En el centro del poema, los versos 33 a 40 evocan el motivo medieval del caballero que, mientras persigue una pieza de caza por un bosque, encuentra a una mujer, real o quizá sobrenatural. Hace el amor con ella, y en el mismo instante la mujer se desvanece tan rápidamente como se disgrega el cuerpo de un vampiro al alcanzarlo la luz del Sol, no quedando más prueba material de su existencia y de la realidad del encuentro amoroso que el dolor producido por la fugacidad de esa experiencia, que una vez conscientemente asumido y escrito, es el poema.

El poeta sabe que las expectativas con las que siguió a la mujer, en el verso 38, se malograrán probablemente, pero sin embargo las acepta ya que, si no va a conseguirla, su frustración producirá, precisamente por serlo – verso 55 – un texto literario y esa productividad textual del amor fracasado se define como el único proyecto vital que puede asumirse con sentido y con certeza (versos 61 y 62). En este punto reaparece el símbolo del mar (versos 72 a 75); su movimiento regular y previsible, obra del viento, se equipara a la aparición de la escritura, también regular y previsible, obra del fracaso emocional: la transgresión de las normas a la que aludía la cita del *Manifiesto Comunista*, ha sido al fin digerida. Y llegamos así a la conclusión del poema: el amor libre no tiene más horizonte que su imposibilidad; si intentarlo es inútil, no lo es, en cambio, ser consciente de ello y expresarlo por medio de un poema.

El amor se ha disipado, pero el fracaso queda redimido por su escritura. Otras veces, tanto lo uno como lo otro resultan territorios del mismo fracaso: en “Lección del agua”, de *Divisibilidad Indefinida*, por ejemplo, reelaboro en ese sentido el mito de Narciso. Siempre he creído que el funcionamiento real del pensamiento (lo consciente y lo inconsciente, la reflexión y la emoción, la superposición de planos temporales, el recuerdo y la imaginación) es demasiado complejo para que el lenguaje pueda reproducirlo: así quien intente por medio de la escritura conservar ese pensamiento y compartirlo con otros estará condenado a la insatisfacción.

#### LECCIÓN DEL AGUA

Mirándome en el agua de la fuente  
por salvar las imágenes vencidas  
– colores idos, músicas caídas –  
en memoria con gracia de presente,



Figura 4 – Jean-Baptiste Santerre,  
*Susana en el baño*, Museo del Louvre,  
París

las vi oscilar girando levemente  
en facetas y trizas esparcidas,  
recompuestas y luego divididas,  
y hundirse y escapar en la corriente.

Puse sobre las aguas un espejo  
con que hurtarme a la muerte en escritura  
y retener la luz de la conciencia,

pero la nada duplicó el reflejo  
y el cristal añadió su veladura,  
en doble fraude de la transparencia.

Sin embargo, cuando en 1999 publico *Verano Inglés*, un conjunto de poemas de amor, vitalista y de adhesión a la realidad, los valores se modifican, y la escritura pasa a veces a un segundo plano. Así ocurre en “El poema no escrito”. Incluye referencias al tema bíblico (procedente del *Libro de Daniel*), tradicional en Historia del Arte, de Susana y los ancianos. Lo han pintado a lo largo de los siglos innumerables artistas: Guido Reni, Tintoretto, Veronés, Rembrandt o Rubens, hasta Picasso.



Figura 5 – Tintoretto, *Susana y los ancianos*, Museo de Historia del Arte, Viena

También a los desnudos de Boucher, Bouguereau, Cabanel, Gérôme, Ingres, todos ellos asociados al baño o al agua.





Figura 6 - François Boucher, *Baño de Diana*, Museo del Louvre, París



Figura 7 - Alexandre Cabanel, *Nacimiento de Venus*, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Si nos planteamos la sustitución de la realidad por el lenguaje, estamos no sólo ante el autoconsumo consolatorio de ese lenguaje, sino ante su segunda justificación posible: la supuesta trascendencia por medio de la escritura de la gavilla de emociones y de reflexiones que llamamos “yo”. La fe en ella choca no sólo con la incapacidad del lenguaje para reconstruir y transmitir ese yo, sino con la de los lectores para admitirlo y entenderlo. Lo último está especialmente destacado en el quinto poema de *Espejo de Gran Niebla* (2002), pero antes en “Catedral de Ávila”, de *Divisibilidad Indefinida*.

#### CATEDRAL DE ÁVILA

Como al umbral de la capilla oscura  
una reja detiene la mirada  
y la dispersa luego, confinada  
en los fraudes que finge la negrura  
confundiendo volumen y figura  
de la estatua yacente allí olvidada,  
cuando mi mano se detenga helada  
un anaquel será mi sepultura.

Será delgada losa la cubierta  
y el tejuelo epitafio más piadoso,  
y menor la esperanza de otra vida,  
y en el silencio la palabra muerta  
gozará del olvido y el reposo,  
en figura y volumen confundida.

El origen de “Catedral de Ávila” está en el día en que, paseando por esa catedral mal iluminada, observé que una capilla, casi en total penumbra y cerrada por una reja que tenía el aspecto de no haber sido abierta en siglos, parecía contener una estatua yacente de calidad, aunque la falta de luz me impedía apreciarla. No pude evitar pensar en la jugarreta del destino a quien quiso dejar en su sepulcro memoria de sí mismo, y en el fracaso paralelo del escultor. Ambos habían ido a sumergirse en una sombra de la que nadie sería capaz de sacarlos.

El propósito de todo monumento funerario es convertirse en el legado que una persona quiere dejar de sí misma: su retrato, sus hazañas y virtudes y sus aspiraciones intelectuales y morales, todo ello expresado por medio de un repertorio de símbolos icónicos que podemos descifrar. Se me hizo evidente la analogía de ese proyecto de biografía, retrato físico y espiritual y testamento moral, con lo que un poeta intenta al escribir los poemas —que son su monumento funerario, y cuyo último sentido es escribirse a sí mismo—, no sabiendo nunca si sus libros quedarán en un anaquel polvoriento —una capilla sin iluminación— o, al contrario, serán leídos en el futuro, con el peligro, en este caso, de ver degradado y malinterpretado su pensamiento y sus emociones. Parecida tesitura es la de un fragmento de *Fuente de Médicis*: “como estatua sin rostro en su vitrina,/ alguien que quiso atravesar el tiempo/ trayéndonos su nombre entre las manos/ en una antigua lengua incomprensible”.

A este respecto, “El estudio del artista”, de *Divisibilidad Indefinida*, trata de la soledad y la incomprensión que sufre quien se dedica a reflexionar tanto como a sentir, y a dar cuenta de sus sentimientos más allá de la facilidad y el tópico, y así está escrito como un cuadro alegórico del XVII en el que un artista es objeto de la mirada obtusa de un mono. He citado alguna vez este poema como ejemplo de lo que llamo “culturalismo ficticio”, es decir, en este caso, la posible invención de una supuesta obra de arte que funcionaría como referente analógico del pensamiento que expresa. Debo decir que no estoy seguro de si se trata del recuerdo de un óleo que podría haber visto en el Museo de Bellas Artes de Viena, o de una invención inconsciente resultado de la fusión de *Melancolía* de Alberto Dürero, *El astrónomo* de Vermeer de Delft o *El filósofo* de Rembrandt, más la imagen simbólica de uno de esos monos tan frecuentes en la pintura del siglo XVII, en la que representan la fealdad y la bajeza de los instintos animales.

#### EL ESTUDIO DEL ARTISTA

*Anónimo holandés*

Al fondo de la estancia tenebrosa  
atestada de mapas y anaqueles,  
de caballetes, bustos y cinceles  
donde la araña teje sigilosa,

una figura pálida y borrosa,  
rodeada de libros y papeles,  
alza un compás y cruza dos pinceles  
contemplando la noche silenciosa.

Una llama de vela mortecina  
signa la oscuridad más que ilumina  
y descubre el temor y la torpeza,

la mueca de desprecio y extrañeza  
con que asoma la estúpida cabeza  
del mono que levanta la cortina.



Figura 8 - Estatua sin Cabeza (Gudea B-AO 2), Arte sumerio, Museo del Louvre, París



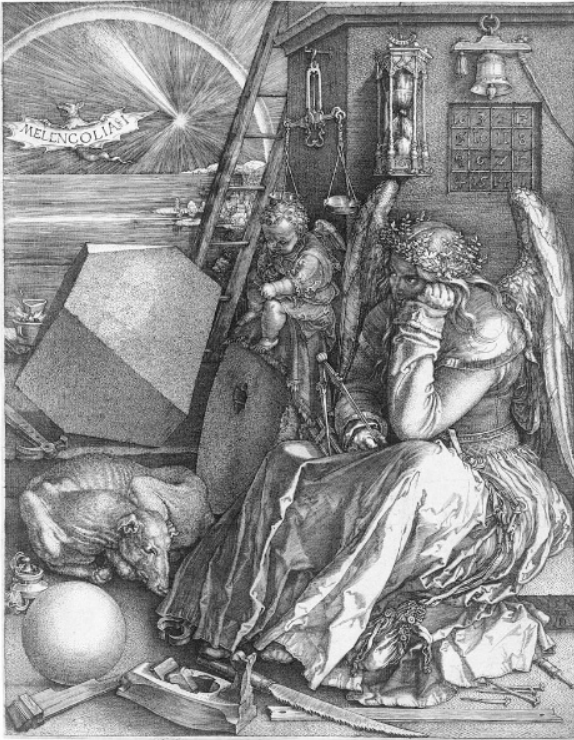


Figura 9 – Alberto Dürero, *Melancholía*, Galería Nacional de Arte, Karlsruhe



Figura 10 – Jan Vermeer de Delft, *El Astrónomo*, Museo del Louvre, París

Otras muchas cuestiones me han preocupado a lo largo de los años y de los libros, como materia metapoética. De mi segundo libro, *El Sueño de Escipión* (1971), destacaría el poema “Piero della Francesca”.

PIERO DELLA FRANCESCA

Con qué acuidad su gestuario  
pone en fuga la luz, la verticalidad,  
la insulación de las figuras vuelve dudoso el símbolo,  
hace abstracción del aire, censura de la flora,  
sucumben los jinetes  
al vértigo del tacto con su brillo.  
No hay llaga, sangre, hiel: no son premisa.  
Dormición de la sarga, crucifixión del lino;  
ultima instancia del dolor celeste  
angustia de la esfera, de los troncos de cono.  
La geometría de los cuerpos  
y la vaga insistencia de su enunciado único:  
no hay hiel, la multitud  
no es síntoma del mal, no es un signo del daño.

En aquellos años yo apostaba por un poesía ni realista ni neorromántica, escrita no desde las emociones en bruto ni desde la conciencia doctrinal, sino desde la inteligencia emocional. Para ello había utilizado, desde mi primer libro, el procedimiento de transferir por analogía el yo poético a un personaje del acervo cultural. Eso ocurre aquí, donde mi *alter ego* es el citado pintor del siglo XV. Y es él precisamente –en otros casos lo han sido Giorgione, Santerre, Watteau, Tiépolo, para otro propósito– porque el hieratismo de Piero encajaba en mi proyecto de *discurso de las emociones frías*.



El poema precipitó gracias al recuerdo de tres obras de Piero: *Madona del Parto*; *Virgen con el niño, santos y Federico de Montefeltro*, y *Cristo resucitado*.



Figura 11 - Piero della Francesca, *Cristo resucitado*, Museo Cívico, Sansepolcro

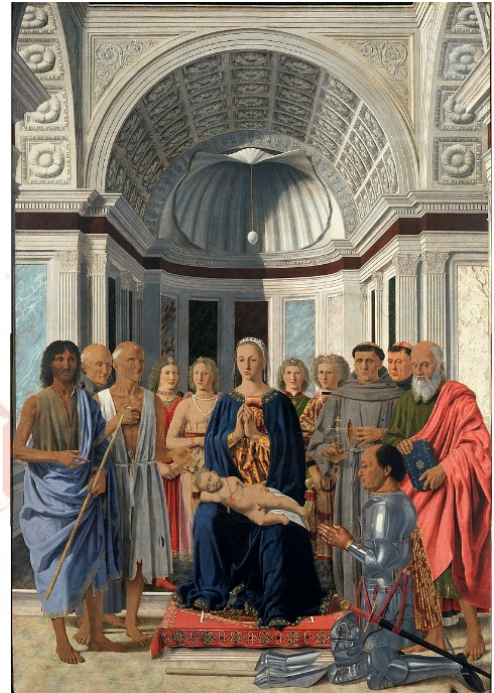


Figura 12 - Piero della Francesca, *Virgen con el Niño, Santos y Federico de Montefeltro*, Pinacoteca de Brera, Milán

Se encuentran, respectivamente, en la iglesia de Monterchi, la Pinacoteca de Brera de Milán, y el Museo de Sansepolcro.

La serenidad de esa mujer, su aparente indiferencia a su ominoso destino, me llevó por asociación a las otras dos pinturas que he citado. De todas ellas se desprende el turbador estatismo y la intensidad de la pasión censurada en Piero.

Mi tercer libro, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) es prácticamente metapoético en su integridad.

#### PÁESTUM

Los dioses nos observan desde la geometría  
que es su imagen.

Sus templos no temen a la luz  
sino que en ella erigen el fulgor  
de su blancura: columnatas  
patentes contra el cielo y su resplandor límpido.  
Existen en la luz.

Así los pueblos bárbaros  
intuyen el tumulto de sus dioses grotescos,  
que son ecos forjados en una sima oscura:  
un chocar de guijarros en un túnel vacío.  
Aquí los dioses son,  
como la concepción de estas columnas,  
un único placer: la inteligencia,  
con su progenie de fantasmas lúcidos.



Figura 13 - Giovanni Battista Piranesi, *Templo en Páestum*

“Páestum” tiene mucho que ver con Piero. Se refiere a los templos griegos de estilo dórico de esa antigua ciudad cercana a Nápoles, que usé para realzar la expresión literaria

serena e intelectualizada de las emociones como superior a su exhibición visceral. El mismo es el propósito de “Eupalinos” (*El Azar Objetivo*), poema inspirado en el diálogo de ese título donde Paul Valéry propone el diseño extremadamente sobrio de un templo griego como la “imagen matemática” que recuerda el amor feliz del arquitecto a “una muchacha de Corinto”, es decir, opta por un concepto no neorromántico de la expresión del amor.

Creo desde luego que no puede haber poesía sin motivación emocional, pero siempre he desconfiado de esa motivación llevada demasiado lejos. Por eso el último poema de *Espejo de gran niebla* (2002) incorpora un fragmento de la *Paradoja del comediante*, en el que Diderot viene a decir que si, para representar en el teatro a un personaje que sufre, se hace subir a escena a una persona sin formación y que esté sufriendo realmente, cuando intente expresar sus sentimientos sólo conseguirá hacer reír al público; mientras que un actor profesional, con conocimiento del corazón humano y de las reglas de la expresión de los sentimientos, lo hará llorar aunque no esté personalmente afectado por ningún sufrimiento.

De *Variaciones y figuras*, “Mira el breve minuto de la rosa” se refiere a la trampa del lenguaje cuando su costumbre, su reiteración y su inercia ocultan la percepción individualizada e interiorizada de la realidad; “Santa María della Salute”, a la consiguiente necesidad de desautomatizar el uso de ese lenguaje.

#### MIRA EL BREVE MINUTO DE LA ROSA

Mira el breve minuto de la rosa.  
Antes de haberla visto sabías ya su nombre,  
y ya los batintines de tu léxico  
aturdían tus ojos — luego, al salir al aire, fuiste inmune  
a lo que no animara en tu memoria  
la falsa herida en que las cuatro letras  
omiten esa mancha de color: la rosa tiembla, es tacto.  
Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre  
regresas luego a dárselo, en él ver: un tallo mondo, nada;  
cuando otra se repite y nace pura  
careces de más vida, tus ojos no padecen agresión de la luz,  
sólo una vez son nuevos.

#### SANTA MARÍA DELLA SALUTE

Asegurad las cosas de la muerte por agua.  
Lo reflejado traiciona con su imagen,  
las palabras reniegan de la carne y la piel  
de las que son reflejo, con sus signos inertes.  
Así insiste la cúpula en la usual idea  
que suscitan las cuatro palabras de su nombre:  
sus límites asienten, todo en ellos acoge  
la imagen convenida, atributos de muerte  
en esa mansedumbre de la línea  
si no fuera a la vez, al copiarse en el agua,  
una violencia inesperada al ojo:  
que reclamen las formas, por temblar invertidas,  
una actual presencia que no cumplen los signos  
de su nombre, ni nubla su perfil levantado  
en el aire, prevista muerte: aquí vida es el agua.

A partir de *Divisibilidad Indefinida* (1990) se produce en mi forma de escribir una cierta mutación, que consiste en que la verdad emocional se hace más accesible al aflorar en ocasiones el intimismo directo que tan extraño me resultaba en un primer momento. Nada de eso



ha sido consciente ni calculado; se trata de una consecuencia de la edad y la evolución personal, y es algo que culmina en *Verano Inglés* (1999), un libro de evocación del amor y de reflexión sobre él, que traza la trayectoria de una relación que comienza en la felicidad de la comunicación en todos los órdenes, y termina en el desencanto y el refugio en la impasibilidad. Y en la constatación, una vez más, de que la experiencia amorosa da lugar a una interrogación acerca del propio yo que desemboca en la escritura. No faltan en el libro, en consecuencia, las reflexiones metapoéticas.

*Espejo de Gran Niebla* (2002) sigue a *Verano Inglés*. Como estímulo de este libro han actuado una serie de preguntas acerca de mi propia historia e identidad: qué ha sido de quien escribió *Verano Inglés*, cómo nos configuran la emoción y el pensamiento a través del recuerdo, cómo nos vemos en el espejo del papel escrito, en qué medida el recuerdo y la escritura son segundas vidas, o segundas ediciones corregidas de la misma. Así *Espejo de Gran Niebla* es la indagación de quien pretende entenderse y recuperarse al recordarse, pensarse y escribirse; y explora las sucesivas regiones del viaje por la realidad, guiado por el sueño de la imaginación literaria y artística a la que está condenado a regresar. Se sustenta enteramente en el símbolo múltiple del espejo, que representa la memoria, la reflexión, la escritura, y la mirada de los otros. Cada uno de ellos aporta su propia veladura, y la consecuencia en conjunto es la disipación de la propia identidad y la imposibilidad de recuperarla, imagen que rebota de un espejo a otro acumulando imprecisión y deformidad.

*Fuente de Médicis* (2002), poema-libro situado ante la fuente así llamada en el jardín del Luxemburgo de París, consiste íntegramente en el diálogo del yo con la estatua de Galatea de esa fuente, diálogo acerca del fracaso de la persecución de la propia identidad en el amor y en la imaginación artística y literaria. Culmina así una tradición interna en mi obra según la cual jardines y parques aparecen como símbolo del fracaso de la pretensión humana de sustituir por la belleza artificial la vitalidad primitiva de la naturaleza salvaje. Mis jardines simbolizan la incomunicación y la frustración del deseo, en su vegetación amortecida por el invierno y en la inmovilidad de sus estatuas, tanto como la degradación de la experiencia en el recuerdo.

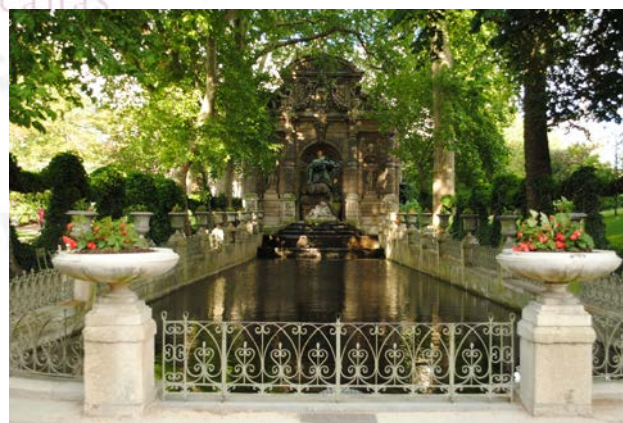


Figura 14 - Tommaso Francini, *Fuente de Médicis*, Jardín del Luxemburgo, París

Finalmente, *Cuatro noches romanas* (2009) consta de cuatro diálogos con la Muerte, durante cuatro paseos nocturnos por distintos espacios de la ciudad de Roma. Esos espacios se van cargando de significado autobiográfico y simbólico, en cuanto son el mejor arquetipo de la permanencia y la destrucción simultáneas de la realidad y la vida en la juventud transitoria del cuerpo, en la memoria, en el amor, en el arte y en la literatura. La cuarta de ellas trata, entre otras cosas, de las dos grandes falacias acerca de la inmortalidad: el mito cristiano de la pervivencia del alma individual, y el ideal clásico de perduración de la fama a través de la obra. Hay referencias a un conocido soneto de Quevedo ("A Roma sepultada en sus ruinas"), a la muerte de Shelley y a un poeta de la época de Augusto llamado Cornelio Galo, que fue prefecto de Egipto y tuvo la desgracia, por su magnificencia, de despertar la envidia del emperador, que lo obligó a suicidarse e hizo desaparecer su obra; al conjunto arquitectónico llamado "pórtico de Octavia", que Augusto dedicó a su hermana y que era un foro rodeado de columnas, conteniendo una biblioteca, una colección de estatuas y dos templos; al sepulcro de San Ignacio de Loyola en el Gesù de Roma.





Figura 16 – Sepulcro de San Ignacio, Iglesia del Gesù, Roma

Figura 15 – Pórtico de Octavia, Roma, estado actual

ibéricas y latinoamericanas

NOCHE CUARTA, Y ALBADA  
(fragmento)

Cette main me fait signe d'abrégér.  
Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, XLIV, 1

[...]

— Cómo habrá salvación en un engaño .

— ¿ No lo eres tú también ?

--- Quizá lo sea ,

pero yo soy engaño verdadero,  
porque verdad es todo lo que ayuda a vivir.

— No me estarás hablando de otra vida  
más allá de la muerte .

— Por qué no;  
entre tanto espejismo de vidas irreales  
y muertes redentoras, es el mejor engaño.

— Sin duda, mas no en Roma,  
el triunfo más pomposo  
y más irrefragable de la muerte.

--- Y prueba irrefragable de que el tiempo y la muerte  
nunca alcanzan del todo su victoria.

--- ¿ No recuerdas a aquel a quien dictaste  
que es tumba de sí propio el Aventino ?

--- Sí ; le dicté también que donde yace  
sabemos que reinaba el Palatino.

¿Y no recuerdas tú dónde veías  
oro con resplandor de eternidad ?

--- Sí, pero sólo era  
brillo falaz de eternidad de oro.

--- Entonces cuantos viste entre la niebla,  
al alba y al ocaso, vivieron sin sentido.

Sabes que existe un oro más precioso  
que el de las tumbas.

--- Sí : la doble fila  
de espejos deformantes de la memoria ajena,  
si hubiera de cruzarla  
en una urna que no habré elegido. [...]

Yo no temo borrarame

como quien no ha existido, pero hay muchas maneras de olvidar.

El pórtico de Octavia,  
sus templos, sus pinturas,  
su biblioteca, son un amasijo  
de cascotes mugrientos  
entre los que se pudre la basura.  
--- No puedo asegurarte que no sigan  
haciéndote morir después de muerto:  
es ley de la memoria.

En ella algunos  
desaparecen en total secreto.  
A muchos los traiciona  
más sabiamente, en esplendor de oro.  
Otros perduran irreconocibles;  
los mejores quizá  
subsistan en la niebla de ese espejo  
iguales a sí mismos. Quién lo sabe . [...]

Creo, en resumen, que la relación entre vida y escritura me ha preocupado ininterrumpidamente desde mi primer libro, en muchas direcciones de las que no he podido dar más que una idea basada en unos pocos ejemplos. Mi poesía siempre ha tenido los mismos ingredientes básicos: la relación problemática con la realidad; la reflexión sobre el hecho inevitable de que la necesidad de definición de esa realidad, y de autodefinition en ella, tenga que resolverse en forma de texto escrito, con el problema adicional de hacerlo por medio del lenguaje y del discurso de la poesía, cuya capacidad para cumplir esa misión, reflejar su estímulo y comunicar su formulación final es dudosa.



# Ángel González y la música

LUIS GARCÍA MONTERO  
Universidad de Granada  
Instituto Cervantes

## Resumen

Este artículo estudia el lugar privilegiado que la música ocupa en la construcción de la poética realista de Ángel González partiendo del modo en que la canción popular entró en el engranaje de su formación a través del diálogo con Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en *Áspero mundo* (1956), pasando por la consolidación de una lírica de la memoria y de la emoción en *Grado elemental* (1962) –donde la música propicia meditaciones sobre el tiempo, la permanencia del ayer y la historia perdida– para continuar en *Tratado de urbanismo* (1967) y en otros libros posteriores. Este protagonismo de la música en la obra de Ángel González quedó recogido en una antología que él mismo preparó, *La música y yo* (2002), donde defendió su papel como ámbito de resistencia y como refugio amable de una vida rodeada por las hostilidades.

**Palabras clave:** Ángel González, música, memoria, Poesía Social, realismo

## Abstract

This article studies the privileged place that music occupies in the construction of the realistic poetics of Ángel González, starting from the way in which popular song took part of his formation through the dialogue with Juan Ramón Jiménez and Antonio Machado in *Áspero mundo* (1956), going through the consolidation of a lyric of memory and emotion in *Grado elemental* (1962) –where music encourages meditations about the time, the past and the lost history– to continue in *Tratado de urbanismo* (1967) and in other later books. This leading role of music in Ángel González's work was included in an anthology that he himself prepared, *La música y yo* (2002), where he defended the role of music as an area of resistance and as a friendly refuge from a life surrounded by hostilities.

**Keywords:** Ángel González, music, memory, Social Poetry, Realism



Participo en este encuentro como un declarado ejercicio de admiración, de recuerdo a la poesía de nuestros mayores, porque lo que está claro detrás de todos los debates es que si nos dedicamos a la poesía en una orilla o en otra, de una manera o de otra, es por admiración. Un día fuimos lectores, nos deslumbró alguien, una voz, una experiencia ajena que nos sorprendió con un libro en las manos... y la hicimos nuestra. Y aprendimos que la poesía es tarea de hospitalidad en la que alguien prepara sus palabras para que después sean habitadas. Los lectores las hacemos nuestras y las convertimos en parte de nuestra vida. Este es el caso de la poesía de Ángel González por lo que se refiere a muchos de nosotros.

La música es un motivo que tiene que ver con la poética de Ángel González y que tiene también que ver con una manera de entender la poesía: la cultura, la inteligencia, la reflexión, los cálculos, desembocan siempre en la emoción. Este es un valor que –creo yo– no debe perder nunca la poesía. Recordé al empezar a preparar estas notas un poema de Ángel que se titula “Penúltima nostalgia”. Pertenece al libro *Grado elemental*, publicado en 1962, en Ruedo ibérico.

Se trató de un homenaje a Antonio Machado, y este poema que recuerdo tiene como protagonista a la música. Empieza así:

Ha llegado el momento  
de la nostalgia.

¿Recuerdas?

Aquel dulce violín  
el de los tangos,  
acosado por el entrecortado rumor de los bandoneones  
y las felices turbas  
derramando champán en los escotes  
de las muchachas algo locas, algo  
despeinadas, algo tristes también,  
algo caídas.  
(2004: 141)

Es un poema significativo, largo, protagonizado por la memoria, donde aparece la música como una vía fundamental de diálogo con el tiempo, con la permanencia del ayer, con el recuerdo de situaciones pasadas. Aparecen en los versos las orquestas, el violín, el charleston, los bailes, las trompetas, el saxo, las marimbas, y poco a poco se va reconstruyendo a través de los sonidos una historia perdida.

El poema, como corresponde a un libro crítico, llama la atención sobre las posibles trampas de la memoria oficializada. Junto a los buenos recuerdos, Ángel González pide que no se pierdan los malos episodios. Junto a la dulce caja del violín, junto al destello de la adorada y cálida trompeta, también hay un revólver, la amenaza de una pistola. La conciencia se resiste, no quiere que la memoria olvide los cadáveres, las situaciones críticas que había vivido desde su infancia a causa la Guerra Civil y de la represión de la posguerra, un mundo de amenazas, miedos, desolaciones que había sufrido y que formaban parte inevitable de él. Si tú, memoria nuestra, quieres devolvernos escenas de felicidad, risas y abrazos, devuélvenos

también  
nuestros cadáveres,  
enséñanos  
también  
los asesinos,  
deja  
también junto a la oscura caja  
del violín,  
también junto al destello  
de la dorada y cálida trompeta,  
un revólver  
también,  
una pistola.  
(2004: 145)

La insistencia en el ‘también’ asume que la realidad tiene distintos pliegues y que la apuesta por la belleza no supone un olvido del lado más temible de la existencia: junto al violín, el revólver. Por eso es significativo que la música tenga que ver en este poema con la memoria, que sea ella misma una parte fundamental de lo mejor de la vida, de los recuerdos amables, de la intimidad frente a la hostilidad, y que la música en cuanto emoción no borre sin embargo



el lado doloroso de la existencia, sino que nos ayude a recordar las dos caras de la realidad, una dinámica partida entre melodías y ruidos, entre la pistola y la belleza.

El protagonismo de la música en la obra de Ángel González quedó recogido en una pequeña antología que él mismo preparó y publicó en la editorial Visor con el título *La música y yo* (2002). En el prólogo se fundamentaba el papel de la música como ámbito de resistencia y también como refugio amable de una vida rodeada por las hostilidades. El poeta explica que la música tiene que ver con la Creación. Empieza de manera irónica afirmando que cuando Dios creó el mundo y dijo “hágase la luz”, inmediatamente se puso a oír la luz, porque la música es inseparable de la luz, “la melodía que desprendía el cosmos al iniciar el acompasado baile de los astros” (2002: 7). Por eso se atreve a sostener que su deuda con la música tiene que ver con la creación divina. Sube muy alto para inmediatamente confesar que, además de Dios y las esferas, su vocación musical tuvo que ver con algo mucho más modesto, la suerte de que su padre comprara una radio galena, un aparato propio de principios del siglo pasado. La realidad y sus diversos pliegues. Gracias a esa compra él pudo empezar a oír música desde que era muy niño. Unartilugio que le permitió oír el mundo y sentirse él mismo como Dios, es decir, oyendo la luz y emocionado por la vida: “y, pese a la humildad de aquel artilugio, al oírlo me sentí como Dios: tan sorprendido y deleitado que no me resigné a abandonarme al encanto de aquel ruido seductor, sino que pretendí hacerlo yo mismo, sentirlo nacer entre mis manos” (2002: 7-8). La estética de Ángel deberá acostumbrarse a mirar hacia lo alto sin dejar de poner los pies en la tierra.

A partir de ese aparato de radio del padre, y eso es lo importante, la música tuvo que ver con la biografía de Ángel González. Intentó aprender a tocar la guitarra, se esforzó, llegó a tocarla casi bien, pero no con la perfección del profesional de la música. Ángel sabía algo de música. Como es conocido, en 1943 enfermó de tuberculosis, tuvo que encerrarse con su hermana y su madre en un pueblo de la sierra de León, Páramo del Sil, y allí terminó de preparar las asignaturas que le faltaban para aprobar el bachillerato en 1944. Eran años muy duros, la Guerra Civil se había encarnizado con los maestros hasta el punto de que las escuelas españolas, por culpa de una grave represión golpista, se quedaron sin maestros. En muchos lugares, se identificaba la cultura y el magisterio con la República. De ahí su castigo. Para cubrir vacantes, las autoridades tuvieron que preparar e improvisar un programa de bachilleres maestros, concediendo el título de magisterio a gente que tenía aprobado el bachillerato. Sólo hacía falta realizar un breve curso. Ángel hizo ese curso de bachilleres maestros, estudió solfeo y ejerció en la escuela de un pueblecito de la serranía de León, cercano a Páramo de Sil, que se llama Primout. Recordaba el poeta que, como maestro, enseñó a los chiquillos canciones, algo de música, dentro del programa que preparó para sus alumnos en la escuela.

Volvió a Oviedo en 1947 y empezó a colaborar con *La voz de Asturias*, uno de los periódicos de su ciudad, como crítico musical. No es que estuviese muy formado, pero le gustaba dedicarse a la escritura, a la cultura, y entre 1947 y 1953 fue el crítico musical de ese periódico. Algunos artículos los firmó con su nombre, pero en general eligió otros nombres para firmar sus colaboraciones. Uno de ellos fue Bercelius, personaje sacado de una novela que había leído en su infancia y que lo marcó mucho: *Amado vagabundo* de William Locke. El argumento cuenta la experiencia de un arquitecto, cansado de la oficialidad, de la vida mentirosa, de las convenciones, que se hace vagabundo por un tiempo para solventar una crisis sentimental. Después, cuando intenta volver a la vida convencional de arquitecto con éxito en el mundo de la burguesía, lo encuentra todo mentiroso, tan falso todo que prefiere seguir siendo un vagabundo.

Con esa actitud crítica de Bercelius, Ángel González reseñó los conciertos de la Sociedad Filarmónica, del Teatro Campoamor, y escribió sobre pianistas, sobre orquestas, violines y óperas. Asumió un punto de crítica muy dura para defender las verdaderas aspiraciones de la música de todas las convenciones, los amaneramientos de la alta burguesía, de la buena

sociedad que se engalanaba para asistir al Campoamor, convirtiendo la experiencia artística en un espectáculo para aspirantes al elitismo. Cuando se leen las críticas de Ángel en *La voz de Asturias*, uno se acuerda de la mala leche que a veces pueden tener los críticos literarios. Este crítico musical era bastante duro. Fernando Valverde publicó en 2015, en la editorial Visor, un estudio sobre las colaboraciones de Ángel González en la prensa. El título recoge bien la idea sostenida en el libro: *La construcción de la identidad literaria: de Berceñus a Ángel González*. En un apéndice se recoge una buena selección de los artículos de Ángel González. Y la verdad es que hay pruebas suficientes para justificar que la construcción de la identidad literaria de Ángel, sus primeras colaboraciones como escritor, tienen que ver con la música. Y tienen que ver con una experiencia estética que, por una parte, quiere dudar de lo convencional, quiere criticar el tradicionalismo más reaccionario, pero, por otra, intenta evitar que esas críticas a lo convencional y al tradicionalismo caigan en la rareza, en la ocurrencia, en una oscuridad elitista que no tengan nada que ver con los argumentos de la vida cotidiana.

Ángel González ha evocado en diversos momentos sus aspiraciones y limitaciones en la música. El lector puede encontrar el tejido formado por los detalles biográficos y literarios en textos como "Auto percepción intelectual de un proceso histórico", publicado en 1990. En estas lúcidas confesiones literarias, Ángel recuerda lo siguiente: "Desde niño sentí un enorme interés por la música. La primera vez que oí tocar un piano creo que estuve a punto de sufrir un desvanecimiento, sentí una rara sensación como de mareo, y tendría yo entonces tres o cuatro años" (2005: 446). Y después cuenta cómo se hizo con un xilófono, una guitarra y un violín y cómo estudió solfeo y un par de años piano. Su profesor de guitarra fue un sargento de la Legión durante los años de la Guerra Civil. Música, vida, belleza y memoria.

En la antología que he citado antes, *La música y yo*, Ángel confiesa: "Quizá de una manera no consciente, mi dedicación a la poesía obedeció tal vez a la intención de hacer con las palabras lo que con los sonidos puros me estaba vedado" (2002: 8). Como si él hubiera querido ser músico y, al no poder, acabase desembocando en la poesía. Al final del prólogo concluye: "Ojalá que haya sido para bien" (2002: 10). Pues sí, a quienes somos sus lectores nos parece que fue para bien. Una verdadera suerte su dedicación a la poesía.

Y ahora, con el ánimo de resumir y elegir perspectivas, señalo algunas cosas que a mí me parece importante destacar en esta relación del poeta Ángel González con la música. Primera cuestión: la matemática y el sentimiento, o la hermandad de la técnica y la emoción. En la estética sentimental impuesta por el Romanticismo, surgió con frecuencia la tensión establecida entre la espontaneidad expresiva y los ejercicios de razón artesanal que demandaba el conocimiento artístico. Se trata de uno de los amores inevitables y contradictorios entre verdad y arte. El necesario vínculo con el frío tomó importancia en épocas de purismo artístico, pero en un viaje de ida y vuelta. Si los románticos debían asumir las matemáticas formales, los puristas estaban obligados a negociar con el corazón.

Ángel González vivió estas tensiones en el horizonte comprometido del realismo de la palabra poética con vocación de arte. Junto al testimonio de la historia y la vida hay en sus versos conocimiento literario y voluntad de arte. Este difícil mestizaje del poeta comprometido se une a la vinculación de contrarios que aparece de una y otra forma, con unos matices o con otros, en la tradición contemporánea. Por ejemplo, las reglas y el sentimiento. Federico García Lorca es un caso significativo aquí por su relación íntima con la música. En una de sus prosas juveniles, "Divagación. Las reglas de la música" (*Diario de Burgos*, 18 de agosto de 1917), afirma desde una educación romántica: "Y es que las reglas, principalmente en este arte de la música, son inútiles, sobre todo cuando se encuentran con un hombre de temperamento genial" (1997: 42). Pero un poco más adelante, debe casi matizar: "Desde luego que para base no hay más remedio que aprender a las reglas, pero una vez por encima de ellas, si se rompen, únicamente hay que inclinar la cabeza ante las obras" (1997: 43). Unos años después, preocupado ya por una estética cercana a la modernidad vanguardista, con motivo del Concurso de Cante Jondo

celebrado en Granada, en 1922, asume junto a Manuel de Falla una lectura modernizadora del Romanticismo, un pacto que equilibra la pureza conceptual y el legado misterioso de los siglos y el folclore. Es el tono de su *Poema del cante jondo*. Pero si seguimos un poco más adelante, y llegamos a 1926, ese pacto se desequilibra en favor de una lectura fría, racional, del *Retablo de Maese Pedro* de Falla. Christopher Maurer rescató una entrevista en la que el poeta granadino afirmaba: “Nuestro momento no es un momento romántico gracias a Dios” (1997: 68). Luego volverá a la estirpe romántica para buscar efectos de irracionalidad. Viajes de ida y vuelta, que están muy presentes en los itinerarios lorquianos.

La música aparece con frecuencia en este tipo de discusiones porque los ejercicios de racionalidad artesanal, las partituras, la técnica, son necesarias para desembocar en la expresión de unas emociones directas, casi puras, no manchadas por ningún tipo de materia. Ese diálogo entre la técnica, la conciencia creadora y la emoción es algo que Ángel González advirtió y convirtió en camino propio a la hora de construir su mundo literario. Aquí la tensión será situada en las relaciones de una poesía realista, pegada a la vida, que es al mismo tiempo consciente de su elaboración precisa. En uno de sus últimos artículos, “Sobre la poesía: un alegato”, escrito a modo de resumen de su dilatada experiencia poética, recuerda que “la poesía es, en efecto y ante todo palabra, pero palabra que no se produce con espontaneidad, como el lenguaje cotidiano, sino palabra trabajada, elaborada con esmero, artificiosamente construida” (2005: 481). Ángel comentaba que casi siempre se sentía invitado a la escritura por un ritmo, una sugerencia de música de las palabras. La música era así origen de escritura y parte posterior de su proceso.

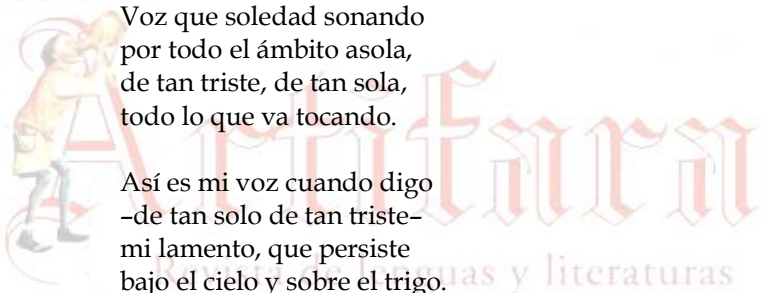
En cualquier caso, la música sostiene una de sus tensiones fundamentales, contrarios inevitablemente fundidos para un creador: la vida y el arte, o la emoción y la técnica. La otra tensión de Ángel, la dialéctica entre el escepticismo y la creencia en unos valores, buscará también –como veremos después– un campo de batalla en la música.

Por otra parte, como segunda cuestión, quiero destacar el diálogo que se da en la música entre las emociones más individuales y las emociones colectivas. Es decir, la dinámica en la que lo individual se convierte de manera muy fácil en una expresión colectiva capaz de emocionar al *nosotros* de una comunidad. Este es un ámbito de fusión entre el yo y el nosotros que se ve sobre todo en el folclore y en el cancionero popular. A Ángel González –y muchos de vosotros lo recordaréis– le gustaba cantar asturianadas, canciones folclóricas, tomar una guitarra y recordar a Juanín de Mieres para pasar después al horizonte mexicano de las rancheras. Él fue un lector juvenil del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner, también admirado por García Lorca, y era un apasionado de la música popular latinoamericana. Dentro de la tradición poética culta, el interés por lo popular fue decisivo en la literatura contemporánea. Ya sabéis que en el prólogo a *La soledad: colección de cantares populares y originales* de Augusto Ferrán, Bécquer destacó la capacidad de lo folclórico para unir la experiencia sentimental de un individuo con una verdad colectiva, el poder lírico que significa condensar en cuatro, cinco versos de una letra popular, una sabiduría de siglos. Esto ha marcado la poesía contemporánea desde el Romanticismo tardío hasta la Generación del '27. Muchas reflexiones de Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca o Rafael Alberti, insisten en la capacidad del folclore de construir experiencias humanas colectivas heredadas para convertirlas en una expresión individual. Son un fundamento de sus poéticas.

Posiblemente en la sociedad en la que vivimos, marcada por un “tiempo-mercancía” de usar y tirar y por la telebasura, donde se está liquidando el folclore en nombre de los bajos instintos y de la manipulación de los sentimientos, este tipo de reflexión hoy ya no tiene sentido. Pero en la época de Ángel González todavía sí, y por eso, si leemos con atención su primer libro, *Áspero mundo*, de 1956, veremos cómo en la herencia machadiana y en diálogo con Juan Ramón Jiménez (que fue fundamental en la formación de Ángel González), aparecen de manera muy sosegada y sutil numerosos homenajes a la canción popular, recurso que le

permite buscar una forma de palabra realista y no retórica, jugar con la sencillez de lo cotidiano y, al mismo tiempo, mantener la originalidad. Su primera poesía, definida por el tono existencialista y un claro compromiso político, necesitaba este diálogo entre lo individual y el nosotros.

Y ahí la música jugó un papel muy importante en lo que se refiere a la recuperación de la canción popular:



Voz que soledad sonando  
por todo el ámbito asola,  
de tan triste, de tan sola,  
todo lo que va tocando.

Así es mi voz cuando digo  
-de tan solo de tan triste-  
mi lamento, que persiste  
bajo el cielo y sobre el trigo.

-¿Qué es eso que va volando?  
-Sólo soledad sonando.  
(1956: 31)

Estos son unos versos de *Áspero mundo*. También -y en eso aprende la lección de Juan Ramón Jiménez- utiliza el romance. Uno de los poemas de Ángel González que más le gustaban a Jaime Gil de Biedma es uno titulado "Son las gaviotas". Es muy sencillo, tiene un tono musical de canción popular en octosílabos arromanzados:

Son las gaviotas, amor.  
Las lentas, altas gaviotas.

Mar de invierno. El agua gris  
mancha de frío las rocas.  
Tus piernas, tus dulces piernas,  
enternecen a las olas.  
Un cielo sucio se vuelca  
sobre el mar. El viento borra  
el perfil de las colinas  
de arena. Las tediosas  
charcas de sal y de frío  
copian tu luz y tu sombra.  
Algo gritan, en lo alto,  
que tú no escuchas, absorta.

Son las gaviotas, amor.  
Las lentas, altas gaviotas.  
(2004: 57)

Es notable el magisterio con el que las fuerzas interiores del ritmo dan nueva apariencia a la música del romance tradicional. Así que resulta importante ver de qué modo la canción popular entró en el engranaje de la formación del mundo literario a través del diálogo con Juan Ramón-Antonio Machado en la poética realista de Ángel González. Esto ocurre desde *Áspero mundo*.

En tercer lugar, señalo que la música le sirve a Ángel González para consolidar una poética de la memoria y de la emoción. Este conocimiento de la experiencia humana que



permiten la memoria y las emociones supone una forma de resistencia, un deseo de no olvidar nunca la realidad. Al prologar las memorias de su amigo de infancia Paco Ignacio Taibo I, *Para parar las aguas del olvido*, Ángel González (1982) consideró algunos de sus aprendizajes más importantes en años difíciles: “decir *no* (en voz baja, por supuesto, pero con inquebrantable terquedad); a no darnos nunca por vencidos a pesar de sabernos derrotados” (1982: 11-12). Pues en esa estrategia del resistente que se encierra en la memoria, asumiendo las derrotas para no darse por perdido, la música tiene un papel fundamental. Un deseo de elaborar el tiempo, una alianza con el presente y la memoria. Es ahí, en la ética vital del resistente, donde Ángel González afirma que la música y la poesía son artes hermanas, porque son artes del tiempo. El poeta sostiene en el prólogo a *La música y yo* que “la música y la poesía son fenómenos asimilables en virtud de algunas propiedades compartidas. Las dos son artes que se producen en el tiempo, secuencias sonoras organizadas en periodos y ritmos que sugieren o intensifican movimientos anímicos, estados sentimentales (2002: 8). Son modos de organizar el tiempo como estado sentimental y eso hace inseparable a la poesía de las emociones, como ocurre con la música.

En el ámbito de la poesía se añade con claridad el ejercicio de la memoria como ámbito de resistencia. Canciones que se pegan a un tiempo, que condensan recuerdos, que nos hacen mantener una historia. Hay un poema de su libro *Tratado de urbanismo*, de 1967, que se titula “Canción para cantar una canción”:

Esa música...  
Insiste, hace daño  
en el alma.  
Viene tal vez de un tiempo  
remoto, de una época imposible  
perdida para siempre.  
Sobrepasa los límites  
de la música. Tiene materia,  
aroma, es como polvo de algo  
indefinible, de un recuerdo  
que nunca se ha vivido,  
de una vaga esperanza irrealizable.  
Se llama simplemente:  
canción.

Pero no es solo eso.

Es también la tristeza.  
(2004: 237)

El poema sabe, claro está, y sugiere que en realidad esas pérdidas de la memoria no se producen y que los recuerdos profundos establecen con el pasado y con los futuros no vividos un presente perpetuo. Es lo que yo intenté desarrollar en mi novela *Mañana no será lo que Dios quiera* (2009). Emocionaba que una persona de ochenta años, al hablar de su pasado, viviese como experiencia del presente lo que había sufrido un niño con ocho, nueve, diez años, por culpa de un golpe de Estado.

Bueno, como la música es importante en el mundo poético de Ángel González, cuando ese mundo entra en crisis, la música tiene también protagonismo. Ya saben: el franquismo dura mucho, se pierden las esperanzas, y además la poética comprometida de los autores sociales empieza a verse superada en las modas... Se produce en España una irrupción del capitalismo avanzado, los veinticinco años de paz de Fraga Iribarne suponían una consigna desarrollista: no crean ustedes que el futuro está en la política y en la democracia, sino en el desarrollo del capitalismo, dedíquense a comprar coches, un Seat 600, a comprar

electrodomésticos, disfruten del mercado que nos va a sacar de la pobreza y olvídense de política. Y los poetas sociales se sintieron entonces desplazados, olvidados, por una generación que iba a estar mucho más cómoda con las mercaderías de novedades que llegaban de Europa.

Ángel González, al hablar de los poetas novísimos, venía a decir que habían asumido las proclamas semióticas de la Sorbona o las proclamas experimentalistas y esteticistas de Europa como el pueblo español había asumido el Seat 600 y los electrodomésticos importados. El poeta entra en crisis, duda, cree que ya no tiene sentido su labor poética y su educación sentimental. Quedarse sin sociedad cuando uno se siente poeta social es duro. Publica entonces ese maravilloso poema "Preámbulo para un silencio" de *Tratado de urbanismo*, que corresponde al mismo momento en el que Jaime Gil de Biedma deja de escribir. Escribió entonces: "uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras" (2004: 230).

Ángel González tuvo la suerte poética, más que humana, de marcharse de España. Necesitó ganarse la vida como profesor de literatura, emigró a los Estados Unidos, y allí, como parte de su tarea docente, empezó a estudiar la poesía de Blas de Otero, de Gabriel Celaya, de Antonio Machado. De pronto comprendió, ahora en el debate teórico, que su compromiso político con una estética realista no había sido un asunto coyuntural, un error, sino que tenía que ver con un desarrollo de lo poético, una vía con muchas cosas que decir en la modernidad y en la literatura contemporánea. Creo que fue su labor de profesor lo que salvó a Ángel como poeta en activo. Lo salvó del silencio que, por ejemplo, afectó a Jaime Gil de Biedma, que era alto ejecutivo de una empresa de exportaciones, Tabaco de Filipinas. Como siempre han tenido tan mala fama los poetas profesores –Cernuda se metía con ellos en la época vanguardista de la Generación del 27, aunque acabó siendo profesor–, me gusta recordar también casos en los que el ejercicio de la educación y de la investigación del profesorado puede salvar del silencio a un poeta gracias al reconocimiento de su propia tradición.

Para volver a la música, hay un poema muy divertido de *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, un libro de 1976, que se titula "Estoy bartok de todo":

Estoy bartok de todo,  
bela  
bartok de ese violín que me persigue  
de sus fintas precisas,  
de las sinuosas violas  
de la insidia que el oboe propaga  
de la admonitoria gravedad del fagot,  
de la furia del viento,  
del hondo crepitar de la madera.

Resuena bela en todo bartok: tengo  
miedo.

La música  
ha ocupado mi casa.  
Por lo que oigo,  
puede ser peligrosa.  
Échenla fuera.  
(2004: 308)

Aquí la ironía, el juego, el chiste sustituyen a la expresividad sentimental que intentaba crear un sentido de compromiso con el nosotros. Es un ejemplo de esa época de crisis que fue después superada.

Para terminar, recordaré que él mismo, cuando preparó la selección de sus *Poemas* para la editorial Cátedra, quiso explicar que el momento de crisis fue transitorio y que volvió a creer

en la poesía, en la emoción, en la complicidad de la música, en el yo capaz de dialogar con el nosotros: “Mi creencia en la ineficacia de la palabra poética respondía más a una decepción transitoria que a una convicción profunda. En efecto, sigo creyendo que la palabra poética, si logra alzarse hasta el nivel de la verdadera poesía, no es nunca inútil” (2005: 414). Su último libro, aparecido póstumamente en 2008, *Nada grave*, tiene un poema que reivindica la verdad emocional de la poesía. Aunque el creador sea consciente de que la poesía es ficción y es técnica, se necesita buscar a través de los recursos literarios una emoción verdadera. Aunque el creador sea consciente de que una cosa es el yo biográfico y otra cosa el personaje literario, resulta necesario acercarse con honestidad a la experiencia de la vida. En sus últimos ensayos, decía que una vez tomada la conciencia de esa distancia, de las diferencias entre esas dos condiciones en el proceso creativo, el poeta tiene que intentar que el yo biográfico y el personaje literario se parezcan lo más posible. “No confundo, por supuesto, -afirmaba- la poesía con la vida, la realidad con el arte; sé muy bien que son cosas distintas. No las confundo, pero sí las fundo” (2005: 480). En esa búsqueda de fusión es donde él quiso trabajar la poesía. Así lo presentó en “La verdad de la mentira” de *Nada grave*:

Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas,  
 y una voz cariñosa le susurró al oído:  
 – ¿Por qué lloras, si todo  
 en este libro es de mentira?  
 Y él respondió:  
 – Lo sé;  
 pero lo que yo siento es de verdad.  
 (2004: 41)

Como veis, intentaba jugar con esa fusión de la música entre técnica y emoción. Por eso en el poema con el que cierra *La música y yo* -perteneciente a *Otoño y otras luces*, libro de 2001-, titulado “Dos veces la misma melodía” el autor se declara “absuelto por la música”. De todas sus crisis, de todas sus dudas, se siente absuelto por la música. También de la fugacidad de la vida, de la amenaza de un olvido que deshace lo que hizo la experiencia. La escritura es una rebeldía contra la muerte y el olvido. Y canta:

Ahora  
 esa fuga  
 de lo que se deslía  
 en la pura corriente de la vida,  
 es imposible ya:  
                     la refrena  
 -y tú no lo creías-  
 con firmeza un violín,  
 y todo permanece  
 no en la memoria de un ayer ya muerto,  
 sino en su terco, reiterado canto.  
 Tranquilo corazón; en tus dominios,  
 -así como lo oyes-  
 lo que fue sigue siendo y será siempre.  
 (2004: 495)

Para concluir con la fusión de poesía, música y vida cotidiana, recordemos que al leer en este poema el diálogo con el propio corazón, “Tranquilo corazón”, uno no tiene más remedio que acordarse de José Alfredo Jiménez, de su maravilloso “Fallaste corazón” y de las rancheras que tantas veces compartimos con Ángel González.

### Bibliografía

- GARCÍA LORCA, Federico (1997) *Obras completas*, IV vol., Barcelona, Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2009) *Mañana no será lo que Dios quiera*, Madrid, Alfaguara.
- GONZÁLEZ, Ángel (1982) "Prólogo", en Paco Ignacio Taibo I, *Para parar las aguas del olvido*, Madrid, Júcar, pp. 9-13.
- (2002) *La música y yo*, Madrid, Visor.
- (2004) *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.
- (2005) *La poesía y sus circunstancias*, ed. de José Luis García Martín, Barcelona, Seix Barral.
- (2008) *Nada grave*, Madrid, Visor.
- MAURER, Christopher (1997) "Una entrevista olvidada (1926). García Lorca ante el *Quijote* y el *Retablo de Falla*", en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. Estudios sobre literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, pp. 63-69.
- VALVERDE, Fernando (2015) *La construcción de la identidad literaria: de Berceus a Ángel González*, Madrid, Visor.





# Presencia e importancia de la greguería de Ramón Gómez de la Serna en la Generación del 27

GABRIELE MORELLI  
Università di Bergamo

## Resumen

Con la greguería Ramón Gómez de la Serna inventa una nueva gramática que rompe los esquemas lógicos de la expresión tradicional, asociando, yuxtaponiendo y creando de una manera aparentemente caótica e irracional un nuevo orden de comunicación. Esta nueva forma expresiva prepara el terreno a los movimientos de vanguardia, lo convierte en precursor del *Novocento* en una influencia evidente en lo que respecta a la construcción de la imagen poética renovadora de la Generación del 27 y a su idea de la modernidad.

**Palabras clave.** Ramón Gómez de la Serna, Greguería, Imagen, Metáfora, Ingenio, Generación del 27

## Abstract

Through the *greguería*, Ramón Gómez de la Serna invents a new grammar that breaks the logical schemas of traditional expression, associating, juxtaposing and creating in a seemingly chaotic and irrational way a new order of communication. This new expressive form prepares the ground for avant-garde movements, makes him a precursor to the *Novocento* and an evident influence in regard to the construction of the new poetic image of the *Generación del 27* and their idea of modernity.

**Key words.** Ramón Gómez de la Serna, *Greguería*, Image, Metaphor, Wit, *Generación del 27*



La figura de Ramón Gómez de la Serna y su inmensa obra polifacética han renovado la literatura española de los primeros decenios del siglo XX y, en particular, han cambiado la literatura de los años Veinte. Se trata de un influjo que toca todos los géneros literarios en auge con la llegada de los primeros movimientos artísticos de la vanguardia europea; influjo que supera las barreras, siempre vanas y ficticias en el campo de la creación, opuestas por los varios nacionalismos, ya que la fuerza renovadora de la obra de Ramón reside en la aventura de la palabra; en fin, reside en la originalidad de su mensaje lingüístico.

Ramón es el inventor de una nueva gramática que rompe todos los esquemas lógicos de la expresión tradicional, asociando, yuxtaponiendo, en fin, creando de una manera aparentemente caótica e irracional, un nuevo orden de comunicación. Podríamos hablar de una obra abierta, una obra que rompe esquemas y reglas para dar espacio a la irrupción y manifestación del libre pensamiento, en gran parte expresión de un sistema en que la metáfora y el juego o, mejor, el elemento lúdico, prevalecen sobre las otras formas retóricas del lenguaje. Contra quien considera la obra de don Ramón tildada de españolismo por su interés limitado a la temática nacional, Francisco Umbral, gran admirador de don Ramón a quien imita en cuanto pueda en su escritura como también en su atuendo, responde que esta, que se considera una limitación, en realidad es “la contrapartida de su amonedamiento, de su autenticidad, de su profundización en algo que de verdad le importaba e iluminaba más que lo insólito: o sea



lo cotidiano” (Umbral, 1978: 73). Mientras que los vanguardistas y surrealistas franceses buscan lo irracional como algo insólito, nuestro autor mira a lo cotidiano como insólito; aunque –siempre según Umbral– Ramón, a parte de los primeros tiempos, aparece muy poco atento al pasado y a su tradición cultural, por ejemplo la mitología, en efecto, ya que le interesa la vida viva, cotidiana y, en particular, privilegia el presente. Escribe Umbral: “Ramón es más actual que todos los modernos demolidores de estatuas. Él ni siquiera ve las estatuas, al pasar, o las ve como cosas. Una estatua puede ser para él un tintero grande. Raramente denostará o cantará al estatuado. Apollinaire tiene una piqueta de luz para demoler los monumentos de la Historia. Ramón se sienta en ellos a comer tortilla. No necesita borrar la Historia, porque ni aun la considera” (Umbral, 1978: 70).

Por otro lado, se ha puesto de relieve la capacidad omnívora de Ramón que pretende abarcar todo lo conocible e incognoscible; por lo tanto –según apunta Guillermo de Torre, teórico y difusor del movimiento ultraísta– su obra puede acercarse a la de Pablo Picasso. Para de Torre existen muchas analogías entre los dos artistas, una tesis que el crítico y teórico del movimiento ultraísta, defiende y desarrolla en su artículo “Paralelismo entre Picasso y Ramón”, donde insiste en subrayar el carácter universal y enciclopédico de la experiencia literaria de don Ramón. Escribe:

Ramón o el sentido de la universalidad. Ramón o la pluralidad del cosmos, fraccionado en greguerías. Intrincándose en su obra total un joven escritor, consciente de las posibilidades actuales que ofrece la especulación literaria, yo presumo que pueda llegar a esta conclusión desoladora: apenas resta nada por hacer, ningún motivo del contorno al que mirar con ojos nuevos. Ramón parece haberlo agotado todo. (Torre, 1988: 12-13)

Numerosos autores de prestigio han subrayado este carácter omnívoro y universal de nuestro autor, que poco a poco va arrastrando y acumulando los más variados materiales. Cada objeto que cae bajo su atención pasa a través del examen de su lupa curiosa, es decir, pasa a través de un proceso minimalista en que no se escapa la más pequeña partícula de la realidad humana. A este propósito se ha hablado de la obra de Ramón como de una gigantesca poligrafía literaria que pretende reunir todo el universo, donde entra lo gigantesco o lo infinitivamente pequeño que solo el microscopio puede captar; ya que lo regular y, sobre todo, lo irregular, así como lo decible e indecible, en fin, lo que se se escapa a cualquier tipo de orden y clasificación, todo le interesa a Don Ramón. Jorge Luis Borges ha escrito, en un texto de 1925, que Ramón Gómez de la Serna ha inventariado el mundo y que en su obra literaria encontramos no solo los sucesos de la aventura humana “sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas, cuyo agrupamiento es el mundo” (Borges, 1980: 77). Igualmente, el mismo reconocimiento de considerar la obra de Ramón como una suma monstruosa de los aspectos, caracteres e intereses más disparatados de la vida humana que reúne lo irregular e inacabado, lo afirma el protagonista de la primera vanguardia española, Rafael Cansinos Asséns, quien en su conocido libro *Poetas y prosistas del novecientos*, nos cuenta sobre el método de trabajo al cual acude don Ramón, que consiste en afrontar un tema, analizándolo en todos sus detalles hasta agotarlo, o como bien dice Cansinos Asséns “excavándole en surcos madreporicos”. Al citar las entregas *Senos, El circo, Muestrarios*, apunta Cansinos (1998: 236):

[...] libros urdidos por un procedimiento madreporico. Muestran un asomo de argumento, una intención constructiva, aceptan la limitación de un tema, aunque llenándola luego de largas perspectivas.

Por cierto hay que subrayar el espíritu anarquista, provocador de don Ramón, sediento de novedad y sobre todo de modernidad, como ya evidencia el interés por los autores publicados en su revista *Prometeo*, entre los cuales se distingue la presencia de Marinetti con sus manifiestos futuristas. A comienzos de siglo veinte –podemos fijar la fecha 1910– aún no había llegado a establecerse y a difundirse en España la palabra “vanguardia” en su sentido artístico-literario pero, no obstante, Gómez de la Serna, con sus antenas tendidas a captar cualquier evento moderno, ya había olfateado la actitud iconoclasta de Marinetti, capaz de barrer del todo la vieja sensibilidad crepuscular y decadente, antes objeto de admiración hacia la figura de Gabriele D’Annunzio, para abrazar las postrimerías de una nueva tendencia abierta al progreso y al futuro.

Luis Cernuda (1957), en su semblanza dedicada a don Ramón, apunta el influjo ejercido por nuestro autor en los poetas españoles, a quienes animó a mirar hacia las nuevas estéticas europeas, en fin, hacia la modernidad. La presencia de la obra de nuestro autor, en particular la de la greguería de que hablaremos más adelante, se nota –apunta el sevillano– ya a partir del año 1920, y naturalmente él se refiere al grupo de los jóvenes poetas al que pertenece, y que sucesivamente tomará al nombre de Generación de 1925 y, sucesivamente, la de 1927. No olvidemos que Gómez de la Serna, ferviente enemigo del realismo, aunque ancla la lengua en la vida y en particular en la vida cotidiana, es el primero en descubrir la importancia de la palabra y en general del lenguaje metafórico en poesía. Francisco Umbral, en su ya citado libro *Ramón y las vanguardias*, recuerda que para don Ramón la palabra encierra la capacidad de despertar el milagro, es ella misma milagro. El propio don Ramón escribe que “La palabra no es una etimología, sino un puro milagro” (Umbral, 1978: 141). Según Umbral, Ramón, al extraer la palabra de su contexto habitual y gramatical, la desprovee de utilidad; y la palabra, en cuanto deja de ser útil, se torna bella. Es la imagen, tan cara a los surrealistas, del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de operaciones; una imagen extraviada de su contexto natural y por lo tanto capaz de crear relaciones inéditas.

Pero volvamos a la lectura de Cernuda de la obra ramoniana, en particular la de la greguería. Escribe el poeta sevillano:

En la visión y lenguaje poético que caracterizan, si no todos, algunos de los poetas entonces jóvenes, al menos en la etapa primera de su labor, se observa una influencia evidente de aquella visión de la realidad introducida en nuestra literatura por Gómez de la Serna bastantes años antes, hacia 1910 cuando todavía el modernismo parecía regir nuestros destinos literarios. Y es que entre la literatura modernista y la que hacia 1920 se llamaría literatura nueva, no hay entre nosotros obra más llena de originalidad, originalidad de pensamiento y de expresión, que la de Gómez de la Serna; estando además representados en ella todos o casi todos los intentos renovadores de los movimientos literarios diversos ocurridos por aquellas fechas fuera de España, y eso no por imitación, sino por coincidencia. (Cernuda, 1957: 132)

Además, Cernuda aclara que, en el esfuerzo renovador hecho por don Ramón, queda fuera el movimiento dadaísta y superrealista, ya que el escritor madrileño elimina todos los aspectos mágicos que caracterizan a los dos movimientos. Juicio en parte impropio si no equivocado, ya que en nuestro autor tanto el espíritu rebelde como también el elemento irracional quedan vigentes y palpables en toda su obra. Pero acierta Cernuda, cuando ve en Gómez de la Serna el último gran escritor español descendiente de los clásicos, admiradores de Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Goya, y por lo tanto pertenecientes a la categoría de los realistas. Y eso en cuanto “el mundo donde su fantasía se mueve es el de la realidad material inmediata, mundo al que además juzga bien hecho tal como está, tanto desde el punto de vista estatal como desde el providencialista” (Cernuda, 1957: 133). Es decir que su obra radica en la frontera temperamental de la literatura española, enemiga de indagar dentro y

más allá de la realidad concreta y cotidiana. Al mismo tiempo, Cernuda le reprocha a Ramón la falta de imaginación poética, aunque, afirma, el escritor es capaz de las piruetas más absurdas con el ingenio de la palabra. Un elemento –aún señala Cernuda– que desciende de su vitalismo y su curiosidad renovadora: un carácter lúdico, basado en el efecto creado por el humorismo más que como resultado de puro juego infantil; actividad cuya práctica le acomuna a la en boga en los años Veinte en el ambiente goliardesco de la Residencia de Estudiantes de Madrid, frecuentado por Dalí, García Lorca, Pepín Bello, Buñuel, Moreno Villa, etc. Para ellos, y para muchos protagonistas del Grupo generacional, el juego verbal (pensamos en la jinojopa de Gerardo Diego publicada en la revista *Carmen*) y sus posibles combinaciones (calembours, contrepèteries, cadavres exquis, anagramas, caligramas, anaglifos, etc.) se convierten en ejercicios obligatorios y habituales para todo artista que pretende luchar contra el sentido común afirmado por el canon del arte burgués. Luis Cernuda, representante significativo del Grupo generacional, ya observó el contacto que se creó entre sus compañeros y Gómez de la Serna, gracias al común denominador del elemento lúdico que sus amigos expresan en su actitud cotidiana, como, en particular, en la visión de sus obras. A este propósito escribe:

Ahí podemos recordar aquella afición al juego irresponsable, que caracterizó los actos y los versos de algunos poetas jóvenes entre 1920 y 1930, actitud que representó tan bien Rafael Alberti.

Para concluir:

La relación entre Gómez de la Serna y aquella generación poética parece así evidente, tanto por la predilección común de la metáfora como por la otra de la evasión y el juego. (Cernuda, 1957: 137)

El poder liberador del *ludus* y su valor combinatorio serán inmediatamente comprendidos por ese extraordinario intérprete del espíritu moderno que es Ramón de la Serna, auténtico *homo ludens* de la vida literaria del país, fundador de la tertulia del Pombo e inventor de la greguería, una cabriola verbal capaz de crear, con su humorismo absurdo y grotesco, sorprendentes asociaciones semánticas. El constante recurso a la ironía y el juego en literatura, a la imaginación y a la experimentación lingüística –libertad de la mente y del espíritu– se torna un arma indispensable para la renovación exigida por la vida cultural del país, fuertemente condicionada por los significados impuestos por las falsas ideologías recurrentes. Gerardo Diego, el *miglior fabbro*<sup>1</sup> de la Generación del 27, autor de su conocida *Antología* del grupo poético, protesta en su “Réplica” (*Lola*, 3-4, s.p.) a Antonio Marichalar contra la cultura del país que defiende a ultranza la vieja literatura, y escribe: “no se comprende la broma o la sátira inocente, festiva, alegre, desinteresada; sino el ataque injusto, envidioso, sectario, amargado y barriendo para casa” (1928: s.p.). Este enlace o conjunción entre don Ramón y los jóvenes del 27 más que directo, aunque numerosos son sus nombres que encontramos presentes en la tertulia del Pombo, se realiza a través de un común espíritu basado en el deseo de renovación y apertura hacia Europa. Como apunta Andrés Trapiello (Gómez de la Serna, 1986: 8), en el prefacio a la obra *Pombo*, a la que sigue la de *La Sagrada Cripta de Pombo*, los dos libros “pueden considerarse como la *Comedia Humana* de la literatura de aquellos años, la *Summa Theologiae*, por usar de término sagrado, de la vanguardia española y europea”. La escritura de Gómez de la Serna, aun cuando sale de su carácter iconoclasta, cargado de humorismo y responde a una necesidad profesional de trabajo crítico, muestra todo su vigor y halo poético, a veces escondido bajo el

<sup>1</sup> “Il *miglior fabbro*” es un verso de Dante Alighieri (Purgatorio XXVI, 117), dedicado al poeta provenzal Arnaut Daniel.



afán estrafalario del genio. Abro una página del almacén temático-lingüístico que forma el libro *Pombo*, de 1918, en este caso la página dedicada al pintor cordobés Julio Romero de Torres, visitador asiduo de la tertulia de Pombo, de cual Ramón traza este retrato físico:

Con sus ojos de soñarra y de penetración, con su aire tristón y apasionado, da una honda emoción a las noches de Pombo. Suena su alma como una guitarra toda la noche y hay también cantares profundos y hechos de silencio que durante su presencia vibran en su pecho. Llega siempre de dejar el trabajo, su intenso trabajo, en que tan bien recoge las carnes de la mujer, que parece que se las come con una antropofagia ideal. (Gómez de la Serna, 1986: 164)

Como se ve, al lado de modismos propios de la pluma ramoniana, se impone el léxico metafórico; pero, al tratarse de un pintor de formación simbolista, el lenguaje parece más incline a captar el elemento poético con el fin de acercarse al carácter de la pintura lírica de Romero de Torres; como resulta más evidente en esta segunda parte del fragmento citado que reza:

Romero de Torres encuentra la más dulce realidad de las figuras, su gracia penetrante, el ámbar de la carne cuando más fundido está con el alma. Romero de Torres así es el que admiten los más nuevo y los clásicos, porque llega al punto supremo de la persuasión, ese punto en que lo *blanco* y lo *negro* se refunden, ese punto en que el *sí* y el *no* se amalgaman, ese punto de reconciliación de todo y de loco amor de todo, de los contrarios, de la vida y la muerte, de la alegría y la tristeza. (Gómez de la Serna, 1986: 164)

Es interesante notar cómo nuestro autor va a la búsqueda del grado cero de la expresión creativa, donde las diferencias se anulan y también los antónimos se refunden y se amalgaman. Se trata de una posibilidad de “reconciliación” entre barreras que se oponen creando un espacio nuevo abierto, en el cual dialogan los objetos y sentimientos más distintos y disparatados.

Pero lo que distingue la obra literaria de don Ramón es sin duda la invención de la greguería, que es de vario género e ingrediente, ya que puede poner en evidencia un proceso de asociación o revelación súbita e instantánea, o de ingenuísimo. A este propósito confiesa Ramón: “Haré un arte de ingenio, pero sin trampa. Bien podrán descansar en él los que estén cansados de penetrar en los otros artes más complicados” (Nicolás, 1988: 129). Hay greguerías en que domina lo irracional o absurdo; hay también greguerías en las que se impone un proceso de cosificación del mundo, es decir, en que todo se reduce a objeto que sustituye el yo poético. Pero existe, y es la que nos interesa más, una greguería puramente lírica que muestra una dimensión sumamente poética de la imagen. Aquí algunos ejemplos, además de los citados anteriormente: “El murciélago hace parpadear la luz del atardecer”, “Soplando velas brotan luciérnagas en los jardines”, “La noche está entre pestañas azules” (Nicolás, 1988: 122). En otros casos, la greguería se convierte en un puro y minúsculo poema en prosa. Escribe Ramón: “La criada tiene un alma con música de acordeón”, “Salió al jardín porque necesitaba una ducha de estrellas”, “En los hilos del telégrafo quedan, cuando llueve, unas lágrimas que ponen tristes los telegramas”, “El clavel refresca la pasión”.

Siempre Cernuda (1957: 136-137), en su citada semblanza, al hablar de la particular experiencia creativa de la “greguería” poética, recoge la diferenciación con que don Ramón separa la metáfora de la imagen, a favor naturalmente de la primera: “La imagen –apunta el escritor madrileño– no es bastante... La imagen es representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje”; definición –anota Cernuda– que es la misma que da el Diccionario de la Academia y que “consiste en trasladar el recto sentido de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita” (Cernuda, 1957: 134). Afirma el poeta sevillano que la imagen

expresa una mayor creación poética; en ella interviene más la imaginación, mientras que en la segunda prevalece el ingenio que posee una capacidad más directa de seducción. El ingenio – sigue diciendo Cernuda– es el elemento que sostiene la greguería, extraordinaria célula léxica en que se basa la armazón de todos los escritos de Gómez de la Serna, sea que se refieran a la greguería, como a la novela, el teatro y la crítica. A su capacidad de representación y visualización plástica miraron, admite el sevillano, “muchos poetas españoles hacia 1925”, con excepción del poeta bilbaíno Juan Larrea, representante del creacionismo, amigo de Gerardo Diego y admirador de Vicente Huidobro, padre de la nueva estética. Larrea –“ese vasco secreto y difícil” en palabras de Rafael Alberti, que empero mucho le admiraba como poeta– no entiende a don Ramón, cuya obra, a pesar de su pose vanguardista, le resulta profundamente provinciana, ya que se ha quedado varado en la ventana de lo novedoso y pintoresco. Pero para todos los demás, sobre todos para ellos, la obra de don Ramón representó un momento fecundo y renovador para las letras y la poesía española. En realidad, en la greguería, que su autor define con una fórmula algebraica, es decir como el resultado de la ecuación “Humorismo más metáfora”, coexisten tanto la presencia de la imagen como la de la metáfora. Siempre Cernuda ofrece dos ejemplos de la greguería ramoniana en que se impone una u otra forma de figura retórica. Así, cuando Gómez de la Serna –argumenta el poeta sevillano– escribe: “Las violetas están aplastadas por los pies de la Virgen”, compone su greguería sobre una imagen, pero cuando escribe: “Esponja, calavera de las olas”, compone su greguería sobre una metáfora. Igualmente Cernuda afirma que el uso de la prosa en lugar del verso no es obstáculo para crear imágenes poéticas, y da una serie de greguerías ramonianas que pueden ser consideradas como pequeños poemas en prosa. Así por ejemplo: “Cuando una mujer chupa un pétalo de rosa parece que se da un beso a sí misma”; trozo de poesía que empero el refinado poeta sevillano considera como una humorada campoamoriana. He aquí otras: “Cuando la luna se pasea por el paisaje nevado parece la novia de larga cola camino al altar”; “Los ojos de los muertos miran las nubes que no volverán”; “Las alas de las palomas cantan al volar”.

En otros casos es el ingenio que prevalece en el proceso de acercamiento abrupto que une los distintos campos semánticos que forman la greguería, cuales se encuentran por todas partes en la enciclopedia lingüística de don Ramón. Así: “Las golondrinas abren las hojas del libro de la tarde como incesantes cortapapeles que nos han traído de Alejandría”, “El desierto se peina con peine de viento; la playa con peine de agua”; y aún: “La noche está entre pestañas azules”. Este procedimiento basado en cazar metáforas que brillan por su ingeniosidad, propio de la greguería de don Ramón, se le debe a la larga tradición de la poesía española culterana y conceptista que Gómez de la Serna vuelve a renovar y que directa e indirectamente conecta con los poetas jóvenes de la Generación del 27. Además no olvidemos que hay greguerías en que el elemento poético prevalece sobre la nota ingeniosa en cuanto el halo del poder imaginativo que expresa se impone sobre cualquier ingrediente lúdico, humorístico y de tipo constructivo. Cito algunas greguerías que se me han quedado en la memoria, aunque me resultaría difícil indicar su proveniencia bibliográfica dada la exterminada mies de ejemplos dejados en sus numerosos libros por nuestro autor. Una greguería reza: “La lagartija es el alfiler de la tapia”; otra: “El arcoíris es la bufanda del cielo”; donde, en el primer caso, la mirada del lector capta imágenes plásticas: el color verdoso del pequeño reptil se confunde con la joya brillante del alfiler. La asociación resulta tan perfecta y sorprendente que hasta supera la barrera creada por las diferencias del género: femenino, la lagartija; masculino, el alfiler. La fuerza arrastradora de la metáfora con su valor poético se impone sobre el sentido lógico de las palabras. Siempre Cernuda señala cómo muchos versos de los poetas de la Generación del 27, que él sigue llamando del 1925, comparten imágenes y metáforas cercanas a las presentes en las greguerías de don Ramón. “En dichos versos –escribe– la realidad está observada, como dijimos, desde el ángulo visual peculiar de Gómez de la Serna, quien enseñó a no pocos de aquellos

poetas a mirar y a ver. Ilustran lo que digo fragmentos de frases en verso como éstas”. Y ofrece una serie de ejemplos, cuales:

Radiador, ruiseñor del invierno (Guillén); Rosa... la prometida del viento (Salinas); La guitarra es un pozo / con viento en vez de agua (Diego); Su sexo tiembla enredado / como pájaro en las zarzas (Lorca); Cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña (Alberti); El eco del pito del barco / debiera de tener humo (Altolaguirre). (Cernuda, 1957: 138-139)

Aunque queda evidente la influencia ejercida por la greguería ramoniana en numerosos versos del Grupo generacional del 27, como también del 36, no son muchos los estudios que se han interesado en hacer una investigación sistemática sobre el tema. Entro los pocos, señalo el largo trabajo llevado a cabo en tres volúmenes de su tesis doctoral por César Nicolás, de la Universidad de Extremadura (Cáceres), nunca publicado. Me limito, por economía de espacio, a ilustrar su último tomo, donde la pesquisa del estudioso consiste en buscar antecedentes en la greguería de Ramón, que a veces encuentra nada menos que en la tradición de la poesía arábigoandaluza del siglo XII, que sucesivamente pasa a los poetas del 27 o también del 36. He aquí un ejemplo significativo de estos versos, traducidos al español por E. García Gómez, que reza: “El céfiro arruga en escamas la superficie de la corriente, como una coraza de plata, o un sable, o una lima”. Igualmente, en Lope de Vega leemos que el surtidor de una fuente saltarina es “lanza de cristal”. Un fragmento de una prosa de Gómez de la Serna, marcado por la imagen de la greguería, describe el río toledano del Tajo como “ese canal de acero que es el Tajo para forjar armas en Toledo”; imagen que el poeta César Arconada recoge en su libro *Río Tajo*, donde leemos: “Más allá templan aceros de claras aguas abrazados a la colina hidalga de Toledo”; imagen análoga encontramos en el libro juvenil *Marinero en tierra* de Rafael Alberti y lo mismo hace Gerardo Diego, en su poema “Letrilla” de *Versos humanos*, que dice: “Canta siempre y todavía / agua del Duero delgada. / En el recodo la umbría / te pule como a una espada”. La greguería poética de Ramón pasa también al poeta malagueño Emilio Prados, que escribe: “En el costado del mar / el río clava su lanza”. Igualmente García Lorca, en el *Poema del cante jondo*, dice: “Bajo el arco del cielo / sobre su llano limpio, / dispara la constante / saeta de su río”. Y podríamos continuar con otras citas sacadas de los poetas del 27, cuyos versos presentan la misma ecuación: aguas del río, que son espadas o lamas de acero. Lo mismo pasa con los poetas más jóvenes del 36. Es el caso de Miguel Hernández que en “Sino sangriento” escribe: “y nado contra todos desesperadamente / como contra un fatal torrente de puñales”.

César Nicolás (1983: 948-1.189), en su citado trabajo doctoral, ha puesto en evidencia numerosas equivalencias, entre las cuales la de la greguería de Ramón que asocia la imagen de las nubes con su vapor de agua y por extensión con ropas de tipo gaseoso-textil. Escribe don Ramón en su libro *Greguerías escogidas. Las 636 mejores greguerías* (1926): “Hay nubes que son como vedijas escapadas al colchón del cielo”; y en *Gollerías* (1926) leemos: “El día en que se escardan los colchones del cielo”. Imágenes que, refiriéndose a las nubes, encontramos en la obra creacionista *Manual de espumas* de Diego: “Yo pensaba en los lechos sin rumbo siempre frescos”; también en un poema en prosa *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre, se lee: “tengo miedo a evaporarme como un colchón de nubes”; y en García Lorca en su “Oda a Salvador Dalí”: “el algodón cambiante de una nube imprevista”. Para terminar este breve cotejo sobre la ecuación nube-cielo, leemos estos versos de José María Hinojosa, pionero del surrealismo español, que rezan: “Los cielos se nublaban de mensajes lejanos / perdiéndose su azul en nubes de pañuelos”.

Otra relación de identidad, tan presente en numerosas greguerías de nuestro autor, es la que acerca la imagen de los senos a la de la música; ecuación presente en mucha literatura



simbolista y modernista, pero igualmente recogida y transformada en la escritura de don Ramón, fiel a su interés por lo cotidiano, por la vida, mediante una operación directa sin alguna mediación estética sino solo de orden natural. En esta relación de identidad y correspondencia analógica de carácter animista se señalan las numerosas greguerías presentes en el libro *Senos*. Aquí algunos ejemplos: “Siempre se había interesado por encontrar en los senos el tono musical, la polifonía”; “A veces, cuando la pieza musical era larga y violenta, se dibujaba cierto dolor en la del seno más atacado, ese seno izquierdo o derecho que tenía la nota culminante y repetida en la partitura”. Sobre el tema, una correspondencia indirecta la encontramos en el poema “La palabra” del libro *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre, que reza: “Esta música que nace de tus senos”, y aun en *La destrucción o el amor* leemos: “los pechos por tierra tienen forma de arpa”. Igualmente, Cernuda escribe: “En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd”.

Termino el interminable cotejo, con esta última equivalencia: “Rayo-Hoguera con Astas o cornamenta del ciervo”. Leemos en *Total de greguerías* de Gómez de la Serna (1955): “El ciervo es el hijo del rayo y del árbol”; imagen que, con matices distintas pero fieles a la centralidad de la greguería ramoniana, recoge García Lorca en *Canciones*: “La hoguera pone al campo de la tarde / unas astas de ciervo enfurecido”. Lo mismo se da en el poema “Plenitud” de Miguel Hernández: “Las hogueras, / ciervos topados por su extremo mismo”; y aun, “[El ciervo muestra] su cornamenta arbolada / igual que un ramo de rayos”. En muchos otros textos de los poetas del 27 se observan imágenes evidentes de clara morfología greguerística, con independencia de la literatura anterior. Además, el carácter hiperbólico de estas metáforas refleja una intención poética y humorística, llena de juego y genio, al mismo tiempo rica de trascendencia. Lo que diferencia la peculiar greguería poética de don Ramón de la utilizada por los autores del 27 es que la primera sobre todo es sensible a cuanto encuentra en la vida cotidiana, en fin a la posibilidad de relacionar entre sí mundos hasta entonces lejanos y extraños, ajenos a todo canon artístico. En efecto, apunta Andrés Trapiello, en su nota del facsímil de *Pombo*, “Ramón tiene el raro privilegio de que le sienten bien las imperfecciones, las pequeñas impurezas, estos átomos de polvo que nadan en un rayo de sol, llenándolo de vida” (Gómez de la Serna, 1986: 8).

Otro elemento que emerge de la rica tipología de su greguería y que la acerca a la experiencia del Grupo del 27, en este caso alógica e irracionalista, es sin duda el carácter subconsciente que subyace en el acto asociativo realizado por su fórmula. Es decir, en la imagen vanguardista ramoniana la unión de los componentes se basa en un presupuesto mental que da por descontada la ausencia del sentido lógico. En muchas ocasiones es difícil distinguirla de la imagen surrealista. Escribe César Nicolás: “Al igual que ocurría con el dadaísmo –y dentro de esa línea del *ramonismo* que cultiva el absurdo, junto al ensamblaje y la imagen irracionales– la anticipación de numerosos elementos y técnicas del surrealismo es particularmente notable en Gómez de la Serna. Numerosas greguerías contienen indudables rasgos provenientes del subconsciente o son fruto de un automatismo verbal. El propio Ramón ha dicho en su ensayo “Las palabras y lo indecible”:

Este azar de las palabras, este automatismo de la expresión que no es un juego, este descubrimiento de las frases más extrañas saca alma del purgatorio de lo subconsciente. (Gómez de la Serna, 1993: 183)

La novela preferida por Ramón, *El incongruente*, presenta varios rasgos surrealistas, como el humor absurdo, la crítica a las convenciones burguesas y, además, formas de *collage*, enumeración caótica, ambientes y visiones del mundo onírico.

Para concluir, si no podemos considerar a Gómez de la Serna como el autor más cercano al Grupo del 27 (pero lo es en cuanto precursor del *Novecento*), su obra –en particular la genial



greguería- y su legendaria vida literaria revelan un complejo de afinidades en perfecta osmosis con la trayectoria estética practicada por los sucesivos ismos europeos y nacionales. En fin, Ramón Gómez de la Serna prepara el terreno a los movimientos de vanguardia, a los que enseña una nueva concepción del arte y de la literatura. En este sentido, su nombre queda vinculado a la línea renovadora de los poetas del 27 y a su idea de la modernidad.

### Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1980) "Ramón Gómez de la Serna: *La Sagrada Cripta de Pombo*", en AA. VV., *Ramón en cuatro entregas*, vol. II, Madrid, Museo Municipal, pp. 76-78.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael (1998) *Obra crítica*, vol. II, Sevilla. Diputación.
- CERNUDA, Luis (1957) "Gómez de la Serna (1888-1963)", en *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 131-140.
- DIEGO, Gerardo (1928) "Réplica", *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, 3-4, s.p.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1926) *Gollerías*, Valencia, Sampere.
- (1926) *Greguerías escogidas*, París, Agencia Mundial de librería.
- (1955) *Total de greguerías*, Madrid. Aguilar.
- (1986) *Pombo*, ed. de Andrés Trapiello, Madrid, Trieste.
- (1993) "Las palabras y lo indecible", *Revista de Occidente*, 146-147, La recepción de lo nuevo: antología de la *Revista de Occidente* (1923-1936).
- NICOLÁS, César (1983) *Ramón Gómez de la Serna y la Generación del 27*, III, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (1988) *Ramón y la Greguería*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- TORRE, Guillermo de (1988) "Paralelismo entre Picasso y Ramón", *Ínsula*, 499-500, pp. 12-13.
- UMBRALE, Francisco (1978) *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe.



# El modelo generacional y la *retórica de la ruptura* o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma

RAÚL MOLINA GIL  
Universitat de València

## Resumen

En la poesía española contemporánea, han funcionado sistemática y paralelamente, al menos, tres herramientas que nos permiten explicar el funcionamiento del campo poético: los modelos generacionales, la retórica de la ruptura y el mantenimiento del *continuum* realista. En el presente artículo, reflexionamos acerca del uso de estos mecanismos, a partir de las programáticas antologías que Castellet coordinara entre 1960 y 1970: *Veinte años de poesía española*, *Un cuarto de siglo de poesía española* y *Nueve novísimos poetas españoles*. Este análisis no solo nos permite reflexionar acerca de la relevancia de dichos compendios y prácticas, sino que, extrapolados, nos abre la puerta a la comprensión de la infraestructura del campo literario y, por consiguiente, al entendimiento en profundidad de un discurso histórico perpetuado por los agentes e instancias legitimadoras del mismo.

**Palabras clave:** Legitimación, Antologías, Josep Maria Castellet, Canon, Modelos generacionales

## Abstract

In contemporary Spanish poetry, at least three tools have worked systematically and in parallel that allow us to explain the functioning of the poetic field: generational models, the rhetoric of rupture, and the maintenance of the realistic continuum. In this article, we reflect on the use of these mechanisms, based on the programmatic anthologies that Castellet coordinated between 1960 and 1970: *Twenty Years of Spanish Poetry*, *A Quarter of a Century of Spanish Poetry*, and *Nine Newest Spanish Poets*. This analysis not only allows us to reflect on the relevance of these compendiums and practices, but, extrapolated, opens the door to understanding the infrastructure of the literary field and, consequently, to an in-depth understanding of a historical discourse perpetuated by the agents and entities that legitimize it.

**Keywords:** Legitimation, Anthologies, Josep Maria Castellet, Canon, Generational Models



## 1. EL CASO CASTELLET EN 1960: LA REIVINDICACIÓN DEL *CONTINUUM* REALISTA

Cuando observamos en perspectiva la poesía española contemporánea, debemos asumir la existencia de algunas certezas que en muchos momentos han sido remarcados por poetas y especialistas de la materia. Primero, que la historiografía y la crítica han organizado la poesía a partir de unos modelos generacionales: esto es, agrupando a una serie de poetas que comparten en un tiempo determinado una similar concepción de lo poético bajo una serie de etiquetas que funcionan como legitimadoras de sus prácticas literarias y que facilitan que tales grupos accedan a los puestos centrales del campo poético a partir de unas técnicas cercanas a

lo publicitario (detalle que ya Jenaro Talens [1989] había definido en un conocido estudio). Segundo, que tales generaciones surgen cuando la crítica y los propios poetas desarrollan lo que aquí denominaremos una *retórica de la ruptura*, entendida como el procedimiento mediante el cual los interesados actores del campo literario<sup>1</sup> establecen diferencias y fracturas con respecto a los miembros y a las estéticas e ideologías literarias de los miembros de la generación inmediatamente anterior, con la finalidad de establecer una distancia que les permita proponer una “nueva” práctica poética (entrecorramos “nueva” porque, como veremos, en muchos casos la aparente novedad oculta un poso conservadorista en lo que respecta a la concepción de la práctica poética). Tercero, que el relato de la poesía española contemporánea es un relato cercano al realismo en el que, como también después desarrollaremos, lo vanguardista es concebido como una quiebra del *continuum* figurativo y es aceptado, en la mayoría de casos, como un gesto propio de la juventud, cuyas poéticas, con el caer de los años, deben acabar orillando (si quieren mantenerse en posiciones centrales del campo) una dicción y una estética más realista. La conjunción de estas tres características junto con otros detalles diversos y puntuales, por lo tanto, permiten a los actores del campo establecer discursos y mecanismos que aupan a una determinada corriente y que facilitan que los escritores que a ella se suman se posicionen en los puestos de poder del sistema literario, a la vez que, en un movimiento paralelo, marginan y silencian otros acercamientos al hecho poético que no siguen las sendas marcadas por el grupo dominante. Para constatar estas hipótesis, es necesario analizar, por consiguiente, los desarrollos de la poesía española en las décadas anteriores. Como modelo de lo dicho, tomaremos el decenio 1960-1970, marcado por la publicación de las antologías castelletianas.

Decía, en este sentido, el novísimo Antonio Martínez Sarrión en la nota final de su reciente *Poeta en Diwan* que, en asuntos de poesía, una de las cosas buenas que acarrea el cumplir muchos años de vida y bastantes de aprendizaje del oficio acaso sea el gusto creciente por la claridad y la sencillez de dicción, que se une al culto decreciente de una neurosis clásicamente juvenil: la de ser original o distinto a toda costa (2004: 129). Sintomáticas palabras que no solo señalan su deriva desde las agitadas aguas de esa “escritura sin centro” (Méndez Rubio, 1998) anclada en las vanguardias históricas y el surrealismo (Díaz de Castro y Olmo Iturriarte, 1995: 149) hacia los más tranquilos remansos del figurativismo, sino que también (y quizás sobre todo) son sintomáticas de unos modos de actuación propios de la poesía española en lo que respecta a sus modos de expresión más rupturistas y experimentales: “El poder ha apoyado y apoya siempre, oficializándolas y en parte creándolas, las literaturas conservadoras, acriticas, acomodadas y arraigadas”, y, en un movimiento paralelo, “intenta silenciar –haciendo caso omiso de ellas– o anular –integrándolas– todas las demás” (López Merino, 2008: 4). Así pues, lo vanguardista, en tanto postulado poético arriesgado en su doble vertiente semiótica (forma y contenido), primero, emerge y, con ello, rompe el *continuum*; segundo, reclama unas determinadas tradiciones (a menudo obviadas por el discurso realista-figurativo); tercero, es cultivado durante algunos años, llegando a copar, en algunos casos como el de los novísimos, el centro del campo poético; finalmente, bien es expulsado hacia los márgenes si no suaviza sus planteamientos (José Miguel Ullán, Aníbal Núñez o Francisco Pino, por ejemplo), bien deriva hacia una dicción realista (como sucedía con Martínez Sarrión), en una suerte de vuelta de las aguas a sus cauces o bien es integrado, en un proceso que borra sus más radicales modelos de expresión (aquellos que el poder considera, hasta cierto punto, peligrosos) y mantiene aquellas herramientas y elementos más asimilables (Carnero o Gimferrer, por ejemplo): “Con posterioridad a la guerra civil, los cánones históricos sucesivos proceden mayoritariamente mediante una perpetua operación de borrado de los lenguajes posibles en nombre

<sup>1</sup> Utilizamos la concepción de campo poético que Bourdieu desarrollara en obras como *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (2002) o en el volumen escrito junto a Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva* (Bourdieu y Wacquant, 1995).

de la preservación de una lengua instalada en el estatismo de la tradición clásica o en el canon realista”, decía ya Jaume Pont en una acertada reflexión” (2005: 257).

Dichos mecanismos son bien visibles en la evolución de los poetas novísimos desde la fundacional antología de 1970. Ahora bien, para comprender mejor ese funcionamiento, así como el establecimiento de una generación a partir de la *retórica de la ruptura*, es necesario viajar (al menos) hasta 1960. Ese año, Castellet coordinó la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, que tomó como referencia la operación de Gerardo Diego en *Poesía española. Antología 1915-1931*, en cuanto compendio programático (Ruiz Casanova, 2007: 237) que fue concebido desde un inicio como manifiesto y como estrategia de promoción literaria (Riera, 1988: 208; Paulino Ayuso, 1999: 362; García, 2017a: 54; García, 2017b: 38) en el que participarían, como sucedió también en 1932, los jóvenes poetas amigos junto a los grandes maestros del momento (Torres Salinas, 2017: 118). Una copia, al cabo, de aquel ejercicio de política literaria que planteó un viaje o vaivén “de la periferia al centro del sistema, de la vanguardia al clasicismo, de la polémica a la función de modelo, de un estrato no canonizado a uno canonizado” (Soria Olmedo, 1991: 27)<sup>2</sup>.

Sucede así que Castellet incluye a poetas de diversas generaciones anteriores y de variadas ideologías político-literarias, más o menos entronizados, (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gabriel Celaya, Luis Cernuda, Vicoriano Crémer, Gerardo Diego, León Felipe, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Miguel Hernández, José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Bas de Otero, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Pedro Salinas y Luis Felipe Vivanco) junto a los poetas más jóvenes, que conformarán, en su mayoría, lo que la crítica ha definido, sobre todo a partir de la publicación de la antología de José García Hortelano en 1978, como Generación del 50 o Grupo poético del 50: Carlos Barral, María Beneyto, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Lorenzo Gomis, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez, José María Valverde y José Ángel Valente.

Así pues, y aunque el antólogo afirma en el prólogo que su cometido es histórico-estético (Castellet, 1960: 23), más bien podríamos estar hablando, como hemos adelantado, siguiendo la terminología de Ruiz Casanova, de un compendio programático (Casanova, 2007: 133), es decir, dirigido a la creación y posterior consolidación de un grupo de poetas que comulga con una determinada estética e ideología literaria y que, por lo tanto, es también una opción política (Ruiz Casanova, 2005: 214; 2007: 22) que, al fin y al cabo, pretende presentar y apoyar unos determinados procesos de canonización (Vera Méndez, 2005; Palenque, 2007; Ruiz Casanova,

---

<sup>2</sup> Publicada en un momento clave, “Tras el septenio 1923-1930, tras la clausura del ciclo modernista y tras el crisol donde se fundieron distintos vanguardismos, era necesario hacer balance. Eran años de antologías” (Teruel, 2007: 38), la antología de Gerardo Diego funcionaba a partir de una suerte de apadrinamiento de la nueva generación por parte de algunos de los más canonizados poetas anteriores que permitió a los más jóvenes forzar los procesos de canonización hasta establecerlos en las posiciones centrales del campo literario. Así lo parecía comprender el propio Diego años después, entre líneas al menos, puesto que no reflexiona en profundidad sobre dicho detalle: “Mi antología era una apuesta demasiado arriesgada. ¿Qué pasaría al cabo de cinco, diez, veinte años? ¿Responderían los novilleros poetas a la fianza que unos pocos cientos de aficionados ansiosos de novedad empezaban a depositar en su futuro? La respuesta del tiempo hasta ahora, a la vista está. Y los entonces flamantes principiantes son maestros reconocidos hoy. Pero para acertar había que arriesgar” (Diego, 2007: 894). Sin entrar en detalles, una estrategia similar es la de *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, de 1934, que amplía la nómina de los mayores-canonizados y de los jóvenes, aunque modificara los criterios, ofreciendo una versión más panorámica e histórica (Teruel, 2007: 64; García, 2016: 37; Bellón Aguilera, 2017: 20); la tercera, por su parte, “siendo la suma de las anteriores, es fundamentalmente, desde la perspectiva de 1959, la antología de la poesía española anterior a la Guerra Civil con un conjunto importante de poetas desterrados, casi la mitad, fallecidos en el fatídico 1936 o condenados al exilio interior” (Teruel, 2007: 64-65) lo cual implica, en definitiva, un nuevo libro cuya aparición en 1959, cuando Castellet estaba organizando *Veinte años de poesía española*, pudo influir en los debates que se generaron alrededor de sus proceso creativo.



2007: 150) y participar de la creación de la historia literaria (Pozuelo Yvancos, 1996: 4; Falcó, 2007). Por ello puede afirmar Ginés Torres Salinas que “cuando en 1960 publica José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* no existía como tal lo que hoy conocemos como grupo poético del 50” (2017: 116)<sup>3</sup> o, también por la misma razón, Claudio Guillén pudo firmar una dura reseña en *Ínsula* pocos meses después de la publicación de la antología en la que detalló el carácter prospectivo de la misma: “Y con la expresa intención de mostrar la evolución dinámica de la poesía a lo largo de los últimos veinte años, lo que ha sido y viene siendo, apunta normativamente a lo que habría de ser el día de mañana” (1960: 4-5).

Aunque ya desde el momento exacto de su aparición hubo voces que calificaron la estrategia como una conspiración publicitaria (Castillo, 1962: 14) y definieron la antología como “tendenciosa por estar enderezada ya desde el prólogo, en que se hace una historia torcida de esos veinte años de poesía española hacia el grupito barcelonés”, en palabras de Vicente Aleixandre (en García, 2017a: 57), fue realmente varias décadas después cuando varios de los antologados explicitaron abiertamente la estrategia que se escondía tras *Veinte años de poesía española (1939-1959)*: la de intervenir directamente en el campo poético de los años sesenta para alterar y transformar los procesos de canonización del mismo y, con ello, ubicar las poéticas recogidas en las posiciones de influencia y de poder dentro del pequeño reducto del mundillo poético. Significativas son, por ejemplo, las palabras de Gil de Biedma:

Las antologías sirven como guías de ferrocarriles. Tienen una finalidad utilitaria. En ese caso, detrás de la primera antología de Castellet estamos Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y yo mismo, que fuimos el grupo que la movió. Volviendo a la comparación con las guías de ferrocarriles, os habréis dado cuenta de que, en las guías, de vez en cuando, hay anuncios. Bien, pues en las antologías también hay anuncios intercalados entre los expresos que llegan y los rápidos que parten. Es decir, que fue una operación de política generacional, como lo fue en 1932 la antología de Gerardo Diego, que tampoco lo hizo solo Gerardo Diego, sino que fue una antología colectiva. Yo sospecho que la antología de Gerardo Diego es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medio de política literaria. Las antologías posteriores han sido copias de las de Gerardo Diego. (Mesquida y Panero, 1977)

Fue en las tertulias del bar de Juanito, del Turia, del Boliche, del Cristal-City o del Bar Club donde, según Carme Riera en su imprescindible estudio, se va conformando una lengua poética cuya principal característica es el tono conversacional, esto es, la palabra hablada, siguiendo una moda imperante en la España del medio siglo (Riera, 1988: 110-111). Dicha opción figurativa acabó por solapar la ideología poética de los poetas de la llamada Escuela de Barcelona a la del resto de su generación, que quedó resumida y englobada bajo las prácticas del núcleo catalán: principalmente, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral (Prieto de Paula, 1996: 18). Y sucede, a pesar de que también son compilados Ángel González, Caballero Bonald, José María Valverde, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez, lo cual, “supone un cercenamiento de la realidad: primero, se efectúa esa extrapolación que provoca que se tome la parte por el todo, y luego se excluye a quienes no responden a las presuntas señas generacionales” (Prieto de Paula, 1996: 18).

<sup>3</sup> A pesar de que *Veinte años de poesía española* es un hito clave para comprender la creación del grupo poético, tampoco Castellet utiliza este término en sus páginas, sino que el etiquetado surgiría posteriormente con las antologías de García Hortelano y Antonio Hernández en 1978, tal y como han estudiado Carme Riera en *La escuela de Barcelona* (Riera, 1988: 16-23) y Juan José Lanz en *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009: 9-33) a partir de su uso en artículos y antologías. En las páginas que siguen, y sin voluntad de entrar a debatir un tema que ya ha sido considerablemente anotado en los dos libros citados, entre otros, utilizaremos el término Generación del 50 para hacer referencia a esa serie de poetas.

Lo que plantea Castellet en las páginas del prólogo de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* es, en resumidas cuentas, una fractura abierta (a partir de los mecanismos de la *retórica de la ruptura*) con respecto a los poetas inmediatamente anteriores (denominados por él poetas sociales) que tiene como finalidad establecer una nueva generación literaria, siguiendo las estrategias clásicas de la crítica literaria y, a su vez, enmascarar determinadas prácticas de cariz vanguardista que estaban desarrollándose paralelamente en España:

[El planteamiento de Castellet] pone de manifiesto su esquematismo y su propósito simplificador, esto es: las diversas tendencias poéticas del periodo solo se justifican si son asimiladas e integradas por lo que se califica como “impulso histórico realista” y, al arrimo del materialismo histórico, por la integración de la poesía a la “progresión histórica de la humanidad”. En caso contrario, si esa deriva hacia el canon realista no es posible, es decir, no es asimilable desde los presupuestos de la “nueva crítica”, las escrituras poéticas que persisten en la “gran corriente simbolista”, y con ella la tradición de las vanguardias, son sistemáticamente obliteradas y marginadas. Una vez más se instituía el dualismo dicotómico entre política y estética. (Pont, 2005: 261)

Castellet no manifiesta abiertamente la idea del *continuum realista* del campo poético español, sino que lo postula implícitamente a partir de la utilización del término “razón narrativa”. Una idea que el antólogo llega incluso a naturalizar como la única deriva posible de la poesía española: “La orientación de los cuatro poetas objeto de nuestra atención [Vivanco, Rosales, Panero y Valverde] era *acertada*, es decir, se integraba en la corriente de los movimientos que tendían a sustituir la herencia del simbolismo, por una actitud realista ante la poesía” (1960: 77-78). Más adelante, continúa: “Al filo del medio siglo, la poesía española había superado los obstáculos que para su consideración histórica suponían la tendencia formalista que se manifestó durante los primeros años de la posguerra” (Castellet, 1960: 79)<sup>4</sup>.

La genealogía destacada por Castellet focaliza en los poetas que perciben “toda una concepción de la poesía que está en trance de liquidación y de ser sustituida por otra” (1960: 86) y sobrevuela muy brevemente a quienes caminan por otros derroteros (Bousoño, por ejemplo, a pesar de formar parte de la nómina) para, con ello, justificar que estamos en el momento decisivo para el desarrollo de la poesía española que permita la traslación desde los anteriores y extraños irracionalismos hacia la natural arcadía del realismo a la que, finalmente, se accederá gracias a la labor de los jóvenes poetas de la Escuela de Barcelona, cuya genealogía está ya trazada:

Son los años decisivos (atravesados por el dardo doloroso de la guerra civil) en los que se opera la lenta sustitución de una poesía todavía de tradición simbolista, por una poesía cuya característica esencial, común a la mayor parte de los nuevos poetas, es una actitud realismo que se manifiesta tanto en el tema del poema, como en el tratamiento del mismo. Años de transición, en los que no existe todavía una completa correspondencia entre la actitud realista del poeta y los medios de expresión utilizados que, en muchos casos, pertenecen aún a la tradición simbolista. (Castellet, 1960: 86)

Lo que manifiesta Castellet en estas líneas es una clara tendencia hacia lo que hemos denominado *retórica de la ruptura*, un elemento fundamental, en opinión del antólogo, para

<sup>4</sup> La inclusión de Barral en la antología y su posición durante el periodo creativo de la misma es, a todas luces, significativo de que la finalidad de *Veinte años de la poesía española* era la acumulación de capital simbólico con el objetivo de establecer, no tanto una corriente, como a un grupo de poetas, en el centro del canon: “Todos estaban de acuerdo también en declarar el simbolismo bestia negra oficial, aunque algunos como Carlos Barral estuvieran absolutamente lejos de los postulados del realismo crítico” (Riera, 1988: 181).

mostrar cómo la joven poesía ha comprendido las supuestas necesidades del campo poético de los años sesenta en España (como si el campo poético tuviera unas necesidades por sí mismo, independientes de las voluntades de sus actores). Primero, una vuelta a lo que Castellet considera los temas propios del realismo, ya desarrollada por los autores anteriormente comentados y, segundo, un cambio en los medios de expresión que, definitivamente, vendrá de la mano de los poetas del cincuenta cuando, tras la senda de Gil de Biedma, asuman las lecciones de Langbaum sobre el monólogo dramático. Sin embargo, dicha ruptura, desde el presente, no parece tan abarcadora como Castellet quiso plantear, sino que debe ser concebida como un constructo que les permite a él y a los escritores de la Escuela de Barcelona plantear una quiebra con respecto a lo anterior a partir de la cual establecer una nueva generación literaria asentada sobre las cenizas de lo previo. Primero, siguiendo a Jaime Siles, “porque la llamada poesía social no es la poesía social de Brecht, no es el invento de un nuevo lenguaje. No: es la repetición, pero devaluada, de lo que había hecho Alberti en *De un momento a otro*. No pudieron cambiar el código simbolista de fondo, y de ahí el odio de la *Antología* de Castellet al simbolismo: es un odio de impotencia, un odio que viene de no poder cambiar el código anterior” (Siles, 2005: 77). Segundo, porque dentro de la Generación del 50, tan solo algunos poetas consiguieron “liquidar el pseudorealismo” (Siles, 2005: 79): Gil de Biedma, por ejemplo, o Carlos Barral, haciendo fuego sobre la flota de Carlos Bousoño para, después, releer la poesía inglesa por vías muy distintas (2005: 79); Claudio Rodríguez, en su búsqueda de una conexión entre el simbolismo francés y los lakistas (Wordsworth, Coleridge y Dylan Thomas); o, también, José Ángel Valente al denunciar la hipertematización y el formulismo retórico de la poesía que se estaba escribiendo (Siles, 2005: 79).

Dicha predisposición a la ruptura con respecto a las incursiones vanguardistas y surrealistas despertó ciertos recelos de los poetas del 27. José Teruel rescata, en esta misma línea, una carta de Alexandre a José Luis Cano, cuyo contenido queremos destacar, puesto que ejemplifica el sentir de muchos de estos escritores y muestra, a las claras, las tensiones entre el grupo madrileño, vinculado a Velintonia, y el barcelonés:

¿Viste la antología de Castellet? La antología es tendenciosa, ignora todo en cierto modo y toda enderezada hacia el grupito barcelonés (¡cuánta injusticia en los olvidos! ¡Esa ausencia de jóvenes por acá! Sangra, por ejemplo, la de Sahagún) [...] Peor resulta el prólogo, que es pintar como querer la historia de veinte años [...] hacia su desembocadura de nuevo en los barceloneses. Conmigo se comete un desafuero, minimizando lo que yo represento en estos veinte años, reduciendo casi a la nada un libro como *Sombra del paraíso*. ¡No está en la línea!: entonces, no se sabe qué hacer con él y se le disminuye todo lo necesario. ¡Resulta que en esos veinte años Alberti influyó más! Tiene gracia. En fin, para qué detallar. Dios le perdone a Castellet su torcida historia y su desafuero. (en Teruel, 2007: 72-73)

El desacuerdo surgió, también, entre los propios escritores jóvenes que no comulgaban con los presupuestos del realismo que Castellet trataba de imponer, como se desprende de las palabras de José Ángel Valente cuando, en “Del simbolismo a nuestros días”, comenta *Veinte años de poesía española*:

Conviene, en efecto, al crítico o mareante de las letras peninsulares, que estrena con retraso aquel marchito entusiasmo, aplicar al examen del pasado y sus secuelas la misma agudeza que Mr. Wilson; habrá de sopesar en cambio el futuro –y acaso el presente– con mayor realismo. Sobre todo, si es un futuro realista el que predica para nuestras letras. Importa, en breve, no levantar arcos del triunfo colosales para un desfile de balbucientes enanos. (Valente, 1961: 6)



Todo lo dicho por Castellet hasta este punto confluye en las últimas páginas del prólogo, encabezadas por el rótulo: “Hacia un realismo histórico” (1960: 100: 105). La genealogía sobre el auge de la “actitud realista” y la “razón narrativa” que Castellet ha desarrollado, sostenida en una “flagrante manipulación de la tradición poética española del siglo XX” (Teruel, 2007: 70), le permite crear una discutidísima base sobre la cual sostener el aparentemente renovador edificio del realismo que desde la Escuela de Barcelona se quiere construir: “Las cien páginas precedentes no han sido más que el prólogo a esas cinco, que Castellet dedica a los nuevos autores [...] para demostrar que son una generación” (Riera, 1988: 205). Son poetas, dice Castellet, que tienden (en la mayoría de los casos) a “una poesía realista que hace suyos, en líneas generales, los postulados que Antonio Machado propugnara en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua” y que materializan la “previsión de la evolución lógica de la poesía, desde la liquidación del simbolismo, hasta su acercamiento al realismo”, que ya Antonio Machado predijo (Castellet, 1960: 101) [la cursiva es nuestra]. Visto lo visto, debemos comprender que tales palabras no son más que una manipulación de la joven poesía para amoldarla a los presupuestos de la Escuela de Barcelona, buscando su canonización a partir de un ejercicio deliberado de naturalización: “Al final, todo se sustenta en la camaradería de un grupo de intelectuales que buscan arrebatarse el cetro del poder cultural a los que estaban predestinados a recogerlos de la generación anterior; esto es, los poetas situados en torno a la revista *Ínsula*” (Sánchez García, 2018: 64). Así lo demuestra que Castellet silenciara la defensa que en el borrador del citado discurso de ingreso a la Real Academia hizo Machado de la poesía nacida en aquella cálida zona de nuestra psique que construye nuestra identidad, que es fundamental para comprender, por ejemplo, al Machado de *Soledades* pero, también, al Alberti de *Marinero en tierra* o *Sobre los ángeles*.

Es así como Castellet viene también a afirmar entre líneas que el movimiento surrealista, que concibe como mera secuela del simbolismo, queda relegado a la estética y, por tanto, es despojado de su capacidad de incidir en la realidad, un hecho que queda reservado al discurso realista. Dicho mantra se reproducirá acríticamente a lo largo de los años, en un claro síntoma de la primacía del *continuum realista*, obviando que al menos una parte de las vanguardias, como estudiara Méndez Rubio, no planteaba una desconexión de lo real sino, más bien, una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto, y no de claridad o de reconocimiento (2004: 40). Y ello, de nuevo, permitió desplazar lo vanguardista hacia los márgenes<sup>5</sup>, como ha seguido sucediendo en años posteriores.

No cabe duda, por lo tanto, de que el campo poético español de los años sesenta fue absolutamente modificado por la emergencia de una práctica antológica programática (en ocasiones sumamente polémica), que acabó por materializarse, años después, en diversas formulaciones por parte de los poetas que ya en aquel momento fueron antologados y por otros que se sumaron a las propuestas poéticas que *Veinte años de poesía española (1939-1959)* defendía. Gil de Biedma publicaría *Moralidades* en 1966 y *Poemas póstumos* en 1968; José Agustín Goytisolo, *Algo sucede*, también en 1968; Carlos Barral *Figuración y fuga* en 1966; Valente, *La memoria y los signos* en 1966, *Siete representaciones* en 1967 y *Breve son* en 1968; Ángel González, *Grado*

<sup>5</sup> Sin ánimo de profundizar, por ejemplo, Castellet obvia toda referencia a diversas estéticas ajenas por completo al realismo sobre el que teoriza y cercanas a las vanguardias que tomaron como bandera la unión de praxis y poises. Por ejemplo, los poetas próximos a la revista de Joan Brossa, *Dau al set*, como Miguel Labordeta, Julio Garcés, Juan Eduardo Cirlot o Manuel Sagalà, a pesar de la cercanía geográfica. Tampoco hay referencias al postismo de Ory o Chicharro, cuyo cariz autodefinido como revolucionario y antigarcilasista molestó a los dirigentes de la cultura oficial, pues recordaba mucho al surrealismo (palabra maldita cargada de supuestos ideológicos inequívocamente subversivos) (Pont, 1987: 60) y porque suponía una lectura crítica de la tradición (Pont, 2005: 250). Tampoco encontramos nada sobre los vinculados a la revista alicantina *Verbo. Cuadernos de Literatura*, dirigida por Albi y Fuster, que también apostó por el surrealismo. Estas prácticas, en definitiva, fueron silenciadas porque no permitían al crítico catalán justificar que la historia literaria de España en el siglo XX debía desembocar, por naturaleza, en el realismo histórico.



*elemental* en 1962, *Palabra sobre palabra* en 1965 y *Tratado de urbanismo* en 1967, etc. Son estos, apenas, unos pocos ejemplos que nos permiten afirmar, sin duda, de que durante los años sesenta ven la luz algunos de los más importantes libros de lo que se ha convenido en llamar Generación del 50 (muchos de los cuales, visto lo visto, fueron posibles gracias a la publicidad que a los autores dio el ser antologados). Los postulados defendidos por Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y, después, en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, volumen en el que “sostiene que, como no ha habido alteraciones importantes en el panorama de la poesía española, los supuestos anteriores siguen teniendo cierta validez” (García, 2017a: 62-63), fueron asimilados por los poetas españoles recopilados y, también, por los no antologados, pero cercanos a la estética, que entendieron pronto que la única forma de acceder al campo era seguir las indicaciones castelletianas. El primer y segundo compendios castelletianos, por tanto, no solo ofrecen un programa, sino que también adquieren un cariz prospectivo, que tan relevante será, como dijera Talens (1989), para los novísimos: las antologías, a partir de este momento, son creadoras de generaciones, no fotografías de lo presente.

Revista de lenguas y literaturas

## 2. EL CASO CASTELLET EN 1970: LA FRACTURA TEMPORAL DEL CONTINUUM REALISTA Y LA VUELTA DE LAS AGUAS A SU CAUCE

Castellet puede afirmar que poco ha cambiado en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, precisamente, porque se publicó en 1965, apenas un año antes de que un nuevo movimiento de placas azotara el campo poético. Es cierto que *Mensaje del Tetrarca* había visto la luz en 1963, como un “primerizo aldabonazo juvenil” (Prieto de Paula, 1996: 21) de escaso recorrido en su momento por la baja tirada, pero no es hasta 1966, año en que Gimferrer se alzó con el Premio Nacional de Poesía gracias a *Arde el mar*, publicado en El Bardo, cuando los actores del campo poético percibieron que algo estaba cambiando. Unos meses después, ya en 1967, es publicado *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, y, con ello, queda diseñada la renovación estética por venir. Renovación que vienen a confirmar, también, Manuel Vázquez Montalbán en 1967 con *Una educación sentimental* y Antonio Martínez Sarrión con *Teatro de operaciones*, así como en 1968 Antonio Carvajal con *Tigres en el jardín* y Félix de Azúa con *Cepo para nutria*, Juan Luis Panero con *A través del tiempo* y, de nuevo, Gimferrer con *La muerte en Beverly Hills*. En cierta medida, Gil de Biedma vaticinó este cambio en 1965 en unas afirmaciones que no le otorgan tanto un aura de vidente clarividencia, sino que confirman una sencilla sospecha: que el autor de *Moralidades* sabía, como tantos otros estudiosos de la materia, de qué manera funcionan los entresijos del campo poético, anclados en los mecanismos que aquí hemos querido analizar: la *retórica de la ruptura*, los modelos generacionales y la idea del *continuum realista*. Decía, así, Gil de Biedma en una entrevista para *The Nation* en 1965: “No sería extraño que dentro de muy poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversas etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años. En los poetas más jóvenes, ese movimiento ya empieza a dibujarse” (1994: 187).

No anda errado Prieto de Paula cuando afirma que “sería impertinente atribuir la muerte de la poesía social a la aparición de los primeros libros de Gimferrer, Carnero o Carvajal” (1996: 22). Sin embargo, desde la óptica actual y a la vista de lo dicho, no podemos seguir sosteniendo las palabras siguientes del profesor salmantino: “Más bien, estos autores y sus obras son el testimonio de un proceso que, con el nacimiento literario de los jóvenes, trajo también la muerte de la poesía social, pese a pervivencias excepcionales del género y a la irreductibilidad de algunos creadores” (Prieto de Paula, 1996: 22). Ese proceso del que habla Prieto de Paula no trajo el derrocamiento de la llamada poesía social, sino que lo provocó. Estas prácticas poéticas (entendidas aquí como aquellas elaboradas por las dos generaciones de posguerra) no sufren una decadencia tanto por el agotamiento de sus modelos expresivos (de hecho, los principales libros de muchos de los autores de la Generación del 50, que responden a las características definidas por Castellet y otros críticos de la época, son publicados a partir de 1965), ni por la

apertura y la relajación de las herramientas represivas de la dictadura franquista, ni por la absorción por parte de la canción protesta, sino por el desarrollo de una serie de estrategias elaboradas por determinados actores del campo poético con el objetivo de modificar su propia estructura para influir en los procesos de canonización, lo cual, por consiguiente, tendrá una serie de destacadas consecuencias: el mantenimiento de las posiciones de poder en el campo poético, el encumbramiento de nuevos nombres que perpetúen el *continuum* realista de la historia literaria española (a pesar de que, como veremos, la propuesta de Castellet persigue establecer una pequeña fractura en dicho discurso) y, en definitiva, la acumulación de lo que Bourdieu denominaba capital simbólico (1995). Al cabo, ya Jordi Doce dijo aquello de que “los cambios de moda y paradigma estético no se producen, o no sólo, por azar ni por generación espontánea, al dictado de un ritmo natural y prefijado que no tenemos potestad para gobernar, sino que están vinculados a decisiones concretas de personas concretas” (Doce, 2005: 286).

Si recordamos, aquella naturalizada deriva, con el caer de los años, hacia la sencillez expresiva, de la que habla Martínez Sarrión, o hacia el realismo histórico, del que hablaba Castellet, (dos caras, al fin, de una misma moneda o, mejor, una moneda con dos caras idénticas) ha permitido a muchos autores permanecer en el centro del campo poético con el paso de los años, al amoldar sus prácticas a las poéticas que en cada momento determinado de la historia literaria reciente de España han ido tomando el centro del polisistema: Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena pueden ser dos buenos ejemplos de ello. Desde una posición actual, lo vanguardista parece que fuera reclamado por estos jóvenes poetas novísimos para desterrar por completo del discurso literario español la demonización o desaparición de la vanguardia (tantas veces teorizada) y, con ello, entronizar poéticas que comulgaran con los presupuestos experimentalistas. Sucede, ahora bien, que a la postre las aguas volvieron a sus cauces y, de nuevo, lo vanguardista quedó y queda señalado como una pausa o recensión en el *continuum* realista: la vuelta a la *normalidad* o al sentido común (como se afirmará en décadas posteriores), en un extenso proceso que se cerrará, definitivamente, a lo largo de los años ochenta y noventa. No es posible averiguar hasta qué punto es ello un desarrollo premeditado, es cierto. No creemos que así sea, de hecho: más bien depende de la inercia de lo poético en España; una inercia figurativa que no ha sido (o no ha podido ser) detenida nunca por las escisiones vanguardistas, y ello es la consecuencia de cuestiones poético-literarias pero, también, socio-políticas. Cuestiones, al fin, propias de un discurso cultural que ha dejado de lado “la lección humilde que en el resto de Europa habían dado las vanguardias: que de un mundo en crisis solo se puede hacer cargo un lenguaje problematizado y autorreflexivo” (Méndez Rubio, 2004: 48) que, a pesar de haber sido avivado por los poetas del setenta, continúa Méndez Rubio, “su recepción y su propia evolución en muchos casos, son muestras de hasta qué punto se trata de una cuestión pendiente” (2004: 48). Las vanguardias, cuando toman la palabra, no lo hacen para establecerse (pues ello, también es cierto, estaría en contradicción directa con sus bases teórica) en un campo que, por sus características, es fácilmente influenciado por los actores del mismo.

Sintomático de que los principales actores del campo esperan una nueva ruptura, es el incremento históricamente inédito de las antologías poéticas en el periodo 1964-1970, como ya observara José Luis Falcó, que tienen en común cierto afán contestatario con respecto a las propuestas castelletianas de 1960 y 1965. En este sentido, las primeras manifestaciones son las de José-Miguel Ullán en *Caracola* en 1965 y la de *Claraboya* en 1966 y 1967, aunque, siguiendo a Lanz (2011: 24) no será hasta 1967 y 1968 cuando se publiquen tres compendios que demuestran ya los cambios acaecidos en la poesía española reciente, presentando la obra de los más jóvenes autores: *Antología de la joven poesía española* (1967), *Doce jóvenes poetas españoles* (1967) y *Antología de la nueva poesía española* (1968).

En 1967, Enrique Martín Pardo publicó su *Antología de la joven poesía española* en la que aparecen reunidos una serie de poetas que en aquel momento tienen en torno a veinte años y que, para Prieto de Paula, podrían considerarse una primera hornada de la renovación, a pesar

de que alguno ya corresponda al segundo momento generacional (1996: 81): Vázquez Montalbán, Lázaro Santana, Agustín Delgado, Eugenio Padorno, Antonio Hernández, José María Álvarez, Fernando Millán, Ángel Fierro, José-Miguel Ullán, Gimferrer y Carnero. La de Martín Pardo. El compendio es importante por ser la primera que reúne a la joven generación y casi siempre olvidada (Lanz, 2011: 62), y por ser una de las antologías programáticas que comienza a vincular lo joven con la ruptura y la novedad (en un recurso que a partir de este momento será repetido hasta la saciedad en años posteriores, hasta nuestros días<sup>6</sup>) y a tratar el tema tantas veces recurrido del agotamiento estético de las corrientes precedentes, basado aparentemente en un desajuste con el sistema social y que esconde, en definitiva, un intento de fracturar el campo para establecer una nueva generación literaria:

Nuestra sociedad es distinta. La vida ha cambiado radicalmente desde los años 30 hasta ahora. Y lo primero que salta a la vista es una notable contradicción: ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces? La respuesta es bien sencilla: o el poeta es muy poco sincero y ha hecho suyos unos amaneramientos ridículos, o su enajenación es fenomenal [...] El lenguaje está depauperizado. Los poemas recuerdan mucho unos a otros, se repiten carentes de personalidad. Nuestra lengua es rica, pero creo que os estamos durmiendo en los laureles secos de un vocabulario que va siendo cada vez más restringido. (Martín Pardo, 1967: 13-14)

Si a principios de los sesenta analizábamos cómo la ideología literaria promocionada, entre otros, por Castellet y la Escuela de Barcelona, reclamaba una tradición figurativa, ahora nos encontramos en un ecosistema que propone modificar dichas formas de expresión, en un argumento que va a ser constantemente repetido: “La idea de ruptura estética con la poesía precedente se había convertido en los últimos sesenta en el grito de guerra [...] de la joven poesía española que entonces empezaba a surgir” (Lanz, 2011: 117). Todo ello llevó aparejado un renovado interés por determinados objetos culturales, en numerosas ocasiones consumidos en el silencio de la clandestinidad, lo cual generó un caldo de cultivo idóneo para una apertura de la poesía hacia nuevos espacios nunca antes transitados que incluían la puesta en valor de lo pop y lo *camp*, la relevancia de los *mass media* en la formación de los autores y el auge de los discursos contraculturales que provenían tanto del interior como de fuera de las fronteras españolas, tal y como ha estudiado Germán Labrador en su reciente *Culpables por la literatura* (2017). Martín Pardo visualiza estos detalles y sistematiza las propuestas implícitas en los poemarios hasta entonces publicados, definiendo así una de las líneas fundamentales de la generación en ciernes (la cual, como se ha visto, ha sido aplicada a la paradigmática poesía de Gimferrer y Carnero): “El poema es un ejercicio de lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras [...] El mundo del lenguaje, el fabuloso mundo de las palabras está por descubrir” (Martín Pardo, 1968: 14)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Estamos en un momento clave de la “revolución cultural” de la juventud, teorizada por Eric Hobsbawm, que se convierte en un estrato social hasta cierto punto independiente y que deja de ser entendida como un “pasaje” para devenir “fase culminante del desarrollo humano” (1994: 327). La cultura juvenil, dicen en esta línea Bou y Pittarello, se convierte en la cultura dominante del mundo occidental, a causa de factores como la masa concentrada de poder adquisitivo, la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico (que invierte los papeles: son los padres, ahora, quienes aprenden de los hijos), la internacionalización de la industria cinematográfica (vital, como hemos visto, para comprender el auge de los novísimos), los nuevos modelos populares del rock o del lenguaje del vestido o, finalmente, los iconos culturales (Bou y Pittarello, 2009: 15). Recordemos que ya Eco afirmaría durante esos años que los *mass media* crean símbolos y mitos de fácil universalidad, tipos reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concentración de nuestras experiencias (1968: 48).

<sup>7</sup> Aunque no la vamos a tratar por extenso, en *Nueva poesía española*, la antología preparada también por Martín Pardo en 1970, el editor repite con pocas modificaciones estas ideas, convertidas ya en una suerte de motivo generacional: “Lo que de verdad me importa es subrayar el intento de todos ellos por librarse de las trabas que ligan la



Ese mismo año ve la luz, en la misma senda de reclamo de la juventud como estrato creador, *Doce jóvenes poetas españoles*, que reúne composiciones de Rafael Ballesteros, Manuel Batanzos, Francisco J. Carrillo, Alberto Barascain, José Batlló, Jerónimo-Pablo González Mart, Agustín Delgado, José Elías, José María Guelbenzu, Ángel Pariente, Juan Orellana y Jorge Urrutia, quienes resumían la emergencia de una vanguardia poética ya publicitada por *Claraboya* y *El Bardo* (Lanz, 2005: 99), editorial que se encargó de la publicación y cuya colección de poesía estaba dirigida por José Batlló, de cuya antología de 1968 hablaremos posteriormente. *Doce jóvenes poetas españoles* nace del “deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético y la imposibilidad material de hacer realidad este deseo mediante volúmenes individuales para cada poeta” (V.V.A.A, 1967: 7). El compendio, sin embargo, no tuvo recorrido y ha sido prácticamente ignorado por la crítica, muy probablemente por haber sido publicado en unos años en los que ven la luz numerosos proyectos antológicos más firmes y con mayores medios de visibilización (como los que aquí estamos comentando y, por supuesto, como lo será *Nueve novísimos poetas españoles*). Y, también, por hacer hincapié en los poetas vinculados a *Claraboya*, cuya posterior propuesta de una “poesía dialéctica” (Delgado, Díez, Fierro y Llamas, 1971) que superara los límites del realismo social desde los propios presupuestos del realismo toparía frontalmente con el posicionamiento de Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, a la postre instaurado como el discurso central y epocal en el campo poético.

Un año después, en 1968, Jose Batlló, en constante contacto con los poetas jóvenes gracias a *El Bardo*, publicó su *Antología de la nueva poesía española*. En ella, siguiendo también las lecciones del Gerardo Diego de 1932 y 1934, así como del Castellet de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, comparten páginas tres de los jóvenes poetas nacidos después de 1939 (Vázquez Montalbán, José-Miguel Ullán y Pere Gimferrer) con otros de generaciones anteriores (Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés y José Ángel Valente), en una antología con una peculiar ordenación en bloques temáticos que relaciona “dos estéticas distintas: la todavía preponderante –la del medio siglo, a la que correspondía la mayor parte de los antologados, y a la que se asimilaba afectivamente el antólogo– y la que había comenzado a despuntar” (Prieto de Paula, 1996: 83). Batlló plantea mucho más abiertamente que Martín Pardo lo que hemos convenido en llamar la *retórica de la ruptura*. Para él, la segunda generación de posguerra realiza una “toma de conciencia producida por la superación de los esquemas aún en vigor y no por ignorancia de los mismos, lo cual ofrecería a esta “nueva” poesía un carácter totalmente distinto” (1977: XV)<sup>8</sup>, que había de superar el sistema de oposiciones radicales que marcó el discurso desde el final de la Guerra Civil:

Empiezan a valorarse las obras a partir de ellas mismas, y no de unos moldes existentes con anterioridad [...] A todos ellos les une el afán desmitificador. Revalorizan unas experiencias que, interesadamente o no, permanecían en las nieblas del olvido [...] Son más libres, por cuanto no aceptan que se les haya trazado previamente un camino, sino que reclaman el inalienable derecho a construirlo por sí mismos. No renuncian a una tradición, de la que extraen una enseñanza y una experiencia. ¿No enlazan, algunos de ellos y en cierto modo, con el romanticismo? Pero en cualquier caso es un romanticismo que se realiza en un despacho, con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en el trabajo. (Batlló, 1977: XVIII)

imaginación y buscar un lenguaje que sea capaz de romper las convencionales ideas que van pasando, cada día más anquilosadas, de generación en generación” (1990: 14).

<sup>8</sup> Citamos de la reedición de 1977 de la Editorial Lumen en su colección Ediciones de Bolsillo.



Ahora bien, esta idea de ruptura con respecto a las oposiciones binarias ni tuvo recorrido ni fue asumida por la crítica mayoritaria, que continuó fundamentando su discurso en el dualismo centro-periferia y ligando la historia literaria a los vaivenes de la *retórica de la ruptura*: una retórica que requiere, como se ha podido ya comprobar, de la existencia de tales binomios. Sí es significativo que Batlló, amplio conocedor del campo poético, atisbara indicios de la existencia de cierta conciencia generacional alejada de la “razón narrativa” castelletiana que habría de cristalizar en un plano no excesivamente lejano en una nueva generación que tomara las riendas de las aurigas del campo: “Ni cada poeta por separado ni mucho menos una posible escuela o grupo generacional ha tenido tiempo aún de quedar perfilada [...] Quizás mi generación vuelva los ojos nuevamente a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír a algunos en un pasado no muy lejano” (Batlló, 1977: 321). De nuevo, como sucedía en cierta referencia similar de Gil de Biedma antes citada, no es casual, sino fruto de un profundo saber del funcionamiento infraestructural de la historia literaria.

Ambas antologías, la de Martín Pardo y la de Batlló, son muestras “de un estado de cosas en el que se podían percibir, en medio de la nebulosa propia del momento en que se compusieron, signos de cambio” (Prieto de Paula, 1996: 81). La de 1970, *Nueva poesía española*, firmada también por Martín Pardo, fraguada antes que *Nueve novísimos* en las mesas del madrileño Café Gijón (Martín Pardo, 1990: 95)<sup>9</sup>, estuvo hecha con discreción y sin gesticulaciones, era coherente y su autor no les robaba protagonismo a los poetas que allí se recogían: “demasiada templanza intelectual como para llamar la atención del auditorio” (1996: 85), dice Prieto de Paula. Y es que, la *retórica de la ruptura*, además de enraizarse en la dualidad, también requiere de cierta polémica y de ciertas argucias publicitarias, que tan bien supo gestionar Castellet: recordemos, por ejemplo, que antes de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles* la prensa ya estaba hablando de ella, anunciando su próxima aparición en librerías, en una clara deriva hacia lo propagandístico. La *retórica de la ruptura* está ya lista y armada:

Hacia 1970, comenzará a avanzarse una formulación de ruptura mucho más radical, formulación que condicionaría la selección de poetas y poemas tanto en *Nueve novísimos*, de Castellet, como en *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, haciendo que ambas antologías perdieran el carácter abarcador y representativo de alguna de las anteriores, en favor de un carácter, podría decirse, más tendencioso, bajo la forma de un rasgo más selectivo. (Lanz, 1994: 55)

El cometido generacional, sin embargo, estaba reservado, de nuevo, para Josep María Castellet, que ahora no solo había aprendido de Gerardo Diego la lección de la antología como manifiesto, sino que también la había puesto en práctica con sobresaliente éxito en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. *Nueve novísimos poetas españoles* sí consiguió acceder a la primera línea del frente de batalla gracias a la amplia presencia de Barral Editores en el entramado editorial del país (ya sustentada y reconocida por la labor realizada en 1960), a la imagen pública, principalmente, de Pere Gimferrer y de Guillermo Carnero, y a la relevancia de casi todos ellos en el ámbito de la crítica “con el prestigio que dan por procuración cátedras, editoriales y academias, a las que algunos accedieron pronto” (Prieto de Paula, 2004: 164). En este sentido, como ya apuntaba Talens, si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido (1989: 30). Todo ello, por supuesto, en el marco de una España tardofranquista, testigo de una Barcelona que se estaba convirtiendo en un foco cultural de primer orden y en un punto de encuentro con América Latina. Es así como este compendio consiguió abrir una nueva vía en lo que respecta a la comercialización del producto antológico, integrada

<sup>9</sup> Citamos de la reedición de 1990 de la Editorial Hiperión.

ahora en una ideología dirigida por una “industria cultural” incipiente que finalmente se desarrollaría con la llegada de la democracia:

Al tiempo, esta polémica resultó paradigmática de un proceso cultural cuyo abandono del realismo corría en paralelo a un experimentalismo literario que, apoyado por la industria editorial, representaba una moda tranquilizadora. Para cuando termina la década de los años sesenta, un amplio sector literario desestimó cuestionar las relaciones capitalistas de base, ya auspiciadas por el régimen. Se entiende, así, el paulatino fracaso estético del modelo del realismo social, tendente a mezclar arte y política, una vez que la mayoría cultural e intelectual había suscrito el giro a una transición democrática de economía capitalista, pues hacer de lo literario el objeto exclusivo de la literatura permitía encauzar el debate hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba – se “ideologizaba” – la función de la estética. (Vives Pérez, 2013: 255)

No estamos, en absoluto, hablando de un tema baladí. A partir de la antología de Castellet, y tal vez debido al fulgurante éxito de dicha promoción, acabará imponiéndose una nueva terminología comercial en la que han prevalecido, mayoritariamente, las referencias a los conceptos *poesía nueva*, *poesía joven* y *poesía última* (González Moreno, 2016: 14) y una nueva práctica antológica que ha atendido con a lo reciente y a la fulminante actualidad de las generaciones y movimientos poéticos sucesivos. *Nueve novísimos* sienta precedente, siguiendo a Talens, puesto que se convirtió en la primera antología realizada con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina, como propuesta de futuro en vez de como selección del trabajo realizado con anterioridad: “no hay crítica sobre los novísimos porque existan previamente los novísimos sino que hay novísimos como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos” (Talens, 1989: 30). Castellet es bien consciente de esto último, así como de la dinámica de modificaciones socio-políticas y comerciales que se están desarrollando en esos años y que influyeron en la canonización de los novísimos: dichos cambios necesitan de objetos culturales que los refuercen simbólicamente y es en este punto (nada casual, por cierto) donde Castellet encuentra el anclaje externo al ecosistema poético que va a permitir, a la postre, hacer de *Nueve novísimos* una antología central, recurriendo en muchas ocasiones a esa incipiente cultura de lo *pop* o de lo *camp* que ciertos sectores de la población había comenzado recientemente a consumir. Esto es, frente a los movimientos de ruptura anunciados desde diversas partes del mundo y frente a ciertos rumores de cambio ya presentes en la España de 1970, qué mejor manera de proponer una nueva generación literaria que encarne esa fractura que flota en el ambiente: la propuesta generacional castelletiana ancla su *retórica de la ruptura* no solo en un supuesto agotamiento de los modelos anteriores, sino sobre todo (aunque para ello haya que leer entre líneas) en unas dislocaciones que van a tener también su trasunto extraliterario.

Para ello, en apenas quince o veinte líneas de la “Justificación” del prólogo, Castellet se asegura de que el lector tenga claro que se enfrenta a un compendio que vincula lo joven con la novedad (al fin y al cabo, es la juventud la que se posiciona en primera línea de las rupturas sociales que se vienen planteando en diversos lugares del mundo, con el Mayo del 68 en perpetuo horizonte), siguiendo la ideología literaria propuesta por Batlló y Martín Pardo en sus antologías inmediatamente anteriores (aunque no las cite explícitamente), en un axioma que se convertirá en norma a partir de esta fecha (“un grupo generacional de *jóvenes* poetas que han aportado algunas *novedades*” [Castellet, 2010: 15]<sup>10</sup>) [la cursiva es nuestra]; que su papel tiende a un falso objetivismo que brota de una suerte de desaparición o difuminación

<sup>10</sup> Citamos de la re-edición de Ediciones Península publicada en 2010.

de su rol como antólogo-creador: “averiguar y ordenar, en la medida de lo posible, los supuestos en los que han basado su tentativa y los objetivos que se han propuesto” (2010: 15); y, también, que *Nueve novísimos* se engarza en una aparentemente manifiesta ruptura que establecen los poetas antologados con respecto a las poéticas de posguerra, recogidas en *Veinte años de poesía española* y en su ampliación *Un cuarto de siglo de poesía española*, que habían constituido “un manifiesto generacional de cuyos postulados los más jóvenes poetas disienten radicalmente” (2010: 15). Así, en menos de dos párrafos, Castellet identifica las líneas maestras de su proyecto, que la crítica posterior ha contribuido (en muchos casos) a glorificar: la juventud, lo novedoso y la ruptura<sup>11</sup>. Parece, por lo tanto, que son una generación *atípica*; y que lo son, en tanto sus planteamientos “ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés” (2010: 15-16), muy a pesar de que Castellet sí quiera marcar explícitamente dicha quiebra ya desde la cita inicial del volumen, extraída de un texto de Francis Scott Fitzgerald: “No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones” (Castellet, 2010: 19). La opción es extrema y nace, por lo tanto, de una imposibilidad: no hay propuesta literaria alguna que no tenga determinados lazos con tradiciones precedentes.

De lo que se trata, al fin y al cabo, es, siguiendo las propuestas de las antologías que vinculan lo novedoso con lo joven “promocionar a una serie de poetas [...] cimentar de una manera o de otra una postura de ruptura estética con las promociones precedentes [y] emplear la idea de ruptura estética con la poesía anterior como justificación de la propia antología” (Lanz, 2011: 60). Para extremar los fundamentos de la ruptura, Castellet no puede menos que acudir a argumentos fundamentados en “factores extraliterarios, en los supuestos socioculturales que intervienen en la formación –y educación sentimental– de la nueva generación” (2010: 23): habla Castellet de la emergencia de los *mass media* (en cuyas palabras resuena implícito una suerte de pensamiento epocal que Guy Debord, Gilles Deleuze o Umberto Eco estaban teorizando en Francia e Italia, y que, posteriormente retomaría Baudrillard, entre otros) que generaron, según el antólogo, una cultura popular de muy baja calidad y que crearon mitos, entendidos como “estrategias de evasión” (2010: 30), cuyo impacto sugestivo “sigue siendo un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora de los individuos y las colectividades” (2010: 29) y que funcionan a partir de la “despersonalización de unos personajes reales y existentes [...] refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es [...] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido” (2010: 31)<sup>12</sup>. Ello, que es ejemplificado con las palabras de Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión, tiene como correlato a lo *camp*, “por lo que significa de democratización de las mitologías creadas por los *mass media*” (2010: 29) y permite la destrucción de la actitud maniquea de la generación anterior, con el “solo hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual [que] significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural” (2010: 31).

En este sentido, es cierto que los novísimos plantean una brecha en el *continuum* realista de la poesía española del siglo XX, que Castellet por otra parte había ayudado a perpetuar. No queremos en estas páginas negar tal supuesto, que implicaría un nuevo borrado de lo vanguardista, sino, más bien, afirmar que el hilo argumental de Castellet, que reivindica la afloración

<sup>11</sup> Como ejemplos, podemos acudir a Lanz (1994 y 2011: 55-59) o Prieto de Paula (1996: 77-102).

<sup>12</sup> Pensemos, por ejemplo, en los mitos del mundo del celuloide rescatados en poemas antologados como “Nunca desayunaré en Tiffany...”, de Manuel Vázquez Montalbán, en “El cine de los sábados”, de Antonio Martínez Sarrión o en “Unas palabras para Peter Pan”, de Leopoldo María Panero, entre muchos otros. que materializan, para Jaime María Ferrán la irrupción de la posmodernidad en la poesía española, en tanto manifiestan la ficcionalización poética (Ferrán, 2017: 49).



de estas nuevas prácticas sin anclajes previos en las vanguardias históricas como una suerte de suceso repentino y propio de la juventud creadora que rompe todos los vínculos previos, participa en el fondo de una práctica muy común en la historiografía literaria española: el ocultamiento de las tradiciones vanguardistas. Lo cual implica, sin duda, el fortalecimiento de la idea de que el discurso de vanguardia, cuando emerge en la poesía española, lo hace como un cercenamiento efímero e inesperado del *continuum* realista, cuya fuerza discursiva es tal que siempre favorece la vuelta de las aguas a su cauce. Carnero, por ejemplo, que como se ha visto fue uno de los principales valedores y creadores de la estética, pronto renunció a ella y manifestó un claro acercamiento a los presupuestos realistas basados en el monólogo dramático de la Generación del 50; también Antonio Martínez Sarrión, como hemos indicado en secciones anteriores de este trabajo a partir de unos versos y unas afirmaciones de *Poeta en Diwan*; o el propio Gimferrer, cuya obra posterior (en castellano y, sobre todo, en catalán) no responde a la poética defendida en 1970, pues la experiencia personal ya no brota a partir de correlatos objetivos, sino a partir de la realidad vivida (Barella, 2009: 168). En una temprana reseña para *La vanguardia*, Antonio Masólviver Ródenas ya acertaba a denunciar que Castellet había sido el primer engañado cuando afirmaba que los novísimos fueron la primera promoción que se reconoce hija de los *mass media*: “El centro del error está en que ha olvidado una de las mayores influencias de estos encanecidos poetas rebeldes: la del surrealismo. Y la antología está plagada de homenajes a los surrealistas [...] menos citada, pero tal vez más obvia, es la influencia de Cortázar [...] en cuanto a la civilización de los *mass media*, algo de esto se intentó ya en *Sobre los ángeles* y *Poeta en Nueva York*” (en Castellet, 2010: 276).

A resultas de lo dicho, parece claro que los novísimos han ostentado para la crítica de la poesía española de las últimas décadas un puesto clave para la comprensión de los desarrollos del campo poético: la reivindicación de lo vanguardista como estética creativa. Ahora bien, también según lo comentado parece claro que “el estallido rupturista novísimo, con su pregonado aldabonazo de la tradición nacional, no constituye una verdadera vanguardia en las letras españolas, dadas las especificidades y características asociadas a esta” (Benéitez Andrés, 2019: 40). Para Benéitez Andrés, es el aislamiento y la falta de interés por parte de la crítica hacia las poéticas experimentales que se estaban desarrollando en España lo que explica que los novísimos se instaurasen como los adalides de la nueva actitud vanguardista (2019: 34) y lo que llevó a que aquellas fueran clasificadas como una actividad circense encasillada en la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo (2019: 40). Todo ello, a partir de una política de borrado que expulsaría de los procesos de canonización a las prácticas poéticas más revolucionarias (tanto las tendentes hacia un realismo conflictivo y autocrítico, como las más abstractas y no figurativas, como dijera Méndez Rubio [2004: 136]). Muy claro es, en esta línea, el siguiente argumento de María Fernández Salgado. No nos resistimos a copiarlo por entero:

El problema consiste en que la mayor parte de los responsables de la historiografía literaria española, por su inercia a basar en las declaraciones de diferencia la descripción del contenido incuestionado de tales diferencias, hayan reconocido esta nómima tan autocacareada como prácticamente la única revolución real del lenguaje poético hispánico de la segunda mitad del XX, dejando en las casillas marginales y hasta en la ilegibilidad más absoluta las formas poéticas más atrevidas del periodo [...] El problema es que gracias a la inercia de la crítica la órbita de los Nueve ha capturado toda la atención y la energía además de conceptos tan útiles para la lectura de estos y otros libros aún más raros como “vanguardia”, “lenguaje” y, por negación, “realismo(s)”. (Fernández Salgado, 2014: 87)

Estos movimientos de la crítica mayoritaria, en tanto agentes legitimadores del discurso del campo poético, no solo auparon una determinada visión de los hechos poéticos vanguardistas



más tranquilizadores a las peanas de lo canonizado, sino que, con ello, obviaron y minusvaloraron los trabajos que pusieron en práctica por aquellos años grupos como Problemática 63, La Cooperativa de Producción Artística y Artesana, N.O., Parnaso-70 o Zaj y poetas como Felipe Boso, Francisco Pino, José Luis Castillejo o Joan Brossa quienes, contribuyeron a crear un nuevo lenguaje poético que, sin embargo, quedó eclipsado. Sucede algo similar con *Claraboya*, aunque en este caso el rechazo se da por el intento de asimilación de una estética realista conflictiva y sucedió también, unos años antes, con el Postismo.

### 3. EL PROGRAMA CASTELLETIANO COMO PARADIGMA DE LOS DESARROLLOS DEL CAMPO POÉTICO

De lo que no cabe duda, en primer lugar, es que ambos movimientos castelletianos, el de 1960 y el de 1970, demuestran a las claras la creencia por parte de la crítica en un modelo generacional que permite no solo explicar, sino sobre todo crear la historia de la poesía española. Visto lo visto, el establecimiento de dichas generaciones literarias se fundamenta en la creación de una *retórica de la ruptura* que persigue matar la influencia del padre literario e instaurar sobre sus restos una poética que lo contradiga, al menos teóricamente: sucedió ya con las antologías de Gerardo Diego, sucede con la de Castellet en 1960 (que aúpa los modelos laungbanianos de la Escuela de Barcelona sobre los modelos sociales) y sucede en 1970 (primando, ahora, un sistema cercano a una vanguardia no excesivamente experimental, que dialoga con lo *pop* o lo *camp*, así como con el venecianismo y el culturalismo) y sucederá ya en democracia, primero con la Otra Sentimentalidad y posteriormente con las poéticas de la normalidad monterianas. Se establecen así unas sucesiones de fracturas o de quiebras en cuyas abiertas polémicas se busca la aprobación de los actores del campo literario que lleven a los poetas implicados y a su poética a la legitimación (a la acumulación de capital simbólico y económico, en términos de Bourdieu) y, por consiguiente, a ocupar el deseado centro del campo poético.

En segundo lugar, y paralelamente a esas vindicaciones, se genera un movimiento de rechazo, de silenciamiento y de expulsión hacia los márgenes de aquellas poéticas que no siguen la senda marcada por quienes se insertan de lleno en los procesos de canonización. Un poeta que comience su andadura debe, por tanto, seguir la guía marcada: la de la razón narrativa en 1960 y la novísima en 1970; en los ochenta y noventa, de nuevo, se volverá al figurativismo. Quien no siga las reglas del campo, quedará habitualmente descartado como una nota al pie en la historia literaria, a menos que en un futuro se recuperen dichas prácticas (lo que sucede actualmente, por ejemplo, con Ullán o Aníbal Núñez tras el boom vanguardista de poetas como Ángela Segovia, María Salgado, el grupo Kokoro o Berta García Faet). E incluso, en estos casos, será la crítica posterior quien acabe de dictar sentencia en cualquiera de las direcciones.

En tercer y último lugar, podemos concluir que la historia literaria de la España contemporánea es la historia de un *continuum* realista, que tan solo en algunas ocasiones se ve sesgado por ciertos excursos vanguardistas. Ahora bien, la vanguardia más rupturista tiende a quedar siempre al margen de tales luchas por copar el centro del campo, como ya se ha analizado y, también lo mismo sucede con los realismos más críticos (*Claraboya* durante estos años y, con posterioridad, la obra de poetas como Antonio Orihuela o David González, enfrentadas a la mayoritaria poesía experiencial de los noventa). Tras esas pequeñas fracturas, como la de los novísimos, un tanto carnalescas en un sentido bajtiniano: recurrir a un desorden controlado, como mecanismo de descenso de la presión, para después provocar que todo vuelva al terreno de lo conocido (que, en el caso del campo poético español, es la dicción realista y figurativa).

## Bibliografía

- BARELLA, Julia (2009) "Introducción", en Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor.
- BATLLÓ, José, ed. (1977) *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis (2017) "Por encima de lo nacional. Poetas y políticas del fin de siglo en la antología de Gerardo Diego", en Miguel Ángel García, ed., *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor Libros, pp. 15-35.
- BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (2019) *José-Miguel Ullán: Por una estética de lo inestable*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- BOU, Enric y Elide PITTARELLO (2009) "Introducción: las claves de la Transición", en Enric Bou y Elide Pittarello, coords., *(En)claves de la Transición*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 3-37.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor.
- BOURDIEU, Pierre y Loïc J. D. WACQUANT (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- CASTELLET, Josep Maria (1960) *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.
- (1965) *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964*, Barcelona, Seix Barral.
- , ed. (2010) *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- CASTILLO, Guido (1962) "El almanaque del señor Castellet", *Índice de las artes y las letras*, 166, pp. 14-15.
- DELGADO, Agustín, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas (1971) *Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. y Almudena del Olmo Iturriarte (1995) "Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: Teatro de operaciones y Pautas para conjurados", en Fidel López Criado, coord., *Voces de vanguardia*, A Coruña, Universidade Da Coruña, pp. 145-175.
- DIEGO, Gerardo (2007) *Poesía española [Antologías]*, edición de José Teruel, Madrid, Cátedra.
- DOCE, Jordi (2005) "Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación", en Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna, coords., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 285-308.
- ECO, Umberto (1968) *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- FALCÓ, José Luis (2007) "1970-1990: de los novísimos a la generación de los 80", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 721-722, pp. 26-29.
- FERNÁNDEZ SALGADO, María (2014) *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- FERRÁN, Jaime María (2017) *La ruptura posmoderna: esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*, Sevilla, Renacimiento.

- GARCÍA, Miguel Ángel (2016) "Los poetas del 27 en el canon del compromiso y el canon de las antologías", *Anthropos. Cuadernos de cultura, crítica y conocimiento*, núm. 245, pp. 25-44.
- (2017a) "Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)", en Miguel Ángel García, coord., *El compromiso en el canon. Antologías poéticas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 15-77.
- (2017b) "Veinte años de poesía española (1939-1959). Canon relista y compromiso del 27", en Miguel Ángel García, ed., *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor Libros, pp. 37-63.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1994) *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica.
- HOBBSAWM, Eric (1994) *Historia del siglo XX*, Barcelona, Penguin.
- LABRADOR, Germán (2017) *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Akal.
- LANZ, Juan José (1994) *La llama en el laberinto (poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2005) *La revista Claraboya (1963-1968): un episodop fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED.
- (2009) *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- (2011) *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2008) "Hacer historia: Crítica literaria y poesía posfranquista", *Tonos Digital*, 15, pp. 1-48,  
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/202/162>.
- MARTÍN PARDO, Enrique, ed. (1967) *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel.
- , ed. (1970) *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.
- , ed. (1990) *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2004) *Poeta en Diwan*, Barcelona, Tusquets.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1998) "La escritura sin centro: tres calas en la poesía de Antonio Martínez Sarrión", *Epos: Revista de filología*, 14, pp. 307-319,  
<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10059/9599>.
- (2004) *Poesía sin mundo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.
- MESQUIDA, Biel y Leopoldo María PANERO (1977) "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada", *El viejo topo*, 7, pp. 41-43.
- PAULINO AYUSO, José (1999) "Antologías generales y antologías de grupo en la poesía española del siglo XX. Apuntes para una revisión histórica", *Crítica del Testo*, II, 1, pp. 357-396.
- PONT, Jaume (1987) *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall.
- PONT, Jaume (2005) "La poesía hispánica de vanguardia y la formación del canon", en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce, coords., *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 245-273.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996) "Canon, ¿estética o pedagogía?", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 600, pp. 3-4.

- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996) *Musa del 68. Claves de la generación poética*, Madrid, Hiperión.
- (2004) “Poetas del 68... después de 1975”, *Anales de literatura española*, 17, pp. 159-184, [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7265/1/ALE\\_17\\_09.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7265/1/ALE_17_09.pdf).
- RIERA, Carmen (1988) *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2005) “Canon e “incorrección política”: poética de la antología”, en Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna, eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 211-232.
- (2007) *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2018) *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Akal.
- SILES, Jaime (2005) “Poesía hispánica y modernidad literaria”, en Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna, eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 63-86.
- SORIA OLMEDO, Andrés, ed (1991) *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- TALENS, Jenaro (1989) *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- TERUEL, José (2007) “Introducción”, en Gerardo Diego, *Poesía española (Antologías)*, Madrid, Cátedra, pp. 13-86.
- TORRES SALINAS, Ginés (2017) “Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1960-1968)”, Miguel Ángel García, ed., *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 113-147.
- VALENTE, José Ángel (1961) “Del simbolismo a nuestros días”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 174, p. 6.
- VIVES PÉREZ, Vicente (2013) “La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 31, pp. 241-269.
- VV.AA. (1967) *Doce jóvenes poetas españoles*, Málaga, El Bardo.





# Roma, peligro para caminantes y la lengua 'en vilo' de Rafael Alberti\*

LORETTA FRATTALE  
Università degli Studi Roma Tor Vergata

## Resumen

Desde su primer cambio de domicilio, del Puerto de Santa María a Madrid, hasta el último, de Buenos Aires a Roma, antes de su vuelta a España y antes de que se interrumpiera definitivamente el largo proceso de experimentación que marcó su evolución poética, Rafael Alberti integra, amplía, desfigura constantemente su sistema expresivo asumiendo formas, ritmos, tonalidades de los diferentes espacios en los que habita. El foco de este trabajo se centra en los poemas de *Roma, peligro para caminantes* (1968) y en el giro radical que el contacto con el universo urbano-romano de los años Sesenta provocó en la poética de su autor. La fértil inestabilidad de la lengua poética de Alberti, perpetuamente "en vilo" entre lo propio y lo ajeno, lo circunstancial y lo universal, lo mental y lo corpóreo, se refleja en la forma y en la tonalidad de un nuevo dictado lírico, así como en la historia editorial del libro.

**Palabras clave:** Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*, "Poemas sin nombre", Giuseppe Gioachino Belli, sujeto enunciador

## Riassunto

Dal primo cambio di domicilio, da El Puerto de Santa María a Madrid, fino all'ultimo, da Buenos Aires a Roma, prima del suo ritorno in Spagna e prima che si interrompesse definitivamente il lungo processo di sperimentazione che ne ha orientato la poetica, Rafael Alberti integra, amplia, altera il proprio sistema espressivo assimilando forme, ritmi, tonalità dei diversi spazi abitati. Il focus di questo articolo è centrato sull'opera *Roma, peligro para caminantes* e sulla svolta radicale che il contatto con l'universo urbano-romano degli anni Sessanta ha provocato nella poetica del suo autore. La fertile instabilità della lingua poetica di Alberti, perpetuamente "in bilico" tra l'originario e l'estraneo, il circostanziale e l'universale, il mentale e il corporeo, si riflette nella forma e nella tonalità di un nuovo dettato lirico, così come nella storia editoriale del libro.

**Parole chiave:** Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*, "Poemas sin nombre", Giuseppe Gioachino Belli, soggetto enunciatore



## 1. LA LENGUA EN VILO DE RAFAEL ALBERTI

El proceso de enunciación en los poemas de Rafael Alberti es muy dinámico, extraordinariamente cambiante, versátil. Alberti fue un audaz experimentador de lenguajes. En su larga experiencia de creación, desde la expresión lírica más íntima y personal (en *Marinero en tierra*, *El alba del alhelí*, *La amante*) hasta la poesía civil (*El poeta en la calle*), desde la poesía literaria más

---

\* Este artículo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación "Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

codificada (de *Cal y canto* a *Canciones para Altair*) hasta la matérica e impactante poesía pintada en los años del exilio (de *Diez liricografías* a *Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca*), mantuvo una amplitud de registro y una tensión innovadora potente y constante. Esto se debe, entre otras cosas, como he intentado documentar y demostrar en un ensayo reciente (Frattale, 2018), al peculiar dinamismo verbo-icónico, espacio-temporal, intermedial, que ha alimentado su sistema expresivo; a su vocación por una escritura de “alto riesgo” (Guillén, 2004: I, 36), repetidamente solicitada “por la inquietud y la búsqueda” (García Montero, 1988: XXIII). La lengua “en vilo” de Rafael Alberti, a la que me refiero en el título de este trabajo, alude precisamente a ese sistema expresivo tan variable y vacilante entre representación y evocación, espacialidad y temporalidad, dibujo y verso; a la fértil inestabilidad de su “signo”, tan influyente en la evolución de la poética del artista como en la historia editorial de sus textos.

¿Cómo ha forjado Alberti un “lenguaje” tan peculiar? Todos aprendemos a hablar desde niños, de la boca de nuestra madre. Con esa lengua asimilamos también un ritmo, una cadencia, que no va a borrarse nunca y es para toda la vida. Viviendo en Cádiz, en el Puerto, frente al océano, corriendo por las dunas de aquella magnífica bahía, Alberti –según el mismo cuenta a sus entrevistadores y escribe en sus memorias– se forja e interioriza un lenguaje muy plástico, hecho de formas, luces, colores; un lenguaje muy esencial, muy propio y en el mismo tiempo muy de su tierra, de Andalucía. La luz, las líneas, los colores del paisaje andaluz son la cadencia de la lengua de Alberti. De esa cadencia él no prescindirá jamás, aunque vaya enriqueciendo y potenciando su ‘lengua’ (la de su poesía) a medida que su contexto vital se amplía y se diversifica por circunstancias por lo más ajenas a su voluntad. Con el tiempo y a través de la variedad de los espacios habitados por el artista en su largo camino de transterrado (Madrid, París, Buenos Aires, Roma), el potencial de articulación semántica y sintáctica de esa lengua ha ido incrementándose, sin que se alteraran la especial textura y la alquimia originarias. En sus obras, en sus dibujos antes –ya que en principio fue pintor– y en sus poemas después, Alberti hablará siempre la lengua de la tierra, una lengua espacial.

Así sucede que en la capital, Madrid, adonde va a vivir con su familia a los quince años, el joven Alberti se hace conocer y apreciar como pintor de vanguardia y autor de unos impactantes nocturnos metropolitanos. Una crisis personal, radical, en su relación con el medio expresivo plástico-pictórico, lo empuja, muy pronto, hacia la poesía: es la época de *Marinero en tierra*, *El alba del alhelí*, *Sobre los ángeles*, *Cal y canto*, poesía literaria, muy literaria y hasta meta-literaria, pero con un coeficiente elevadísimo de visualidad; poesía visionaria, solar o infernal no importa, pero siempre muy plástica y espacial.

Con los años esa vacilación entre poesía y pintura, palabra e imagen, se hizo progresivamente más dialéctica e intensa. El trauma de la guerra, el exilio, el desengaño provocado por el fracaso de un proyecto de cultura, ideas, valores por el que se habían gastado tantas palabras, empujan a Alberti, que ya vive en Argentina, hacia una lengua y una dimensión textual nuevas, una escritura transverbal, no ya verbo-lineal sino reticular, abierta, fragmentada, versátil. Nacen así sus liricografías, a las que se dedica a partir de los últimos años de la década de los Cuarenta: poesía pintada, caligrafiada, en la que las palabras y los grafismos se unen en una misma experiencia de creación. No dejó, por eso, de escribir poemas literarios, sino todo lo contrario. A la poesía literaria, además de un apasionado y muy inspirado homenaje a la pintura, esmeradamente efrástico (*A la pintura*), confía ahora su canto de exiliado, un canto cargado de nostalgia y en el mismo tiempo de gratitud por la nueva realidad sensible y dilatada en la que se va involucrando con creciente entusiasmo y voluntad de adhesión. Argentina, con sus escenarios naturales majestuosos, ríos extensos, anchos esteros, bosques impenetrables, será el espacio vivencial de Alberti hasta 1963. Esa nueva inspiración territorial se refleja magistralmente en libros de poemas como *Pleamar* (1942-1944), *Baladas y canciones del Paraná* (1953-54), *Poemas de Punta del Este* (1956), *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956).

Alberti sufre, luego, otro trauma político, otro destierro, otro cambio de paisaje exterior e interior: de Argentina a Italia, de Buenos Aires a Roma. De 1963 a 1977 vive en Roma. Durante esa etapa romana, especialmente productiva tanto en el ámbito literario como en el gráfico –pese a la senectud de la que el poeta inicia a tomar conciencia–, otro mundo se le despliega ante los ojos, otra aventura poética. Roma es para Alberti la última etapa del exilio, el último cambio de domicilio internacional, la última exploración humano-poética de lo ajeno, antes de su vuelta a España, a lo propio, en 1977. El vitalismo caótico y rebelde que pulsa desde hace milenios en las viejas arterias de la ciudad imperial impresiona al poeta más que el impercedero esplendor de sus monumentos y ruinas, marcando un nuevo punto de inflexión en su poética. En 1983, en una entrevista con Benjamín Prado, el propio Alberti admitiría:

Yo he sido siempre un poeta muy visual. El mundo del que han salido mis libros se ha grabado en ellos hasta fundirseles, les ha impuesto su forma, su cadencia, tonalidad. En *Roma, peligro para caminantes* hay un cambio poético tan radical como el cambio de domicilio que pasa de aquellas melancólicas orillas del Río de la Plata a la urbana y a un tiempo clásica Roma. (Prado, 1989: 101)

## 2. ROMA Y EL NUEVO SUJETO ENUNCIADOR

En Roma, Alberti vivió muy intensamente. Se integró sin dificultad en los circuitos literarios y en los gremios artísticos de la capital. Los años Sesenta son la edad de oro para la vida cultural romana, aunque no es propiamente “oro” todo lo que reluce en los versos que nuestro poeta le dedica a la ciudad. En *Roma, peligro para caminantes*, cuya primera edición se publica en México en 1968, el foco se centra en los escenarios de arruinada belleza y en la abigarrada realidad popular de la urbe moderna, con sus tipos, ambientes, escondrijos. Alberti simpatiza con la “humanidad simple, hormigueante y nerviosa” que vive “en los callejones sucios y entre muros corroídos, sórdidos vestigios y señales de una existencia en lucha por su pura supervivencia” (Alberti, 1974: 16)<sup>1</sup> Está fascinado con “el romanesco Trastevere, alegre capital, dentro de Roma, de los gatos, las ratas, los veloces ruidos, el griterío de los bares en las tardes de fútbol y, entre muchas otras cosas atrayentes e insospechadas, las cordilleras de los no muy perfumados montones de basuras, hacinados en las esquinas” (Alberti, 1984: 54).

En cuanto a su poética, da en estos años un paso más en su concepción de la autonomía del signo y en su personal camino hacia la poesía total (el ideal de todas las vanguardias). Comienza aquí su trabajo para las grandes ediciones caligrafiadas e ilustradas, con una obra, *X Sonetos romanos*, dedicada al máximo representante de la poesía en lengua vernácula romanesca, Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), a quien admira por su expresividad directa e inmediata, tan estrictamente relacionada con la fisiología y la corporeidad. Esos diez sonetos, luego confluídos en *Roma peligro para caminantes*, son acompañados por diez u once grabados sobre plomo al aguafuerte y a la aguatinta. La obra es editada en Buenos Aires pero impresa en Roma (en diciembre de 1964). Siguen, en 1966, los veinte ejemplares del poema *Los ojos de Picasso*, en gran formato, y otros tantos del libro *Miró* (1967), hasta llegar a las dos obras maestras del sector: la carpeta *El lirismo del Alfabeto* (1972) y el libro de artista *Seis liricografías y una poesía para Federico García Lorca* (1975).

La del grabado es una técnica que Alberti empezó a utilizar en Argentina, pero que desarrolló más concretamente en Roma, practicándola en el atelier litográfico del artesano sardo Renzo Romero y en el laboratorio del escultor Umberto Mastroianni. El grabado no es, para él,

<sup>1</sup> Cito de un fragmento de la introducción que el traductor italiano de *Roma, peligro para caminantes*, Vittorio Bodini, estaba escribiendo para la primera edición italiana del libro, cuando su muerte imprevista, en 1970, le impidió terminarla. Tal fragmento ha sido incluido por Alberti en su “Prologo” (traducido al italiano por Oreste Macrì) a la magnífica edición bilingüe publicada por Arnoldo Mondadori Editore en 1972. Aquí remito a la versión originaria española de una sección del mismo “Prologo”, impresa en la edición malagueña de 1974 (la de Litoral).

una modalidad expresiva que se suma a las que ya cultiva, sin consecuencias para su estética y su poética. Grabar es, para Alberti, escavar en la sangre de su propia lengua poética, en el cuerpo de su escritura, explorar y sondear las fronteras de lo “lírico” hasta sus más profundas y encubiertas raíces corpóreo-sensoriales.

Los poemas de *Roma, peligro para caminantes* son, a su manera, obra de excavación (en el sentido anti-arqueológico y anti-clásico del término). En ellos se hace, en efecto, tabla rasa de las ilustres ruinas del pasado. Lo que sale a la luz es la Roma anónima, pero viva y real, del presente, la de los barrios populares y humildes, con la que el poeta, pese a las continuas y sarcásticas críticas que le provoca, solidariza por su descarada y casi orgullosa perseverancia en la degradación y por el vitalismo instintivo y noblemente plebeyo de su gente. No se olvide –y muy oportunamente nos lo recuerdan Francisco Díaz de Castro (2003: 426) y Antonio Jiménez Millán (2001: 130)– que nuestro poeta es un comunista militante y que en su crítica a aquel pueblo romano tan “sencillo y sorprendente” (Alberti, 1974, 16) nunca se aparta de su compromiso vital. Entre tantas burlas y humor, no faltará en estos versos la nota afligida del poeta exiliado que de la patética cotidianidad de la vida *trasteverina* saca abundante material para elaborar poéticamente –bien con el arrebatado de la denuncia política, bien con la gracia y el ingenio del artista– sus abrumadoras frustraciones ideológicas y políticas.

De la primera modalidad, la de la invectiva política, es buen testimonio uno de los ocho “nocturnos” intercalados en esa primera edición mexicana, donde el poeta ve en sueño a un oscuro, pequeño, hinchado, espantoso individuo, fácilmente identificable como el general Franco, y le suelta una retahíla de improperios y maldiciones:

[...]  
¿Qué haces aquí en Roma?  
¿Es que ha muerto Roma?  
Di.

No infectes el aire.  
Deja libre el aire.  
Si te empujo al río,  
Se pudrirá el río.  
¡Fuera de aquí!

Gorgojo, piojo,  
Hinchado gorgojo,  
Nadie te dio muerte.  
¿Quién te dará muerte  
a ti?  
[...]  
(Alberti, 1974: 49)

De la segunda, la propiamente lírica, es muestra casi inmejorable el majestuoso primer soneto de los diez dedicados a Giuseppe Gioachino Belli, *Lo que dejé por ti*, con su apremiante nostalgia por la lejana Argentina. Lo reproduzco por entero para no perjudicar la tensa y envolvente unidad del conjunto:

Dejé por ti mis bosques, mi perdida  
arboleda, mis perros desvelados,  
mis capitales años desterrados  
hasta casi el invierno de la vida.

Dejé un temblor, dejé una sacudida,  
un resplandor de fuegos no apagados,



dejé mi sombra en los desesperados  
ojos sangrantes de la despedida.

Dejé palomas tristes junto a un río,  
caballos sobre el sol de las arenas,  
dejé de oler la mar, dejé de verte.

Dejé por ti todo lo que era mío.  
Dame tú, Roma, a cambio de mis penas,  
tanto como dejé para tenerte.  
(Alberti, 1974: 27)

Entre todos los poemas del libro este es el más clásico y lírico en sentido tradicional. Es el primero de la entera colección (después del poema prólogo) y el punto de arranque para una nueva exploración lingüístico-territorial, esta vez en la lengua y en la poesía de la caótica realidad urbano-popular de la Roma actual. *Roma, peligro para caminantes* rompe con la poesía de la naturaleza que había predominado en la producción albertiana anterior, la argentina. La lengua albertiana se ajusta, en este nuevo libro, con humor, sarcasmo y apasionado mimetismo al escenario romano, cambiando radicalmente forma, tonalidad, ritmo de su dictado. El poeta mismo, según sugiere el poema inicial con función de prólogo, cuyo título, "Montserrat 20", corresponde a la calle en la que estaba situada la primera casa romana de Alberti, se identifica hasta confundirse con la ciudad, con su lengua y su "voz de fuente":

Oh Roma deseada, en ti me tienes,  
ya estoy dentro de ti, ya en mí te encuentras.

[ ... ]

Ya estoy dentro de ti, ya a todas horas  
en ti me muevo, nueva lengua tuya,  
Roma en la noche, oscura voz de fuente,  
Roma en la luz, clara canción del día.  
Quiero perderme en medio de tu aliento,  
Ser aire popular entre tus aires.

Roma está en Alberti y Alberti está en Roma, "nueva lengua suya [de Roma]", carnalmente unido a la ciudad hasta "perderse en medio de [su] aliento". Se dramatiza también, en este primer poema, un ideal encuentro entre el poeta gaditano y el poeta romano Belli, deidad tutelar de la entera creación por la fuerza corrosiva de su dictado poético que Alberti anhela recuperar, asimilar, resucitar:

¿Quién se para mirándome, de pronto  
en el Campo de' Fiori? ¿Quién insiste,  
fija, tierna y burlona la mirada  
entre un mar de verduras y pregones?  
¿Qué me mira, señor? Nunca lo he visto.  
Lo saludo con todo mi respeto.  
¿Qué oculta en esa mano? -Lo imprevisto.  
Es un soneto. Mi último soneto.

[ ... ]

Me estremece encontrarle en esta plaza.  
Te conozco. Voi sete furistiere...  
-Te lo digo en secreto, yo ando a caza

de un soneto también, de otro soneto.  
-Povera Roma, oh Dio! Miserere!  
-Por este encuentro, ¡un frasco de buen vino!  
-Indove voi trova ppiú mmejjo cosa?  
-En tu lengua inmortal, más peligrosa  
que las tijeras del señor Pasquino.

Alberti le entrega a Belli sus diez sonetos, núcleo generador de la obra en su conjunto. La acentuada plasticidad del verso popular andaluz y el carácter marcadamente oral, volátil, de la tradición poética vernácula romanescas encuentran en estos versos un ideal y muy lírico momento de fusión.

Deja, mi Belli amigo, que en tus manos  
te ponga ahora, ya perdido el miedo,  
sus sonetos romanos  
un hijo de los mares gaditanos,  
nieta de Lope, Góngora y Quevedo.  
(Alberti, 1974: 21-23)

El sujeto enunciador de *Roma peligro para caminantes* se presenta, desde el principio, no como un mero observador, sino como un sujeto densamente entrelazado en la sustancia popular y callejera de la urbe italiana, un caminante fascinado y a la vez abrumado, y hasta sobrecogido, por lo que ve, oye, toca, huele, gusta, en sus exploraciones entre tantos siglos de historia y de arte: voceríos, gritos, montones de basura, charcos de orín, el vino de Frascati, grafitis y garabatos de todo tipo en los muros, una nueva galería de tipos populares: putas, *gattare e vetturini*.

No obstante su indiscutible poder de fascinación, Roma es percibida por Alberti, según sugiere el mismo título, como un “peligro”: en un plano literal, por el caos infernal de su tráfico; en un plano más poético-metafórico, por la violenta agresión que la in-civilización contemporánea cotidianamente inflige al sentimiento común de la belleza, que en sus calles, plazas, iglesias, fuentes sigue manifestándose, incluso en las contrastadas formas sugeridas por la incipiente posmodernidad.

Ejemplar, en este sentido, el soneto VIII de la misma sección:

Eres de Roma experto y bien experto  
y más porque llegó la primavera.  
Vas por las calles con la lengua afuera  
y un botellón de vino al descubierto.

Vas via Giulia sin cruzarla tuerto,  
vas Monserrato sin salir de acera,  
vas peatón perdido a la carrera,  
vas Lambrusco y Verdicchio y no vas muerto.

Vas Foro y vas Columna de Trajiano,  
vas Culiseo, aunque no esté muy sano,  
vas cúpula, aunque cúpula infinita.

Todo te ensarta, todo te empitona,  
Juras por Baco, el Papa, la Madona ...  
Y en Roma al fin haces la dolce vita.  
(Alberti, 1974: 34)

Al final de un tan atractivo como complicado paseo por importantes calles y monumentos de Roma (“Vas via Giulia sin cruzarla tuerto/ vas Monserrato sin salir de acera, vas *Culiseo*” –en romanesco, para crear un humorístico doble sentido–, “vas Cúpula, aunque cópula infinita” –paronomasia no menos humorística aludiendo a la actividad erótica desenfrenada supuestamente desempeñada por tantos eclesiásticos romanos–), un caminante, que el poeta representa muy temeroso y circunspecto en sus andanzas ciudadanas y “con la lengua afuera y un botellón de vino al descubierto”, decanta la “dulce” vida romana. Formalmente se combinan aquí ritmo y juegos retóricos de corte quevedesco (anáforas, paronomasias) con la “lingua abietta y buffona” de Belli (la definición es del mismo Belli<sup>2</sup>), y con varias alusiones a la vida romana contemporánea (el tráfico, los vinos locales, la “dolce vita” felliniana, expresión de cuño muy reciente). La llamada a un tú pronominal puede referirse tanto al poeta como al anónimo transeúnte que el mismo Alberti –junto con otros millones de romanos y turistas extranjeros de paso en la capital– también es. La distancia entre autor y voz enunciativa vacila –aquí como en la obra en su conjunto– entre la máxima proximidad y una gradual otredad, con efectos inmediatos a nivel de la enunciación, a veces cómplice, otras acusadora, generalmente irónica y en unos casos acremente sarcástica con respecto a las decantadas “dulzuras” de la vida en la urbe<sup>3</sup>.

Al analizar los sonetos de Belli, Pietro Gibellini interceptó un “sottinteso personaggio parlante” y una variable aunque siempre bien calculada distancia entre el autor y la voz o la mirada de su plebeyo locutor (Gibellini, 1990: XLI). Habría que hacer lo mismo con estos diez sonetos de Alberti, así como con los restantes poemas del libro. Alberti también, como Belli, se desdobra. Entre el autor y la voz plebeya del sujeto enunciativo se activa una variedad de locutores<sup>4</sup>, una gran polifonía que bien reproduce y dramatiza, en su amplitud de registros y tonalidades, la bulliciosa, variopinta, ejemplar vida cotidiana romana.

Igual que en las creaciones del poeta romano, el yo lírico de *Roma, peligro para caminantes* no coincide exactamente con el yo del autor, sino con algo que está dentro de él sin ser necesariamente “persona” –aunque muchas veces lo es (desde la *gattara* del barrio al *vetturino* que habla con su caballo, al mismo Belli dialogante con el poeta en el poema-prólogo y en todos los sonetos de la primera sección)– ni una cosa, aunque a veces también lo es (las fuentes y los monumentos de Roma, por ejemplos, tan locuaces en estos versos). Un espíritu o un demonio, el propio *genius loci* romano, se ha apoderado del cuerpo de Alberti, de su lengua, y esta se ha puesto de nuevo a vacilar entre códigos locales y cadencias familiares: entre Belli y Quevedo, entre el Goya de las pinturas negras y el Fellini de la *Dolce vita*, entre los sonidos, gritos, ritmos, cantos de la ciudad y los códigos, modelos, formas de su poesía. “Yo sé bien –comenta el propio Alberti en las páginas de sus memorias de los años romanos– que no soy un Goethe ni un Stendhal, pero sí un poeta andaluz que supo introducirse en la voz romaneca del gran

<sup>2</sup> La expresión aparece en una carta dirigida al príncipe Placido Gabrielli del 15 de enero de 1861 (Belli, 1961: 441-442).

<sup>3</sup> Según Laura Scarano (1999), las ciudades literarias han sido “escritas” en la poesía española contemporánea desde diferentes puntos de vista que varían del antagónico adoptado por Federico García Lorca y las vanguardias (211-218) al más bien cómplice asumido por Luis García Montero (222-232) y otros poetas de la posmodernidad, pasando por el paródico, propio de un representante de la generación intermedia (la de medio siglo) como Ángel González (218-222), que medita líricamente sobre el espacio urbano más o menos en los mismos años en los que lo hace Alberti, estando en Roma. La mirada de Alberti ensambla estos tres diferentes enfoques.

<sup>4</sup> Marta Villarino intercepta en *Roma, peligro para caminantes* cinco tipos de sujeto poético: 1. un sujeto en primera persona, que corresponde al mismo poeta (exiliado, gaditano, heredero de Lope, Góngora y Quevedo); 2. un sujeto en primera persona que dramatiza la voz de otros (una *gattara*, un *vetturino*, San Pedro o el *mascherone* que adorna una fuente, etc.); 3. un sujeto en primera persona plural, es decir colectivo, que se identifica con la comunidad romana; 4. un sujeto en segunda persona que es y no es el mismo poeta, permitiéndole desdoblarse u ocultarse; 5. un sujeto en tercera persona en unas breves escenas descriptivas, muy rápidas pero de vibrante emoción (Villarino, 1999: 258-259).

Gioachino Belli y la prolongó por el alma de las calles, callejones y plazas del inmortal Trastevere” (Alberti, 2009: 433).

Es difícil entender la poesía de *Roma, peligro para caminantes*, comentaba hace años con su habitual agudeza Gabriele Morelli, si no se comprende que su medio de recepción pasa principalmente a través de los sentidos:

Una sustancia corpórea impregna cada imagen que aparece en su faceta concreta, perfectamente definida en su esencia material, añadiendo al carácter plástico, siempre visible en la obra de Alberti, su valor circunstancial, su peso específico y contenido material. (Morelli, 2003: 429)

En efecto, lo que es privativo de *Roma, peligro para caminantes* no es la capacidad de la que el autor da prueba para transformar visiones y sensaciones en palabras y signos –nada más fácil para un experimentado poeta como él– sino su maestría al “encarnarlas” en la esfera de un “yo” tan polifacético y coral en sus actitudes perceptivas como inmediato, concreto, sarcástico en su dicción.

Alberti usa en ese libro romano una lengua irónica y corrosiva, desmitificadora, irreverente, escatológica, en cuyos nervios y venas ha mezclado con maestría y gusto por la provocación la savia de la tradición lírica popular barroca (Lope, Góngora y Quevedo, de los que se siente su “nieto”) con la de la tradición lírica vernácula, oral y altamente plebeya rescatada por Belli, la invención poética con la prosa de la vida cotidiana, su espíritu andaluz con el *genius loci* romano. Después de la exploración intrapsíquica emprendida en los años de iniciación en la poesía, la escritura traumática de la poesía de la guerra, la poesía del aislamiento inspirada en los dilatados horizontes argentinos, Alberti compone en Roma una poesía nueva, caracterizada por un intenso vitalismo fisiológico-corporal y un lirismo de diferente grado y actitud respecto al habitual; un lirismo no ya mental, confesional, íntimo, según sugiere la tradición, sino corpóreo, táctil, mordaz, reflejo de aquella tensión bipolar agregativo-corrosiva por la que fluye el respiro milenario de la ciudad.

### 3. LA EDICIÓN “EN VILO”

El espacio donde brota la poesía de Alberti no solo se refleja en la textura de sus obras, sino también en su forma y en su estructura. En unos casos particulares, como por ejemplo *A la pintura*, el libro ha acompañado a Alberti en el exilio y se ha ido transformando según el contexto artístico-territorial o editorial que le iba a involucrar. En sus nuevas y cada vez más espectaculares ediciones ha perdido poemas (a vez, aunque no siempre o no solo, para eludir la censura), incluido otros (inspirados en la pintura del país receptor), agregado nuevos materiales. La memoria de los poemas perdidos persiste y las diferentes ediciones no se excluyen. Se perfila así, ya desde entonces, para las futuras creaciones albertianas, una dimensión textual nueva, dinámica y abierta.

Algo semejante ha ocurrido con *Roma, peligro para caminantes*. Sus tres primeras ediciones (México, 1968; Roma, 1972; Málaga, 1974) son como afluentes de un río cuyo curso no aparece realmente en ningún mapa.

La primera, la mexicana, es muy esencial, sin ninguna presentación por parte de su autor. Se publica en julio de 1968 y reúne –junto con unos poemas ya publicados en revistas italianas, españolas, hispanoamericanas, francesas, cubanas– un importante caudal de poemas inéditos repartidos en tres secciones, precedido por el poema prólogo y los “X sonetos romanos”. La edición italiana, al cuidado de Vittorio Bodini, es bilingüe y mantiene la misma estructura de la anterior (un poema prólogo y cuatro secciones en total), aunque autor y traductor optan por una selección de los poemas, los de “maggiore interesse e significato” según refiere el mismo Alberti en su introducción (Alberti, 1972: 14). Han sido suprimidos algunos poemas



del segundo grupo de sonetos, que en la edición mexicana eran once y ahora son cinco, y varios de la III sección, la más numerosa del libro ("Versos sueltos, escenas y canciones"). Entre los eliminados, además del poema que en la edición mexicana estaba dedicado al mismo Bodini ("Invitación para el mes de agosto"), figuran "Amor", "Diálogo mudo con un vecino", "Misericordia Señor", "Aburrimiento", "Congratulación infernal" y el conjunto de enunciados sobre las "meadas", escritos en forma de pareados, tercetos, o simples aforismos, a modo de rápidas pinceladas, sintácticamente independientes pero declinando un mismo tema.

Por último, hay que señalar la sensible reducción del número de los poemas sobre los pintores. En la edición mexicana son ocho, en la italiana solo dos. Son los únicos que Bodini llegó a traducir, "quedando lamentablemente fuera – según refiere Alberti– Sassu, Cagli, Strazza, Mastroianni e Quattrucci", artistas que –de acuerdo con Bodini– había decidido incluir. Nada dice el autor acerca del poema "Ugo Attardi pintor", excluido no solo de esta primera edición italiana, sino también de la primera edición española, la malagueña de Litoral, publicada dos años después, en 1974. Volverá a aparecer en la edición de la obra contenida en *Poesía Completa*, dirigida por Luis García Montero, junto con los demás poemas suprimidos (Alberti, 1988).

Por lo que se refiere a la tercera de las primeras ediciones publicadas respectivamente en América Latina, Italia, España, es decir, la de Litoral, el libro se abre con una nota del editor José María Amado, a la que sigue un poema de Jorge Guillén. Se agrega aquí abundante y prestigioso material gráfico (además de varios dibujos, uno de Picasso y otros de Alberti, algunas composiciones autógrafas o caligrafiadas del mismo Alberti y de Bergamín), se quitan poemas (fundamentalmente pero no exclusivamente para evitar la censura), se incorporan nuevos, se añade una sección representada por un único poema, "El poeta pide por las calles", y se cambia el orden de los textos. En la última sección, la de los "Poemas con nombre", se recuperan todos los textos de la edición mexicana (menos el de Attardi, como se ha dicho ya) y se incluye otro, dedicado al escultor Abel Vallmitjana, junto con una prosa necrológica fechada en marzo de 1974. Cierra el número un breve ensayo del editor titulado "La Roma de Alberti en España".

He recogido e integrado informaciones y datos editoriales aportados por José María Balcells en el cuarto tomo de poesía de la *Obra completa* de Alberti, publicada por la editorial Seix Barral (2004) y por el ya citado artículo de Francisco Díaz de Castro (2003). Quisiera, ahora, terminar con una reflexión mía sobre el real significado y el impacto, en el general equilibrio compositivo de la obra, de esta última sección de poemas, los "Poemas con nombre", corrientemente considerada de escaso interés crítico, algo pegadiza si no "más convergente –como escribe Balcells– con otros textos del autor inspirados en artistas contemporáneos" (Balcells, 2004: 983). En su opinión: "Lo más sustantivo del poemario se halla [...] en las cuatro partes anteriores". Menos categórico Díaz de Castro, aunque igualmente proclive a considerar este último apartado como un "remate o añadido al núcleo vital al que remiten las secciones anteriores", mientras "el verdadero corazón de *Roma, peligro para caminantes*" serían los sonetos, los poemas escénicos y las canciones (Díaz de Castro, 2003: 427 y 438).

Mi percepción de los "Poemas con nombre", que Alberti dedicó a los artistas con los que había intercambiado, viviendo en Roma, experiencias decisivas para la evolución de su escritura poético-gráfica (pienso por ejemplo y especialmente en los escultores Umberto Mastroianni y Giuseppe Mazzullo, o bien en el Maestro grabador Bruno Caruso), me induce a considerarlos como parte integrante del libro, así como creo que las creaciones verbo-gráficas y las litografías realizadas en Roma marcan un importante punto de inflexión, el último, en el largo proceso evolutivo de la poesía albertiana, en favor de una expresividad lírica matérico-plástica, corpórea, absolutamente alternativa y innovadora respecto al pasado. A través de la intensa y apasionada práctica del grabado, a la que se dedicó con particular ahínco y determinación, Alberti experimentó en Roma la posibilidad de forzar concretamente los límites

verbales de la poesía literaria, dedicándose a la creación de auténticos iconotextos (la primera edición de los *X sonetos romanos*), libros manuales (*Miró*), libros de artista (el ya mencionado libro in memoriam de Federico García Lorca), es decir, formas de escrituras alternativas, interartísticas e intermediales, matéricas y tangibles, basadas en un sistema revolucionario de codificación mixta que acentuaba la expresividad de los diferentes aportes (verbal, plástico-visual, musical) gracias a una bien armonizada interacción de los mismos. Desde aquellos fabulosos años Sesenta romanos en adelante, la poesía de Alberti se enlazará febrilmente con la gráfica y la técnica del grabado, contando con esa “materia excavada del corazón del hombre,/sometida al potente desvelo de sus manos” (Alberti, 1974: 126) para, no ya decir, sino esculpir, materializar, objetivar y “llamar aún con más fuerza y entusiasmo -lo digo con palabras del mismo poeta- a la poesía” (Alberti, 2018: 211).

Los versos del poema “Umberto Mastroianni, escultor” arriba citados, los que evocan “la materia excavada del corazón del hombre,/sometida al potente desvelo de sus manos” (Alberti, 1974: 124-126), cerraban la edición mexicana, y hubieran cerrado también la italiana si Bodini hubiera podido completar su trabajo de traducción, y también la de Litoral si la muerte de Vallmitjana no hubiese impuesto la incorporación de un poema y de una prosa en su memoria como texto final de la sección. Mi convicción es que esos dos versos y, más en general, el poema del que forman parte, son el cierre más apropiado para un texto como *Roma, peligro para caminantes*, libro a su manera alegórico del encuentro del poeta gaditano con una ciudad que cambió su manera de escribir poesía.

Del escultor y grabador Mastroianni, Alberti aprendió técnicas gráficas especialmente sofisticadas (como el grabado en zinc y plomo<sup>5</sup>), imprescindibles tanto para alcanzar el anhelado dominio en ese específico ámbito de creación como para impulsar el radical replanteamiento de su modo de hacer poesía al que arriba nos hemos referido y al que se refirió el mismo poeta en la ya aludida entrevista con Prado. La pintura, el grabado, la escultura han desarrollado un papel cardinal en la sensibilidad estética y en la poesía de Alberti y no solo Mastroianni, sino todo el grupo de los artistas gráfico-plásticos aquí reunidos, con sus diferentes lenguajes y estilos de creación, han representado una importante fuente de inspiración para él. Ninguno de ellos era romano (exceptuado Quattrucci), pero todos tenían su laboratorio en Trastevere y sus alrededores. Sus estudios eran una etapa fija en los paseos cotidianos de Alberti y su posición lo suficientemente destacada como para ocupar un lugar importante en la topografía poética de la capital que el poeta iba trazando y desdibujando con vista a la realización de su primer libro de poemas romano. Lo que es cierto es que Alberti quiso mantener sus “Poemas con nombre” en todas las ediciones de *Roma, peligro para caminantes* realizadas en vida (menos la italiana, por las razones ya aclaradas). Creo que sin ellos, sin su testimonio del gran fervor creativo que se respiraba en Roma en los años Sesenta -polo de atracción para tantos artistas que como él buscaban nuevas experiencias y nuevos motivos de inspiración- su retrato en versos de la Urbe quedaría irremediablemente desfigurado.

## Bibliografía

ALBERTI, Rafael (1968) *Roma, peligro para caminantes*, México, Editorial Joaquín Mortiz.

---

<sup>5</sup> En el tercer libro de su *Arboleda perdida*, Alberti reconoce al escultor Umberto Mastroianni, tío del famoso actor italiano, el mérito de haberle introducido en una técnica, la del grabado sobre plancha de plomo, por entonces muy poco conocida y que el considera “la más fascinante y sorprendente de todas” (Alberti, 2009: 440). Realizó varios libros (entre ellos los ya mencionados *X sonetos romanos* y *Los ojos de Picasso*), utilizando ese y otros procedimientos como el aguafuerte, la punta seca, la xilografía. En 1965 el poeta ganó el primer premio de grabado en la V Rassegna d’arte figurativa de Roma.

- ALBERTI, Rafael (1972) *Roma, peligro para caminantes*, Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore.
- (1974) *Roma, peligro para caminantes*, Litoral, Málaga.
- (1984) “Discurso de Rafael Alberti en la entrega del Premio Cervantes 1983”, *Rafael Alberti*, Anthropos. Boletín de información y documentación, 39-40, pp. 54-56.
- (2004) *Obra completa. Poesía IV*, en J. M. Balcells ed., Barcelona Seix Barral.
- (2009) *Obra completa-Prosa II, Memorias*, en R. Marrast (ed.), Seix Barral, Barcelona.
- (2018) “A la pintura”, mecanografiado inédito transcrito en L. Frattale, *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, Cleup, pp. 205-218.
- BALCELLS, José María (2004) “Roma, peligro para caminantes, Noticia”, en R. Alberti, *Obra completa. Poesía IV*, J. M. Balcells, ed., Barcelona, Seix Barral, pp. 983-984.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2003) “Roma, peligro para caminantes”, en M. Ramos Ortega y J. Jurado Morales, eds., *Rafael Alberti, libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cadiz, pp. 423-438.
- FRATTALE, Loretta (2018) *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, Cleup.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1988) “Prólogo”, en R. Alberti, *Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, I, pp. I-XLII.
- GIBELLINI, Pietro (1990), “L’età romantica fra popolo e nazione”, en G.G. Belli, *Sonetti*, ed. de P. Gibellini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. IX-LXI.
- GUILLÉN, Claudio (2004) “A la poesía: Rafael Alberti ante la literatura”, en G. Santoña, ed., *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, I t., pp. 29-42.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2001) *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada.
- MORELLI, Gabriele (2003) “Rafael Alberti: poesía y creación durante su exilio en Roma”, en C. Pérez, ed., *Entre el clavel y la espada, Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, pp. 421-442.
- PRADO, Benjamín (1989) “Rafael Alberti, entre el clavel y la espada”, en F. Díaz de Castro, B. Prado y A. Rodríguez Fischer, eds., *Rafael Alberti. Premio de literatura en lengua castellana 1983*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 71-124.
- SCARANO, Laura (1999) “Ciudades escritas (Palabras cómplices)”, *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11, pp. 207-234.
- VILLARINO, Marta (1999) “Rafael Alberti, caminante de Roma”, *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11, pp. 259-263.



# Democracia, identidad y cambio (En torno a la poesía española durante la Transición)

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN  
Universidad de Málaga

## Resumen

El presente artículo se propone analizar la incidencia del proceso de la transición política a la democracia en la literatura y en la poesía española durante los años 70 y principios de los 80 del siglo XX, sintetizado en cinco argumentos. En primer lugar, la transición específica de la literatura española, a tono con la crisis del realismo, habría sucedido unos años antes; en segundo lugar, los vínculos de la poesía con el activismo político de los años 70; en tercer lugar, la relación con la novela, especialmente con el "género negro", en el contexto de la ciudad y sus procesos de transformación; en cuarto lugar, la revalorización de la poesía escrita por mujeres; finalmente, las conexiones de la poesía con la normalización democrática de los 80 y el cambio de estética generacional.

**Palabras clave:** Transición, Democracia, Realismo, Activismo político, Poesía escrita por mujeres

## Abstract

The present article intends to analyze the incidence of the process of political transition to democracy in the Spanish literature and poetry during the 70s and 80s, synthesized in five arguments. First, the specific transition of the literature, that had started a few years earlier; secondly, the links of the poetry to political engagement; in third place, the connection with the novel, especially with the detective novel, in the context of cities on the way to transformation; in fourth place, the revaluation of the poetry written by women; finally, the connection with the democratic normalization and the generational aesthetic changes.

**Keywords:** Transition, Democracy, Realism, Political activism, Poetry written by women



Es difícil hablar de la transición política en España sin atender a los muchos matices y situaciones contradictorias que se dan a lo largo de este proceso, que podría situarse entre 1975 y 1983, aunque la cuestión de las fechas es siempre discutible. Yo pertenezco a una generación que la vivió de forma muy intensa: acabé mis estudios universitarios en 1976, pocos meses después de la muerte de Franco. Y he mencionado las contradicciones porque en la década de los setenta no habían desaparecido ni la censura ni la represión policial, pero en las librerías contábamos con un repertorio muy amplio de la teoría marxista en todas sus variantes, mientras que aún debíamos buscar ciertas ediciones de autores españoles en la trastienda y algunos novelistas publicaban sus obras en Francia o en México (*Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, apareció en la mexicana Novaro, 1973). Para que se hagan una idea los que no vivieron esa época, valga una anécdota significativa: el 5 de junio de 1976 nos permitieron estrictamente media hora para celebrar en Fuentevaqueros (Granada) el primer homenaje casi legal a Federico García Lorca desde la guerra civil, un acto al que acudieron, entre otros, las actrices Nuria Espert





y Aurora Bautista, el director de cine Víctor Erice y los poetas Blas de Otero y José Agustín Goytisolo, cuya intervención fue 'premiada' con una multa de un millón de pesetas por el entonces gobernador civil de la ciudad. Al desaparecer la censura, con aquel siniestro Tribunal de Orden Público que secuestraba revistas y libros, al poder abordar los dos grandes tabúes del régimen franquista, la política y la sexualidad, muchos pensaron que se iba a producir una eclosión en la literatura española, una avalancha de obras, digamos, revolucionarias. No fue así, y yo trataré de sintetizar todo ese proceso en cinco argumentos que expongo a continuación.

## 1. UNA TRANSICIÓN ESPECÍFICA

En primer lugar, y como ya analizó muy bien Ramón Buckley (Buckley, 1996), esa ruptura no se produjo porque la literatura española ya había hecho su propia 'transición' a partir de los años sesenta, cuando empieza a ser evidente la crisis del realismo social (la "pesadilla estética" de la que habló Josep Maria Castellet). En la narrativa de esa década hubo dos títulos fundamentales, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, y *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, a los que se sumarían, ya en los años previos a la muerte del dictador, *Una meditación*, de Juan Benet, *La saga/fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester, *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, *Recuento*, de Luis Goytisolo y *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald. Si hablamos de poesía, en 1966 habían aparecido *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma, *La memoria y los signos*, de José Ángel Valente, o *Palabras a la oscuridad*, de Francisco Brines; un año más tarde se publica *Tratado de urbanismo*, de Ángel González; *Alianza y condena*, de Claudio Rodríguez, era de 1965. Todos estos libros representan la madurez de los poetas del medio siglo, que habían superado, cada uno a su manera, los esquemáticos planteamientos de la poesía social. Por entonces también ven la luz *Blanco Spirituals* (1967), de Félix Grande, y los primeros libros de la generación más joven: *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero, *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán. Los tres iban a formar parte de la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* que Josep Maria Castellet publicó en Barral Editores (1970)<sup>1</sup>.

Al romper con el realismo social, los novelistas y los poetas recurrieron a su propia memoria personal; a propósito de *Recuento*, Luis Goytisolo dijo que había abandonado "la prosa heroica de la militancia" para recuperar "el sonido de la propia voz". Juan Marsé buscaría el mundo de su infancia y adolescencia en la Barcelona de los años cuarenta para construir un corpus narrativo muy reconocible hasta sus obras más recientes. Y Juan Benet se centraría en su propio espacio mítico, aquella *Región* pulverizada por la historia (Buckley, 1996; Gracia, 1996: 27-31; Valls, 2000: 43). Se ha insistido mucho en la recuperación de la *narratividad* a partir de los años ochenta. Puede decirse que novela y poesía siguieron entonces caminos paralelos al dejar de lado los juegos experimentales, el culturalismo ornamental y las oscuras teorías sobre la decadencia y muerte del género para centrarse en argumentos bien contruidos y enlazar con la pluralidad de una tradición que asimilaba la herencia de los maestros hispanoamericanos y europeos.

Sin embargo, a finales de la década de los setenta el panorama no estaba tan claro, y menos aún en el ámbito de la poesía. En 1979, Rosa M<sup>a</sup> Pereda y Concepción G. Moral editan el volumen *Joven poesía española*, cuya nómina de autores apenas varía el canon establecido por las antologías de principios de la década (las de Castellet, Martín Pardo o Antonio Prieto). En el prólogo volvemos a encontrar el consabido balance apocalíptico de la poesía de posguerra, pero ahora con más de diez años de retraso; después de "salvar" a unos pocos poetas del cincuenta y a dos o tres autores "marginales" (Ory, Cirlot), se llega a una torpe descalificación que relega todo lo que se había publicado en la posguerra a la "poesía social" o a la "poesía oficial, imperial" (*sic*) del franquismo:

<sup>1</sup> Véase al respecto la contribución de Molina Gil en este mismo monográfico.

Del resto, poco se puede decir. El resto era naufragio. Era, en realidad, una mezcla cansada y confusa, abotargada y que había dado ya cuanto debía dar, sin vitalidad para mantener las revistas que la habían sustentado antes, ni siquiera para conservar cierta frescura, cierta vivacidad, si es que alguna vez la había tenido. (García del Moral y Pereda, 1979: 18)

Por entonces, la joven poesía española seguía ya otro rumbo, y el evidente desfase de estos planteamientos sólo sería superado por otra antología que firmó una desconocida hispanista (desconocida entonces y ahora, quizá para bien del hispanismo en general), Elena de Jongh Rossel: me refiero a un desvarío llamado *Florilegium* (1982). Ya en varias poéticas incluidas en la antología de José Luis García Martín *Las voces y los ecos* (1980: sólo un año posterior a la de Pereda y C. G. Moral) se observan dos diferencias fundamentales respecto a la línea trazada por Castellet en su prólogo, diez años antes. Al responder a las preguntas formuladas por el antólogo, la mayoría de los autores cuestionan la validez del concepto de ruptura y, paralelamente, no creen que el lenguaje poético sea “una construcción lingüística autónoma”, en palabras de Víctor Botas (García Martín, 1980: 280).

Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) había publicado su primer libro, *Las cosas que me acechan*, en 1979. Dos años antes, en 1977, habían aparecido las primeras obras de Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, 1945) y Fernando Ortiz (Sevilla, 1947), y Eloy Sánchez Rosillo (Murcia, 1948) había ganado el premio Adonáis con *Maneras de estar solo*, un poemario en el que ya se advierten de manera clara algunos temas y recursos estilísticos fundamentales en el desarrollo de su obra posterior. Todos ellos insisten en la continuidad de una tradición que se remonta a la antigüedad clásica, y es algo que podemos advertir en los libros que aparecen a finales de los setenta y principios de los ochenta: *Primera despedida* y *Personae*, de Ortiz, *Transparencia indebida* y *Recinto murado*, de Bejarano, *Maneras de estar solo* y *Páginas de un diario*, de Sánchez Rosillo, *Las cosas que me acechan* y *Prosopon*, de Víctor Botas<sup>2</sup>.

La primera constante que se observa en estos libros es un nuevo sentido del *culturalismo*, que pierde ese carácter ornamental, un tanto exhibicionista, visible en los primeros libros de Gimferrer y Carnero; el despliegue de citas es ahora mucho más discreto y ya no encontramos el recurso neovanguardista del *collage*, porque a los autores que hemos nombrado les interesa más la configuración unitaria del poema dentro de unas constantes reflexivas que se orientan en la línea trazada por autores como Cernuda, Cavafis o Borges. Ellos abordan de otro modo la historia y la cultura: se trata, ante todo, de pensar en el presente desde el pasado, y es así como se conciben los numerosos homenajes presentes en estos libros. Especialmente significativo resulta el poema que Fernando Ortiz dedica a Luis Cernuda, referente clarísimo para todos estos autores, como también lo fue para Juan Luis Panero.

La preferencia por el lenguaje común, por la expresión no rebuscada, revela, entre otras cosas, el creciente magisterio de Jorge Luis Borges frente a la influencia teórica de Octavio Paz, decisiva, por ejemplo, en Gimferrer. No se desdeñan ni las referencias autobiográficas ni la expresión directa de las emociones, tan denostada a comienzos de la década. Incluso las referencias cinematográficas, tan significativas en los orígenes de la estética novísima, se integran de otra forma en el poema. La mitología derivada del *star-system* (Marilyn, Bogart, James Dean...) o la inserción de distintos planos en el texto, a modo de secuencias fílmicas, interesan menos que la recreación de ambientes o de espacios donde se funden belleza y melancolía.

<sup>2</sup> Disponemos ya de ediciones que reúnen la obra, en muchos casos amplia, de estos poetas: Víctor Botas, *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Libros del Peixe, 1994; Francisco Bejarano, *Antología (1969-1987)*, Granada, Maillot Amarillo, 1990; Fernando Ortiz, *Versos y años. Poesía 1975-2003*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara Colección Vandalia, 2003; Eloy Sánchez Rosillo, *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, Barcelona, Tusquets, 2004.

De nuevo la enseñanza de Luis Cernuda resulta decisiva, como lo es también la de autores más cercanos como Pablo García Baena o Francisco Brines que, a su vez, habían reivindicado al autor de *La realidad y el deseo* desde los homenajes que promovieron la revista cordobesa *Cántico* (1955) y la revista valenciana *La caña gris* (1962). A finales de los setenta, la vuelta a la tradición es ya un hecho innegable. El repliegue hacia la intimidad y la revalorización de la memoria y de los sentimientos convierten a la poesía en un modo privilegiado de *rescatar el instante*: la experiencia biográfica y la experiencia de cultura serían inseparables en la poesía de los ochenta.

## 2. GRUPOS, REVISTAS: POESÍA Y POLÍTICA

A mediados de los años setenta, se observa una clara aproximación entre poesía y militancia/ acción política a través de grupos o *colectivos* que surgen especialmente en Andalucía. Recordemos que a lo largo de esa década las revistas literarias andaluzas jugaron un papel importante en la difusión de la nueva poesía: *Tragaluz*, *Poesía 70* y *Letras del Sur* en Granada, *Cal* en Sevilla, *Marejada* en Cádiz, *Antorcha de Paja* en Córdoba. Esta última, fundada en 1973 por Francisco Gálvez con el apoyo de José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo, entre otros nombres, condensa muy bien en sus diez años de vida los debates y las propuestas de renovación que se sucedieron en aquella época de transición a la democracia, tal y como ha estudiado Juan José Lanz (Lanz, 2012).

En aquellos años muchos poetas andaluces empezaron a manifestar un doble rechazo: por una parte, a la tradición inmediatamente anterior, considerada como folclórica o marcadamente 'oficialista' (con la excepción del grupo cordobés *Cántico*), y, por otra, a las tendencias estéticas dominantes a partir de 1968-1970, que, según ellos, dependían en buena medida de la industria editorial y de los círculos literarios instalados en Madrid y Barcelona. Así, la crítica a las antologías de Josep M<sup>a</sup> Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles*, 1970), Enrique Martín Pardo (*Nueva poesía española*, 1970), Antonio Prieto (*Espejo del amor y la muerte*, 1971) y José Batlló (*Poetas españoles postcontemporáneos*, 1974), termina por confirmar el esquema *centralismo/marginalidad* en relación a la poesía andaluza, escasamente representada en esas muestras antológicas. En una reivindicación característica de aquellos años, la denuncia del atraso económico, social y cultural de Andalucía va unida a la propuesta de una nueva cultura. Los editoriales -sin firma- que abren cada uno de los números de la segunda época de *Antorcha de Paja* (1976-1977) constituyen un buen ejemplo de las expectativas culturales de la Transición. El que corresponde al n<sup>o</sup> 9 (agosto-septiembre de 1976) se titula "Cultura y mayoría" y, después de aludir a los recientes homenajes a Federico García Lorca en Fuentevaqueros -5 de junio de 1976: ya he hablado al principio de este acontecimiento- y a Miguel Hernández en Orihuela (este último, prohibido por la censura aún vigente), apuesta por la unidad entre intelectuales y pueblo en una línea cercana a las teorías de Gramsci:

[...] Lo que ocurría era muy simple: amplios sectores populares manifestaban sus deseos de recuperar la cultura secuestrada durante muchos años (su tradición cultural, los artistas prohibidos después del 39: Lorca y Hernández como ejemplos sintomáticos), y, sobre todo, dejaban definitivamente claro que una cultura mayoritaria no se impone desde arriba, sino que se hace desde abajo, es decir: de acuerdo con las preocupaciones cotidianas, insertas en la historia colectiva de cada día. De esta forma, la obtención de la amnistía y la libertad fue la preocupación común que impulsó esos homenajes; Miguel Hernández y Federico García Lorca simbolizaban una situación de excepción, la guerra y la posguerra, prolongada durante demasiados años. Situación excepcional que cubre todas las zonas de nuestra realidad, y, por supuesto, el campo de la cultura. Por eso, no debemos de extrañarnos de que los dos homenajes supusieran una continua reivindicación de la amnistía, de las libertades públicas,



como requisitos indispensables para la normalización de la realidad y, por tanto, de la cultura españolas.

*Amnistía y libertad*: para los que vivimos aquel tiempo nos resulta familiar ese lema repetido una y otra vez en 1976, porque la Transición no fue un camino de rosas ni se limitó a un pacto de silencio. Ya en plena década de los setenta, la experimentación literaria y el activismo cultural se unen en varios grupos surgidos fundamentalmente en Andalucía y en plena transición política. Es el momento de la aparición del grupo literario *Marejada*, en Cádiz, integrado por los poetas Jesús Fernández Palacios, José Ramón Ripoll y Rafael de Cózar, que emprenden una decidida reivindicación de la obra de Carlos Edmundo de Ory<sup>3</sup>. Como revista, *Marejada* solamente publicó un número, correspondiente a enero de 1973. En un plano más concreto, podemos encontrar técnicas vanguardistas –el uso del *collage*, especialmente– en *La Tauromaquia* (1980), de José Ramón Ripoll, pero también la doble referencia a Goya y al *esperpento* de Valle-Inclán en poemas directamente políticos como el que habla de Julián Grimau, víctima de la dictadura franquista:

[...] (Generalmente, ante tales faenas,  
se conceden dos orejas y rabo  
o un aumento de grado en el ejército) (Ripoll, 1980: 54)

En 1978, la revista cordobesa *Antorcha de Paja* pone en marcha sus ediciones con la antología *Degeneración del 70* (1978), donde figura por primera y única vez el poeta malagueño Fernando Merlo (1953-1981), uno de los “malditos” de esta época. En la década de los ochenta darán a conocer libros fundamentales como *Los nadadores* (1985), de Justo Navarro. En Granada, la renovación iniciada por revistas como *Poesía 70* o *Tragaluz* fue continuada a finales de la década por el grupo “Colectivo 77”, en el que Álvaro Salvador (Granada, 1950) desempeñó un papel fundamental, que se extiende a la creación de la revista *Letras del Sur* (1978-1979). El texto previo a la recopilación *La (región) poesía más transparente*, a través de la cual se presentó en público el “Colectivo 77”, todavía apuesta por el enlace entre vanguardia literaria y vanguardia política (y sigue nombrando a Carlos Edmundo de Ory); este prólogo fue el resultado de varias colaboraciones, pero en la parte que redactó el propio Álvaro Salvador se observa una clara reivindicación neovanguardista:

[...] nuestra poesía va a ser una poesía en libertad frente a todo y frente a todos. Sin caer en la tentación de construir una vanguardia vamos a dejarnos caer en los brazos de la “vanguardia” que, desde ya, somos. (AA.VV., 1976: 9)

Ya en 1974, el libro de Álvaro Salvador *La mala crianza* presentaba una síntesis de temas y recursos afines a la poesía de los novísimos, desde la presencia de la música *beat* al automatismo descriptivo, pero con un proyecto ideológico diferente, consolidado en la reflexión teórica de *Las cortezas del fruto* (1980), que cuenta con un prólogo muy revelador de Juan Carlos Rodríguez. De aquí surgirían las propuestas teóricas de *La otra sentimentalidad* (1983), pero de ello hablaremos al final. Volvamos a situarnos en 1980. En este año se publica la ya mencionada antología de García Martín *Las voces y los ecos*, que ya recoge a algunos autores nacidos en los años cincuenta como Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna, Abelardo Linares o José Gutiérrez. La diversidad de tendencias y estilos sigue siendo la nota dominante, y es una impresión que se confirma al revisar algunos títulos aparecidos en la misma fecha. De 1980 datan los primeros libros de Ana Rossetti (*Los devaneos de Erato*), Blanca Andreu (*De una niña*

<sup>3</sup> Véase Lanz, Juan José, y Téllez, Juan José, eds. (1996), *Marejada. Historia de un grupo literario*, prólogo de Fernando Quiñones, Cádiz, Quorum Libros Editores. Rafael de Cózar sería el editor de una importante antología poética de Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia* (Madrid, Cátedra, 1978).



de provincias que se vino a vivir en un Chagall) y Luis García Montero (*Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*), y uno que casi podría considerarse como tal: *La destrucción o el humor*, de Javier Salvago, que inicia una línea de figuración irónica decisiva en las dos últimas décadas del siglo XX:

He pasado de largo casi siempre  
ante el amor, y eso algún día se paga.  
Cuántas veces me he dicho:  
-No hay prisa,  
ya le abriré mañana-.  
Pero mañana es hoy, y ahora sucede  
que cae la noche y sé lo que me aguarda:  
mi habitación, la soledad y el frío.  
¿Comprende usted, al fin, por qué sonrío?  
Sólo el humor me salva. (Salvago, 1980: 33)

### 3. LA CIUDAD Y EL "GÉNERO NEGRO"

En tercer lugar, la crisis del realismo venía acompañada de una doble constatación: la relativa autonomía del discurso literario y el muy escaso poder de transformación que podía asumir la literatura en el terreno de los cambios sociales. La transición política española no supuso una ruptura, sino una adaptación de las instituciones franquistas a las nuevas estructuras del poder. En el ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), Manuel Vázquez Montalbán llevaba a cabo un lúcido análisis de la "ciudad franquista", una mezcla, según él, "de destrucción, colosalismo y fealdad":

Pobreza y corrupción crean la ciudad franquista construida sobre toda clase de hambres y racionamientos, y cuando hay dinero para corromper y para construir aparecen esas ciudades feísimas que estéticamente sólo admitirían la solución maximalista aportada en su día por el arquitecto Oriol Bohigas: destruirlas. (Vázquez Montalbán, 1998: 71)<sup>4</sup>

A partir de los años sesenta se iniciaba un proceso de especulación que cambió de forma acelerada –y casi siempre, a peor– el aspecto de las ciudades, de acuerdo con los intereses de un neocapitalismo tecnocrático que constituía la base material de la dictadura pero que, al mismo tiempo, desbordaba las estructuras de poder derivadas de la guerra civil y el fascismo doctrinal aún vigente en los medios de comunicación: un desajuste que explica, en buena medida, el supuesto "milagro" de la transición española y también la especificidad de los cambios culturales en nuestro país.

No resulta extraño que la novela policíaca, o la novela 'negra', fuese el vehículo idóneo para expresar la nueva situación social (en Italia la había utilizado Leonardo Sciascia y lo haría después Andrea Camilleri) (Resina, 1997: 57-64). El propio Vázquez Montalbán "delega" la función de ver y analizar la vida en el personaje del detective Carvalho, testigo de conspiraciones políticas, tramas privadas y cinismos diversos. La supuesta *objetividad* del género sirvió como estrategia narrativa, pero no sólo en los años de la transición: la presencia de la novela negra se dejaría sentir en obras posteriores como *Días contados*, de Juan Madrid (el argumento gira ahora en torno al terrorismo de ETA), *Beltenebros y Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina e incluso *Crematorio* de Rafael Chirbes, un relato mucho más próximo a los escándalos políticos y financieros de la actualidad. Tampoco es de extrañar: de aquel polvo viene el presente lodo.

<sup>4</sup> Para el análisis de sus propias novelas: Vázquez Montalbán (1998: 104).

Pero este género también tiene cierta incidencia en la poesía. Volviendo a la revista *Antorcha de Paja*, recordemos que en el número 9 (agosto-septiembre 1976) Justo Navarro publicó siete poemas inéditos bajo el título *Serie negra*. En un contexto en el que se impone el compromiso político, estos poemas sorprenden precisamente por la manera de asumir una dimensión crítica que ya anuncia la cita inicial de Robert Desnos: “Saludo a los que duermen/ después del duro trabajo clandestino”. Justo Navarro se aleja tanto del neopopularismo como de la expresión confesional de raíz existencialista (herencia, todo ello, de la poesía social y tal vez de la música popular más reivindicativa) para escoger el distanciamiento, la ironía y el discurso fragmentario. Se trata de poemas narrativos que manejan referentes culturales de índole diversa, desde la cita incorporada al poema (T. S. Eliot: “En hoteles oscuros de una noche o en ciertos bares...”; Cesare Pavese: “Reina de las Sirenas ¿Vendrá la muerte?: tendrá tus ojos”) hasta la novela negra, el cine y la publicidad. El primer poema, “La orquesta Latina ejecuta *Años inolvidables* (Italia, año 1940)”, nos traslada al ambiente del régimen fascista de Mussolini, pero también, indirectamente, a la España de la posguerra:


Un retrato del Jefe nos preside  
 Los primeros acordes de la orquesta suceden a los últimos  
 del himno que cierra el parte radiofónico:  
 Reino de la Polilla Panteón de Varones Ilustres: son  
 ilustrados  
 Botas y correajes ¿no es su música?  
 Cruza la noche: ya sorprendes Reina de las Sirenas en su  
 cámara  
 A otro traidor: no se detiene el baile. (Navarro, 1976: s/p)

“Reina de las Sirenas” se llamaba una canción del grupo *Escribano/ Velilla Co.*, del que formaban parte Justo Navarro y José Carlos Rosales. Esta referencia irónica a la policía franquista se repite en varios poemas de *Serie negra* y toda la serie va creando un clima asfixiante de sicarios, calabozos, torturas y delatores en una ciudad cerrada y opresiva: una ciudad no muy distinta, en el fondo, de la que aparece en la novela más reciente de Justo Navarro, *Gran Granada* (2015), cuyo protagonista principal, un comisario, aspira a crear un estado policial que controle hasta el último detalle de la vida privada de los ciudadanos.

Tres años después, otro poeta nacido en Granada, Luis García Montero (1958), le pondría a su primer libro el llamativo título *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Con él iba a ganar el premio “García Lorca” de la Universidad de Granada: el libro se publicó en 1980. *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* era un conjunto de poemas en prosa encabezados por autores de novela negra (Chandler, Hammet, Mc Coy, Donleavy, Ross Macdonald). No es un dato anecdótico: estos poemas remiten a la figura del detective, inseparable del contexto de las grandes ciudades, y, consecuentemente, a una investigación sobre lo privado que contaba con el apoyo del psicoanálisis. Tanto en los poemas de la *Serie negra* de Justo Navarro como en el primer libro de Luis García Montero subyacen los mismos argumentos de fondo, aunque el estilo y los resultados fueran diferentes: en ambos casos se trataba de abordar una crítica de los fundamentos de la ideología burguesa a partir de uno de sus géneros más característicos; el propio Justo Navarro recuerda que Dashiell Hammet dio por liquidada la novela negra en 1949: después de veinte años, los delincuentes de entonces se habían transformado en hombres de negocios (Navarro, 2005: 2-3). El primer libro de Luis García Montero constituye un buen ejemplo de narración elíptica:

[...] Ya sé que afuera tiembla el mar, y tus ingles esperan que comience el romance interrumpido, pero persiste aún ese paisaje urbano que urge a la violencia, y es hora de que cambien por fin estos papeles, y la sangre salpique más allá de los ojos, venciendo en su locura el límite forzado de las páginas. (García Montero, 2019: 922)

En 1981, el también granadino Javier Egea escribió un tango, “Noche canalla”, en el que tiene protagonismo el lumpen de la ciudad (el mismo año en que Carlos Saura estrena “Depri-sa, deprisá”):



La he perdido en un bosque de jeringas brillantes  
por donde nos decían que se llegaba al mar,  
se fue sobre un caballo de hermosos ojos negros;  
por más que yo me muera no la podré olvidar.  
Bajo el cielo ceniza me conducen mis piernas.  
Esta noche no tengo ni esperanza ni amor.  
Sólo queda el calor de mi pobre navaja.  
Hoy me he visto la cara de un retrato-robot.  
A pesar de sus ojos he salido a la calle,  
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.  
En un barrio de muertos me trajeron al mundo.  
Esta noche canalla no respondo de mí. (Egea, 2012: 76)

Y Luis García Montero volvería a este ambiente en los sonetos y canciones de su *Rimado de ciudad* (1983): “El Aguilucho”, “Coplas a la muerte de su colega”. Años más tarde, el segundo apartado del libro *La caja de plata* (1985), de Luis Alberto de Cuenca, también llevaría el título “Serie negra”, aunque sus constantes se sitúan ya fuera del marco histórico de la Transición.


#### 4. LA CONSOLIDACIÓN DE LAS MUJERES ESCRITORAS

En cuarto lugar, lo que a finales de los setenta se conoció como el *desencanto* no es más que la consecuencia lógica del final de las utopías, que en el plano político se ajusta a la llamada “época de los consensos”, desde los pactos de la Moncloa hasta la Constitución de 1978. Y es entonces cuando empieza a consolidarse en la literatura –pero no exclusivamente en ella– una nueva mirada femenina y *feminista*. Con el antecedente importantísimo de las escritoras de la generación del medio siglo (Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa), surgen a finales de los setenta nuevas voces como la madrileña Rosa Montero o las catalanas Esther Tusquets y Montserrat Roig, voces críticas con el pasado reciente pero también con la misma transición, un proceso político que, como señaló Ramón Buckley, “no había asumido el amplio espectro de las reivindicaciones feministas” (Buckley, 1996: 70). Una mirada distinta que enfoca las relaciones sentimentales y la ideología familiar, o el peculiar funcionamiento de los partidos políticos (*Crónica del desamor*); la pretendida revolución sexual, que no iba más allá del erotismo explícito en revistas y películas (*El mismo mar de todos los veranos*); e incluso las limitaciones y dogmatismos de las ideologías consideradas como progresistas, del marxismo al catalanismo (*L' hora violeta*, *El temps de les cireres*). Y volvemos a citar a Ramón Buckley: “La mujer toma la palabra, no sólo para expresar sus propias reivindicaciones, sino para ejercer una labor crítica con respecto a la transformación política y social que se estaba produciendo en España” (Buckley, 1996: 71).

No se equivocaba María Zambrano al decir que el pensamiento español se había expresado fundamentalmente a través de la novela, de Cervantes a Galdós, y en menor medida a través de la poesía. Esa mirada femenina ha contribuido a fijar la memoria histórica (*Primera memoria* se titula una novela de Ana María Matute, 1960) y participa de esa fusión entre lo autobiográfico y lo imaginario que caracteriza a la ficción moderna: los dos componentes, autobiografía e imaginación, son fundamentales en la percepción de la realidad, pues nos acercan al pasado como razón activa del presente. En el ámbito de la poesía, algunas voces importantes se habían hecho notar en la posguerra, desde Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich y Gloria Fuertes, hasta María

Beneyto, Susana March, Julia Uceda o María Victoria Atencia, pero en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) sólo figuraba una mujer, Ana María Moix. Casi una década más tarde, la situación había empeorado. La mencionada *Joven poesía española* (1979) fue una antología que realizaron dos mujeres, Rosa M<sup>a</sup> Pereda y Concepción G. Moral, que ni siquiera mantienen a Ana María Moix (y podrían haber contado con Clara Janés, por citar a una autora ya bien conocida entonces): los diecisiete autores incluidos son hombres. Cabría preguntarse por el origen de algunos problemas de género en la literatura española contemporánea.

Todo ese panorama iba cambiar muy pronto. En 1980 apareció un libro que en mi opinión fue decisivo: *Los devaneos de Erato*, de la poeta gaditana Ana Rossetti. La escritura neobarroca de Ana Rossetti se despliega en unos poemas de inusual contenido erótico que resalta aún más por la sutileza de expresión, el dominio de los recursos literarios y la ironía. Este poema se titula “El jardín de tus delicias”:



Flores, pedazos de tu cuerpo;  
me reclamo su savia.  
Aprieto entre mis labios  
la lacerante verga del gladiolo.  
Cosería limones a tu torso,  
sus durísimas puntas en mis dedos  
como altos pezones de muchacha.  
Ya conoce mi lengua las más suaves estrías de tu oreja,  
y es una caracola.  
Ella sabe a tu leche adolescente,  
y huele a tus muslos.  
En mis muslos contengo los pétalos mojados  
de las flores. Son flores, pedazos de tu cuerpo. (Rossetti, 1985: 22)

A *Los devaneos de Erato* le sucederían *Indicios vehementes* (1985) y *Devocionario* (1986). La poesía de Ana Rossetti se distingue por una gran riqueza de vocabulario e imágenes; el tratamiento del erotismo pasa por una hábil recuperación de figuras y contenidos religiosos o litúrgicos en la que cuenta mucho el sentido del humor (“Del oratorio al boudoir galante sólo un paso”, escribió Pablo García Baena a propósito de Ana Rossetti). Así, en el poema “Pasión y martirio de la devota de San Francisco de Catania (en el siglo, Franco Battiato)”, incluido en su antología *Yesterday* (1988):

Despojada de toda voluntad,  
salvo la de perderse, hizo colas larguísimas  
en la Escuela de Idiomas sólo por adorarlo  
en italiano. Pintó jaculatorias  
-voglio te- por el metro. De Interflora a Interflora fue fundiendo su Visa [...].  
(Rossetti, 1988: 55)

Muy diferente era el libro de Blanca Andreu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, que obtuvo el premio Adonais de 1980, enlaza con los procedimientos del automatismo surrealista y se sitúa, según declaraciones de su autora, en la estela de Neruda y Saint-John Perse. De los cuatro citados, tal vez fue éste el libro que alcanzó mayor repercusión en los medios literarios, pero no iba a ser la orientación estética que se impusiera a partir de ese momento. En un lenguaje mucho más narrativo, experiencial, si se quiere, se sitúa el primer libro de Ángeles Mora *Pensando que el camino iba derecho* (1982), al que refrendan otros dos títulos de los años ochenta: *La canción del olvido* (1985) y *La guerra de los treinta años* (1989). También se da a conocer en la década de los ochenta Amalia Bautista con su libro *Cárcel de amor* (1988), donde



ya pone en escena a personajes femeninos históricos o legendarios (Galatea, Judith, Margarita de Provenza), aunque su repertorio mítico es muy amplio:

[...] Tú no te creíste  
ni una palabra de esta historia, pero  
yo me lleno de angustia y de tristeza  
aunque quiera evitarlo, si recuerdo  
al ciclope del Parque del Oeste. (Bautista, 2010: 63)

Siendo aún muy joven, Aurora Luque publicó su primer libro con el título *Hiperiónida* (1982); en él inicia su peculiar tratamiento de los mitos clásicos, que llegaría a la plenitud ya en los noventa: *Problemas de doblaje* (1990), *Carpe noctem* (1994), hasta llegar al más reciente *Personal y político* (2015). La nómina sería extensísima y las opciones estéticas muy diferentes, desde la concisión de Ada Salas y el compromiso político de Fanny Rubio hasta la ironía de Almudena Guzmán. Y la presencia de las escritoras se empieza a notar en antologías de poesía y narrativa, como se observa en dos ediciones publicadas en la misma fecha: el número monográfico *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986, al cuidado de Jesús García Gallego y Lorenzo Saval), o exclusivamente de poesía (*Las diosas blancas*, a cargo de Ramón Buenaventura, publicada por la editorial Hiperión también en 1986) (García Gallego y Saval, 1986; Buenaventura, 1986). Según mi criterio, la consolidación de la literatura escrita por mujeres es el aspecto que mejor define la época de la transición a la democracia, más incluso (o al mismo nivel) que la desaparición de la censura.

## 5. CULTURA Y NORMALIZACIÓN DEMOCRÁTICA

Por último, la cultura democrática en España trató de buscar una identidad a partir de una síntesis más o menos irónica entre casticismo y posmodernidad. Los años ochenta traen consigo una perspectiva hedonista que tiende a llenar el vacío del pensamiento utópico y a contrarrestar el tono solemne o dramático que muchas veces adoptó la resistencia contra la dictadura. Se nota, sobre todo, después del fracaso del golpe de estado del 23 de febrero de 1981. El cine y la literatura, la música y el arte españoles de esa década tienden a construir una *identidad nacional* en la misma medida en que aspiran a darse a conocer fuera del país, a ser reconocidos en el ámbito internacional. Lo expuso Estrella de Diego: “España, recién estrenada joven democracia, ha querido exportarse y para ello se ha visto obligada a construir una imagen, igual que hizo en otros momentos de su historia (...). Desde siempre hemos sido un país exótico y *lo español* se ha percibido como misterioso, y ese supuesto misterio se ha explotado incansablemente desde dentro también” (De Diego, 1995: 53). Si durante décadas el reclamo publicitario fue “España es diferente”, al mismo tiempo el país aspiraba a no serlo, se fijaba en Europa como ideal de integración política y económica. De nuevo las paradojas: las gitanas –el folclore– aparecen en las fotografías de Ouka Lele, Fontcuberta, Pérez Mínguez o Cualladó, las mantillas y peinetas en las de Manuel Falces, mientras que el cine de Pedro Almodóvar en los ochenta y en los noventa suele transmitir una imagen hiperbólica de lo español, incluso de lo castizo. Se trataba, seguramente, de ‘revisitar’ el pasado tal y como sugirió Umberto Eco, sin ingenuidad y con toda la ironía posible.

Hablaba al inicio de una vuelta a la ‘narratividad’ en el espacio literario de los años ochenta, en la novela y en la poesía. No es extraño que surgiera el concepto de ‘normalización’, acorde con un sistema democrático que se consolidaba a partir del incuestionable triunfo electoral del PSOE en octubre de 1982. Y sin embargo, pocos años después, algunas voces supuestamente ‘críticas’ –procedentes de ideologías ya no diversas, sino incluso opuestas–, cuestionaron el cambio de orientación que se había producido: a partir de ese momento se habría impuesto (siempre desde esa perspectiva, repito) el ‘lenguaje de la socialdemocracia’, con

todas sus connotaciones negativas. O lo que es igual: al mismo tiempo que la novela dejaba al margen cualquier posibilidad de “experimentación” (*sic*), la poesía entraba en una dinámica muy alejada de las tentativas y utopías propias de la vanguardia. En otro lugar me he ocupado del concepto de “poesía de la experiencia” y de cómo sus detractores han sido los que más contribuyeron a difundirlo con sus estrambóticos argumentos de “marginación”, etc.

En 1983, Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea publican una breve edición, *La otra sentimentalidad*, con dos textos programáticos que, después de remitir a las palabras de Juan de Mairena/ Antonio Machado (una nueva poesía lleva consigo no una nueva sensibilidad –y recordemos que ésta era la expresión utilizada por Castellet–, sino una nueva sentimentalidad), cuestionaba las distinciones entre intimidad e historia, razón y sentimiento, y proponía “otro romanticismo” (título de un poema de *Paseo de los tristes*, de Javier Egea), otra moral. El texto de Luis García Montero lo expresa de esta forma:



Quando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos) (...). Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser una forma de rebeldía. (Egea, García Montero, Salvador, 1983: 14-15)

“Todo lo admitido por el recuerdo forma parte del presente”, escribe García Montero, y Javier Egea construye su “Poética” a través de una paráfrasis del célebre poema de Juan Ramón Jiménez:

Vino primero frívola –yo niño con ojeras–  
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza  
o alguna perversión: sus velos y su danza  
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras  
porque también manchase su ropa en la tardanza  
de luz y libertad: esa tierna venganza  
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,  
mas se fue desnudando, y yo le sonreía  
con la sonrisa nueva de la complicidad.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos  
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,  
pequeño pueblo en armas contra la soledad.  
(Egea, 2012: 81)

Como autores de referencia, figuraban de manera especial Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma y Ángel González. La propuesta de *La otra sentimentalidad* fue muy reveladora del giro de los años ochenta, pero su alcance se ajustó –lógicamente– a la trayectoria de cada uno de los poetas que la suscribieron. Para mí, tres títulos marcan claramente el límite (es decir, el final): *Raro de luna* (1990), de Javier Egea, *Las flores del frío* (1991), de Luis García Montero, y *La condición del personaje* (1992), de Álvaro Salvador. Acerca del sentimiento de pertenencia a un

determinado grupo, le decía Jaime Gil de Biedma al periodista mexicano Federico Campbell en el libro *Infame turba* (1971):

Uno lo tiene hasta los 30 años. Después, es absurdo ese sentimiento de grupo. No sólo en la literatura. Cuando se tiene esa edad, todavía se vive en pandilla, en banda, como uno vive cuando es muy jovencito (...). En la literatura pasa lo mismo. Cada cual va por su lado. (Campbell, 1971: 250-251)

Imposible expresarlo con más claridad. Y ello vale igualmente para los autores que estuvimos más o menos próximos a esta opción, como Benjamín Prado, Ángeles Mora, Inmaculada Mengíbar, Teresa Gómez o el que firma estas líneas<sup>5</sup>. Se ha repetido, hasta convertirse en tópico, que la “otra sentimentalidad” dio lugar a la “poesía de la experiencia” o *se diluyó* en ella. Nada más lejos de la realidad. Lo que se advierte en los años de la Transición y, muy especialmente, a principios de la década de los ochenta es un claro desplazamiento de la estética neovanguardista (o neobarroca: “venecianos”, etc.) hacia un artificio de naturalidad que produce el efecto de lo verosímil y hacia un tono más narrativo e irónico al mismo tiempo, pero también en este caso sería impropio hablar de “estéticas dominantes”, puesto que no desaparece la diversidad. Y además, los autores antes citados (en la órbita de “la otra sentimentalidad”) han seguido investigando, cada uno a su manera, en las relaciones entre literatura, ideología e historia.

No me puedo extender más. Diré, para terminar, que la cultura española (y, por supuesto, la literatura) de los años ochenta –la que podría incluirse en el horizonte de la llamada *posmodernidad*– contó con aportaciones muy valiosas, aunque también tuvo mucho de espejismo, de brindis al sol. Y es que quizás no habíamos cambiado tanto como nosotros mismos quisimos creer.

### Bibliografía

- AA.VV. (Colectivo 77: Álvaro Salvador y otros) (1976) *La (región) poesía más transparente*, Málaga, Ángel Caffarena.
- ANDREU, Blanca (1980) *De una niña de provincias que se vino a vivir a un Chagall*, Madrid, Rialp, colección Adonáis.
- BAUTISTA, Amalia (2010) *Tres deseos (Poesía reunida)*, Sevilla, Renacimiento.
- BEJARANO, Francisco (1990) *Antología (1969-1987)*, Granada, Maillot Amarillo.
- BOTAS, Víctor (1994) *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Llibros del Peixe.
- BUCKLEY, Ramón (1996) *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.
- BUENAVENTURA, Ramón, ed. (1986) *Las Diosas Blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.
- CAMPBELL, Federico (1971) *Infame turba*, Barcelona, Lumen.
- CASTELLET, Josep Maria, ed. (1970) *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- DE DIEGO, Estrella (1995) “Dibujar con palabras, escribir con imágenes. La fotografía española de los años 80 y el problema de la identidad nacional”, en José Luis Molinuevo, ed., *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, pp. 47-60.

<sup>5</sup> Ver Díaz de Castro, ed. (2003) y Rodríguez (1999).

- DELGADO, Agustín, Luis Mateo Díez, Angel FIERRO y José Antonio LLAMAS (1971) *Equipo Claroboya. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, ed., (2003) *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, colección Vandalia.
- EGEA, Javier (2012) *Poesía completa (II)*, Madrid, Bartleby.
- EGEA, Javier, Luis GARCÍA MONTERO y Álvaro SALVADOR (1983) *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote.
- GARCÍA DEL MORAL, Concepción, y Rosa María PEREDA, eds. (1979) *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús, y Lorenzo SAVAL, eds. (1986) *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (monográfico de la revista *Litoral*, 169-170, Málaga, octubre de 1986).
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1980) *Las voces y los ecos (Antología)*, Madrid, Júcar.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2019) *Poesía completa (1980-2017)*, Madrid, Austral.
- GRACIA, Jordi (1996) "Novela y cultura en el fin de siglo", en *Ínsula. El espejo fragmentado*, 589-590, pp. 27-31.
- LANZ, Juan José (2012) *Antorcha de paja. Revista de poesía (1973-1983). Heterodoxia y canon en la poesía española durante la Transición*, Madrid, Devenir.
- LANZ, Juan José, y Juan José TÉLLEZ, eds. (1996) *Marejada. Historia de un grupo literario*, prólogo de Fernando Quiñones, Cádiz, Quorum Libros.
- LUQUE, Aurora (1982) *Hiperiónida*, Granada, Zumaya.
- MORA, Ángeles (1982) *Pensando que el camino iba derecho*, Granada, Genil.
- (1995) *Antología*, Granada, Maillot Amarillo.
- NAVARRO, Justo (1976) *Serie negra*, en *Antorcha de Paja (Suplemento)*, Córdoba, 9, septiembre, s.p.
- (2005) "Hitos de la literatura criminal", en *Babelia (El País)*, 23 de julio de 2005.
- ORTIZ, Fernando (2003) *Versos y años. Poesía 1975-2003*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, colección Vandalia.
- RESINA, Joan Ramón (1997) *Un cadáver en la cocina*, Barcelona, Anthropos.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1999) *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- ROSSETTI, Ana (1985) *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión.
- (1988) *Yesterday*, Madrid, Torremozas.
- SALVADOR, Álvaro (1974) *La mala crianza*, Málaga, Ángel Caffarena editor.
- (1980) *Las cortezas del fruto*, Madrid, Endimyon.
- SALVAGO, Javier (1980) *La destrucción o el humor*, Sevilla, Calle del Aire.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy (2004) *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, Barcelona, Tusquets.



VALLS, Fernando (2000) “La narrativa española, de ayer a hoy”, en *El País*, 5 de diciembre de 2000.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998) *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Mondadori, Barcelona.



# La construcción del lenguaje poético en la Generación del 80 (A propósito de la riqueza léxica)

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ GARCÍA  
Universidad de Granada

## Resumen

Con el presente artículo, presentamos una propuesta de análisis lexicométrico de la poesía de la Generación de 1980, que destaca por su gran influencia en las generaciones posteriores y por su indudable éxito de público y crítica. Para tal fin, nos apoyaremos en la metodología de análisis de la riqueza léxica, desarrollada por autores como Humberto López Morales, fijándonos en indicadores cuantitativos tales como el intervalo de aparición de términos (IAT), porcentaje de vocablos nocionales (PV) e índice de hápax. También analizaremos las categorías gramaticales utilizadas en la obra de cada uno de los diez autores que componen nuestra muestra, representantes de las principales corrientes: Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Ángeles Mora, Jorge Riechmann, Olvido García Valdés, Concha García y Andrés Sánchez Robayna, Isla Correyero y Blanca Andreu.

**Palabras clave:** riqueza léxica, Generación de 1980, palabras nocionales, hápax, lexicometría, análisis del discurso

## Abstract

This paper presents a proposal for a lexicometric analysis of the poetry of the 'Generación de 1980', which stands out for its big influence on subsequent generations, and for both its undisputed popular success and wide critical acclaim. In order to do so, a 'lexical richness' methodology of analysis will be used, as it has been developed by authors such as Humberto López Morales and others - namely, my focus will be on such quantitative indicators as the 'interval of occurrence between terms' (IAT in Spanish), 'notional word percentage' (PV in Spanish), and hapax index. I will also analyze the grammatical categories used in each of the ten literary works that comprise our corpus of analysis - with such representative names as Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Ángeles Mora, Jorge Richman, Olvido García Valdés, Concha García, Andrés Sánchez Robayna, Isla Correyero, and Blanca Andreu.

**Key words:** lexical richness, Generation of 1980, notional words, hapax, lexicometry, Discourse Analysis



## 1. INTRODUCCIÓN

Con esta investigación nos proponemos profundizar en el estudio del lenguaje poético desde una aproximación metodológica estrictamente lexicológica. En la línea de trabajos anteriores dedicados a examinar hasta qué punto la calidad de la poesía está ligada a la diversidad o riqueza léxica de los autores jóvenes (Sánchez, 2018), entendemos que cobra especial interés tratar de verificar esta hipótesis en las creaciones de poetas del canon, cuya obra es reconocida por crítica y público y cuyo estilo es reconocible y más o menos etiquetable en una u otra

corriente estética. Nos centraremos en la Generación del 80 por varios motivos, pero el más importante tiene que ver con el indudable peso e influencia que estos autores tuvieron y siguen teniendo en la obra de posteriores generaciones, como la actual.

No cabe duda de que una investigación como la que proponemos, en la que trataremos de examinar la poesía sirviéndonos de parámetros cuantitativos, se antoja una tarea algo paradójica que, a priori, puede suscitar algunas dudas. ¿Realmente se puede (o se debe) escrutar el texto poético como algo cuantificable, medible, mensurable? ¿Se puede calibrar la experiencia poética, la brillantez, el estremecimiento?

En caso de que la respuesta sea afirmativa y en efecto sirva de algo poner el poema del revés para analizarlo desde otra perspectiva, se abren paso varias preguntas de investigación relevantes: ¿una mayor riqueza léxica se correlaciona con el éxito de crítica y/o público de una obra? ¿Hay diferencias significativas entre estos autores y estéticas?

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con la llegada de la democracia a España y una vez superado el culturalismo veneciano que intentó construir como grupo generacional Castellet, se desarrollan las poéticas de la llamada generación del 80 (término acuñado por J. L. García Martín, 1988), que responden a un posicionamiento estético y discursivo muy diferente y poliédrico<sup>1</sup>. En pocos años, no más allá de 1984, se superaron los planteamientos de 'La Otra Sentimentalidad', el grupo que, sustentándose en los postulados de ideológicos de Juan Carlos Rodríguez, cambió el modo de hacer poesía en aquellos años apoyando su discurso en la "radical historicidad de la literatura" (Rodríguez, 1999: 55). La mayoría de ellos (con la excepción de Javier Egea) desembocan en lo que se denominó la Poesía de la Experiencia, que el propio teórico de la UGR vino a definir de la siguiente manera: "descendencia -transformada en cuanto a inconsciente ideológico como digo- de esta autodestrucción/cotidianización de la poética, establecida en el paradigma de los 50, se le acabaría por llamar (nueva u otra) poesía de la experiencia" (Rodríguez, 2016: 24). En ella figuras clave serán Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Benjamín Prado o Ángeles Mora, por poner algunos ejemplos significativos.

Se trata de la tendencia dominante en la poesía española desde 1985/1986 hasta el final del siglo XX (el principio y final se puede marcar con dos poemarios de García Montero: *Diario cómplice*, de 1987, y *Completamente viernes*, publicado en 1998) y, desde un planteamiento general se caracteriza por ambientar los poemas en contextos urbanos en los que la ciudad funciona como "cómplice de las palabras que la dibujan y construyen, se ha adueñado del lugar de la enunciación, absorbiendo muchas veces al sujeto que la pronuncia y convirtiendo a buena parte del discurso poético en lo que algunos llaman 'poesía urbana'" (Scarano, 1999: s/p). Prieto de Paula estimó que

Predominaba en dicha corriente la idea de la historicidad del texto artístico, constreñido y modulado, incluso en la forma -aunque lejos del determinismo y de la teoría del reflejo-, por la ideología dominante. Al fondo, podía percibirse un vacío de expectativas teleológicas y un desmantelamiento filosófico que habían supuesto un territorio yermo en el que se asentaba, como única y frágil realidad, la vida del sujeto: su experiencialidad. La experiencia del yo ocupaba el lugar que antaño habían ocupado la poesía ensimismada, el culturalismo desbordante, los vanguardismos alejados del lector común, incluso la metapoesía. La centralidad de ese sujeto creado iba de la mano de una expresión menos elitista y más comunicativa, cuya vocación de transitividad recordaba, cierto que con otro lenguaje poético más exigente y menos instrumental, las propuestas de los autores civiles y sociales del medio siglo, que habían sido barridas por la poética posterior; pero también las de alguna poesía

<sup>1</sup> Véase ahora sobre este periodo histórico, la contribución en este mismo monográfico de Antonio Jiménez Millán.

simbolista de comienzos del siglo. El estilo, caracterizado a menudo por el tradicionalismo expresivo y un evidente desvío del experimentalismo, dista mucho del desaliño de anteriores ensayos realistas. (s.p.)

Progresivamente, a la Poesía de la Experiencia se fueron incorporando autores que estuvieron en la línea novísima, como Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena; también otros poetas no posicionados anteriormente como Joan Margarit, que había desarrollado la mayor parte de su obra en catalán. Pero, aunque como escribe García Posada, es “la corriente que se ha afirmado con mayor personalidad en nuestra lírica reciente” (1996: 26), no es el único planteamiento para los autores de la conocida como Generación del 80. En otra línea dentro de lo figurativo están Jorge Riechmann (Poesía Practicable), o Fernando Beltrán, uno de los referentes del Sensismo.

Frente a este posicionamiento centrado en hacer una poesía comunicativa, otros autores, siguiendo la denominada Estética de la retracción que continúa la estética de José Ángel Valente vienen a desarrollar una poética diferente, centrada en trabajar los límites del lenguaje; se trata de la denominada ‘Poesía Meditativa’ o ‘Poesía del Silencio’ y entre sus máximos exponentes están Olvido García Valdés, Concha García o Andrés Sánchez Robayna, entre otros. La necesidad de esta poesía y sus planteamientos los explica el propio Valente:

Cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje. Paradójicamente, lo indecible busca el decir; en cierto modo, como casi al vuelo indica san Juan de la Cruz, en su propia sobreabundancia lo conlleva: “El alma que de él [de la sabiduría y amor a Dios] es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en él su decir...” (“Prólogo”, Cántico espiritual). Lo amorfo busca la forma. Pues la experiencia mística carece en realidad de forma, es experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada. “¿Cómo dar forma a lo que no la tiene?”, exclama Enrique Suso. Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. (2008, II: 87)

Para el presente estudio hemos seleccionado a autores representantes de todas las estéticas mencionadas por ser las más visibles, por más que existan otras minoritarias de las que se podría hablar si tuviésemos más espacio y el estudio fuese más amplio. No obstante, las consideradas aquí son las dos que vienen a marcar el panorama de la poesía española de la Generación del 80, tal y como se verifica en Sánchez García (2018).

En cuanto a los autores, de la Poesía Figurativa, hemos elegido a Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal y Ángeles Mora (Poesía de la Experiencia) y Jorge Riechmann (que representa lo que se ha venido a denominar Poesía de la Conciencia Crítica). De la Poesía Meditativa, Olvido García Valdés, Concha García y Andrés Sánchez Robayna. Y, finalmente, dos autoras muy dispares que no forman parte de las dos estéticas dominantes pero que tienen un alto interés para dar una visión panorámica de la Generación del 80: Isla Correyero, máxima exponente del hiperrealismo lírico (*Crímenes* o *Amor tirano*, aparte de *Diario de una enfermera*) y que conectó en algún momento con Voces del Extremo; en otra línea, Blanca Andreu, considerada como la primera autora postnovísima con su poemario *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, que empieza su andadura desde un surrealismo poético del que ha ido progresivamente distanciándose desde *Capitán Elphistone* (1988). Para tratar de garantizar la validez y la objetividad de los resultados, los textos escogidos corresponden a los primeros años de cada uno de los autores estudiados y al mismo periodo creativo.



### 3. METODOLOGÍA

Apoyándonos en nuestra primera aproximación exploratoria antes mencionada (Sánchez, 2018), vamos a dedicarnos en esta ocasión a examinar la riqueza léxica de los principales exponentes de la generación del 80. Nuestro propósito será obtener un índice de cada una de las muestras examinadas, a fin de contrastarlo posteriormente y obtener algunos indicadores valiosos acerca de la variedad de vocabulario utilizado, índice de palabras nocionales (por categorías morfológicas) o palabras de un solo uso.

¿Por qué entendemos que puede ser interesante un estudio de la riqueza léxica de esta generación? Son varios los especialistas que defienden la llamada “estilística computacional” para acometer el estudio de las características cuantificables –medibles– de un texto por medio de procedimientos informáticos. De acuerdo con Antonio García Velasco, apoyándose en Josse de Kock (1983), esta es la única posible información científica que el estudioso puede ofrecer, más allá de interpretaciones cualitativas.

Sin duda, uno de los medidores cuantitativos más fiables para estudiar el léxico de una obra literaria es la riqueza léxica. En este punto, es preciso hacer unas breves aclaraciones metodológicas sobre este tipo de estudio lexicométrico. Esta metodología ha venido desarrollándose desde los años 50 con Giraud (primero en diferenciar entre palabra y vocablo como elemento básico de análisis), Müller (1968), Ham (1979), H. López Morales (1984), Ávila (1986) y Tesitelová (1992), entre otros.

Como señala Humberto López Morales,

la llamada calidad de la escritura está integrada por una serie de factores, entre los que destacan sin duda: la riqueza léxica, la madurez sintáctica, los esquemas de cohesión y la coherencia discursiva. La amplitud y variedad del vocabulario está muy apoyado en la disponibilidad léxica del hablante [esto es, el potencial para emplear palabras evocadas por un determinado tema], la madurez sintáctica, en su grado de entrenamiento combinatorial de oraciones simples en el discurso, los esquemas de cohesión y la coherencia dependen esencialmente del orden que quiera dársele conscientemente a los elementos constitutivos del discurso. (López Morales, 2011: 15)

Hay distintos procedimientos para medir la riqueza léxica. La de mayor aceptación en el mundo de los estudios hispánicos es la propuesta por Humberto López Morales, y por ello, es la que vamos a aplicar en este trabajo, en el que nos fijaremos en una serie de indicadores fundamentales. Nuestro punto de partida pasa por la obtención del porcentaje de vocablos, o lo que es lo mismo, el porcentaje de palabras nocionales sobre el total de palabras empleadas en un corpus. Si nos remitimos a Humberto López Morales (que a su vez se fundamenta en las aportaciones previas de Haché, 1991, Ham, 1979 y Ávila, 1986), este porcentaje se obtiene dividiendo el número total de vocablos entre el total de unidades léxicas para después multiplicar el resultado por 100:

$$PV = \frac{V \times 100}{N}$$

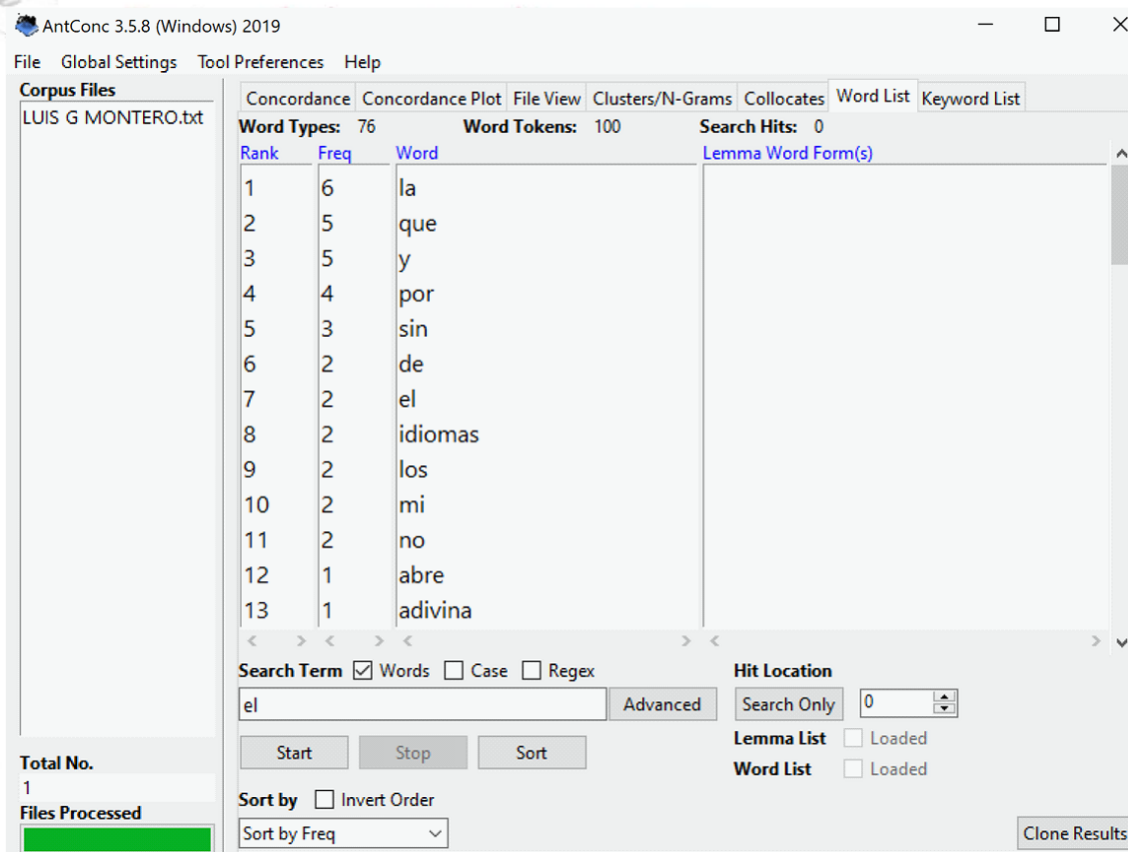
Aun siendo interesante, este resultado no aporta gran cosa, ya que se trata de un “indicador grueso”, como nos recuerda López Morales, y por ello debe complementarse con el intervalo de aparición de palabras de contenido nocional (IAT):

$$IAT = \frac{N}{PN}$$

De esta fórmula se desprende que, a mayor número de palabras nocionales, menor será el intervalo, lo que redundará en un índice de riqueza léxica más favorable. Se trata de una fórmula especialmente interesante para cotejar entre individuos particulares, como es el caso que nos ocupa, a fin de estudiar la relación de un sujeto con el resto de la muestra o un determinado grupo de informantes de esta.

Tomemos, por ejemplo, una muestra de varios poemas de Luis García Montero. Para la tarea que nos ocupa, no es preciso procesarlos en su integridad, pues una de las constantes de la poesía es la repetición léxica, de modo que solo seleccionaremos los primeros versos de varios poemas de cada uno de los autores de la muestra, representativos de una primera etapa y otra más reciente, hasta obtener un total de 100 palabras, para evitar un posible sesgo en los resultados.

Para proceder a la fase de análisis, es conveniente codificar en un documento en texto plano los versos seleccionados aleatoriamente para su procesamiento por el software AntConc (Anthony, 2019). Una vez obtenido el listado e índice de frecuencias, hay que separar las palabras nocionales (con significado pleno: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios), del resto. Téngase en cuenta que las más frecuentes (normalmente, más del 80% de las 15 primeras) siempre suelen ser preposiciones, conjunciones, interjecciones, y también pronombres.



Rank	Freq	Word
1	6	la
2	5	que
3	5	y
4	4	por
5	3	sin
6	2	de
7	2	el
8	2	idiomas
9	2	los
10	2	mi
11	2	no
12	1	abre
13	1	adivina

Figura 1 – Captura del programa AntCon (Anthony, 2018)

Sobre esa base, ya disponemos de la siguiente información:

- Total de palabras de contenido semántico nocional (repetidas y no repetidas): 52
- Palabras repetidas (entre nocionales y no nocionales): 11
- Palabras de contenido semántico nocional (tokens): 50
- Palabras sin contenido semántico nocional: 48

Por tanto, en este caso, tendríamos un PV de  $50 \times 100 / 50 = 50$

El IAT (para medir el intervalo de aparición de palabras nocionales, es decir, cuántas palabras tienen que pasar en la lista para hallar una que tenga significado propio) se obtiene dividiendo el número total de palabras entre las nocionales:  $100/50=2$ .

Índice de hápax: **1,04** (se obtiene dividiendo el número total de vocablos entre los que tienen frecuencia 1 en la selección estudiada, en este caso:  $52/50$ ).

A priori, estos datos arrojan un índice de riqueza léxica significativamente alto. Precisamente, Humberto López Morales plantea que un índice de 50 se situaría en los estándares aceptables de riqueza léxica que podemos esperar encontrar en textos literarios o cultos. De hecho, al margen del texto literario, en hablantes cultos, la cifra suele gravitar en torno a las 60 palabras nocionales no repetidas. Puede servirnos como referencia el análisis de Raúl Ávila (2001) sobre el ensayo *Tiempo nublado* de Octavio Paz, que arroja un índice de 69,5, similar al observable el discurso periodístico televisivo (CNN) o el nivel medio de riqueza léxica del nivel culto de los hablantes mejicanos (68,5). Tengamos en cuenta, en este caso, que los ejemplos mencionados corresponden a prosa, y la poesía debe medirse con textos líricos exclusivamente (cuentan aquí como sesgo el paralelismo y el ritmo).

#### 4. ANÁLISIS DE MATERIALES

Es preciso señalar, de entrada, que la muestra obtenida es muy heterogénea, pues hemos tenido que combinar versos de distintos poemas de cada autor estudiado para evitar sesgos.

Llega el momento de comparar los resultados obtenidos para los autores. Como pueden ver en la siguiente tabla, hallamos un promedio de índice de riqueza, marcado por el porcentaje de vocablos marcadamente bajo, situado en un promedio de 42,9. El intervalo de aparición de términos es de 2,36 y el índice medio de hápax, 1,14.

Destacan tres autores con un índice de riqueza léxica, expresado en el Porcentaje de vocablos, muy elevado: Luis García Montero (con 50), Isla Correyero (49) y Ángeles Mora (48). Su intervalo de aparición de vocablos es menor de 2,1 y el índice de hápax próximo a 1, lo que confirma la gran variabilidad léxica de la muestra en los tres casos. También son aceptables los resultados obtenidos en la poesía de Benítez Reyes y Olvido García Valdés (45) y Carlos Marzal (PV 44), con IAT de 2,22 y 2,27 respectivamente.

En la zona baja de la tabla se sitúan los cuatro autores restantes: Blanca Andreu, Concha García, Jorge Riechmann y Andrés Sánchez Robayna, todos con un porcentaje de vocablos inferior a 40. En el caso de los últimos, lo destacable es la aparición de palabras gramaticales, que se repiten muchas veces.

	PALABRAS CONTENIDO SEMÁNTICO	RESTO DE PALABRAS	PAL. REPETIDAS	PV (VOCABLOS)	IAT (INTERVALO)	HÁPAX
L. GARCÍA MONTERO	52	48	11	50	2	1,02
I. CORREYERO	53	47	14	49	2,04	1,08
Á. MORA	51	49	13	48	2,08	1,06
A. SÁNCHEZ ROBAYNA	54	46	16	47	2,12	1,14
F. BENÍTEZ REYES	50	50	15	45	2,22	1,11
C. GARCÍA	52	48	11	45	2,22	1,15
O. GARCÍA VALDÉS	52	48	15	45	2,22	1,15
C. MARZAL	55	45	15	44	2,27	1,25
J. RIECHMANN	48	52	16	44	2,27	1,09
B. ANDREU	53	47	19	41	2,43	1,29
<b>PROMEDIO</b>	52	48	14,5	45,8	2,18	1,13

Tabla 1. Resultados de riqueza léxica de los autores seleccionados

También hallamos datos interesantes si cotejamos la tabla de resultados de los vocablos (palabras con carga semántica) por autores. Llama la atención la preferencia de García Montero por los sustantivos (23), al igual que Felipe Benítez Reyes y Blanca Andreu (con un empleo muy destacado, 31% de las palabras). Por su parte, Isla Correyero es la poeta que más adjetivos utiliza de los 10 que componen nuestro corpus (14), seguida de Blanca Andreu con 10. Ángeles Mora, finalmente, maneja más verbos (19), destacando en su poesía la acción sobre la cualidad. También Olvido García Valdés registra 19 adjetivos, aunque en su caso, tiene más sustantivos, 23.

	NOMBRES	VERBOS	ADJETIVOS	ADVERBIOS	TOTAL
LUIS GARCÍA MONTERO	23	16	4	7	51
ISLA CORREYERO	19	14	14	6	53
ÁNGELES MORA	22	19	5	5	51
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA	31	8	14	1	54
FELIPE BENÍTEZ REYES	24	16	6	4	50
OLVIDO GARCÍA VALDÉS	23	19	7	3	52
CARLOS MARZAL	19	18	8	10	50
BLANCA ANDREU	34	7	10	2	53
CONCHA GARCÍA	24	17	3	8	52
JORGE RIECHMANN	28	12	6	2	48
<b>PROMEDIO</b>	<b>24,7</b>	<b>14,6</b>	<b>7,7</b>	<b>4,8</b>	<b>51,4</b>

Tabla 2. Resultados por categorías morfológicas

## 5. CONCLUSIONES

Somos conscientes de que con este estudio no se puede determinar el grado de calidad o ausencia de calidad de un texto artístico en este caso, poético. Pero lo que también está claro es que estamos ante un método cuantitativo y no cualitativo que arroja objetivamente unos datos que van a ser relevantes para que los estudiosos de la literatura puedan profundizar en ellos. Asimismo, debe entenderse éste como un primer acercamiento haciendo una traslación del plano sincrónico que aplicamos aquí a un plano diacrónico que permita el estudio de la obra completa de un autor o una estética dentro de una generación. Esta perspectiva sí permitiría valorar, con un corpus más amplio y una perspectiva cronológica dilatada, la evolución desde el punto de vista léxico de tal o cual corriente, de uno o varios autores

Nos preguntábamos al inicio si hay grandes diferencias entre los autores de esta generación, y salvo un par de excepciones, se observa poca dispersión en los resultados: tres autores destacan sobre los demás, pero todos se sitúan por encima de 40; aunque el promedio no es demasiado alto, se ajusta a los parámetros habituales que asociamos con textos cultos, y podríamos considerarlo un índice normal tratándose de textos poéticos, en los que la repetición cobra sentido estético, a diferencia de los textos en prosa.

Aunque los últimos autores de la tabla evidencian un índice de riqueza un poco más bajo, es preciso destacar que el vocabulario utilizado es deliberadamente culto, especialmente en el subgrupo de la llamada "Poesía Meditativa" o "Poesía del Silencio". Los autores de la poesía figurativa con una mayor voluntad comunicativa han arrojado, en nuestro estudio, un índice de riqueza léxica mayor. Los tres primeros de la tabla, Luis García Montero, Ángeles Mora e Isla Correyero, destacan por la riqueza léxica de su obra, y parece intuirse cierta



correlación con una mayor proyección y éxito de ventas, así como prestigio con la crítica especializada.

A tenor de lo verificado, se constata que estamos ante una generación literaria heterodoxa en sus planteamientos estéticos pero cuyos autores, aún a pesar de su diversidad y de la pluralidad de intereses discursivos encaja en los estándares de riqueza léxica propios de la lengua culta en mayor o menor medida. Es notable, ciertamente, que dos poetas fundamentales de la denominada "Poesía de la Experiencia" se encuentren en lo más alto de la tabla. Es sabido que la poesía comunicativa trata de nombrar la realidad (de ahí la abundancia de sustantivos en García Montero) o animar a la acción (caso de Ángeles Mora). Pero, a priori, se podría sobrentender que los poetas que se adentran en busca de los límites del lenguaje deberían alcanzar en sus poemarios un mayor nivel de riqueza léxica. No ha sido así. Eso, precisamente es lo que, a nuestro juicio, hace más necesaria e interesante esta vía de estudio lexicométrico, a fin de indagar sistemáticamente (desde el punto de vista de la riqueza léxica o bien desde el punto de vista de los campos semánticos, por poner dos ejemplos) en la riqueza literaria de una generación poética heterodoxa en la que se sustenta toda la poesía canónica de este siglo XXI.

### Bibliografía

- ÁVILA MUÑOZ, Antonio Manuel (2014) "Patrones sociolingüísticos de la riqueza léxica. Estudio basado en una propuesta original para el cálculo del índice de la densidad léxica virtual de los hablantes", *LEA. Lingüística Española Actual*, 36, pp. 249-272.
- ÁVILA, Raúl (1986) "Léxico infantil de México: Palabras, tipos, vocablos", en *Actas del II Congreso Internacional sobre el español de América*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 510-517.
- (2001) "Los medios de comunicación masiva y el español internacional", en *II Congreso Internacional de la lengua española*, [http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/1\\_la\\_norma\\_hispanica/avila\\_r.htm](http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/avila_r.htm) (julio 2019)
- BAAYEN, R. Harald y Fiora J. TWEEDIE (1998) "How Variable May a Constant Be? Measures in Lexical Richness in Perspective", *Computers and the Humanities*, 32, pp. 323-352.
- CAPSADA, Ramón y Joan TORRUELLA CASAÑAS (2017) "Métodos para medir la riqueza léxica de los textos: Revisión y propuesta", *Verba: Anuario Galego de Filoloxia*, 44, pp. 347-408.
- CINTRÓN SERRANO, Filomena (1992) *Índices de riqueza léxica en escolares de Barranquitas*, Tesis de maestría, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- GARCÍA MARTIN, José Luis (1988) *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1996) *Poesía española 10. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- GIRAUD, Pierre (1960) *Problèmes et méthodes de statistique linguistique*, Paris, Presses Universitaires.
- HACHÉ DE YUNÉN, Ana Margarita (1991) "Aportes de las pruebas de riqueza léxica a la enseñanza de la lengua materna", en Humberto López Morales, ed., *La enseñanza del español como lengua materna*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, pp. 47-60.

- LÓPEZ MORALES, Humberto (2011) "Los índices de riqueza léxica y la enseñanza de lenguas", en Javier de Santiago Guervós, Hanne Bongaerts, Jorge Juan Sánchez Iglesias y Marta Seseña Gómez (eds.), *Del texto a la lengua: la aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE*, vol. I, ASELE, pp. 15-28.
- (1984) *La enseñanza de la lengua materna. Lingüística para maestros de español*, Madrid, Playor.
- MOYA CORRAL, Juan Antonio, coord. (2007) *El español hablado en Granada. Corpus oral para su estudio sociolingüístico. I Nivel de estudios alto*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- , ed. (2008) *El español hablado en Granada II. Corpus oral para su estudio sociolingüístico. Nivel de estudios medio*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- , ed. (2009) *El español hablado en Granada III. Corpus oral para su estudio sociolingüístico. Nivel de estudios bajo*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- MÜLLER, Charles (1968) *Estadística lingüística*. Madrid, Gredos.
- PASTOR MILÁN, M<sup>a</sup> Ángeles y Francisco José SÁNCHEZ GARCÍA (2008) *El léxico disponible de Granada y su provincia*, Granada, Universidad de Granada.
- PORTELA, Clara (1992) *Índices de riqueza léxica en estudiantes de primer año universitario*, Tesis de maestría en Lingüística, Santiago de los Caballeros, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (s.f.) "Entre la disidencia y la asimilación: la poética de la experiencia", en *Poesía española contemporánea*, s.p., [http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia\\_espanola\\_contemporanea/historia\\_a\\_disidencia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_a_disidencia/) (20/4/2019)
- REYES DÍAZ, M<sup>a</sup> Josefa (2007) "Apuntes para la enseñanza del vocabulario", *Revista de Filología*, 25, pp. 529-538.
- (2007-2008) "Riqueza léxica de textos redactados por alumnos de Bachillerato de Las Palmas de Gran Canaria", *Anuario de Lingüística Hispánica*, 23-24: 147-163.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1999) *Dichos y escritos (Sobre La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Francisco José (2018) "Análisis de la riqueza léxica de los poetas Millennial. Primera aproximación", *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*, Madrid, Siglo XXI, pp. 175-186.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2018) *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Akal.
- SCARANO, Laura (1999) "Palabras escritas (ciudades cómplices)", en CELEHIS, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11, pp. 207-234.
- TESITELOVÁ, Marie (1992) *The main areas of quantitative linguistics*, New York, Planum Press.
- TORRES GONZÁLEZ, Antonia Nelsi (1999) "Incidencia de las variables sociales en los índices de producción léxica de estudiantes del último curso de la enseñanza no universitaria", en De la Cuevas, J. y Fasla, D. (eds.) *Contribuciones al estudio de la Lingüística Aplicada*, Castellón, Asociación Española de Lingüística Aplicada, pp. 393-401.
- (2003) "Riqueza léxica en textos narrativos escritos por estudiantes de Tenerife", en Francisco Moreno Fernández, Francisco Gimeno Menéndez, José Antonio Samper, M<sup>a</sup>

Luz Gutiérrez Araus, María Vaquero y César Hernández Alonso (eds.) *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco Libros, pp. 435-449.

VALENTE, José Ángel (2008) *Obras completas. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.



**Práctica literaria / práctica crítica:  
subjetividad, objetividad e inconsciente ideológico  
(Notas desde la radical historicidad de Juan Carlos Rodríguez)**

PABLO APARICIO DURÁN  
Universidad de Granada

**Resumen**

Este trabajo pretende mostrar cómo las nociones de *sujeto* y *objeto* funcionan a modo de espejo para crear aquello que solo la modernidad concibe de forma sustancializada: lo *literario* frente a lo *no literario*. Efectivamente, la noción de sujeto es imprescindible para que exista la noción de valor (o mérito) asociada a la figura del *autor* de un texto; pero resulta que esto solo sucede en cuanto que el “objeto literario” de la lectura moderna se escinde en su aspecto interno (textual) y externo (contextual). Es este último, en concreto, el que afianza la imagen ahistoricista, universalista y evolutiva que caracteriza la idea dominante sobre el “fenómeno literario”. La crítica es, pues, la encargada de hacer explícitas las contradicciones (texto *vs.* contexto), allanando así el camino a la práctica literaria para el despliegue de todo aquello que presupone al *sujeto libre* en cualquier caso. De ahí que nuestro “inconsciente ideológico” (radicalmente histórico) vea subjetividad libre en textos de otras épocas donde la “matriz ideológica” productiva es otra.

**Palabras clave:** sujeto, objeto, radical historicidad, literatura, crítica, Juan Carlos Rodríguez, inconsciente ideológico

**Abstract**

This paper tries to show how the notions of subject and object work like a mirror to create what only modernity conceives in a substantial way: the literary versus the non-literary. Indeed, the notion of subject is paramount in generating the value (or merit) associated with the figure of the author of a text; but it turns out that this only happens as long as the “literary object” of modernity is split into its internal (textual) and external (contextual) aspects. It is the latter, specifically, that strengthens the ahistorical, universalist and evolutionary image that characterizes the dominant idea about the “literary phenomenon”. Thus, criticism is in charge of making contradictions (text *vs* context) explicit, thus paving the way for the unfolding of everything that presupposes the free subject in any text. That is why our (radically historical) “ideological unconscious” sees free subjectivity in texts from the past, where the productive “ideological matrix” is a different one.

**Keywords:** subject, object, radical historicity, literature, criticism, Juan Carlos Rodríguez, ideological unconscious





## 1. LAS RELACIONES SOCIALES INTERSUBJETIVAS COMO MATERIAL LITERARIO DE BASE

Que la obra literaria tiene una *recepción* equis en la sociedad y en el campo literario sobre el que incide, interviene o se inscribe dicha obra, es un lugar común. Sin embargo, intentaremos explicar por qué nosotros preferimos el concepto de “inscripción” para significar mejor la idea de que la incidencia o intervención del texto (que puede ser de una época muy anterior a aquella en la que *se lee*) no se mide solo por su *repercusión/recepción* en la sociedad y la literatura, sino por cómo esa sociedad y esa literatura (y, la segunda, no ha existido siempre) acusan su propia *configuración* a través de la escritura y la lectura literarias, las cuales se han configurado, a su vez, socialmente en un momento dado: es decir, el aspecto “literario” es aquí lo “radicalmente histórico”, frente a la visión universalizadora fenomenológica dominante que lo considera universal y trans-histórico (cfr. Bloom, 1994).

Así pues, consideramos de suma importancia replantearnos las preguntas al hablar de literatura, empezando por el sentido básico que, independientemente del “prisma” con el que se la mire, se suele descartar: su “radical historicidad”. Hacernos, en concreto, la siguiente pregunta: ¿es la literatura un “fenómeno en sí” o se trata más bien de una práctica discursiva histórica que –hoy, desde nuestras relaciones sociales modernas, “inter-subjetivas” por necesidad material (económica y política)– identificamos con un *sujeto* (el/la autor/a y su mundo) y un *objeto* (su *texto como mundo propio* y su *contexto como reflejo o influencia del medio*, etc.)? Es decir, frente a la pregunta sobre el objeto (*qué es la literatura y cómo funciona*), e incluso frente a la pregunta del *para qué* se escribe literatura (tal como se plantea, por ejemplo –y no sin problemas–, desde la teoría de los “actos de habla”; *vid.* Aparicio, 2016), oponemos la pregunta sobre el *por qué* de esa dicotomía o norma subjetiva/objetiva desde la que se habla de “literatura”. Para plantearnos el por qué, en concreto, de su sentido específico en nuestras “formaciones sociales” capitalistas: el sentido del *sujeto* (como lo inasible/constante: lo psicológico/biográfico) y el sentido del *objeto* (como lo verificable en sus múltiples aspectos internos/externos, etc.; siendo lo *lingüístico* aquello que hoy ocupa con más fuerza la casilla interna, y lo histórico lo que constituye el “componente” exterior del objeto).

Como decimos, la Norma (*vid.* Rodríguez, 2001) establece el *problema* y a la vez el *presupuesto* de partida: el del “sujeto libre” que *se expresa a sí mismo a través del objeto textual* y que, por extensión, expresa –accesoriamente– a su contexto. Ahora bien, que ese contexto (social) sea la raíz de aquello que se considera universal (transhistórico), la razón misma de ser del sujeto como noción eje discursiva y por tanto radicalmente histórica, eso es lo que la Norma descarta inconscientemente siempre. Y no puede ser de otra manera cuando todo el edificio social construido sobre el paradigma mercantil (hoy financiero) necesita sujetos libres (de todo) menos de la necesidad de vender su “fuerza de trabajo”, etc.

Así, tendemos a pensar, o más bien, a dar por hecho, que, incluso desde un punto de vista *diacrónico*, lo constante (en lo literario) es ese sujeto auto/expresivo (desde Altamira hasta Bansky o desde el *Gilgamesh* hasta *Rayuela*); lo que cambiaría serían las “formas” y los “medios” (ambas consideradas asimismo contextuales) de esa expresión: la lengua y sus convenciones; las ideas o creencias culturales/sociales, “visiones del mundo”, etc. Pero siempre ese “impulso” expresivo-creativo como principio estructurador del “arte verbal”; y ello *desde* las lenguas clásicas a las modernas, *desde* la primera piedra grabada y el pergamino a la imprenta de Gutenberg e Internet; *desde* la “poesía pagana” a la “religiosa”, y de ahí a la “lírica”, la “novela”, la “performance”, el “meme”; y ello siempre en sentido evolutivo, presuponiendo ese sujeto interior/inherente a la literatura (al arte, en general); eterno, universal, esencialmente humano, etc.

Sin embargo, como apuntábamos antes, el sujeto es una noción exclusiva (reproductiva de unas condiciones de vida materiales concretas) de la modernidad, entendida esta como la sustitución de las relaciones sociales basadas en la dicotomía *Señor/siervo* por aquellas en las

que rige la matriz ideológica intersubjetiva, *sujeto/sujeto*. Así pues, la esencia/*ousía* clásica no tiene nada que ver con el sujeto que -hoy- se pregunta por su propia *autenticidad* (es decir, la “filosofía griega” clásica no tiene nada que ver con lo que, en nuestra posmodernidad, entendemos por “filosofía”; por mucho que el “tardoidealista británico Whitehead” (Sloterdijk, 2010)<sup>1</sup> dijera que la historia de la filosofía equivale a la historia de las “notas al pie de página” a la obra de Platón, algo que, aunque haya sido discutido, ha tenido un hondo calado en lo que comúnmente se acepta como idea válida para definir la “historia de la filosofía”); tampoco el *signo* y la *signatura* divinos con los que se legitima la relación feudal Señor/siervo, tanto en la épica como en todo el escolasticismo medieval, que trata así de “enganchar/ encajar” lo *terrenal* con lo *eterno* (Rodríguez, 2014) tiene nada que ver con el sujeto que se pregunta por su “objeto” y su “mundo”, en sí mismos observables y explicables (*vid.* Rodríguez, 1990); y, finalmente, sin la noción de *sujeto* (es decir, sin la relación imaginaria del individuo cuya subjetividad libre es reflejo de su conocimiento en virtud de su “método científico”) la literatura sencillamente no existe como práctica real: esto es, como práctica que genera *plusvalor* social o, lo que es lo mismo, *mérito* público a través de el *uso* privado (artístico) de la palabra.

## 2. LA CUESTIÓN DE LA CALIDAD LITERARIA Y SU RELACIÓN CON EL “INCONSCIENTE IDEOLÓGICO”

Cuando a la obra literaria se le quiere reconocer la virtud de representar una novedad en la forma de ver y pensar la vida, o en la renovación del género literario al que pertenece, es decir, en el mejor de los casos, lo que se suele considerar una “revolución literaria”<sup>2</sup>, nos olvidamos de que la coyuntura socio-histórica en la que se inscribe cualquier “gran obra” guarda con esta, no solo una relación de “reflejo”, sino –como decíamos más arriba– una relación productiva y reproductiva de la matriz ideológica que domina en cada momento en el interior de las relaciones sociales, esto es, en la práctica material de la vida. Y ello aunque hablemos de Cervantes o de Shakespeare, de Joyce o de Faulkner; de Homero, de Virgilio o de Dante; autores todos, cuya virtud generalmente reconocida es la de haber captado o representado la Naturaleza Humana (¡universal!) a la vez que revolucionado las ideas (literarias en este caso) de su tiempo: psicológicamente (internamente) mediante sus personajes y lingüísticamente (externamente) mediante sus textos, etc. Pero resulta que “Naturaleza Humana”, “sujeto psicológico” y “uso literario” (extraordinario, se entiende) del lenguaje son tres de los criterios dominantes en los que la crítica viene cifrando la calidad literaria más o menos desde hace siglo y medio (*vid.* Rodríguez, 2002a: 84). Son, en todo caso, criterios impensables en ausencia de esa dicotomía sujeto/objeto, la cual ha necesitado de ese periodo de tiempo (casi dos siglos y medio) para afianzarse y hacerse parte del “sentido común”, o lo que es lo mismo, el sentido del “inconsciente ideológico” moderno (y posmoderno, ya que la posmodernidad –por supuesto, desde Nietzsche– simplemente pretende mostrar el envés o cara oculta de la moneda kantiana: pasar de los estratos y formas puras de la razón a los estratos y formas marginadas del cuerpo y la sociedad (la raza, posición sociocultural/económica, orientación sexual, el ecologismo, opción de estilo de vida/alimentación, etc.); esto es, en el fondo, llevar la lógica del sujeto libre hasta sus últimas consecuencias, hoy más que nunca, en una coyuntura en la que ya no hay duda de que todos, marginados o no, somos consumidores y por lo tanto tenemos derecho a gobernar y definir nuestro propio yo, nuestra identidad y autenticidad, etc.).

<sup>1</sup> Al haber manejado la versión digitalizada (incompleta), y a falta del número de página, solo podemos remitir al lector al principio de la Sección 20, dedicada a Foucault.

<sup>2</sup> Y a veces considerada también social: pensemos quizá en los más insignes representantes del boom latinoamericano; lo que supone, desde lo literario pero trascendiéndolo para dar incidir en lo político, un García Márquez, un Neruda o un Alberti, o dicho de otro modo, cuando nos referimos a lo que en inglés –por mucho menos– llaman un “break-through” o un “game changer”, etc.

En definitiva, toda esta concepción de la *aparición* y el *impacto* de la obra literaria supone generalmente la idea de que la literatura tiene su raíz en lo humano/universal abstracto (la Naturaleza Humana, la personalidad y el lenguaje). Que lo social/material concreto (la explotación, “la pesadilla del yo” (vid. Rodríguez, 2005) y el inconsciente ideológico gracias al que se puede decir “yo soy” con un sentido u otro, pero siempre material, histórico...) sea esa raíz concreta de la que partimos al escribir, y no *la amenazante página en blanco*, es lo inconcebible desde la ideología dominante. La radical historicidad (o materialidad) de la literatura supone, por tanto, que esta última “no ha existido siempre” (vid. Rodríguez, 1990). Si atendemos, claro está, no al juego de formas sincrónicas y diacrónicas (lo filológico/fenomenológico) sino a la lógica productiva (discursiva/material) de base: el hecho de que las relaciones amo/esclavo generan discursos esencialistas; la relación Señor/siervo, discursos organicistas; y la relación sujeto/sujeto, discursos animistas y humanistas. Las dos primeras (la relación esclavista y la feudal) suponen prácticas discursivas que nada tienen que ver con la literatura en el sentido de “creación artística”: a) en ellas no hay “subjetividad libre” desde la que ofrecer el propio “punto de vista” más o menos objetivo, porque parten de mundos en los que las personas y las cosas presuponen una verdad que corresponde a su *condición* (sobre la que, en todo caso, se especula –como en el esclavismo– o sobre la que se alegoriza –como en el feudalismo–); por tanto, solo en la modernidad se está haciendo “literatura” porque esta implica una *mirada literal* en la que todo tiene su propia historia relativa, empezando, claro está, por el *sujeto/autor/ voz* que nos la cuenta, cuyo *mérito* depende de ese valor público asignado por la sociedad al punto de vista privado (cifrado en nociones como las de *sensibilidad, percepción, comprensión, empatía*, etc.; y, en general, la noción clave de *experiencia*, una noción que supone a la vez la experiencia subjetiva y la objetiva). De ahí que nos neguemos a considerar esas otras “literaturas” como meros estados evolutivos de una misma esencia literaria universal.

Y, sin embargo, son precisamente los discursos de la sociología y la antropología los que cementan, a todo propósito, la idea de que siempre se han contado historias (desde las primeras congregaciones humanas, “alrededor del fuego”, etc.). Y, paralelamente, la lingüística, hablando de la “función poética” del lenguaje (una idea segregada, asimismo, desde la historicidad abstracta formal/funcional del discurso). Y, por supuesto, la fenomenología, hablando –aún hoy– de “temas universales” de la literatura. Así es como la historia material del sentido (clave en cualquier formación social) queda borrada y en vez de hablar de discursos esclavistas, feudales y modernos, hablamos de literatura clásica, medieval y moderna, y nos explicamos los cortes en la historia literaria con las nociones (positivistas) de *novedad, revolución, tradición, anomalía*, etc., literarias. Ideas todas, claro, que suponen el cumplimiento de la Norma ideológica moderna: la protección de la noción de *sujeto*, para lo cual, la historia ha de quedar indefectiblemente relegada a un papel contextual: la historia como “marco” o “escenario” del despliegue del sujeto libre eterno.

### 3. LA PRÁCTICA CRÍTICA DOMINANTE Y SU INCONSCINETE (LA NATURALEZA HUMANA “LIBRE” COMO PRESUPUESTO DE BASE “GENERADOR” DE LA CRÍTICA LITERARIA)

Porque está claro que lo social se ha explicado –desde la ideología dominante contemporánea– como lo *contextual*, esto es: “lo social” visto como el lado o el aspecto externo del “objeto de estudio” literario, aquello que aparece al adoptar el *punto de vista* sociológico. Así pues, cuando se toma el contexto como aquel aspecto o componente externo del fenómeno universal/transhistórico llamado “literatura”, cuyo interior sería la supuesta “subjetividad libre” del *autor*, entonces, el hacer literatura, efectivamente, se toma por una actividad generativa, y ello en el puro sentido chomskiano del término: el sujeto libre lo es en virtud de su creatividad innata (una capacidad que, en la teoría de Chomsky, no solo estaría al margen de su historia



sino incluso al margen de su entorno próximo<sup>3</sup>). Es sabido que Chomsky aquí (1968) habla de la creatividad como principio generador (*energeia*) inherente a la capacidad humana del lenguaje en general. Pero no es difícil extender esta idea a la de “creatividad literaria” en particular, donde el autor es ese sujeto libre capaz de usar los elementos contingentes (su lengua natural, las ideas de su tiempo y de la “tradición”) para extraer, *de sí y para sí*, los elementos originales creados (*su* propio uso del lenguaje y *sus* propias ideas), y, con ello –muy importante–, dar al mundo no un producto ideológico inscrito en una problemática social concreta (coyuntural), sino un eslabón más en esa cadena universal del pensamiento/lenguaje humano.

Para Chomsky, esta es una conclusión racional, fruto incluso de la intuición (no menos cierta). Pero, para llegar hasta aquí, tanto en la racionalidad cartesiana que presupone unos fundamentos de la mente/pensamiento como en la racionalidad kantiana/humboldtiana que presupone unas estructuras fundamentales generatrices (lo que Chomsky llama “gramática universal”) se ha tenido que dar por hecho que la condición problemática de la subjetividad era una cuestión universal y no relativa a unas determinadas relaciones sociales dadas en las que el sujeto es la noción legitimadora por excelencia. En todo caso, el racionalismo, tal como llega a Chomsky, supone solo la versión más universalista y totalizadora de esa subjetividad libre y, por tanto, la más fácil de asumir, incluso en ausencia de una demostración empírica de sus principios.

Así pues, con demostración o sin ella (incluso sin pasar por Chomsky, que aquí solo comparece como síntoma de toda una ideología, aquella que –incluso– se permite presentar visiones enfrentadas: el célebre debate de Chomsky *vs.* Foucault, por ejemplo), lo importante es que la discusión gire en torno al presupuesto que establece el “inconsciente ideológico” de nuestras relaciones sociales: el sujeto libre o sus límites/obstáculos para desarrollar su libertad (interior/exterior). Así pues, como toda noción (ideológica), la de “creatividad” solo tiene sentido dentro de la problemática desde la que surge como tal noción: las relaciones sociales entre “sujetos”, cuyo paradigma es, efectivamente, “el hombre como medida de todas las cosas”, algo que el Renacimiento retoma desde la perspectiva del incipiente mercantilismo (entre los siglos XIV y XVI) que empieza a mirar el mundo de forma cada vez más *literal* y menos *alegórica*, como hacía el escolasticismo asociado al modo de producción feudal; nada que ver ese lema humanista, por tanto, con el aserto atribuido a Protágoras que, como sofista, se refería a una problemática bien distinta: aquella que existía entre la esencia de las cosas y la retórica que las presenta; o, dicho de otro modo, la contradicción entre la necesidad de mantener las condiciones de esclavitud y de hombre libre, ambas esencial y verdaderamente legítimas entonces, y que, sin embargo, entraban en contradicción con la práctica política basada en la persuasión (de ahí el problema –para el esencialista Sócrates– de los sofistas) y, por tanto, en la opinión sobre la *verdad* o la *esencia*, etc. Lo que estamos diciendo es que eso (o ello, más bien) es lo que preocupaba a Sócrates y a Platón. Ese era el peligro, o al menos una de las grietas ideológicas que animaron la problemática discursiva que hoy llamamos “filosofía griega clásica”, sin más.

Asimismo, hoy –importantísimo el adverbio–, en plena coyuntura ideológica posmoderna, nuestra subjetividad libre acusa sus propias grietas, en este caso, debidas a la necesidad histórica del tipo de explotación legítima: aquella que pugna –día a día– por reproducirse en sus propios términos o condiciones de “libertad” inter-subjetiva.

Esto es lo que se debate en el fondo de toda “crítica”. Esa es la base inconsciente (y sin embargo material: económica y política) que a nivel ideológico produce (*id est*, da sentido) a las nociones de *comunicación*, *expresión*, *creación*, *texto/contexto*, *influencia*, etc.; pero también a las de *marginalidad*, *visibilidad*, *autenticidad*, *biopoder*, *sexualidad*, *género*, etc., articuladas por/en

<sup>3</sup> Para Chomsky, por ejemplo, el interaccionismo vigotskiano atentaría contra esa evidencia (racional) según la cual, los niños aprenden a hablar no tanto por imitación como por aplicación de esa gramática innata, la cual les hace cometer errores que sin embargo se desprenden de una lógica gramatical elemental analógica y que no atenta contra principio lingüístico interno alguno sino contra el principio externo de la norma, etc.



nuestra posmodernidad actual. Pero es precisamente el segundo término, el de la “libertad”, aquello que resulta paradójicamente mucho más problemático que la noción de “subjetividad”, la cual está totalmente asumida ya como parte de ese concepto que empieza a tomar fuerza en el XVIII y que, como decimos, a la altura del XX, está plenamente grabado en el inconsciente ideológico de las relaciones sociales modernas: nos referimos, por supuesto, a la noción de “Naturaleza Humana”.

No tener esto en cuenta al hablar de lo que se debate en el fondo de la práctica discursiva de la “crítica literaria” supone, para nosotros, hacer abstracción del proceso de (re)producción ideológica existente en esta y en cualquier coyuntura histórica; en concreto, supone hacer abstracción del material productivo que genera los discursos: las nociones que dan sentido a un determinado texto, un material al que se despacha considerándolo externo, drenando así la idea de la radical historicidad del discurso, ya que no otra es la implicación de nociones como las de lenguaje/idioma, influencia, convención, presión social, inspiración, etc.; es decir, se trata de un drenaje ideológico que logra así mantener operativa (productiva) la dicotomía autor/contexto, sobre la que trabaja la crítica dominante (es decir, tanto la periodística, como la académica y la amateur).

Es esta crítica la que, al hacer dichas abstracciones, se limita a acusar el nivel puro, es decir, a reafirmar la noción de autor en los términos en que éste queda libre de toda sospecha materialista. Como venimos diciendo, al hablar del contexto, en el fondo lo que se está haciendo es aislar al sujeto de su propia historicidad. Ya se vaya de lo humano/universal a lo humano/individual, lo material (político/económico/ideológico) queda relegado al marco. O, como pretendió el New Criticism: hay que ir a “la obra en sí”<sup>4</sup>, es decir a la textualidad radical de la literatura que (se) expresa por sí misma, frente a la materialidad radical del texto, es decir, su sentido histórico productivo y reproductivo de una determinada matriz ideológica, aquella que rige unas determinadas relaciones sociales y que, por ello mismo, necesita de todas estas dialécticas que desplazan (al transcribirlo a términos legítimos: de ahí que lo consideremos un problema inconsciente) el problema *real* de la explotación.

#### 4. CONCLUSIONES

Vemos, pues, cómo, dentro de un “campo literario”, la aparente diversidad de posturas (en ocasiones, como decíamos, enfrentadas) respecto de “lo” literario no deja de ser, en el fondo (por ser algo inconsciente, y, no obstante, observable en sus nociones eje), una diversidad de formas de proteger, al presuponerla, la noción clave de “sujeto libre” de la que parte tanto el autor como el crítico, y ello precisamente para conjurar cualquier atisbo de consciencia de su propia historicidad discursiva. Esto es lo que Juan Carlos Rodríguez (2001) llamó la “Norma literaria”, cuya normatividad podríamos perfectamente asociar a la noción de “doxa”, al igual que equiparar el concepto marxista de “práctica” (e incluso el de “inconsciente ideológico”) al de “habitus”, si no fuera porque con ello estaríamos olvidando, con Bourdieu y sus seguidores, que es el tipo concreto de relaciones sociales (económicas y políticas: esclavistas, feudales o capitalistas, pero no todas a la vez) lo que determina los presupuestos (las “episteme”, según Foucault, y que nosotros –siguiendo a Juan Carlos Rodríguez– preferimos conceptualizar con el término de “matriz ideológica”) de partida. Digamos que la Naturaleza Humana (como ideología legitimadora del discurso literario del “sujeto libre” capitalista) se segrega en virtud de la naturaleza de las relaciones sociales (cuya ideología no solo es dominante por corresponder con los intereses de las “élites del poder”, sino por corresponder con la lógica del sistema en bloque); relaciones que necesitan presentarse como “libres” ante una realidad económica que exige la libre circulación del capital y, por tanto, la consideración del mérito privado (ya sea este subjetivo u objetivo, es decir, científico) como valor público. Es esto lo que

<sup>4</sup> Y de ello fue un abanderado nuestro admirado Lázaro Carreter (1976).

configura el “sentido” de las prácticas discursivas de la literatura y su crítica. Algo que la ideología dominante solo admite para lo “político”, lo “moral” o lo “religioso”: el sesgo, en este sentido, de un autor y una obra concretos.

El hecho es el siguiente (sin menoscabo de la genialidad o la calidad con que se han llegado a desenvolver en él): en la práctica, los textos de “creación” o de “crítica” (distinción esta que, en el fondo, no hace sino transcribir la vieja –pero hoy muy concreta en su sentido moderno subjetivo/objetivo– dicotomía alma/mente) se inscriben en la materia social (la explotación intersubjetiva) de la que surgen como síntomas, su valor nace del sentido, las palabras, los símbolos, etc., que lo expresan legítimamente (casi siempre desde la contradicción: desde don Quijote a Kafka, por ejemplo). Con más o menos arte, gracia, inteligencia, originalidad, el literato se sirve de las propiedades de la materia social: las nociones básicas (¡y sólidas!) de la ideología dominante permiten dar sentido al mensaje, y, más que los medios (ese lugar común establecido por McLuhan) es el sentido histórico aquello que podemos decir que hace al mensaje; es decir, el discurso es el mensaje (por eso entendemos perfectamente el sentido último de cualquier obra, por abstracta que sea: ahí está el sujeto libre).

Ese es el “objeto literario” que ha construido la práctica crítica desde un inconsciente muy concreto que aquí hemos tratado de delimitar de forma muy esquemática: un objeto sin historia pero supuestamente hecho de Naturaleza Humana libre (eterna), psicología individual (desde los orígenes) y lenguaje literario excepcional (como aquellos de nuestros ancestros que eran buenos contadores de historias). Esa es la idea hoy firmemente asumida. De ahí que lo *libre* hoy necesite abrirse caminos entre la *norma* y su supuesta *transgresión* (la posmodernidad literaria y crítica); pero, en definitiva, se trata de caminos subjetivos, y nunca materiales.

### Bibliografía

- APARICIO, Pablo (2016) “Daños (co)laterales: ¿La literatura como acto de habla?”, en *Poéticas*, [s.l.], n. 1, mayo 2016, <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/8> (11 jun. 2016).
- (2018) *Ideología y competencia comunicativa. Fundamentos epistemológicos para la enseñanza de la lengua y la literatura*, Madrid, Visor.
- (2018) “Bases ideológicas del discurso (pos)moderno. Para leer el porvenir de la poesía”, en Sánchez, R. (ed.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York.
- BOURDIEU, Pierre (1991) *Language & Symbolic Power*, Cambridge-Oxford, Polity Press.
- CHOMSKY, Noam (1968) *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., San Diego, California.
- EAGLETON, Terry (2017) *Cultura*, Barcelona, Taurus.
- FOUCAULT, Michael (2005) *La hermenéutica del sujeto/The Hermeneutics of the Subject: Cursos Del College De France, 1981-1982/Lectures at the College De France, 1981-1982*, vol. 237, Ediciones Akal.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976) *Estudios de poética: la obra en sí*, Taurus, Madrid.
- PECHEUX, Michael y Michael FICHANT (1960) *Sur l'histoire des sciences*, Paris, Maspero.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. (1990) *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid.
- (2001) *La Norma literaria*, Madrid, Debate.
- (2005) “La explotación del yo: Una pesadilla histórica”, *Laberinto*, 20-01-2005, intervención durante el “Primer Encuentro por una Izquierda Antagonista”, Granada 28 de abril de 2004, <http://www.rebellion.org/noticias/2005/1/10288.pdf>.
- (2013) *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal.
- (2014) “Sobre el Utrum, el enganche y la mirada alegórica en el pensamiento medieval”, *Álabe*, 9, s.p.
- (2015) *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires-São Paulo, Marcial Pons.
- SLOTERDIJK, Peter, (2010) *Temperamentos filosóficos: de Platón a Foucault*, trad. de Jorge Seca, Madrid, Siruela.

# Cómo se hace un libro de poemas: la forja de *Sin miedo ni esperanza* (2002), de Luis Alberto de Cuenca

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
Université de Neuchâtel

## Resumen

El presente trabajo explora el proceso de construcción de un libro de poesía de Luis Alberto de Cuenca, *Sin miedo ni esperanza* (2002). Para ello, examina el panorama textual previo comenzando por la *plaquette* *El bosque* (1997), que propondremos como base temática e incluso estructural de *Sin miedo ni esperanza*. Tras analizar en detalle los cuatro poemas centrales de *El bosque*, explicamos cómo la *dispositio* del libro transforma el mensaje individual de estos textos en una idea general, una especie de trayectoria de la voz lírica. A continuación, contrastamos este tono con el de *Alicia* (1999), que incluye algunos de los poemas de *El bosque*, pero con omisiones y añadiduras y, sobre todo, una estructura diferente que configura un mensaje casi opuesto al de 1997. Finalmente, explicamos cómo Cuenca construyó *Sin miedo ni esperanza* combinando las publicaciones de 1997 y 1999, más otra serie de textos, en un todo original que mantiene la estructura básica de *El bosque*.

**Palabras clave:** Luis Alberto de Cuenca; *Sin miedo ni esperanza*; *El bosque*; *Alicia*; libro de poemas; *dispositio*

## Abstract

This article explores the writing process of Luis Alberto de Cuenca's *Sin miedo ni esperanza* (2002), examining the previous textual background that starts at *El bosque* (1997), a *plaquette* which we posit as the thematic and even structural basis of *Sin miedo ni esperanza*. After analyzing the four central poems of *El bosque* in detail, we explain how the individual message of these texts is transformed, thanks to the book's *disposition*, into a general idea, a trajectory by the lyrical voice. Subsequently, we contrast this tone with *Alicia's* (1999), a booklet that includes some of *El bosque's* poems, but with omissions and additions, and, above all, a very different structure. Finally, we explain how Luis Alberto de Cuenca build *Sin miedo ni esperanza* combining the publications of 1997 and 1999, plus other texts, in an original final product that maintains the basic structure of *El bosque*.

**Keywords:** Luis Alberto de Cuenca; *Sin miedo ni esperanza*; *El bosque*; *Alicia*; book of poetry; *dispositio*



## 1. INTRODUCCIÓN: LA CRÍTICA

La poesía de Luis Alberto de Cuenca ha suscitado una merecida atención crítica en los últimos años. En ellos han aparecido diversos trabajos dedicados a dos temas centrales: la trayectoria poética de Cuenca y la intertextualidad que la domina. En cuanto al primero, los estudiosos han examinado el advenimiento y desarrollo de la "línea clara" que apareció en *La caja de plata* (1985) y que anunciaba *Scholia* (1978), esto es, el estilo que llevó la poesía de Cuenca — y, con



ella, la española – del hermetismo a la comunicabilidad (Veredas y Rodríguez, 2008: 6). Es una transición que examina Rodrigo Olay Valdés (2017: 15-17) y que ha ocupado a otros estudiosos (Lanz, 1991: 16-24; 1994: 123-157; 2006: 11-29; Letrán, 2005: 34; Suárez Martínez, 2010: 21; Nagel, 2017: 239) hasta convertirse en uno de los temas estrella de la crítica luisalbertiana<sup>1</sup>, unido al ya señalado de la intertextualidad (Lanz, 2000: 242; 2018; 2019; Ciortea y Lucas, 2014: 181; Olay, 2017: 24). Esta ha sido estudiada en su vertiente relativa al mundo helénico y clásico (Lanz, 1994: 248-250 y 253-259; Escobar Borrego, 2006 y 2010; Suárez Martínez, 2008, 2010 y 2019; Aradros, 2011; Logroño Carrascosa, 2018), a la Biblia (Núñez Díaz, 2018 y 2019), al ambiente bizantino (Montaner, 2019), a la literatura áurea (Dadson, 1997; 2005: 108-110; Sánchez Jiménez, 2018; Nievas Rojas, 2019; Sáez, 2019), a las letras decimonónicas (Letrán, 2019; Ponce Cárdenas, 2019; Sánchez Jiménez, 2019), a la pintura (Sáez, 2018), a la poesía contemporánea (Alarcón Sierra, 2019; Giuliana, 2019; Rivero Taravillo, 2019; Fernández Rodríguez, 2019; Vélez Sainz, 2019), al universo del *pop* (Ciortea y Lucas, 2014; Llamas Martínez, 2018), al cómic (Mora, 2009; Merino, 2011, 2013 y 2019), al cine negro (Lanz, 1994: 142; Gómez-Montero, 1994: 147-149) o al séptimo arte en general (Letrán, 2009: 57-58; Bagué Quílez, 2018), en una serie de acercamientos que recorren los amplísimos intereses y lecturas de Cuenca. Gracias a estos trabajos, la poesía de nuestro autor es una de las más y mejor estudiadas del panorama contemporáneo.

## 2. METODOLOGÍA

Menos comunes, sin embargo, son los estudios de tipo más bien textual, los que atienden al proceso de elaboración de los poemas y a la fijación de sus variantes para revelar la práctica escritural de Cuenca. Nos referimos a trabajos al estilo del que dedica Suárez Martínez (2018) a *Elsinore* o del que consagró Olay Valdés (2019) a reescrituras luisalbertianas de artículos del *ABC*<sup>2</sup>. El proyecto de edición de la poesía completa de nuestro autor estimulará, sin duda, este tipo de asedios, en el que se inscribe el presente, que queremos dedicar a la formación de uno de los libros más importantes de Cuenca: *Sin miedo ni esperanza* (2002). Concretamente, y tras presentar brevemente el volumen, en el presente artículo exploraremos el panorama textual que llevó al libro de 2002 comenzando por la *plaque* *El bosque* (1997), que propondremos como base temática e incluso estructural de *Sin miedo ni esperanza*. De esta publicación analizaremos en cierto detalle cuatro poemas, “El bosque”, “Gilgamés y la muerte”, “Camelot” y “Sobre un tema de Büchner”. Además, explicaremos cómo el mensaje individual de los textos se transforma, gracias a la *dispositio* del libro, en una idea general, o más bien en una especie de trayectoria que recorre la voz lírica. A continuación, contrastaremos este tono con el de *Alicia* (1999), publicación que incluye algunos de los poemas de *El bosque*, pero con omisiones y añadiduras muy reveladoras y, sobre todo, con una estructura diferente que configura un mensaje casi opuesto al de 1997. Finalmente, explicaremos cómo Cuenca construyó *Sin miedo ni esperanza* combinando las publicaciones de 1997 y 1999, más otra serie de textos, en un todo original que mantiene la estructura básica de *El bosque*.

## 3. CORPUS: HACIA SIN MIEDO NI ESPERANZA

*Sin miedo ni esperanza* es el primer libro del ciclo amoroso que Cuenca dedica a Alicia Mariño (Rey Hazas, 2013: 121; Olay Valdés, 2017: 23). El propio autor nos proporciona la clave vital del volumen en una entrevista de 2012:

<sup>1</sup> Para las conexiones entre la *maniera* clara y oscura de Cuenca, véase Lanz (1991: 26; 2006: 19-21), Dadson (2005: 106-107) e Iravedra (2016: 381).

<sup>2</sup> También se dedica a la conformación de diversos libros de poemas de Cuenca el excelente trabajo de Lanz (2006: 32-33, 60-61, 89-91, 109-110).

En lo biográfico ese libro [*Sin miedo ni esperanza*] traslada al papel el hallazgo, siempre asombroso y electrizante, de un nuevo amor. Se suaviza el clima tormentoso de *Por fuertes y fronteras*, y hasta hay lugar para una poesía de carácter lúdico que enlaza con ciertos comportamientos creativos previos a *La caja de plata*. (Martínez, 2012: 53)

La presencia del nuevo amor concede a *Sin miedo ni esperanza* más luz que la que vestía el “tormentoso” *Por fuertes y fronteras* (1996), el libro anterior, cuyo tono también respondía a circunstancias vitales concretas. A esta pista debemos añadir otro dato biográfico particularmente interesante para nuestro propósito: *Sin miedo ni esperanza* es el primer libro que publica Cuenca en su etapa política, la que comienza, de algún modo, con su cargo de director de la Biblioteca Nacional (1996-2000) y culmina con su secretaría de estado de cultura (2000-2004), etapa que resultó ser una de las más difíciles de la vida de nuestro autor. Este condicionamiento laboral no explica totalmente el cambio de tono entre *Por fuertes y fronteras* y *Sin miedo ni esperanza*, que se debe ante todo a la citada circunstancia amorosa, pero influye en una realidad textual esencial para entender el proceso de formación de *Sin miedo ni esperanza*: la relativa escasez de poemas exentos de Cuenca entre 1996 y 2004. Esta realidad facilita la labor que queremos llevar a cabo en este artículo y que debe empezar por el necesario recuento bibliográfico.

Este resulta bastante sencillo, porque entre las dos fechas que nos hemos marcado (1996 y 2004) Cuenca solo publica algunos anticipos con textos que, en su mayoría, pasarían a *Sin miedo ni esperanza*, aunque algunos enriquecerían también subsiguientes ediciones de *Por fuertes y fronteras*, o incluso libros posteriores. Entre estos adelantos de *Sin miedo ni esperanza* aparecidos entre 1996 y 2004, el principal es la *plaque* *El bosque y otros poemas* (1997), cuyos textos acabaron distribuidos entre *Por fuentes y fronteras* (a partir de su segunda edición) y *Sin miedo ni esperanza*. Tras *El bosque*, en segundo lugar conviene citar “Alicia en el país de las maravillas” (1997), una serie publicada en *Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* donde Cuenca incluye tres poemas sobre su flamante amor: a saber, “Dame de beber, Alicia”, que acabaría en la sección “El jardín de Alicia” de *La vida en llamas*; “Para Alicia, a la manera de Catulo y Meléndez Valdés”, que también publicaría en *Fiebre alta*, y el soneto “A Alicia, disfrazada de Leia Organa”, que aparece luego en *Sin miedo ni esperanza*. En tercer lugar, está la bellísima edición para bibliófilos *Alicia* (1999), que contiene, entre otros poemas, algunos de los textos centrales de *Sin miedo ni esperanza*: “Gormenghast”, “Irlanda”, “Camelot”, “Gilgamesh y la muerte”, “Tebeos”, “Bébetela” y “Para Alicia, disfrazada de Leia Organa”. En cuarto y último lugar, subrayemos *El Puente de la Espada*, un libro también pensado para bibliófilos y publicado en 2002. Lo enriquecen varios poemas de *Sin miedo ni esperanza*: “Susana y los viejos”, “Jardín cerrado”, “Guardianes de frontera”, “El albatros de Coleridge”, “Última luna”, “El puente de la espada”, “La rosa en la urna”, “La casa de mi infancia”, “Sin miedo ni esperanza”, “Estoy aquí”, “El voyeur y la voyageuse” y “Navidad”<sup>3</sup>. De estos textos previos a *Sin miedo ni esperanza*, los más importantes por su aliento y por las variantes que presentan son los dos que hemos mencionado en primer y tercer lugar: *El bosque* y *Alicia*. Su análisis contrastado con los dos grandes libros que lo rodean, *Por fuertes y fronteras* y nuestro *Sin miedo ni esperanza*, resulta revelador para entender el espíritu que llevó a formar el volumen de 2002.

*El bosque* contenía los siguientes poemas, que enumeramos en orden:

1. “Los dramas confucianos”
2. “Algún día”
3. “El bosque”
4. “Irlanda”

<sup>3</sup> El libro también trae un poema que no pasó a *Sin miedo ni esperanza*, sino a *El reino blanco*: “La llaga”.

5. "Camelot"
6. "Gilgamés y la muerte"
7. "Tebeos"
8. "Brindis"
9. "Bébetela"
10. "Sobre un tema de Büchner"

El mismo año de su publicación (1997), esta *plquette* pasaba, ya como sección, a integrar la primera edición de *Los mundos y los días*, y también se incorporaría a la segunda, al año siguiente. En ellas, el elenco de poemas sufre algunos cambios con respecto a *El bosque*. La nueva lista es la siguiente:

1. "Gormenghast"
2. "Los dramas confucianos"
3. "Sobre el Cantar de los Cantares"
4. "El bosque"
5. "Irlanda"
6. "Camelot"
7. "Gilgamés y la muerte"
8. "Tebeos"
9. "Brindis"
10. "Bébetela"
11. "Sobre un tema de Büchner"
12. "A Alicia, disfrazada de Leia Organa"
13. "Abre todas las puertas"

Básicamente, del grupo que conformaba *El bosque* desaparece un texto, "Algún día" (que acabaría en *Por fuertes y fronteras*), pero se añaden otros: "Gormenghast", que abre la serie, "Sobre el Cantar de los Cantares" y dos poemas finales, de tono muy dispar, el celebrativo "A Alicia, disfrazada de Leia Organa" y el más ambiguo "Abre todas las puertas". Para entender los cambios que transformaron esta *plquette* y sección de *Los mundos y los días* en todo un libro de poemas es preciso primero comprender cuál era el espíritu de *El bosque* y cómo lo encarnan los textos que Cuenca extrajo de él para formar *Sin miedo ni esperanza*.

#### 4. EL BOSQUE Y OTROS POEMAS (1997)

*El bosque* gira en torno al tema de la revelación descorazonadora, que es el que domina el poema homónimo y el que le otorga su tono central a la *plquette*. En el dicho poema "El bosque", la voz lírica tiene una revelación terrible en su personal "camino de Damasco": descubre que no hay respuestas posibles que expliquen el desazonador caos de la existencia. Esta decepción, uno de los leitmotiv de *Sin miedo ni esperanza*, es el melancólico mensaje de *El bosque* y permite entender el desarrollo del libro a partir de la *plquette*:

##### El bosque

El bosque me contó la vieja historia.  
Dijo que hubo otro tiempo en que los hombres  
se aventuraban entre su espesura  
en busca del oráculo divino.  
Pero nadie llegaba a ver el centro  
de la selva, donde la pitonisa  
resolvía las dudas de los fieles.  
Porque no había centro, porque el bosque  
era y es un inmenso laberinto

sin principio ni fin, y porque el orden  
de las cosas excluye las respuestas.  
Y es así como, ciegos e ignorantes,  
nos dirigimos hacia el precipicio  
de la nada, perdidos en el bosque  
de la traición, el odio y la mentira.  
Eso me dijo el bosque en un susurro,  
mientras yo iba camino de Damasco<sup>4</sup>.  
(Cuenca, 1997a: s. p.)

El poema tiene un aire de leyenda que se construye, como muchas otras veces en Cuenca, sobre un subtexto mítico que otorga complejidad a una voz lírica, que adopta una máscara. En esta ocasión, el dicho subtexto mítico se concentra en la imagen de la floresta de la rama de oro, pues la "pitonisa" que habita "el centro de la selva" evoca a la sibila de la *Eneida*, quien le indica a Eneas cómo conseguir el regalo para Perséfone que permite la entrada a los infiernos: la misteriosa rama de oro que luego daría título al célebre libro de Frazer (*The Golden Bough*, 1890). Esta rama de oro aparecía explícitamente en "La flor azul", de *Por fuertes y fronteras*, en el mensaje de la madre moribunda:

Dónde la flor azul que habla el idioma  
primeval del amor y del coraje.  
"Al país de la rama de oro, donde el pájaro  
azul se posa, más allá de fuertes  
y fronteras, habrás de ir a buscarla",  
dijo mi madre antes de morir.  
(Cuenca, 2012: 331)

En el poema de *El bosque y Sin miedo ni esperanza* la rama desaparece en la floresta, porque a Cuenca le interesa difuminar su luz y subrayar el tono de desesperanza que caracteriza a "El bosque": los seres humanos erramos sin sentido por el mundo, dirigiéndonos "hacia el precipicio / de la nada". Esta idea se repite en varios poemas de la *plaque* que pasaron a *Sin miedo ni esperanza*, aunque nos centraremos en analizar solo tres: "Gilgamés y la muerte", "Camelot" y "Sobre un tema de Büchner". Son textos que por sus posiciones central ("Camelot" y "Gilgamés y la muerte") y final ("Sobre un tema de Büchner") resultan esenciales para determinar el tono de la obra.

El primero que vamos a analizar es el que aparece en sexto lugar en la *plaque*, "Gilgamés y la muerte". El poema lo enuncia el héroe del cantar de gesta sumerio<sup>5</sup>, quien en una de sus aventuras pierde el temor a la muerte, que lo estaba acongojando, justamente al fracasar en su misión de conseguir la planta de la vida:

Gilgamés y la muerte  
a Fernando Lanzas

Temí a la muerte más de lo que nadie  
la haya temido nunca, y fui al extremo  
del mundo en busca de la medicina  
que me hiciese inmortal. Y fracasé

<sup>4</sup> Citamos los textos de la *plaque* por la misma. También pueden encontrarse en *Sin miedo ni esperanza*, para la que remitimos a nuestra edición de la obra, en prensa. No comentamos las oscilaciones ortográficas (mayúsculas, Gilgamesh/Gilgamés) ni otras variantes propias del proceso de reescritura, que podrían ser objeto de otro trabajo.

<sup>5</sup> Sobre Gilgamesh ha escrito Cuenca dos ensayos recogidos en *El héroe y sus máscaras* (1991: 30-42). Uno de ellos, "Gilgamés el Rey", se volvió a imprimir, con ligeros retoques, en *Baldosas amarillas* (2001: pp. 9-12). Gilgamesh y la planta de la vida vuelven a aparecer en *Bloc de otoño* (Cuenca, 2018: 167). Véase también Cuenca (2005). Sobre el tema del héroe en Cuenca, véase Letrán (2005: 256-265), amén de, en general, el citado *El héroe y sus máscaras*.



porque así estaba escrito.  
Pero cuando volví, ya no temía  
a la muerte, y cuando alguien ya no teme  
a la muerte, esta deja de existir  
para él.

De manera que no temas,  
compañero, a la muerte. Te lo dice  
el que perdió la planta de la vida  
por bañarse en el río,  
el amigo de Enkidu,  
Gilgamés.  
(Cuenca, 1997a: s. p.)

En su estudio de las fuentes del texto, Letrán revela que

Cuenca utiliza en su poema un fragmento del final de la novela del escritor neoyorquino Robert Silverberg *Gilgamés el Rey*, traducida por D. Santos y publicada por Destino en 1988. El fragmento dice así (como en el poema, es Gilgamés quien habla): “Temí a la muerte más de lo que ningún hombre la haya temido, y fui hasta el extremo del mundo para escapar de ella, y fracasé en el empeño; pero cuando regresé, dejé de temerla... Y cuando dejamos de temer a la muerte, no existe la muerte”. (Letrán, 2008: 97-98)

El dato procede de otro texto del poeta, “Gilgamés el Rey” (Cuenca, 2001: 11), artículo que, por cierto, no es el único que sirve para iluminar nuestro poema. Además, hay un pasaje de *Baldosas amarillas* donde Cuenca vuelve a disertar de manera reveladora sobre el texto en que se basa “Gilgamés y la muerte”, la *Epopéya de Gilgamesh*, obra en la que Cuenca ve

una inquietante meditación acerca de la necesidad de la muerte y de la vanidad de los esfuerzos humanos para evitar lo inevitable. [...] A raíz de la muerte de su amigo Enkidu, el temor a su propia condición mortal hace que emprenda un desesperado peregrinaje en busca de Ziusudra (Utnapishtim en la versión asiria), el único superviviente del Diluvio, para que le revele el secreto de la inmortalidad. (Cuenca, 2001: 10-11)

Como cuenta la epopeya, el héroe se baña en un río y una serpiente le arrebató la planta mágica que otorga la inmortalidad. Precisamente en este momento se sitúa el monólogo del personaje que recoge el poema de Cuenca. Como ocurría en “El bosque”, el tono del texto es de desesperanza serena, marcada por el bordón “a la muerte”, que se repite en cuatro ocasiones. Dos de ellas resultan especialmente llamativas, por su situación con anáfora y encabalgamiento, en los versos 7 y 8:

Pero cuando volví, ya no temía  
a la muerte, y cuando alguien ya no teme  
a la muerte, esta deja de existir  
para él.

Cabe señalar que esta profunda melancolía se hace eco de la que embarga a la voz lírica en los dos primeros textos de la *plaque*: “Los dramas confucianos” y “Algún día”. Sin embargo, subrayemos que estos dos últimos son precisamente los dos poemas de *El bosque* que no pasan a *Sin miedo ni esperanza*, pues acabaron en *Por fuertes y fronteras*, y que su peso negativo queda compensado en *El bosque* por dos textos de carácter consolatorio: “Tebeos” y “Brindis”, amén del amoroso “Bébetela”, que luego Cuenca vuelve a incluir en *Alicia*. Entre estos polos, el que luego pasará a *Por fuertes y fronteras* y el más luminoso que se recogerá en *Sin miedo ni esperanza*,

está un texto que nos parece decisivo: “Camelot”, el poema central de *El bosque*, que conviene analizar a continuación.

En “Camelot” encontramos un tema que ya había aparecido en *Señales de humo*, concretamente en el artículo “Sobre la castidad”, que data de 1996. Allí incluía Cuenca el siguiente pasaje:

Castas fueron las señoras y señoritas de Britania en época del rey Arturo: “Las damas de aquel tiempo eran castas, y no se dignaban conceder su amor a nadie que no hubiese participado por lo menos tres veces en batalla, y la promesa de su amor hacía más valientes a los caballeros” (según narra el cronista Geoffrey de Monmouth en su *Historia regum Britanniae*, traducida por mí al castellano en 1984). (Cuenca, 1999b: 20)

La cita de Monmouth es la conexión explícita que tiene este texto con “Camelot” y subraya la importancia del tema central de este poema: la castidad.

### Camelot

*A Almudena y Francisco J. Díaz de Castro*

La ciudad y su gente. Casas pobres,  
con tejados de paja. Un laberinto  
de callejas inmundas. Y el castillo,  
un inmenso castillo allá en la cumbre  
de la colina que domina el río.  
La arquitectura del castillo cuelga  
de una abrupta roqueda inaccesible.  
Su sala principal fue decorada  
por el mago Merlín con esculturas  
de guerreros antiguos y famosos,  
como Eneas, Aquiles y Alejandro.  
Las vidrieras son doce y representan  
las hazañas de Arturo, nuevo Heracles,  
y hay un vitral al fondo con Excálibur  
filosa y reluciente, y galerías  
con escudos y lanzas, y la célebre  
Mesa Redonda por antonomasia  
(inventada por Wace), donde se sientan  
los caballeros más esclarecidos  
del orbe, a mayor gloria de Bretaña.  
Contigua está la sala de justicia,  
ricamente adornada con tapices  
de temática bíblica (David  
y Betsabé, Judit decapitando  
a Holofernes, el sueño de Jacob  
y David y Goliat, entre otros muchos).  
Los asuntos juzgados se dirimen  
por medio de un combate, y las mujeres  
han de escoger un paladín que luche  
en su nombre, si son inculpas.

En cuanto a las costumbres amorosas,  
cuenta Geoffrey de Monmouth en su crónica  
que en Camelot las damas eran castas  
y nunca concedían sus favores  
a nadie que no hubiese combatido

por lo menos tres veces en batalla,  
y la promesa de su amor hacía  
más esforzados a los caballeros.  
(Cuenca, 1997a: s. p.)

En este poema de carácter efrástico (como “Gormenghast”, el primer poema de *Sin miedo ni esperanza*), el poeta describe con detalle el castillo de Camelot. Gracias a la focalización en perspectiva, los lectores nos acercamos a él, ascendemos la roca en la que se encuentra, entramos en la ciudad fortificada y, finalmente, recorremos sus salas y observamos la decoración de las mismas. Como en “Gormenghast”, el panorama está desierto: la única excepción es la “gente” del primer verso, que circula fuera de Camelot, no en el castillo en sí, que resulta tan fantasmal como el de “Gormenghast”. Sin embargo, los dos poemas se diferencian por la voz lírica, que en “Camelot” es mucho más impersonal, casi a modo de narrador objetivo. Este se acaba interesando por las damas del castillo, que se evocan más que se describen y que sugieren una nostalgia por su amor, lo que vuelve a conectar el texto con “Gormenghast”. En los versos finales de “Camelot”, la castidad aparece como un crisol donde se pone a prueba y dignifica el alma de los caballeros y, por asociación, la del poeta, quien tras este poema está preparado ya para la aparición del amor.

En *El bosque* este amor todavía no se identifica con Alicia, como veremos enseguida. A continuación de “Camelot” tenemos otro texto desesperanzado (el ya comentado “Gilgamés y la muerte”) y solo después aparecen los poemas consolatorios arriba aludidos, “Tebeos” y “Brindis”, el último de los cuales incluye referencias (un tanto melancólicas) a un amor pasado. Tras él, aparecen los dos poemas finales: “Bébetela” y “Sobre un tema de Büchner”. “Bébetela” es claramente amoroso, aunque no referido a Alicia, y por su tono vitalista y erótico supone un punto álgido en la curva sentimental de la *plaquelette*. Luego, sin embargo, viene “Sobre un tema de Büchner”, que nos vuelve a asomar a los abismos propios de “El bosque” y “Gilgamés y la muerte”:

Sobre un tema de Büchner  
(Michael Ende)

Todos se habían muerto. No quedaba  
nadie vivo en el mundo salvo un niño  
que lloraba y lloraba día y noche.  
La luna lo miraba tan risueña  
que quiso visitarla, pero cuando  
llegó a la luna, vio que solo era  
un trozo de madera putrefacta.  
Y se fue al sol entonces, y el sol era  
un girasol reseco, y las estrellas  
unos mosquitos de oro diminutos.  
Y regresó a la tierra, que era como  
una olla al revés, y estaba solo,  
y se sentó a llorar, y todavía  
sigue sentado y está solo hoy,  
llorando amargamente día y noche.  
(Cuenca, 1997a: s. p.)

El poema se basa en una escena literaria en la que entramos *in medias res*. Procede del *Woyzeck* del dramaturgo alemán Georg Büchner y contiene el motivo de una búsqueda del sentido que resulta en el vacío o la decepción. Es un tema ya presente en “El bosque” (y “Abre todas las puertas”, también en *Sin miedo ni esperanza*), al que “Sobre un tema de Büchner” añade la desesperanza del final, que en este caso prolonga la historia de Büchner hacia el futuro.

En suma, *El bosque* contiene diez poemas que trazan una línea muy clara y que, al compararlos con *Alicia y Sin miedo ni esperanza*, nos permiten entender mejor el proceso de creación de este último libro y su sentido total. Los dos primeros poemas de *El bosque*, “Los dramas confucianos” y “Algún día”, son tormentosos, casi febriles (“a lomos del caballo de la fiebre” cabalga la voz narrativa en el segundo). Son textos desesperados con extremos de “traición y abandono, / despecho y soledad”, como afirma el primero (Cuenca, 1997a: s. p.). A continuación de estos dos poemas, el tono se serena un tanto, con los comentados “El bosque” y “Camelot”, y, entre ellos, “Irlanda”, texto que incluso deja entrever la esperanza de “un mensaje cargado de futuro” (Cuenca, 1997a: s. p.). El sentimiento de “El bosque” y “Camelot” se confirma con “Gilgamesh y la muerte”, tras lo que encontramos los más optimistas “Tebeos” y “Brindis”, el cual da cabida al amor, aunque sea en el recuerdo. Luego, el techo de vitalidad lo alcanza “Bébetela”, aunque la *plaque* acaba con una nota melancólica en “Sobre un tema de Büchner”.

### 5. ALICIA (1999)

Dos años después, *Alicia* presenta un mensaje muy distinto, con doce poemas de los cuales siete se recogen en *Sin miedo ni esperanza*. El elenco de textos del librito de 1999 es el siguiente:

1. “Gormenghast”
2. “Línea clara”
3. “Sobre el Cantar de los cantares”
4. “Irlanda”
5. “Camelot”
6. “Gilgamesh y la muerte”
7. “Tebeos”
8. “Bébetela”
9. “Alicia”
10. “Dame de beber”
11. “Political incorrectness”
12. “Para Alicia, disfrazada de Leia Organa”

De ellos, uno (“Sobre el Cantar de los cantares”) acabó en *Por fuertes y fronteras*, siete (“Gormenghast”, “Irlanda”, “Camelot”, “Gilgamesh y la muerte”, “Tebeos”, “Bébetela” y “A Alicia, disfrazada de Leia Organa”) en *Sin miedo ni esperanza*, y cuatro (“Línea clara”, “Alicia”, “Dame de beber” y “Political incorrectness”) en *La vida en llamas*.

En *Alicia*, los poemas trazan una trayectoria en la que Alicia promete la esperanza, la redención a través de eros. El primer poema del libro presenta el cuerpo de la amada como “un oasis / en el desierto helado del silencio” (1999a: s. p.), desierto en el que menudean los ataques que trata de neutralizar el programático y metapoético “Línea clara”. Luego, “Sobre el Cantar de los cantares” se plantea abiertamente la pregunta que domina (y acaba por contestar positivamente) el libro:

Cuando leo el *Cantar de los cantares*  
 pienso: ¿cómo es posible que la dicha  
 – simbólica o real o figurada –  
 tenga que ver con el amor? ¡Qué raro!  
 (Cuenca, 1999a: s. p.)

De ahí, el tono desciende al todavía esperanzado “Irlanda” y sigue bajando hasta alcanzar el de los ya analizados “Camelot” y “Gilgamesh y la muerte” (los tres poemas, nótese, en el mismo orden en que aparecieron luego en *Sin miedo ni esperanza*), para recuperarse con el amable “Tebeos” (de nuevo, en el mismo orden que en el libro de 2002). En ese momento, cuando *El*



*bosque* (y *Sin miedo ni esperanza*) nos llevan al desolador “Sobre un tema de Büchner” (nota con la que concluye *El bosque*), Alicia salta a la celebración erótica de “Bébetela”, cuya amada se convierte en Alicia merced a la yuxtaposición de este poema y “Alicia”. La fiesta continúa con “Dame de beber”, donde Alicia asiste a la voz lírica, y “*Political incorrectness*”, donde le sirve de cómplice. Finalmente, la fantasía erótica del soneto final (“Para Alicia, disfrazada de Leia Organa”) responde a las preguntas iniciales. Así, el sueño de la amada como esperanza, la posibilidad de aunar dicha y amor, la ordalía de la búsqueda de sentido y el paso por la castidad, se resuelven en un triunfante “sí” de felicidad y deseo.

## 6. SIN MIEDO NI ESPERANZA (2002)

Nos queda explicar cómo esta trayectoria poética se concibe en *Sin miedo ni esperanza*. El libro de 2002 se forma sobre la base de *El bosque* y *Alicia*, pero añade otros poemas y, sobre todo, otra *dispositio* que diseña para el libro un sentido diferente, más matizado que el extático *Alicia*, menos desesperanzado que el melancólico *El bosque*. El análisis del sentido y *dispositio* general del libro de 2002 es demasiado amplio y requeriría un trabajo aparte, pero, en breve, podría condensarse diciendo que *Sin miedo ni esperanza* se divide en cinco secciones, “Apariciones”, “El diablo enamorado”, “Por las calles del tiempo”, “Luces y sombras” y “El enemigo oculto”, que convendrá repasar brevemente antes de proponer una conclusión.

“Apariciones” se abre, como *Alicia*, con “Gormenghast”. Luego recoge casi todo *El bosque* (“El bosque”, “Irlanda”, “Camelot”, “Gilgamesh y la muerte”, “Tebeos”, “Sobre un tema de Büchner”), aunque omitiendo los poemas más atormentados, es decir, “Los dramas confucianos” y “Algún día”, que, por las razones que arriba expusimos, pasan a *Por fuertes y fronteras*, con cuyo tono comulgan. Además, “Apariciones” añade otros textos que no tenemos espacio para examinar ahora, pero cuyos rasgos resultan análogos al resto de poemas de la sección. Tras ella, “El diablo enamorado” comienza con un texto de *El bosque* (“Bébetela”) y uno de *Alicia* (“A Alicia, disfrazada de Leia Organa”), a los que sigue una serie de poemas amorosos de carácter mucho más luminoso que los de “Apariciones”. Se diría que la voz lírica se ha lanzado a vivir y a disfrutar del amor, tras la travesía en el desierto y la purificación de “Apariciones”. El tema del amor se liga con el del tiempo en la siguiente sección, “Por las calles del tiempo”, en la que el poeta reflexiona sobre la posibilidad de contraponer el amor a ese poder destructivo. Tras una serie de altibajos, la serie se cierra con una respuesta negativa, posponiendo la contienda hasta la siguiente sección, que es “Luces y sombras”. Como su nombre indica, este grupo de textos expresa un contraste: de nuevo, la vitalidad que aporta el amor se confronta con la tendencia del sujeto a la melancolía, a la desesperación, incluso. Este sujeto parece ser el “Enemigo oculto” que da nombre a la sección final: el propio poeta, o al menos su dolor interior, es el enemigo a batir. La sección y el volumen se cierran con un poema melancólico (“Imágenes”) que arroja una sombra de duda sobre todo *Sin miedo ni esperanza*: ¿hasta qué punto sirve la literatura para paliar el dolor?

Así se cierra un libro cuyo tono viene definido ya por su título, como avisó Jesús Egido, quien lo clasifica de “amargo” (2003: 70-71). *Sin miedo ni esperanza* es un poemario que tiene mucho de amoroso, pues anuncia la actitud del yo lírico (y su amada) ante la aventura conjunta que les espera, cuyo entusiasmo les ha sacado del pozo emocional que, en lo referente al poeta, retrataba *Por fuertes y fronteras*. El contraste de *Sin miedo ni esperanza* con el libro de 1996 es, en ocasiones, evidente, pero no total, como muestra la trayectoria que traza la voz lírica a través de las diversas secciones del volumen, algunas de las cuales se adentran en galerías casi tan torturadas como las que recorren *Por fuertes y fronteras*, aunque tal vez se recorran con menos aspavientos. Así, en *Sin miedo ni esperanza* pasamos del pozo de “Apariciones” a la esperanza de “El diablo enamorado”, para luego sufrir las recaídas esporádicas de “Por las calles del

tiempo” y “Luces y sombras” hasta dar definitivamente en el desencanto sereno de “El enemigo oculto”. Este desencanto sereno nos recuerda el lema estoico del título (*Nec metu nec spe*) y hace de *Sin miedo ni esperanza* un libro más luminoso que *Por fuertes y fronteras*, pero decididamente ácido. En él, Cuenca combinó poemas e ideas de *El bosque* y *Alicia* hasta dar con una receta original, pero que mantiene la trayectoria emocional de ascenso y caída final que tenía la *plaque* de 1997.

### Bibliografía

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2019) “«A Manuel el prodigioso, a Manuel el funámbulo»: la presencia de Manuel Machado en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp.405-431.
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2018) “*Scriptorium conquense*: el proceso de escritura en Luis Alberto de Cuenca”, *Ínsula*, 861, pp. 40-44.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018) “«Es solo cine, pero me gusta»”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 25-47.
- CIORTEA, Raluca, y Patricia LUCAS (2014) “Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, *Colindancias*, 5, pp. 181-193.
- CUENCA, Luis Alberto de (1991) *El héroe y sus mascararas*, Madrid, Mondadori.
- (1996) *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor.
- (1997a) *El bosque y otros poemas*, Málaga, Llama de Amor Viva.
- (1997b) *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor.
- (1998) *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor.
- (1999a) *Alicia*, Cuenca, Artesanas.
- (1999b) *Señales de humo*, Madrid, Pre-textos.
- (2001) *Baldosas amarillas*, Madrid, Celeste.
- (2002) *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor.
- (2005) *De Gilgamés a Francisco Nieva: un itinerario fantástico*, Madrid, Ediciones Irreverentes.
- (2007) *Los mundos y los días. Poesía 1972-2002*, Madrid, Visor.
- (2012) *Los mundos y los días. Poesía 1972-2005*, Madrid, Visor.
- (2017) *Bloc de otoño*, Madrid, Visor.
- (en prensa) *Sin miedo ni esperanza*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Reino de Cordelia.
- DADSON, Trevor J. (2005) *Breve esplendor de mal distinta lumbre: estudios sobre poesía contemporánea*, Sevilla, Renacimiento.
- EGIDO, Jesús (2003) “Luis Alberto de Cuenca”, *Leer*, 141, pp. 70-71.

- FRAZER, James G. (1890) *The Golden Bough*, 2 vols., London, Macmillan.
- GIULIANA, Virginie (2019) “«Aunque te vayas, quedas, perfumada en el aire»: las huellas de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 432-450.
- IRAVEDRA, Araceli (2016) *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- (2019) “«Después de leer Europa»: Luis Alberto de Cuenca y Julio Martínez Mesanza”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 491-510.
- LANZ, Juan José (1991) *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Francisco Gálvez.
- (1994) *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional.
- , ed. (2006) Luis Alberto de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cátedra.
- (2018) “Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 67-103.
- (2019) “De la saturación culturalista a la ironía intertextual: título, texto y transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 29-107.
- LETRÁN, Javier (2005) *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- , ed. (2008) Luis Alberto de Cuenca, *Antología poética*, Madrid, Castalia.
- (2019) “Dos poetas para un cuervo: Luis Alberto de Cuenca y Edgar Allan Poe”. *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez. Sevilla: Renacimiento, pp. 340-388.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (2018) “La obra de Luis Alberto de Cuenca y las letras de Loquillo (José María Sanz Beltrán)”, en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 104-127.
- LOGROÑO CARRASCOSA, Isabel (2018) “«Trenzas de violeta»: Safo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 128-146.
- MARTÍNEZ, Fulgencio (2012) “Por fuertes y calles del tiempo. Conversaciones con... Luis Alberto de Cuenca. Entrevista de Fulgencio Martínez a Luis Alberto de Cuenca”, *Ágora*, 27, pp. 45-54.
- MERINO, Ana (2011) “Entre el verso y la viñeta: el aliento poético del cómic o la ansiedad gráfica de la poesía”, en Itziar López Guil y Jenaro Taléns, eds., *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 175-191.
- (2013) “El poeta en su viñeta: el romance apasionado”, *Litoral: Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 255, pp. 130-133.
- (2019) “La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 511-531.

- MORA, Vicente Luis (2009) "Alta y baja cultura en Luis Alberto de Cuenca: el mundo del cómic", *Otro lunes*, 8, pp. 45-47.
- NAGEL, Frank (2017) "Entre poetas y amigos. Canonización y hermenéutica de Luis Alberto de Cuenca", Jorge J. Locane y Gesine Müller, eds., *Poesía española en el mundo: procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid, Iberoamericana, pp. 239-256.
- NIEVAS ROJAS, Adalid (2019) "Aceros al sol de la batalla: el capitán Aldana en la poesía guerrera de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla, Renacimiento, pp. 247-269.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2018) "La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 187-236.
- (2019) "Bloc de otoño, en el crisol de la visión divina", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds. *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 166-187.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, ed. (2017) Luis Alberto de Cuenca. *El valor y los sueños. Poemas escogidos (1976-2016)*, Madrid, Verbum.
- (2019) "Luis Alberto de Cuenca, de la prosa a la poesía: la "traducción" a poema de doce artículos de ABC", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 532-572.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2019) "Irónico y decadente: visiones finiseculares en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 289-339.
- REY HAZAS, Antonio (2013) "Poesía y mujeres: Lope de Vega y Luis Alberto de Cuenca", *Litoral*, 255, pp. 118-123.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2019) "«El juego de hacer versos»: la poesía de Jaime Gil de Biedma y Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 474-490.
- SÁEZ, Adrián J. (2018) "«Conmigo vais y moriréis conmigo»: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 264-296.
- (2019) "«¡Ah, de mí mismo!»: Quevedo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Rocío Hernández Arias, Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, eds., *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 259-270.
- SÁEZ, Adrián J. y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds. (2019) *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018) "Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 297-322.



- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2019) "Jekyll y Hyde: persistencia de un motivo de Stevenson en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 270-288.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2008) *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León, Universidad de León.
- (2010) *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- (2018) "El laberinto textual de *Elsinore* (1972-2017)", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 323-344.
- (2019) "La tradición clásica en *Bloc de otoño* de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 108-165.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2019) "¿DNA o ADN?: contornos anglófonos de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., *Haré un poema de la pura nada. La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 389-404.
- VEREDAS, Recaredo y Lorenzo RODRÍGUEZ (2009) "Luis Alberto de Cuenca. La voz de un poeta", *Otro lunes*, 8, pp. 4-8.



# Palabra y conocimiento: la poesía religiosa de los Siglos de Oro en Andrés Sánchez Robayna\*

AMBRA CIMARDI  
Università di Bergamo

## Resumen

En el presente trabajo nos proponemos estudiar la trayectoria creativa de Andrés Sánchez Robayna centrándonos en las imágenes místicas que caracterizan sus poemarios y en los conceptos de 'palabra poética' y de 'gnosis', de vital importancia en los versos del autor. Es nuestro objetivo analizar el fenómeno de intertextualidad (Kristeva, 1981: 66-67) entre la poesía del vate canario y la obra de San Juan de la Cruz y de Sor Juana Inés de la Cruz. Nuestra tesis es que Sánchez Robayna recupera en sus composiciones numerosos elementos presentes en los textos de estos dos autores muy diferentes entre sí: la luz se contrapone a las tinieblas, el yo lírico camina entre múltiples imágenes de elevación y al mismo tiempo de fracaso, y desea llegar al conocimiento pleno de la realidad, a las verdades universales extraterrenales.

**Palabras clave:** Andrés Sánchez Robayna, imágenes místicas, conocimiento, intertextualidad, oposiciones

## Abstract

In this paper we intend to study the creative trajectory of Andrés Sánchez Robayna, focusing on the mystical images that characterize his poetry books and on the concepts of 'poetic word' and 'gnosis', of vital importance in the author's writings. It is our objective to analyze the phenomenon of intertextuality (Kristeva, 1981: 66-67) between the poetry of the Canarian vate and the work of San Juan de la Cruz and Sor Juana Inés de la Cruz. Our thesis is that Sánchez Robayna recovers in his compositions numerous elements which are also present in the texts of these two very different authors: contrast between light and darkness, the lyrical self moves itself among multiple images of elevation and at the same time of failure, and it wants to reach the full knowledge of reality, the extraterrestrial universal truths.

**Key words:** Andrés Sánchez Robayna, mystical images, knowledge, intertextuality, oppositions



## 1. ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: UNA POESÍA DE LA PALABRA

Desde muy joven, Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Las Palmas, 1952) siente una inclinación hacia la literatura, la escritura y el mundo del arte en general. A los doce años empieza a componer poemas (cfr. Walls, 2009: web) y en 1970 abre su trayectoria creativa con *Tiempo de efigies*, reescrito en 1985 y publicado sucesivamente en *Poemas 1970-1985* (1987) bajo el título

---

\* Este estudio se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal «Poéticas de la Transición (1973-1982)» financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades- Agencia Estatal de Investigación/ FFI2017-84759-P. Agradezco al Profesor Rei Berroa su atenta relectura del artículo y sus atinados consejos para mejorar el trabajo.



*Día de aire*. La crítica (Ruiz Casanova, 2011: 32-50; Mata Buil, 2014: 722-723; Romero Velasco, 2018: 968-992) clasifica los libros siguientes en tres etapas<sup>1</sup>: la primera, caracterizada por la “experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo” (Romero Velasco, 2018: 991), reúne *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984), merecedor del Premio Nacional de la Crítica; la segunda, donde destaca la atención a la muerte y a lo sagrado, comprende *Palmas sobre la losa fría* (1989), *Fuego blanco* (1992), *Sobre una piedra extrema* (1995) e *Inscripciones* (1999a); la tercera, en la que el elemento biográfico se mezcla con reflexiones sobre la humanidad, sigue abierta e incluye *El libro tras la duna* (2002) y *La sombra y la apariencia* (2010). Sánchez Robayna es doctor en filología hispánica por la Universidad de Barcelona; en 1976 funda *Literradura* (Barcelona, 1976) y en 1983 *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993), dos revistas de interés artístico-literario en las que aparecen textos y colaboraciones de ilustres estudiosos y poetas internacionales. Actualmente, el escritor es catedrático de literatura española en la Universidad de La Laguna (Tenerife) donde dirige el Taller de Traducción Literaria con su publicación periódica del *Boletín del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna*. Además de ser poeta, ensayista, antólogo y editor, Sánchez Robayna es también traductor; en 1982 gana el prestigioso premio Nacional de Traducción por su transposición de la obra completa de Salvador Espriu.

Los críticos (Amorós Moltó, 1991: 543; García Martín, 1996: 21; Morales Barba, 2006: 18; Morelli y Manera, 2007: 182; Barella, 2013: web; Pérez Parejo, 2013: 29, etc.) consideran al vate canario uno de los poetas más representativos de la Poesía del Silencio. Bajo esta denominación se reúnen autores cuya actividad empieza en los años ochenta del siglo pasado y que siguen el recorrido trazado *in primis* por María Zambrano y José Ángel Valente (Pérez Parejo, 2013: 37; Romero Velasco, 2018: 968); aunque como señala Amparo Amorós Moltó (1991: 250-429) la estética del silencio procede de una larga tradición en la historia de la literatura española. En su artículo “Qué es el silencio y qué no es silencio. Claves de una poética”, Ramón Pérez Parejo (2013: 25-41) describe atinadamente esta tendencia poética agrupando en un decálogo sus claves estilísticas. Entre estas destacan: la “estética de la economía [lingüística] y la estética de la selección”, el “predominio de los poemas cortos, la versificación corta, la ausencia de rima y la participación significativa de los espacios en blanco” (2013: 30-31). El estudioso hace hincapié en “los encabalgamientos abruptos que rompen significados esperados y crean otros nuevos al generar el siguiente verso”, en la sintaxis “que apunta a la brevedad y a la selección” y en el “carácter predominantemente nominal” de los textos: los pocos verbos empleados, “suelen aparecer en presente de indicativo, forma que debe considerarse la más característica de la poética del silencio, que busca la eclosión y epifanía del instante” (2013: 31-32) Por lo que concierne al yo lírico, Pérez Parejo subraya su carácter impersonal y pasivo: “El sujeto no actúa, sino que contempla o medita. Estos textos anteponen el objeto y la contemplación al sujeto que los convoca” (2013: 33). Refiriéndose menos a la forma y más al contenido, Rafael Morales Barba define la Poesía del Silencio como una tendencia “despojada de retórica, nihilista, muy desahogada en su agonismo vital, desesperanzada por esa «partida de dados» que es la vida

---

<sup>1</sup> Sánchez Robayna reconoce un cambio en su trayectoria creativa, aunque admite que se trata de una variación no consciente. Hablando de la segunda etapa afirma: “No podría decir sino que fue una íntima *necesidad*, una vez más, lo que me llevó a introducir esa dimensión reflexiva a la que aludes. Yo mismo fui el primer sorprendido de esa inflexión, que fue intensificándose con el tiempo. No fui consciente de ello sino a posteriori [...]. He intentado explicarme, a veces, este proceso, y tan sólo me es dado observar que es la acción de la memoria lo que determinó de manera decisiva esa nueva inflexión, ahora centrada en discernir el papel del tiempo y no ya únicamente el papel (siempre central, por otra parte) del espacio, dominante hasta ese momento. [...]. Se ha visto a menudo una “segunda” etapa de mi evolución a partir de ese libro, *Palmas sobre la losa fría*, e incluso se ha creído ver el cierre de esa otra etapa en los poemas de *Sobre una piedra extrema* y su complemento *Inscripciones*, pero, por mi parte, nunca fui verdaderamente consciente de esa transformación más que –y a posteriori, ya digo– como incorporación de un elemento, el tiempo, que operaba a partir de ese momento como factor inseparable del conocimiento poético y su proceso” (en Morales, 2010: web).

y que sin embargo ansía una trascendencia sentida como inalcanzable” (2006: 17). El investigador habla de una “religiosidad desesperanzada” intrínseca en los autores, de un deseo de entender el mundo que “lleva siempre al repliegue del yo, [...] a lo matérico y lo contingente” (2006: 17-18). Aunque estos esfuerzos clasificatorios son admirables y muy bien documentados, el poeta no está de acuerdo con su adscripción a esta etiqueta<sup>2</sup>. Si es verdad que, en su conjunto, la poesía del autor presenta muchos de los rasgos detectados por los críticos, una lectura más profunda nos revela que cada poema es independiente de los demás y de sí mismo: el instante sustituye la unidad, los versos del escritor son como un diamante que resplandece en sus múltiples tallas generando en cada fruición juegos estilísticos y significados nuevos. Si, por un lado, la escritura nos atrae y nos guía como la luz representada en las composiciones, por otro, al final de nuestra lectura, nos identificamos en el sujeto poético que no logra nunca llegar a la plenitud de su entendimiento. A partir del primer poemario hasta llegar al último, Sánchez Robayna se centra en el juego entre luminosidad y sombra lo cual le permite la contemplación del cosmos con la finalidad de ascender a verdades universales extraterrenales. La oscuridad ofrece al individuo un espacio íntimo en el que esconderse para meditar, aprender y gozar en las tinieblas; la luz en sus varias formas –el sol, la luna, las estrellas, el fuego, etc.– deslumbra el universo, es el origen del entendimiento y de la existencia humana. En toda la obra del poeta canario se desarrolla “la metáfora mallarmeana del gran Libro del mundo [...]” (Pont, 1995: 12), explicitada a partir de *Tinta* (1984) (Romero Velasco, 2018: 972): la interpretación de los mensajes que cotidianamente el ambiente envía al hombre es fundamental. Miguel Ángel Ordovás (1995: 19) insiste en la centralidad de la “escritura de la naturaleza” que permite al poeta “acercarse a una lectura total” del cosmos y, en la misma línea, Javier Gómez-Montero afirma: “Naturaleza y poema se constituyen en un espacio de signos y la representación es fruto de una «operación barroca»: su objeto no es en absoluto paisajístico, sino un referente metafísico y una realidad metapoética, la escritura del significante” (2012: 178). Mediante el diálogo continuo con una realidad que representa la fisicidad natural en su conjunto, el yo lírico lleva al lector a reflexionar sobre sí mismo, sobre el sentido de la vida y de la muerte, sobre la importancia de la memoria, del arte, de la escritura y de la literatura en nuestra existencia terrenal. En la obra de Sánchez Robayna, la voz de lo creado supera el silencio y, a su vez, genera la palabra poética que, magnética y al mismo tiempo elusiva, atraviesa al ser y lo conduce en su redescubrimiento del espacio virgen sagrado con el cual el hombre desea juntarse (Sánchez Robayna, 2004: 433-434). Se trata de un lenguaje que “eficaz se une al mundo y lo transfigura, penetrando en su misterio; el poeta y el lector comulgan con la carne del verbo [...] de modo que participan de este misterio” (Peinado Elliot, 2018: 43). Los versos proceden del mundo y lo explican, son la fuente material primaria para acceder al “conocimiento de lo impensable” (Sánchez Robayna, 2004: 430). Permaneciendo anclados a la realidad evocan en el receptor emociones y sentimientos concretos, lo llevan a desarrollar el espíritu crítico que le permite evolucionar y sobrevivir. La palabra poética expresa la esperanza humana contra la muerte (Díaz, 1995: 7), se revela a quienes, dotados de cierta sensibilidad, perciben sus múltiples significados, a los curiosos y valientes que están siempre en busca de estímulos nuevos y que no temen hundirse en las sombras de lo creado: “lejos de todo voluntarismo, de toda premeditación, la palabra poética es fruto de un buceo en lo desconocido” (Sánchez Robayna, 2004: 431).

En nuestro estudio nos centraremos en los poemarios reunidos en *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002* (2004)<sup>3</sup> y en el libro *La sombra y la apariencia* (2010)<sup>4</sup>. No consideraremos

<sup>2</sup> En un correo electrónico del 5 de marzo de 2019, Sánchez Robayna me hace explícita su posición en contra de su clasificación como escritor perteneciente a la Poesía del Silencio.

<sup>3</sup> Desde ahora en adelante este volumen se citará indicando entre paréntesis sólo el número de página.

<sup>4</sup> Al momento de presentar este texto, recibimos la noticia de la aparición de un nuevo libro del autor: *Por el gran mar* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019).



la relación entre poesía y otras artes que aparece en los volúmenes en colaboración con artistas internacionales del calibre de Roberto Cabot, Vicente Rojo, Denis Long, Albert Ràfols-Casamada, Antoni Tàpies, José Manuel Broto e José María Sicilia.

## 2. IMÁGENES SANJUANISTAS EN LA POESÍA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

En toda su obra, Sánchez Robayna emplea conceptos e imágenes místicas procedentes de San Juan de la Cruz, autor muy apreciado y estudiado por el poeta a lo largo de su carrera (Sánchez Robayna, 1991: 11-16; Sánchez Robayna, 1999b: 23-29). El vate canario reconoce el fuerte impacto de las obras del carmelita en su formación (cfr. Anónimo, 2007: web) y, en la cita inicial de *Palmas sobre la losa fría* (197), recupera dos versos muy significativos de “Aunque es de noche” (Cruz, 1959: 61-63) en los que emerge su idea de misticismo como “experiencia límite porque pretende decir una experiencia de los límites” (Sánchez Robayna, 1999b: 25). Según el poeta, el Santo supera las fronteras de la palabra, invalida el “carácter meramente informativo o instrumental del lenguaje, en una suerte de desactivación de sus funciones básicas” y genera una “sabiduría no reducible a sentido” (1999b: 24-25). El verbo de San Juan de la Cruz que, como demuestra atinadamente Aldo Ruffinatto, se desarrolla en un espacio polisémico “extralógico” (1985: 131-149), es “esencial misterio o misteriosofía, [...] aspira a dar cuenta no de la *enemistad* del lenguaje, no de sus abismos o su objetualidad radiante, sino de su completa apertura hacia la gnosis” (Sánchez Robayna, 1999b: 26). Como se observa en “Sepulcro de San Juan de la Cruz” en *La Sombra y la apariencia* (Sánchez Robayna, 2010: 39), los versos del carmelita permiten al lector llegar al contacto con lo sagrado. La sepultura evocada no es el lugar efímero del cuerpo sino el de la eternidad de la palabra del monje: “un lugar que, si sólo a él pertenece, ha sido y es también visitado y habitado por otras voces que han visto en este mismo territorio –llámese gnosis, orfismo o «inconsciente universal»– el lugar de lo *espiritual poético* a su vez habitado por la infinita luz” (Sánchez Robayna, 1999b: 29):

Llenaba la mañana  
el aspirar del aire.  
Caminaste, despacio,  
hasta la piedra grave.  
No fuiste para ver,  
sino para no ver.  
Solos, en la mañana,  
tu soledad y tú.  
Corría el aire suave.  
Oscuridad, tu luz.  
(Sánchez Robayna, 2010: 39)

En “Signo, vacío” del poemario *Fuego blanco* (263) encontramos numerosas referencias a la *Llama de amor viva* (Cruz, 1959: 47-48). La voz poética de Sánchez Robayna desea renacer purificada en la llama seductora, la alusión impera en la primera estrofa que recupera los versos del monje “matando muerte en vida la has trocado” y “¡Cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno, / donde secretamente solo moras” (Cruz, 1959: 47-48):

En la llama morir, y renacer  
en otra convocada llama viva,  
cuerpo, sobre los senos que salpica  
el deseo, la luz, los oleajes. [...] (263)

En “La llama”, poema del mismo libro de Sánchez Robayna (296) cuyo título remite a la obra del Santo, el sol penetra en el alma que se inflama en busca de los signos de la luz<sup>5</sup>. La referencia a los versos del religioso: “¡Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!” (Cruz, 1959: 47) se observa también en “La hoguera”, de *Palmeras sobre la losa fría* donde el poeta escribe: “El viento mueve / la llama en el cercado, y arde el centro / de nuestras vidas, arde el ojo / del sol / [...] la unidad de la llama. En ella / ardemos” (245). En el poema XLVI de *El libro, tras la duna* (400-401) el yo lírico invoca directamente al Alto Ser, el alma sigue encendida en el deseo de juntarse con Dios:

Fuego que abraza lo que existe,  
encarnación que vino desde el verbo.  
Luz material de lo que existe,  
y cuanto existe, ardido en fuego negro.  
Dios de unidad en muslos enlazados,  
alma ardida en deseo.  
El deseo del ser en la unidad  
y la unidad de Dios resuelta en fuego.

En los primeros dos versos citados aparece otra imagen sanjuanista muy presente en la poesía del autor canario: la del abrazo para expresar la compenetración<sup>6</sup> con lo creado. En “La noche de verano” de *Inscripciones* (341), el sujeto poético describe un sueño en el que, de noche, el sol brilla y percibe abrazar una luz oscura. En otra composición de la misma obra, “La capilla” (351-356), nos vemos proyectados en un santuario. Después de caminar lentamente en silencio entre “pilares, muros, tracerías” que evocan el deseo del hombre de elevación, llegamos a una bóveda y nos sentimos abrazados por la luz:

Esa bóveda, [...]
   
sobre una tarde eterna –esa bóveda fija,
   
su abanico de brazos desplegados
   
para abrazar el cuerpo entero de la luz,
   
¿no te abrazaba acaso a ti también
   
en sus rayos extensos, bajo la vertical
   
alabanza de piedra que se erguía
   
hasta perderse casi en lo remoto,
   
allá arriba? (351)

Retomando las palabras de Juan José Rastrollo Torres: “la misma desnudez, la unidad de la luz y la salvífica transparencia de la capilla convocan la *parusía* de lo sagrado en lo real, y en el tiempo eterno de la historia” (2018: 68). Lo mismo pasa en el poema LXV de *El libro, tras la duna* (414-415) donde la voz poética rememora Puerto Rico: nos hallamos en una isla con un clima caliente, la ceiba y los tulipanes africanos crecen bajo el sol y los coquíes y los loros cantan. A lo largo de la descripción del paisaje, el sujeto lírico percibe que está yendo hacia la

<sup>5</sup> Escribe Sánchez Robayna: “[...] libra la luz su signo / combatiente en los médanos / quemados, en el cuerpo. / Arden los arenales, arde el alma / luciente por el cuerpo / del sol, el alma llameante. / La luz produce fuego” (296).

<sup>6</sup> En el *Romance sobre el Evangelio «In principio erat verbum», acerca de la Santísima Trinidad* se lee: “[...] Y así el Espíritu Santo / al buen viejo respondía: / Que le daba su palabra / que la muerte no vería / hasta que la vida viese, / que de arriba descendía, / y que él en sus mismas manos / al mismo Dios tomaría, / y consigo abrazaría. / Y le tendría en sus brazos” (Cruz, en Aranguren, 1973: 150-151). La misma imagen aparece en la declaración a la Canción 27 en la que el alma apoya su cuello sobre los brazos del amado: “Entrado se ha la esposa, es a saber, de todo lo temporal y de todo lo natural y de todas las afecciones y modos y maneras espirituales dejadas aparte y olvidadas todas las tentaciones, turbaciones, penas, solicitud y cuidados, transformada en este alto abrazo [...]” (Cruz, 1959: 227).

compenetración con lo que lo rodea, la composición se cierra con los siguientes versos: “nosotros éramos reconocidos / por la luz ondulante [...] / Éramos una parte / de lo que contemplábamos: [...] / Aquella luz nos abrazó. / Y era nuestra, y en ella / permanecemos” (415).

La influencia de la obra de San Juan de la Cruz en la poesía de Sánchez Robayna se observa también en su uso continuo del verbo “beber” para expresar el contacto o la compenetración entre el ser y lo creado<sup>7</sup>. En el poema XXXI de *El libro, tras la duna* (390), la noche es “bebediza, / oscuridad de sorbos estelares / en la contemplación”. El yo lírico bebe de los libros y de las tinieblas para llegar al “relámpago amarillo”, es decir al conocimiento. En *Fuego blanco*, en “Las aguas” (297), hay una unión entre el ser, la luz y el mar<sup>8</sup>, mientras en “La mañana” se representa la benevolencia de la claridad que purifica a los seres: el sol “[...] bebe en los cuencos pardos la ansiedad de la tierra” (276). *Palmas sobre la losa fría* se cierra con un mensaje de esperanza de encontrar la paz en la luminosidad: “Pero tú quedas. La mañana / te ciñe, y gira sobre ti. / Bebemos luz. La claridad / es tu sentido, nuestra paz. / Dinos tu calma y tu silencio, / oh inmóvil oh vertiginosa. / Bebemos luz. El dios dormita. / Bebemos, dios de claridad” (253). En el mismo libro, en el poema “Como un pájaro fluye” (216-217) la unión con lo creado acaba de empezar. En la octava estrofa, el ser saborea el cuerpo y la sangre de Cristo: el pan y la luz en agraz. En los últimos versos, hay una alusión a la Canción 23<sup>9</sup> del *Cántico espiritual* mediante el uso del adjetivo “adamadas” y a la Canción 25 donde se lee “Cogednos las raposas, / que está ya florecida nuestra viña [...]” (Cruz, 1959: 26):

Como un pájaro fluye,  
la luz, como una nube.  
  
Como el agua se extiende  
en la tierra que treme.  
  
El rostro poseído  
es su solo testigo. [...]  
  
Bebió a sorbos la tierra  
luminosa, de afuera.  
  
En los ojos, ardiendo,  
el naciente, de adentro.  
  
Comió luz, comió pan,  
bebió luz en agraz.  
  
Sombra bajo las parras.  
Y en el aire bandadas.  
  
La uva transparente,  
los racimos candentes,  
  
Tierra de luz veía  
en la luz que bebía.  
Enigma de la faz  
entre el mar y el volcán.  
Sobre la luz flotaban  
las ramas adamadas. (216-217)

<sup>7</sup> Me refiero a la Canción 17 del *Cántico espiritual* donde la amada goza de los dones de Dios y afirma “En la interior bodega / de mi amado bebí [...]” (Cruz, 1959: 24) y al poema “Aunque es de noche” en el que el monje escribe: “Sé que no puede ser cosa tan bella, / y que cielos y tierra beben de ella, / aunque es de noche” (Cruz, 1959: 62).

<sup>8</sup> En “Las aguas” se lee: “[...] Larga / sed cumplida en el vaso, / en la unidad del agua. / Beber la luz, comer / el agua larga de la luz. / Los arenales. Ser / bebidos por las aguas” (297).

<sup>9</sup> En la Canción 23 se lee: “Cuando tú me mirabas, / tu gracia en mí, tus ojos imprimían; / por eso me adamabas, / y en eso merecían / los míos adorar lo que en ti vían” (Cruz, 1959: 25).

En uno de los poemas siguientes, “Para el acantilado” (225-230), se representa un cuerpo desnudo en la noche, tirado en el suelo: su boca y su vientre, partes sensuales, entran en contacto con la tierra, lugar de nuestro origen y fin. El ser interroga su sombra que es “lámpara en la oscuridad, antorcha / contra el sentido de la noche” (225). El hecho de que el individuo pueda divisar su perfil en la penumbra significa que no se halla en las tinieblas más profundas, siempre hay un poco de luz: de esperanza. En varios poemas, Sánchez Robayna recupera de *La llama de amor viva* (Cruz, 1959: 47-48) la imagen de la lámpara<sup>10</sup>. Como afirma San Juan de la Cruz: “las lámparas tienen dos propiedades, que son lucir y arder” (1959: 406). El poeta canario relaciona muy a menudo este objeto con las acciones de leer y escribir, fundamentales en la investigación de los significados escondidos del universo<sup>11</sup>. Por último, en “La capilla” del libro *Inscripciones*, las piedras del santuario “[...] beben el sonido / de la música abierta que asciende interminable / Pilares, muros, nichos ocupados / por la suave armonía de las voces / en la tarde que muere mientras dura la música” (351-356). Retomando de la *Oda III-A Francisco de Salinas* de Fray Luis de León (1790: 6-7), la música para Sánchez Robayna es otro modo para elevarse a la eternidad, para llegar al entendimiento del equilibrio del cosmos (Rastrollo Torres, 2018: 67), “es una fuerza de incalculable poder espiritual” (Díaz, 1995: 7). Se trata de sonidos celestes que aclaran y no confunden, de un *lied* cantado por jóvenes (410), de los secretos “Cánticos altos, como de voces en el cielo / por el aire delgado, sobre el cuerpo del mundo [...]” (335). Las melodías producidas por autores como Thomas Tallin, a quien el escritor dedica un poema en *Sobre una piedra extrema* (325-326), y la música del universo se difunden y permiten llegar a la “visión más intensa” (32), apaciguan al alma, superan todos los límites espaciotemporales.

La última imagen sobre la que reflexionamos en este apartado es la de la mirada recíproca entre los amantes presente en el *Cántico espiritual* (Cruz, 1959: 19-29)<sup>12</sup>. En “Era la espera, el mar de amanecer” de *La sombra y la apariencia* (Sánchez Robayna, 2010: 75) hay una interacción entre los ojos del individuo y el sol que ilumina lo creado y colma el vacío:

ERA la espera, el mar de amanecer,  
 las costas,  
 avizoradas, solas,  
 desiertas,  
 la pupila solar  
 Como brotó, pudiste  
 abrirla, una pupila  
 enhebrada a la otra, avizorar  
 las costas, enhebrada  
 luz que se vierte de remotas piedras  
 y atraviesa la brisa,  
 llena el espacio, colma  
 esta dispersa teoría de islas.

<sup>10</sup> Me refiero a los versos: “¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores, / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su querido!” (Cruz, 1959: 48).

<sup>11</sup> Ejemplos de composiciones en las cuales aparece la lámpara cuya luz es fuente de conocimiento son: “Meditación” de *Tinta* (108), “Para tres voces” y “A una roca” de *La roca* (128-132; 167), “La llamada” de *Inscripciones* (342), los poemas XXII y LVI de *Un libro, tras la duna* (382; 408), “Manchas de sol, no los reflejos grises” de *La sombra y la apariencia* (2010: 159).

<sup>12</sup> Me refiero a la Canción 23, anteriormente citada, donde la mirada entre los amantes intensifica su amor y los iguala.



### 3. LA IMPOSIBILIDAD DE LLEGAR A LOS MISTERIOS UNIVERSALES

Si, por una parte, hemos analizado imágenes de compenetración entre el yo poético de Sánchez Robayna, la luz y lo creado, por otra, hace falta subrayar que, en la obra del autor, hay un sentido de incertidumbre constante. En su ascensión, el ser no logra nunca disfrutar del placer del conocimiento pleno de los misterios universales, pues no entra en un estado de éxtasis, y por tanto permanece en busca de respuestas. La armonía que percibe en su elevación hacia la luz se intercala con imágenes en que se expresa un sentimiento de impotencia frente a la falta de comprensión. Entre estas, muy significativa es la de la “nube del no saber” que recurre en *El libro, tras la duna* (372-373; 382; 390; 403; 410; 414; 422) marcando la duda siempre presente a lo largo de la vida del poeta. Este símbolo procede del tratado místico *The Cloud of Unknowing* de un autor anónimo inglés del siglo XIV (Zimmerman, 2018: 126). En este largo ensayo, el cúmulo oscuro recuerda la tela de la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz<sup>13</sup> (1959: 47-48) y es la representación gráfica de la imposibilidad de la unión plena en la vida terrenal entre el ser humano y Dios: “This derknes and this cloude is, howsoever thou dost, bitwix thee and thi God, and letteth thee that thou maist not see Him cleerly by light of understanding in thi reson, ne fele Him in swetnes of love in thin affection” (Anónimo, 1997: 31). En la poesía de Sánchez Robayna, el celaje aparece en los años de su juventud: “pasado el tiempo de canicas” y llegado el día de “la conciencia de la finitud” (373), el vate reflexiona sobre la vida y descubre el mundo, nace en él el saber de no saber. En la composición X (372), donde la nube se presenta por primera vez, se lee:

[...] una nube interior, muy parecida  
a la que fluye quieta en la mañana  
hecha de transparencia entrecruzada,  
se alza hasta la visión  
de la nada que somos, y que es todo.  
Y la visión humana  
se llega a transformar en la experiencia  
de esta nada que está en ninguna parte. [...]  
es la nuble clarísima  
del no saber, la nube  
interna del amor  
y la contemplación. Es una nube  
oscura y clara a un tiempo,  
hecha de cegadora oscuridad. [...]  
Aquella nube, aquella  
sombra del no saber era un saber.

En la composición LVIII (410) la misma nube aparece justo después de un contacto entre el yo lírico y lo sagrado que se realiza mediante un *lied* cantado por jóvenes. Si, por un lado, el sujeto poético se acerca a los secretos de lo creado y siente placer, por otro, se trata solamente de un instante fugaz: la “nube del no saber” permanece fija en su existencia. En el poema LXII (412) se percibe otro tipo de canto, ya no de un ser humano sino la melodía de un pájaro. Sin encontrar respuestas, la voz que nos conduce en nuestra fruición indaga los misterios del sonido invisible que se propaga en el aire evocando imágenes palpables de dolor:

Había llovido.  
Un pájaro cantó en las cercanías.  
¿Dónde? ¿Dónde el sentido, dónde el ala

<sup>13</sup> Me refiero a los versos: “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!, / pues ya no eres esquiva, / acaba ya si quieres, / rompe la tela de este dulce encuentro” (Cruz, 1959: 47).

y el canto? ¿Cómo pudo, en lo invisible,  
penetrar lo visible? ¿Dónde el pájaro?  
Dolor del mundo, sólo se escuchaba  
tu murmullo incesante. [...]

Miré un charco, y no supe

En “Una hoguera, y el centro de la muerte” de *Fuego blanco* (272-275), se amplifica la frustración del yo poético que no logra comprender totalmente el mundo: el pájaro produce un “grito oscuro [...] en dos silencios, entre brumas” (274). La niebla junto a las pausas que se forman antes y después del sonido acentúan el enigma que permanece en el receptor de este “canto oscuro, incomprensible” (274). El mismo fracaso se divisa en “Sobre una piedra extrema” (328-334). En la tercera parte se representa la devoción del sujeto lírico hacia la luz que ilumina al mundo y permite la visión, aunque los cardos con espinas y la tierra oscura y seca le recuerden su naturaleza terrenal. Los últimos versos representan el perfecto resumen del pensamiento de Sánchez Robayna: “[...] No se produce / lo visible sin luz, aunque la luz no baste” (328). El mismo sentimiento de desengaño aparece en la décima parte de la composición, en la que el camino hacia la comprensión es todo un espejismo:

No se produce  
lo visible sin término.  
¿Crear? Creer fue sólo  
el primer espejismo. Más allá,  
o antes, tal vez, de todo  
espejismo, el saber.

Y antes  
del saber, la pregunta,  
camino de la noche, al pie de la ladera. (329)

El anhelo de conocimiento y el fracaso del ser en la comprensión de los secretos del cosmos acercan la obra de Sánchez Robayna a la de otra poeta mística mexicana del siglo XVII: Sor Juana Inés de la Cruz. Para entender mejor la relación entre estos dos autores hace falta conocer unas noticias fundamentales de la vida, de la personalidad y de la época de esta mujer innovadora. Juana Ramírez nació de una familia criolla en 1646<sup>14</sup> en San Miguel Nepantla en el actual México. Del padre, Pedro de Azuaje / Asuaje<sup>15</sup> no se sabe casi nada, lo único cierto es que Juana creció sin él, que, a pesar de las habladurías, siempre se definió legítima y que su madre, Isabel Ramírez, se casó con otro hombre: Diego Ruiz Lozano. Ya a partir de los primeros años de vida, Juana se presenta como una niña extraordinaria. Alrededor de los siete años sabe leer y escribir con fluidez, pide a su madre que la deje estudiar en la universidad disfrazada de hombre y, cada vez que no logra aprender gramática en un plazo fijado por ella misma, se corta el pelo para autocastigarse (Paz, 1989: 89-109). Declara Paz (1989: 108):

Niña solitaria, niña que juega sola, niña que se pierde en sí misma. Sobre todo: niña curiosa. Ese fue su signo y su sino: la curiosidad. Curiosa del mundo y curiosa de sí misma, de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella. La curiosidad

<sup>14</sup> El año de nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz siempre ha sido un dato poco seguro. Olga Martha Peña y Guillermo Schmidhuber (2019: 13-14) demuestran con una amplia documentación que el año correcto es el 1646.

<sup>15</sup> Peña y Schmidhuber (2019: 17) reconstruyen el árbol genealógico de la familia paterna del padre de Sor Juana Inés de la Cruz proporcionando más informaciones sobre Pedro de Azuaje / Asuaje, cuyo apellido contribuyen en fijar. Los investigadores afirman que, en los papeles encontrados en Canarias, lugar de origen documental de la familia, el apellido aparece como Azuaje, mientras que, en la Nueva España, la monja y sus hermanas lo escriben como Asuaje (2019: 18-20).

pronto se transformó en pasión intelectual: el *¿qué es?* y el *¿cómo es?* fueron preguntas que se repitió durante toda su vida.

Juana se educa sola en la biblioteca del abuelo materno. Cuando tiene aproximadamente diez años va a vivir a la capital con sus tíos que la envían al servicio de la corte de los virreyes: el marqués de Mancera y de su mujer Leonor Carreto, con la cual Juana establece una amistad para toda la vida y a la que dedica muchos poemas. A los diecinueve años tiene que enfrentarse a la realidad: es joven, soltera, sin padre, sin dote y sin deseo de casarse. Quiere solamente ser libre y aprender, por eso decide tomar los votos, única manera para acceder como mujer a la instrucción. Pasa unos meses como novicia en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas pero las reglas son demasiado duras y vuelve a la corte. En 1669, entra definitivamente en la orden de San Jerónimo (Paz, 1989: 126-142) y se convierte en una de las figuras literarias más importantes de la Nueva España, algo increíble puesto que, en aquella época, el mundo del saber estaba en las manos de los hombres (Paz, 1989: 68-69)<sup>16</sup>. Considerando el periodo histórico y las breves noticias biográficas reportadas, Sor Juana Inés de la Cruz es una mujer atípica a la que sólo le interesa estudiar. Valiente, lucha contra las imposiciones de su época para dedicarse a la literatura y buscar en la palabra poética los secretos universales a los que, como Sánchez Robayna, no logra nunca llegar a conocer en pleno. En nuestra investigación, nos centraremos en *Primer Sueño*<sup>17</sup>, obra más representativa de la trayectoria artística de la religiosa, escrita alrededor de 1685 (Paz, 1989: 469).

#### 4. PRIMER SUEÑO EN LA OBRA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Comparando *Primer Sueño* con los versos del poeta canario, se puede observar no sólo cómo la idea de poesía de Sor Juana Inés de la Cruz y de Sánchez Robayna van en la misma dirección, sino también la presencia de imágenes parecidas en los dos autores. Sabemos que el escritor revitalizó el estudio filológico de la primera parte de *Primer Sueño* de Pedro Álvarez de Lugo, crítico contemporáneo a la monja, y consideramos interesante observar cuánto esta obra ha influido en su escritura. En ambos poetas, el yo lírico reproduce el paisaje observado combinando la realidad con elementos religiosos, mitológicos y jugando con los cuatro elementos siempre presentes. La descripción hermética de la naturaleza es central y absoluta protagonista. Las imágenes se suceden en una lenta progresión y guían al ser en su camino hacia un conocimiento que parece no llegar nunca a su plenitud: “el poema es el relato de una visión espiritual que termina en una no-visión” (Paz, 1989: 482). Juliana González habla de “aprehensión de lo inaprehensible” (1998: 42-43). Según la estudiosa: “lo que fracasa es el entendimiento, no la visión o la aprehensión originaria, el saber inherente al *thauma* mismo” (1998: 42-

---

<sup>16</sup> Afirma Paz refiriéndose a la sociedad mexicana de la época de Sor Juana Inés de la Cruz: “[...] solo una minoría de la población podía llamarse *culta*; quiero decir: sólo una minoría tenía acceso a las dos grandes instituciones educativas de la época, la Iglesia y la Universidad. [...] Rival de la Iglesia y de la Universidad, la corte era también un gran centro de irradiación estética y cultural. [...] Minoritaria, docta, académica, profundamente religiosa pero no en un sentido creador sino dogmático y, finalmente, hermética y aristocrática, la literatura novohispana fue escrita por hombres y leída por ellos. [...] De ahí que sea realmente extraordinario que el escritor más importante de Nueva España haya sido una mujer: sor Juana Inés de la Cruz. [...] Ni la Universidad ni los colegios de enseñanza superior estaban abiertos a las mujeres. La única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia. Aunque parezca sorprendente, los lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego” (1989: 68-69).

<sup>17</sup> Haciendo referencia al título de la composición, Paz (1989: 469) subraya que, en la *Respuesta* (1690), Sor Juana Inés de la Cruz titula el poema *El sueño*, mientras que en la edición de 1692 se lee: *Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*. Aunque el estudioso reconoce una enorme diferencia entre *Primer Sueño* y las dos *Soledades* de Góngora, supone que la autora, inspirándose al poeta cordobés, había pensado escribir su continuación.

43). El alma en la obra de la religiosa después de elevarse a la cumbre de la comprensión ve una luz cegadora, se espanta, no sigue en su camino y se despierta sin respuestas; en Sánchez Robayna la voz poética expresa su frustración debida a la imposibilidad de penetrar en los arcanos del mundo.

El vaso como metáfora de la mente humana incapaz de descifrar todos los enigmas de lo creado se encuentra en los dos literatos. Para Sor Juana Inés de la Cruz (1997: 287) la mente es un “pequeño vaso” que no puede contener los misterios del cosmos, que sólo la confunden; para el vate canario, el vaso de agua es objeto de contemplación sin respuestas. A lo largo de su escritura, Sánchez Robayna dedica varios poemas a este tema: en *Tinta* aparece “El vaso de agua” (100) y en *La roca* (127; 183) encontramos dos composiciones con el mismo título que abren y cierran el poemario como para indicar la circularidad sin salida que produce el no saber. En estos textos, el autor estudia el líquido transparente concentrándose en el misterio de los reflejos de la luz que atraen la mirada y estimulan el deseo, en el secreto del agua que bajo el sol no echa “sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud” (100) y del calor invisible que causa su evaporación. Como afirma Rastrollo Torres: “la experiencia de lo sagrado prorrumpo en la vida cotidiana a partir de un objeto-enigma («Un solo vaso de agua alumbró el mundo», Jean Cocteau), que es la manifestación misteriosa y simbólica de la quietud, y lo eternamente bello” (2018: 61).

En sus obras, tanto Sor Juana Inés de la Cruz como Sánchez Robayna evocan paisajes marinos sumergidos en el silencio representado por la religiosa a través de la imagen de Harpócrates, divinidad egipcia refigurada en los templos con el índice sobre los labios. De fondo, solo una música aquietadora que invita al sueño:

[...] al reposo los miembros convidaba,  
el silencio intimando a los vivientes,  
uno y otro sellando labio oscuro  
con indicante dedo,  
Harpócrates, la noche, silencioso; [...]  
El sueño todo, en fin, lo poseía;  
todo, en fin, el silencio lo ocupaba.  
(Cruz, 1997: 272-274)

En “Cuerpos marinos” de *Clima* (43) se describen dos personas que gozan en la noche callada:

Aire y ramajes	flotan
en la noche	se trenzan
las estrías del tiempo	
sobre la arena	cuerpos silenciosos
dedos y labios	sobre
conchas redes esteras	
horas	rompientes
cuerpos	
frente al umbrío círculo del mar.	

La disposición gráfica de los versos es significativa: la separación de los términos a la izquierda permite jugar con el ritmo del poema y produce una superposición de imágenes. La expresión “dedos y labios” en el quinto verso se relaciona tanto con los “cuerpos silenciosos” arriba, como con la preposición “sobre” en la línea siguiente. En el primer caso, en nuestra mente se forma la representación de los besos y de las caricias de los amantes en las tinieblas; en el segundo, en cambio, aparece el retrato del dios Harpócrates de Sor Juana Inés de la Cruz. El mismo juego lo encontramos en “Escrito” de *Tinta* (107) donde se representa la incertidumbre humana frente a la descomposición sensual del cuerpo durante una relación nocturna:



[...] (una noche se abre  
sobre la impermanencia otra se cierra sobre todos los miembros del cuerpo conocido  
hasta desconocer desconocerlo no saber no ver sobre el sexo despierto la savia luna  
del ventanuco o la vidriera opaca que oculta la ciudad) (sobre el vello la tangencia  
del índice)  
(sobre el vello del índice del brazo de la nuca y de los labios oscuros no saber no ver  
mi arcano mi noche) [...].

La religiosa tiene un interés particular en la cultura egipcia: a lo largo de su obra aparecen muchas referencias a esta civilización. En *Primer Sueño*, una de las partes descritas con mayor detalle es la de las dos pirámides más altas de Menfis. En su altura y luminosidad se contraponen a la sombra piramidal inicial de la noche (Sabat de Rivers, 2005: web) formada por “vanos obeliscos” (Cruz, 1997: 269)<sup>18</sup>. Sor Juana Inés de la Cruz representa estas dos figuras –junto a la del Olimpo, de Atlas, del volcán y de la torre de Babel– para expresar la elevación de la montaña a la que llega en su máxima visión. Según Sabat de Rivers (2005: web), se trata de imágenes ambiguas que simbolizan tanto el deseo de ascensión del alma como el presagio de su derrota en alcanzar este difícil objetivo. Por una parte, las pirámides tienen la misma forma de la llama que aspira alcanzar a Dios, por otra, sobrepasan las capacidades visuales de los seres humanos quienes no logran ni avistar las puntas ni encontrar reparo del calor del sol; el poliedro no produce sombras (2005: web):

Las Pirámides dos –ostentaciones  
de Menfis vano, [...] –cuya altura  
coronada de bárbaros trofeos  
tumba y bandera fue a los Ptolomeos, [...] –  
éstas– que en nivelada simetría  
su estatura crecía  
con tal disminución, con arte tanto,  
que (cuanto más al cielo caminaba)  
a la vista, que lince la miraba,  
entre los vientos se desaparecía,  
sin permitir mirar la sutil punta  
que al primer orbe finge que se junta [...] –  
nunca de calorosos caminantes  
al fatigado aliento, a los pies flacos,  
ofrecieron alfombra  
aun de pequeña, aun de señal de sombra [...] –  
como sube en piramidal punta  
al cielo la ambiciosa llama ardiente,  
así la humana mente  
su figura trasunta,  
y a la causa primera siempre aspira [...] –  
(Cruz, 1997: 281-282)

<sup>18</sup> En su edición de *Primer Sueño* en la que trabajó en los últimos años de su vida (cfr. Sánchez Robayna, 1990: 13-55), Álvarez de Lugo escribe: “Aunque se llama esférica o rotunda la tierra (según los físicos y astrólogos), no es propiamente redonda: deja de serlo por causa de lo sobresaliente de los montes [...] Sobresaliendo, pues, los montes al globo de la tierra (llamada por esto, impropriamente, globo) aquellos que sobresalen, hacen también sus sombras más pequeñas, que componen, que abultan la piramidal sombra. Llámense, pues, las sombras de estos montes obeliscos y *vanos obeliscos* por ser sombras que carecen de cuerpo” (en Sánchez Robayna, 1990: 63). Citando estudios de Vossler, Sabat de Rivers (2005: web) subraya como según Kircher, autor muy leído por la religiosa, los egipcios distinguían entre pirámides de luces que bajaban del cielo y de sombras que se elevaban en dirección opuesta. A esta explicación, Paz (1989: 486) añade que, en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, esta oposición asume el significado de un combate, las tinieblas atacan al cielo.

En el poema “La luz...” de *Tinta* (109), en la claridad y entre pirámides de arena, los pájaros dibujan signos indescifrables que recuerdan los jeroglíficos sobre la orilla del mar. El hombre no los puede comprender, en el momento en que los ojos intentan interpretar cuanto escrito ya no existen las aves, los poliedros se elevan “hacia la nada”:

LA luz (un paso  
maduro)

sobre la arena y su himno oído

cae

en las líneas del mar la puntuación de pájaros entre pirámides de arena los ojos leen  
los márgenes hendidos ya no hay pájaros página pirámides que el sol levanta hacia  
la nada

sobre la luz leída

En otro poema de *Tinta*, “Lectura”, aparece un mensaje en la arena que forma “[...] remolinos quietos / entre los quioscos entre postes oscuros” (91). En el último verso, la voz poética nos dice que estamos en un “paseo egipcio” y nuestra atención vuelve a “los postes”, obeliscos que se elevan hacia el cielo y permanecen “oscuros” como los de sombra al principio de *Primer Sueño*. El juego naturaleza-escritura que se configura en la poesía de Sánchez Robayna se divisa también en la parte final de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, donde el cielo se transforma en una hoja y los rayos del sol dibujan renglones: “-líneas digo de luz clara-salían / de su circunferencia luminosa, / pautando al cielo la cerúlea plana [...]” (1997: 300).

Otra imagen de ascensión presentada por la monja es la de Atlas que se recupera en la trayectoria del autor canario en el segundo poema de *Tríptico*: “Escrito en Provenza” (189-191). En la tercera estrofa, el vate busca los misterios de la escritura poética y cita los versos “Eu son Arnautz qu’amas l’aura / E chatz la lebre ab lo bou / E nadi contra suberna” de Arnaut Daniel, uno de los mayores trovadores provenzales (Boutière, Schutz y Cluzel, 1964: 59). Para llegar hacia el oro, el origen, el aura que deslumbra el secreto de la palabra, el escritor tiene que viajar contra corriente y pasar bajo el titán que sostiene el cielo sobre sus hombros, metáfora del peso que sufre el poeta mientras investiga los misterios del cosmos sin llegar a una respuesta. En la parte final de *Primer Sueño*, Sor Juana Inés de la Cruz recupera la misma imagen: “¿cómo en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera, / cuyo terrible incomfortable peso [...] de Atlante a las espaldas agobiara, / [...] y el que fue de la esfera / bastante contrapeso, / pesada menos, menos ponderosa/ su máquina juzgara, que la empresa / de investigar a la naturaleza?” (1997: 294-295).

Por lo que concierne a la imagen del volcán, Sor Juana Inés de la Cruz describe una abertura en la tierra que “intima al cielo guerra” (1997: 280). El viento y el sol desatan las nubes que ciñen el cráter dejándolo sin protección. En “Las primeras lluvias” de *Fuego blanco* (277) el aire no sopla contra el celaje sino contra la grava del volcán y, junto a la lluvia, dibuja signos lejanos en el tiempo desconocidos al hombre postmoderno incapaz de leer los mensajes del cosmos. En su análisis de este poema, Javier Gómez-Martínez hace hincapié en el hecho de que este deseo incesante de descifrar los signos de la naturaleza “no corresponde a un impulso de asimilar o interiorizar el espacio, ni a un intento de apropiación o subjetivación, sino exclusivamente a un afán de conocimiento” (2012: 179):

La tierra de que hablo, hacia noviembre,  
conoce el viento. Llega, desde el este,  
hasta los arenales como un ave sedienta,  
sopla las aguas negras. [...]

Dibujará en la grava algún signo remoto,

y veré casi al alba las huellas del fragor  
sobre los restos del volcán, el naufragio nocturno.  
Será un signo de nuestra vida, un eco,  
ya inerte, de la tromba del cielo, que ignoramos,  
querré leer en él, y será como unir,  
nuevamente, las hojas resecas para un fuego. [...]

contra la grava, oscuro contra oscuro remoto,  
podrá decir el signo, en la ignorancia. (277)

“Obediencia—El volcán” de *Sobre una piedra extrema* (313-316), en cambio, expresa el recorrido para llegar a la comprensión: la voz poética cuenta su camino hacia el cráter, traspasa los típicos círculos de piedra canarios y describe los paisajes locales. Por un lado, el volcán se define como una pirámide cuyas rampas permiten llegar al cielo y, por otro, como una fuerza de la que depende la existencia humana en el círculo continuo de vida y muerte.

La última imagen de ascensión y fracaso presentada en *Primer Sueño* es la Torre de Babel (Cruz, 1997: 283). Refiriéndose expresamente y de forma innovadora<sup>19</sup> a la confusión entre los idiomas, la poeta emplea dos adjetivos significativos: la torre es altiva y blasfema. En el libro del Génesis (Gén 11: 1-9) se lee que, sobrepasando la voluntad de Dios, los hombres, hasta aquel momento acomodados por el mismo idioma, erigieron esta estructura para llegar al cielo. Para impedir esta acción, el Creador multiplicó las lenguas con el fin de que los seres no se entendiesen entre sí y acabasen con su construcción. El adjetivo “altiva” se refiere tanto a la forma geométrica de la torre como al acto de los seres humanos quienes soberbios y blasfemos se opusieron al deseo del Ser Supremo causando el primer fenómeno de incompreensión interlingüística de la historia (Jakobson, 1971: 261). En los poemas de Sánchez Robayna, la torre, símbolo de ascensión, se junta siempre con elementos que recuerden la naturaleza terrenal del género humano. En “Conocimiento” de *Clima* (33) los montes, la torre de luz, los tallos y las laderas, expresiones de vida, se alternan con entidades que se extienden en la dirección contraria, es decir, la de la muerte: las hojas y las flores caen hacia el suelo. En la calma del sueño el yo lírico contempla el paisaje y teme los astros insensibles frente a la caducidad humana: “Contra la luz vacía de la tarde, un sol / demorado retoza sobre vida y muerte”. A las torres de luz de “Conocimiento” (33) se contraponen las de sombra en “El resplandor” de *Fuego blanco* (281):

Allá estaban las torres sombrías, las escalinatas que llegaban hasta la cúspide truncada en cuyo interior dormían los siglos de los dibujos y de las inscripciones, los plumajes alzados en la celebración terrestre.

Sobre la piedra henchida dormía el dios [...].

De pie, ante las paredes interiores sobre la que caía una leve luz de mármol, inmóviles, permanecíamos en un silencio sólo roto por el canto de un pájaro invisible.

El poeta evoca un templo antiguo cuyas inscripciones son difíciles de descifrar. Solamente en la sexta parte de la composición el yo lírico nos dice la verdad: la pirámide truncada con sus torres de sombra era “[...] aquella construcción que se alzaba entre la tierra y el cielo como imposible lugar de mediación entre la humana lengua y la lengua de dios” (283).

Finalmente, en la obra de ambos poetas encontramos el retrato de la torre de un faro. En *El Sueño*, Sor Juana Inés de la Cruz (1997: 279) parangona el funcionamiento de la fantasía al Faro de Alejandría, imagen ambigua. Si, por una parte, según las creencias de la época, esta

<sup>19</sup> En su libro *El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Georgina Sabat de Rivers (2005: web) enseña como autores como Luis de Góngora, Bartolomé L. de Argensola, Jacinto Polo de Medina y Trillo, emplean la imagen de la torre de Babel sin referirse explícitamente a la confusión interlingüística.

construcción estaba dotada de un espejo que permitía observar cualquier objeto a gran distancia (González Boixo, 1997: 279), por otra, se trataba de una obra que, derribada por calamidades naturales, sólo sobrevivía en la memoria histórica de las personas:

[...] del modo  
que en tersa superficie, que de faro  
cristalino portento, asilo raro  
fue, en distancia longísima se vían  
(sin que ésta le estorbase)  
del reino de Neptuno todo  
las que distantes lo surcaban naves [...]  
así ella [la fantasía], sosegada, iba copiando  
las imágenes todas de las cosas [...]  
y al alma las mostraba [...]  
(Cruz, 1997: 279)

En la composición "XXXIII" de *El libro, tras la duna* (390-391), el faro ilumina el mar, aunque no permite divisar nada. Su luz "fugaz e intermitente" nos rememora nuestra naturaleza efímera, somos sujetos sometidos al paso del tiempo y, de manera circular, viajamos hacia la muerte:

Y vuelvo a preguntarme por los giros del tiempo,  
por sus cercos tenaces, como luz de un faro  
que arroja sobre el mar, fugaz e intermitente,  
los dispersos destellos, allá fija en su torre,  
y aunque a veces parece detenerse,  
nada en verdad alumbra  
salvo su propia luz altiva,  
pues su ser es tan sólo el movimiento,  
y no permite ver, sino ser vista  
ella misma, ella sola en su altivez  
sobre la piel oscura de las aguas.  
Así el tiempo, me digo, lo que en él permanece,  
no la sustancia, la afección, semeja  
esa torre, esos giros, sus destellos efímeros  
sobre los hoscos cercos de un mar negro.

## 5. CONCLUSIONES

El estudio de la poesía de Sánchez Robayna desde la perspectiva de la intertextualidad (Kristeva, 1981: 66-67) y, más en general, de la transtextualidad (Genette, 1989: 9-14) es fundamental para su comprensión plena. Como se ha demostrado, el autor retoma imágenes y conceptos místicos desarrollándolos hacia un conocimiento más general que no se limita al descubrimiento de lo creado a través de la unión con Dios. Morales Barba (2006: 18) niega la presencia de una inclinación fideísta en los autores de la Poesía del Silencio: sólo aparece una "religiosidad sin referente" y un "lenguaje referencial existencial y religioso." Rastrollo Torres (2018: 60) habla de una "mística natural y profana", de un "redescubrimiento de «lo religioso» al margen de toda doctrina" y, según Carlos Peinado Elliot, el poeta canario "no identifica lo sagrado con la religión, pues considera que es el fondo previo del que proceden las diversas religiones, las precede y sobrevivirá a ellas. El concepto de sagrado se une inextricablemente [...] al sentimiento del misterio" (2018: 41). En este sentido, nos atrevemos a decir que *Primer Sueño* es un punto intermedio entre la obra de San Juan de la Cruz y la de Sánchez Robayna:



si, por un lado, la monja confirma parte de los dogmas religiosos cristianos y desea conocer al Alto Ser, por otro, aparece también un amor a todo tipo de saber<sup>20</sup>. Afirma Paz (1989: 504):

Con *Primer sueño* aparece una pasión nueva en la historia de nuestra poesía: el amor al saber. Me explico: la pasión, claro, no era nueva; lo nuevo fue que Sor Juana la convirtiese en un tema poético y que la presentase con la violencia y fatalidad del erotismo. Para ella la pasión intelectual no es menos fuerte que el amor a la gloria. La pasión intelectual –la razón– alista el ánimo, en la mejor tradición platónica, para que la acompañe en su aventura. Y aquí surge otra y mayor diferencia con la tradición: si el conocimiento parece imposible, hay que burlar al hado y atreverse.

En las palabras citadas, Paz (1989: 504) se refiere a la figura de Faetón que aparece constantemente en la trayectoria creativa de Sor Juana Inés de la Cruz como símbolo de la osadía, del deseo de libertad y trasgresión de las reglas para llegar a las verdades del cosmos. Marie-Cécile Bénassy-Berling hace hincapié en la curiosidad intelectual insaciable de la monja para quien “era una necesidad íntima acoger todas las ideas” (1998: 35-36). Como afirma la estudiosa: “Cada teoría nueva le ofrecía la oportunidad de hacer funcionar su cerebro desarrollándola. Según este esquema, la cantidad de obras religiosas de Sor Juana no es prueba de su fe de cristiana” (1998: 36).

En los últimos versos de *Primer Sueño*, la monja emplea el pronombre personal “yo” dejando entender que cuanto ha descrito ha sido el viaje de su propia alma: “[...] y restituyendo / entera a los sentidos exteriores / su operación, quedando a luz más cierta / el mundo iluminado, / y yo despierta” (Cruz, 1997: 300). Esta parte ha generado controversias entre los estudiosos contemporáneos que siguen investigando la causa del fracaso del alma en la obra de la religiosa. Si, por un lado, José Gaos (1960: 67-68) considera la no-visión una metáfora de la condición de la mujer en el siglo XVII imposibilitada a acceder al mundo de la cultura, por otro, Paz (1989: 497) rechaza esta posición. Para el investigador mejicano, *Primer sueño* describe el viaje de la humanidad en su conjunto puesto que, para Sor Juana Inés de la Cruz, el alma no tiene sexo. Este mismo concepto se encuentra en toda la poesía de Sánchez Robayna en la que

<sup>20</sup> González describe atinadamente los conocimientos, los intereses y las fuentes filosófico-literarias de Sor Juana Inés de la Cruz. Escribe la investigadora: “Sin duda Sor Juana está profundamente inmersa en la cultura de su mundo y de su tiempo. Cultura que, por un lado, es heredera de una larga y densa tradición, y, por otro, recibe de un modo u otro los cambios que, desde el Renacimiento, vienen revolucionando la cultura occidental. Sor Juana está anclada, así, a un mundo en el que domina la más pura ortodoxia de la escolástica católica, particularmente poderosa en la Nueva España del Siglo XVII, marcada por la Contrarreforma. Pero es un mundo que, al mismo tiempo, recibe las no menos poderosas influencias, por un lado, de la extraordinaria literatura de los Siglos de Oro [...] y, por el otro –aun cuando sea de forma limitada– recibe las influencias de la nueva cosmovisión, científica, filosófica, artística y humanística, que domina la modernidad [...] Hay así en ella una significativa «modernidad» –frecuentemente advertida–, no tanto como una cultura expresa, sino implícita en los signos de una nueva manera de ver y de sentir que en Sor Juana se hace particularmente expresa, por ejemplo, en la capacidad de la duda, en el espíritu de la transgresión y de búsqueda, en el carácter solitario y no dogmático, en el giro hacia el alma y sus funciones creadoras [...] Desde luego Sor Juana es poseedora de una vasta cultura literaria, tanto de los clásicos griegos y latinos como de los clásicos de la literatura española. Y en lo filosófico, se halla evidentemente dentro de la tradición aristotélico-tomista, por un lado, y de la concepción neoplatónica, por el otro; ésta, a su vez, se proyecta en dos direcciones históricas: hacia un amplio pasado que se remonta, no sólo a la cultura de la antigüedad griega, sino también a la egipcia, y hacia el propio presente, donde, desde el Renacimiento, el neoplatonismo ha estado íntimamente unido con la ciencia, la filosofía, el arte de los nuevos tiempos” (1998: 44-45). Bénassy-Berling (1998: 35-36) profundiza la afición de la monja por el antiguo Egipto y subraya cómo la religiosa disfrutase de lecturas atrevidas, un ejemplo es el libro *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654) de Anastasio Kircher, “sabio jesuita, que escribe en latín en Roma sobre un sinnúmero de ciencias diversas, acumula las comparaciones entre las civilizaciones, está siempre en pos de la *prisca teología*, el ideario primitivo de la humanidad, y practica a veces un sincretismo intrépido.” (1998: 36). Gaos (1960: 60-61) detecta en *Primer Sueño* un saber físico, astronómico, fisiológico, psicológico, humanístico, clásico, bíblico, mitológico, histórico, jurídico, político y filosófico. De la misma manera, Sabat de Rivers (2005: web) en su clasificación de los tópicos presentes en la obra de la monja explicita la variedad de conocimiento de Sor Juana Inés de la Cruz.

estamos guiados por un yo lírico impersonal que envía un mensaje universal. Las razones del continuo fracaso son difíciles de detectar también en los libros del autor canario. Como subraya Zimmermann (2018: 126-127), a partir de *El libro, tras la duna* (2002), los textos contemplativos se alternan con composiciones en las que el poeta condena abiertamente la violencia de los hombres, hace referencia a hechos históricos terribles como la dictadura franquista (405-406), el nazismo, los campos de concentración (393-396), los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid (2010: 63) y describe el horror de la guerra (2010: 51-53). En la sociedad líquida actual (Bauman, 2004), dominada por la globalización, el consumismo, la violencia y el desarrollo tecnológico, el ser deshumanizado e individualista no está listo para llegar a una penetración plena con lo creado, se aleja cada vez más de sus orígenes y tradiciones, se aísla en un mundo nuevo, ficticio, virtual. La poesía de Sánchez Robayna nos hace reflexionar sobre nuestra condición de separación con el mundo primordial natural y con nosotros mismos, nos ofrece un espacio de tranquilidad donde respirar y meditar lejos del frenesí cotidiano. Como afirma Díaz de Quijano, para el autor “necesitamos recobrar nuestra capacidad de contemplación. Es preciso recuperar nuestro tiempo originario, ampliando así nuestra experiencia del tiempo, que es hoy por hoy, por desgracia, una experiencia casi exclusivamente utilitaria” (2016: web). En la segunda parte del epílogo de *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002* (2004), el vate medita sobre el rol del poeta y de su escritura en la contemporaneidad, reconociendo el aislamiento de esta figura y de sus obras artísticas: la sociedad actual privilegia la “cultura de la trivialización y de la intrascendencia” (439). En la comunidad postmoderna subyugada por la rapidez y por los poderes invisibles que, como afirma Foucault (1982: 780-793) someten al individuo convirtiéndolo en sujeto<sup>21</sup>, la palabra poética polisémica se relega a la dimensión del olvido: “Reducción de las posibilidades del lenguaje-reducción del mundo” (441-443). La literatura es central en la existencia del autor que no encuentra en ella una finalidad educativa como para San Juan de la Cruz, sino investigativa como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz. Para Sánchez Robayna (379) la poesía es misteriosa y perturbadora, salva al hombre del abismo, es una llamada hacia la luz, siempre ha sido su vida:

Una tarde,  
de vuelta del colegio, un compañero,  
inteligente y hosco, y a quien todos  
veían muy oscuro y enigmático,  
puso un libro en mis manos. Y eran versos [...] que leí y releí como adherido,  
de pronto, al ser.  
Y el ser estaba unido  
al mundo, se diría,  
sólo por un ramaje en la pared  
de un abismo, un ramaje que agarraba  
con firmeza, unas ramas salvadoras.  
Y no gritaba, sino que decía  
y decía y decía, sólo eso,  
piedra prístina y última, infundada ventura,  
pura yema infantil  
innumerable, madre,  
y yo supe de pronto que el lenguaje  
era el nombre de aquellas ramas vivas,

<sup>21</sup> En “The subject and the power” (1982), Foucault habla de una forma invisible de poder que somete a los seres cotidianamente, los categoriza y produce un desmoronamiento de sus identidades convirtiéndolos de individuos a sujetos. Afirma el filósofo francés: “It is a form of power which makes individuals subjects. There are two meanings of the word «subject»: subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge” (Foucault, 1982: 781).

el otro nombre de la salvación  
encima del abismo, una llamada  
oscura. Y quise sólo, entonces,  
escuchar esa lengua, despertarla  
en el silencio del abismo fijo.  
Y así, la noche,  
el autobús que me llevaba a casa,  
las palabras que vi como tomadas  
por manos que sangraban, empezaron  
a incendiarse en mi boca.

### Bibliografía

- La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento* (1910) trad. de G. Diodati, Nuova York, Società Biblica Americana.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo (1991) *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, tesis doctoral (1990), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- ANÓNIMO (1997) *The Cloud of Unknowing*, ed. de P. J. Gallacher, Kalamazoo, Western Michigan University.
- ANÓNIMO (2007) *Andrés Sánchez Robayna* [entrevista en formato video] <http://www.acecweb.org/spa/RDP2.asp?ID=63> (12 marzo 2019).
- ARANGUREN, José Luis (1973) *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar.
- BARELLA, Julia (2013) "De los Novísimos a los poetas de la experiencia", *Ritmos 21. Millennial Culture Information*, <https://www.ritmos21.com/9260/de-los-novisimos-a-los-poetas-de-la-experiencia.html> (26 febrero 2018).
- BAUMAN, Zygmunt (2004) *Modernidad líquida* (1999), trad. de M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile (1998) "La religión de Sor Juana Inés de la Cruz" en Carmen Beatriz López-Portillo, ed., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 34-38.
- BOUTIÈRE, Jean, Alexander Herman SCHUTZ e Irénée-Marcel CLUZEL (1964) *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, A. G. Nizet.
- CRUZ, San Juan de la (1959) *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, nota preliminar y ed. de las poesías de D. Alonso, ed. de los comentarios por E. Galvarriato de Alonso, Madrid, Aguilar.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1997) *Poesía lírica*, ed. de J.C. González Boixo, Madrid, Cátedra.
- DÍAZ, Rafael-José (1995) "La poesía como unificación (entrevista a Andrés Sánchez Robayna)", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 31, pp. 4-7.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (28 junio 2016) "Andrés Sánchez Robayna: «En la poesía española de los últimos decenios ha habido un gregarismo empobrecedor»" [entrevista a Andrés Sánchez Robayna], *El Cultural*, <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Andres-Sanchez-Robayna-En-la-poesia-espanola-de-los-ultimos-decenios-ha-habido-un-gregarismo-empobrecedor/9487> (10 marzo 2019).

- FOUCAULT, Michael (1982) "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8 (4), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 777-795.
- GAOS, José (1960) "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, 10 (1), pp. 54-71.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1996) *Treinta años de poesía española: 1965-1995*, Sevilla/Granada, Renacimiento/ Comares.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Cecilia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, Javier (2012) "La escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 9-10, pp. 173-188.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2012) "Lectura y escucha del mundo: la escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 9-10, pp. 173-188.
- GONZÁLEZ, Juliana (1998) "Sor Juana y la docta ignorancia", en Carmen Beatriz López-Portillo, ed., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica México, pp. 39-51.
- JAKOBSON, Roman (1971) *Selected writings II. World and Language*, The Hague, Mouton & Co.
- KRISTEVA, Julia (1981) *Semiótica 2 (1969)*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LEÓN, Fray Luis de (1790) *Poesías del Maestro Fray Luis de León*, ed. de R. Fernández, Madrid, Madrid Imprenta Real.
- MATA BUIL, Ana (2014) "«Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta»: Andrés Sánchez Robayna y el poema en prosa", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 60, pp. 721-761.
- MORALES, Carlos Javier (2010) "Andrés Sánchez Robayna. La virtud transformadora de la palabra poética", [entrevista a Andrés Sánchez Robayna], *Poesía Digital*, <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=56> (05 marzo 2019).
- MORALES BARBA, Rafael (2006) *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.
- MORELLI, Gabriele y Danilo MANERA (2007) *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel (1995) "Luz blanca sobre la playa de tinta", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 31, pp. 19-22.
- PAZ, Octavio (1989) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, España, Seix Barral.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2018) "Alianza y comunión: la poesía como sacramento en la obra de Andrés Sánchez Robayna", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 38-58.
- PEÑA, Olga Martha y Guillermo SCHMIDHUBER (2019) "Solución a tres enigmas de Sor Juana Inés de la Cruz", *Dal Mediterraneo agli oceani*, 87, pp. 13-20.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2013) "Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética" en Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem (eds.), *Poesía y Silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlin, Lit, pp. 25-41.



- PONT, Jaume (1995) "La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 31, pp. 12-14.
- RASTROLLO TORRES, Juan José (2018) "La experiencia y (contemplación) de lo sagrado en la obra poética de Andrés Sánchez Robayna", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 59-77.
- ROMERO VELASCO, Pablo (2018) "Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 967-994.
- RUFFINATTO, Aldo (1985) *Semiotica Ispanica. Cinque esercizi*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011) "Introducción", en A. Sánchez Robayna, *El espejo de tinta (antología 1970-2010)*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, pp. 15-50.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (2005) *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm87m1> (10 marzo 2019).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1970) *Tiempo de efigies*, Las Palmas de Gran Canaria, El Ancla en la Ribera.
- (1978) *Clima*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1981) *Tinta*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1984) *La roca*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (1989) *Palmas sobre la losa fría*, Madrid, Cátedra.
- (1990) *Para leer "Primer Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Tierra Firme.
- (1991) "San Juan de la Cruz y Diego Hurtado de Mendoza (una nota sobre construcción de la lengua poética en el siglo XVI)", *Syntaxis*, 6, pp. 11-16.
- (1992) *Fuego blanco*, Barcelona, Àmbit.
- (1995) *Sobre una piedra extrema*, Madrid, Ave del Paraíso.
- (1999a) *Inscripciones*, Madrid, Ediciones La Palma.
- (1999b) *La sombra del Mundo*, Valencia, Pre-textos.
- (2002) *El libro, tras la duna*, Valencia-Madrid-Buenos Aires, Pre-Textos.
- (2004) *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- (2010) *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets.
- (2019) *Por el gran mar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- WALLS, Alberto Omar (2009) "Los límites de la filología son los de la imaginación humana", [entrevista a Andrés Sánchez Robayna] <https://www.albertoomarwalls.com/app/download/7094698086/Entrevista+Robayna.pdf> (15 marzo 2019).
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (2018) "Figuras y ritos de la voz poética en *El libro, tras la duna*", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 121-131.



# Variaciones de un motivo de Charles Baudelaire: el hombre metropolitano en Karmelo Iribarren

RAFAEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ  
University of North Carolina

## Resumen

El presente artículo analiza las variaciones del motivo literario del *flâneur* en dos poemas de Karmelo Iribarren: “Seguro que esta historia te suena” y “La mujer de mis sueños”, recogidos en *Seguro que esta historia te suena* (2012). Las apariciones de personajes femeninos permiten un estudio de la lírica de Iribarren en contraste con la de su claro referente, Baudelaire. En este último caso, Walter Benjamin ha analizado en “Uber einige Motive bei Baudelaire” (1939) la presencia del espectro femenino, que huye como un rayo, pero que el *flâneur* encuentra como una fantasmagoría urbana. Esos fantasmas se manifiestan a través de una mujer que “aparece/ desaparece”. Iribarren se insertaría, entonces, dentro de esta tradición de la lírica amatoria urbana iniciada por Baudelaire.

**Palabras clave:** *flâneur*, espectralidad, modernidad, lírica urbana, Karmelo Iribarren, Charles Baudelaire

## Abstract

The present article analyzes the variation of the *flâneur* literary motif in two poems by Karmelo Iribarren, “Seguro que esta historia te suena” and “La mujer de mis sueños”, collected in *Seguro que esta historia te suena* (2012). The appearances of female characters allow a study of Iribarren’s lyrical style, in contrast to that of his clear reference, Baudelaire. In this last case, Walter Benjamin has analyzed in “Uber einige Motive bei Baudelaire” (1939) that the spectral presence of a woman, who flees like lightning, and the use of *flâneur* displays her as an urban fantasy. Those ghosts are manifested through a woman who appears/ disappears. Iribarren is inserted within the urban lyric, initiated by Baudelaire and canonized through the criticism of Walter Benjamin.

**Keywords:** *flâneur*, spectrality, modernity, urban lyric, Karmelo Iribarren, Charles Baudelaire



## 1. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

En este ensayo estudio la formación del sujeto lírico metropolitano que realiza Karmelo Iribarren (San Sebastián, 1959) a través de las variaciones del motivo literario del *flâneur* en dos poemas: “Seguro que esta historia te suena” y “La mujer de mis sueños”, recogidos en *Seguro que esta historia te suena* (2012). En el primer poema citado se recrea el encuentro de miradas con una joven, que por un instante parece detener el tiempo. Mientras que en el segundo se añora el no haber encontrado nunca a esa mujer que aparece y desaparece, y que se convierte en un espectro en cada ciudad que visita. En este último caso, la presencia espectral recuerda al artículo de Walter Benjamin “Uber einige Motive bei Baudelaire” (1939)<sup>1</sup>, puesto que el

<sup>1</sup> He consultado las traducciones tanto en inglés como en español. Ambas se encuentran citadas en la bibliografía.

filósofo alemán explica que el *flâneur* sale a la caza de fantasmagorías urbanas. Esos fantasmas se manifiestan a través de una mujer que “aparece/ desaparece”, como sucede en los poemas de Iribarren.

De ambos poemas se infiere una crítica profunda a los ritmos de vida de la ciudad, o, en términos de Olivier Mongin (2006), de la post-ciudad, caracterizada por crear realidades ilusorias como la que se manifiesta en ambos poemas del autor vasco. De ahí se revela una forma de entender la ciudad y constituirse como sujeto lírico en ella. Iribarren se inserta dentro de una tradición de poesía urbana, iniciada por Charles Baudelaire con su poema “À une passante”, que se encuentra en *Fleurs du mal* (1835). En su artículo, Benjamin diseccionaba el motivo del *flâneur* en Baudelaire, que más adelante analizo en Iribarren. Entre la Francia del siglo XIX y la España de finales del siglo XX median grandes diferencias socio-históricas. Sin embargo, entre ambos poetas hay una continuidad en la mirada lírica de quien intenta revelar los secretos de la urbe. Iribarren pasea por las noches de San Sebastián, entre bares y multitudes pobladas de gente anónima. Allí, siempre encuentra a esa mujer, que, a diferencia de la mujer objeto de deseo que se le escapaba a Baudelaire, es dueña de su destino y escoge no mirarlo, como sucede en su poema “Seguro que esta historia te suena”. Los poemas de Karmelo Iribarren se expresan a través de un monólogo interior, que se revela, ante el lector, en el uso de los versos en primera persona. A la vez, el lenguaje conversacional se refiere a un “tú” que parece elíptico, pero que se encuentra presente en las formas enclíticas de complemento indirecto como “verte” o las clíticas como “a ti”. Por tanto, debido a la falta de encuentro – entre el hablante lírico y el sujeto amado– se produce lo que en términos de Simmel es la *blasé attitude* (2012: 414), es decir, un tipo de hastío que se proyecta en el hablante lírico, como sujeto de la acción en la ciudad. Esta actitud podría relacionarse con la juventud que el poeta vasco transcurrió entre los años de plomo de la banda terrorista ETA y la generación de la heroína que asoló el País Vasco durante los años ochenta y noventa del siglo veinte. Los sobrevivientes quedaban en soledad por las innumerables pérdidas humanas, abocados a la experiencia traumática de la post-ciudad. Precisamente en “La mujer de mis sueños” se encuentran los pasos del poeta y la semblanza nostálgica de esa mujer que huye en los autobuses, las esquinas o los ascensores; una desazón melancólica que lo lleva a aislarse en el discurso interior, que conforma una sensibilidad urbana distinta a la decimonónica, ya que Baudelaire reproducía la naturaleza urbana a través de sus ruidos, sus multitudes o los rayos de la mirada<sup>2</sup>. Iribarren es sintético en sus descripciones, su voz poética representa a un hombre solitario que solo se comunica con el texto, que mira desde el fondo de una barra, o que recuerda esa mujer ideal al llegar a una nueva ciudad.

En primer lugar, sitúo a Karmelo Iribarren en el contexto literario peninsular con el fin de facilitar posteriores aproximaciones y a la vez responder a las distintas tendencias críticas que han traído y llevado de una u otra escuela estética a un poeta con una voz tan singular

<sup>2</sup> En una entrevista que le realiza el canal de YouTube *territoriogastronómico* Karmelo Iribarren habla sobre las mujeres que aparecen y desaparecen de sus poemas. A la pregunta del entrevistador: “Otra cosa que se puede observar en su obra, sobre todo en estas cosas que va publicando en las redes sociales donde usted es bastante activo, es que hay una cierta...no sé cómo decírselo... hay una cierta... venganza. También es cierto que hay una mirada un tanto despiadada, si quiere, hacia un cierto pasado de cuando vuelve a ver a una mujer que le gustó, alguien que le interesaba en el pasado, alguien que vuelve a ver en el presente y dice ¿qué estuve haciendo yo allí con esto? [...] ¿hay este afán como de venganza?” (minuto 8:32-9:25), Karmelo Iribarren responde: “La mirada con respecto al pasado, curiosamente el pasado; los viejos tiempos, aunque no fueran buenos, se ven después con una cierta nostalgia, porque yo creo que solo porque éramos más jóvenes, y eso uno siempre lo añora. Quizá si nos enseñasen todo lo que hacíamos entonces diríamos «si aquí solo podríamos salvar eso» y la juventud sí que se suele añorar. La mirada despiadada, quizá puede ser la venganza de uno que no va a ser joven nunca más” (minuto 9:25-10:07). Esa nostalgia Iribarren la explica a través de la juventud perdida, aunque más que una venganza, en los poemas analizados, aparece casi como un lamento por la efervescencia de la ciudad y la rapidez de la vida. Contrasta, por tanto, la *blasé attitude* en términos sociológicos con la respuesta que da el propio poeta basada en la pérdida de la juventud.

como solitaria. En segundo lugar, me centro en una lectura de los dos poemas que he enunciado con anterioridad. Mi objetivo es analizar cómo se constituye el sujeto lírico en la poesía de Karmelo Iribarren, puesto que el poeta que aquí se analiza es una de las principales figuras de la lírica peninsular, tanto por su capacidad para llegar al gran público, como por representar una de las voces más particulares dentro de la poesía en español. La metodología de este ensayo se acerca a la sociología cuando se reflexiona sobre la formación del sujeto urbano contemporáneo, aunque su planteamiento es básicamente crítico-filológico. Mi análisis se fundamenta en el examen textual y el comentario de fenómenos métricos como el encabalgamiento, puesto que la forma viene cargada de significado. Para el examen textual y el comentario de los motivos literarios antes aludidos (la mujer que huye, la post-ciudad, la *blasé attitude*) apelo a autores como Simmel (2012), Berman (2010), o Benjamin (2003), quienes han abundado en la sociología de la ciudad y en cómo el contacto con la urbe conforma la experiencia fundacional del sujeto.

## 2. CONTEXTO LITERARIO: ENTRE LA REACCIÓN, LA EXPERIENCIA, EL REALISMO SUCIO O EL REALISMO LIMPIO

En el contexto poético peninsular de 1985 eran varias las corrientes poéticas presentes, como sostiene Raquel Lanseros (2016: 85- 99), quien construye un panorama de las tendencias líricas desde la aparición de los novísimos hasta la superación de su estética. Estas nuevas corrientes eliminaron del lenguaje lírico elementos retóricos o referencias culturales y, a la vez, aportaron una mirada urbana a sus poemas. Lanseros argumenta que

entre todos los tonos de la generación del 80, la llamada *Poesía de la experiencia* se había convertido en el más transitado, el más aplaudido, el más seguido, el más denostado –clara señal de éxito– y en el que estaban algunos, bastantes, de los poetas clave del momento. (2016: 87)

Entre ellos se encontraba Luis García Montero, quien en 1983 publicó en *El País* un manifiesto conocido como *La otra sentimentalidad* al que adhirieron, también, Álvaro Salvador y Javier Egea. En él se explicaba el origen de sus postulados líricos, entre ellos el valor del poeta que se comporta como un hombre normal y habla de sus intimidades. García Montero es uno de los poetas más representativos de la poesía urbana y gran avalista de la obra poética de Iribarren frente a la crítica no siempre favorable que ha sufrido el poeta vasco.

Precisamente, Remedios Sánchez (2016) articula las variedades líricas de finales del siglo XX y principios del XXI mediante la elaboración de una dicotomía de figuras influyentes en la poesía peninsular, usando dos de la poesía francesa, Baudelaire y Mallarmé, para simbolizar esa polifonía estética que vive la lírica peninsular hasta hoy en día:

Estamos, por tanto, ante un momento de polifonía singular y enriquecedora que viene a recordar mucho la dicotomía ante la construcción de la literatura de Baudelaire y Mallarmé. Como ya aclarara J. C. Rodríguez, “Baudelaire cuenta con el lector mientras Mallarmé con la página en blanco [...] la imposibilidad de la expresión, la obsesiva necesidad de silencio”. (Sánchez, 2016: 205)

En esa dicotomía, la poética de Karmelo Iribarren se sitúa del lado de Baudelaire, ya que llama al lector a presenciar lo voluble y la poesía de lo urbano. En los poemas que estudio en este ensayo se percibe en la mirada de Iribarren su cercanía estética al poeta francés, ya que ambos comparten una perspectiva urbana. Ello se puede leer tanto en “Seguro que esta historia te suena” como en “La mujer de mis sueños”. El sujeto masculino se encuentra vagabundeando por una ciudad nueva y descubre en los bares esa mujer ansiada. Sánchez ha establecido un eje de influencia que empieza por “Langbaum que surgió pujante en un momento



de crisis intelectual, ideológica y de cambio de valores [...] el melancólico Philip Larkin (tan marcado por el jazz) o, incluso, del italiano Pavese, aplicando un suave intimismo pero separando el yo poético del yo real” (2016: 259). La poesía de Iribarren alude a Larkin en innumerables ocasiones. Además, los ambientes de sus poemas se sitúan en bares, en situaciones crepusculares donde se destila una suave melancolía, que no solo parece aludir a Larkin, sino también a ese intimismo de Pavese que comenta Sánchez. En Iribarren el intimismo se profundiza y es parte central de sus poemas, como marca identitaria del hablante lírico.

En esa estética de lo urbano también se ha situado a la poesía de la experiencia<sup>3</sup>. La mirada baudelaireana de la poesía española conecta el topos literario con la corriente que lo usa. En este sentido, Iravedra intenta darle una función a la representación de lo urbano como “lugar literario”. Ese lugar es un tipo de decorado teatral en el que se configuran los hablantes líricos en la poesía de la experiencia. Dentro de ese decorado son elementos comunes: “los taxis, los semáforos, las vallas publicitarias, los vagones de metro, los hoteles, los neones o los bares” (Iravedra, 2007: 75). Precisamente, en la poesía de Iribarren los bares tienen dos funciones. Por un lado, son un lugar para un discurso interior e íntimo. Por el otro, favorece la observación y meditación sobre el paso del tiempo, esto es, un *locus* donde el amor pasa de largo sin tiempo para que se acabe produciendo ese hallazgo definitivo. Ambas funciones aparecen en los poemas que estudio. El paso fugaz de los humanos por la ciudad moderna sumerge al yo poético en un estado de nostalgia de lo nunca ocurrido. Además, esa imposibilidad se encuentra marcada por ritmos de consumo y de diversión que provocan en la voz poética de Iribarren una reflexión sobre los ritmos de la ciudad, que para los poetas de la experiencia, en concreto para Montero, se define así:

La ciudad es el territorio de la cultura contemporánea, y no porque represente un decorado superficial, sino porque aparece como el lugar donde se generan y se observan las contradicciones de los tiempos modernos. Es, por ejemplo, un territorio muy indicado para observar las tensiones que de un modo inevitable se producen entre identidad y homologación, entre singularidad y anonimato, entre las soledades y las multitudes. (García Montero, 2006: 101)

La voz lírica siempre plantea un proceso entre identidad y homologación, en el que usa su anonimato para observar. En concreto el yo poético de Iribarren se representa como un *flâneur* decimonónico en una metrópoli con ritmos que la diferencian de la ciudad baudelaireana<sup>4</sup>. En el caso de Iribarren se trata de una ciudad que vive aún más rápido, aún más degradada y que sumerge a todos en el anonimato, puesto que los sujetos observados por el poeta no tienen nombre hasta convertirse en una presencia espectral de la ciudad, un símbolo del agitado ritmo de la vida urbana.

Sin embargo, la crítica ha querido asociar a Iribarren con distintos grupos poéticos. Por ejemplo, se le ha agrupado con el realismo sucio, otro movimiento literario que surge a mitad de los años ochenta (con autores como Roger Wolfe, Violeta C. Rangel, heterónimo de Manuel Moya, o David González). La rabia, la exclusión social, el vómito, las drogas, la violencia y la noche son los principales temas y motivos del movimiento. No existe consenso crítico sobre la pertenencia a este grupo de Karmelo Iribarren; Luis Antonio de Villena ha acuñado el término “realismo limpio” (2000: 185-186) para evitar el prejuicio, que parecía extendido entre sus lectores, de que el poeta que aquí se estudia era un “mero discípulo de Roger Wolfe” (Villena, 2000: 185) –autor de origen británico afincado en España que había seguido el magisterio de

<sup>3</sup> Por ejemplo, Araceli Iravedra en la introducción de su antología “Poesía de la experiencia” estudia “la iconografía de la realidad o el locus urbano” (2007: 75-83).

<sup>4</sup> En el contexto latinoamericano Julio Ramos ha explicado como la ciudad “progresivamente pasa a ser el espacio del acontecimiento, de la contingencia instaurada por el flujo capitalista” (1989: 127). En el caso de Iribarren ese flujo se paraliza por el paso de esa mujer que desaparece, al igual que sucedía en el poema de Baudelaire.

los norteamericanos Charles Bukowski y Raymond Carver-. Sin embargo, Villena diferencia a Iribarren de Wolfe por su tono. Wolfe “suele ser rabia, bomba y agresión” (2000: 185). Por el contrario, según este crítico y poeta

Karmelo Iribarren, más carvertiano a su modo, casi nunca bronco ni truculento, es un hacedor del realismo más despojadamente cotidiano, un realismo que podríamos llamar (aparte algún leve toque explosivo o duro) minimalista, esencial o llanamente *realismo limpio*. (Villena, 2000:185)

Iribarren es un poeta del instante, esos momentos que retrata en “Seguro que esta historia te suena”, que destila a través de una profunda melancolía, provocada por una configuración urbana de la voz lírica. El mismo Luis Antonio de Villena esboza otro interesante panorama poético de las tendencias líricas de mitad de los años ochenta del siglo XX. Su antología *Postnovísimos* (1986) fue publicada un año antes de que Karmelo Iribarren diese a la imprenta su primer poemario, *La condición urbana* (1995). Villena reflexiona sobre los autores más jóvenes de aquel momento, dado que la generación novísima ya no estaba dentro de esa categoría de jóvenes. En buena parte de los casos, la estética de los novísimos había sido superada, salvo en autores como Blanca Andreu, que perpetúa un modelo de poesía esencialista con ligeros trazos surrealistas. Por consiguiente, Villena reflexiona sobre “Tradición, vanguardia y estética dominante”, tres conceptos entre los que se mueve la poesía de Karmelo Iribarren, puesto que reelabora tradiciones como la del *flâneur* baudelairiano, o el lenguaje transparente que toma prestado de modelos norteamericanos como Raymond Carver (y que también se encuentran en poetas españoles como su admirado Jaime Gil de Biedma), la poesía de la experiencia o el más contundente realismo sucio. Podríamos añadir a esta lista el prosaísmo conversacional e irónico de su compatriota vasco Jon Juaristi.

Estas peculiaridades alejan a la poesía de Iribarren de la estética novísima y de la lírica oficial representada por una élite académica, en cuyas filas se cuentan autores de la talla de Guillermo Carnero. La irrupción de la poesía de la experiencia –y la obra de su principal exponente, Luis García Montero– sirve de referente para Iribarren, aunque la poesía iribarriana se decanta por la búsqueda de una retórica aún más depurada de mecanismos tropológicos. Esas afinidades poéticas de Karmelo Iribarren las ha entendido Villena como síntomas de una generación abierta (1986: 29) en la que no se tiene conciencia de grupo, más bien, en la que existen maneras individualizadas de discurso lírico, como es el caso de Iribarren, cuya voz poética resulta difícil de agrupar en una generación.

El ensayo de Pablo Macías *Otra manera de decirlo* (2017), publicado por la editorial sevillana Renacimiento, es, hasta el momento, el único estudio monográfico dedicado enteramente a la poesía de Karmelo Iribarren. Macías recoge unas palabras del propio poeta en las que reconoce cómo la crítica siempre ha dudado de su coincidencias estéticas con las corrientes poéticas en las que se le ha querido encajar: “A mí no saben dónde meterme, si pudiesen me harían desaparecer, pero ya no pueden... No hay que hacer demasiado caso a todo eso, no merece la pena” (2017: 13). La duda del poeta se basa en una obsesión nominativa por parte de la crítica; en su propia declaración se encuentra la incerteza misma de quien cree pertenecerse a sí mismo y no a algún presupuesto generacional. Macías explica esta indefinición por parte de Iribarren diciendo que nunca se adscribió a ninguna de las corrientes pre-valetientes cuando inició su producción poética. Además, anota una serie de antologías en las que poetas de ambas estéticas compartían publicación. Por el contrario, otros como Bague, citado por Macías, afirman la pertenencia al realismo sucio de Iribarren:

entre sus principales nombres destacan Roger Wolfe, que introdujo este movimiento con *Días Perdidos en los Transportes Públicos* (1999), Karmelo Iribarren, Pablo García Casado, David González, Graciela Baquero y Violeta C. Rangel.[...] Estos autores

renuncian a las técnicas estilísticas y a los temas prestigiados por la tradición lírica española, y beben en el cauce de fuentes extranjeras [...] Iribarren aproxima su parquedad expresiva a las estampas de Raymond Carver [...]. (Macías, 2017: 139)

En la nómina de autores que realiza Bagué existen diferentes estéticas. Quizá Iribarren se aproxima más a Carver que a todos los anteriores, puesto que ambos parecen componer pequeñas escenas urbanas en las que el hablante lírico muestra una melancolía propiciada por los ritmos urbanos y que conforman al hombre metropolitano como sujeto lírico. Por todo ello, no creo que exista una pertenencia ni a la poesía de la experiencia, ni mucho menos al realismo sucio, ni al limpio. Si Karmelo Iribarren se ha instalado en la poesía peninsular es, creemos, porque su voz se adscribe a una 'línea clara' y porque los lectores homologan -gracias al efecto de identificación derivado del procedimiento de autoficción poética- su propia experiencia a la del hablante lírico.

### 3. EL FLÂNEUR EN LA POESÍA ESPAÑOLA O EL HOMBRE METROPOLITANO: EL CASO DE KARMELO IRIBARREN

Walter Benjamín en *El flâneur* estudia este motivo literario. Define su figura como "un botánico del asfalto" (1980: 50), o bien, "este hombre que vagabundea, que calleja de este paseante en Cortes, que diríamos en castellano a la ciudad de París" (Benjamin, 1980: 50- 51). En el caso de Iribarren, su paseo lo lleva a los bares y al recuerdo por su pequeña San Sebastián, donde encuentra vagabundeando a esa mujer que aparece y desaparece. Además, en alguna ocasión deslocaliza su viaje y el recuerdo le lleva a una ciudad anónima y a un bar sin nombre. En la figura del *flâneur* Benjamin analiza a lo que llama "las fantasmagorías de la vida parisina" (Benjamin, 1980: 53); en Iribarren las presencias espectrales se manifiestan en los bares, en las calles y en los autobuses. Este último elemento no existía como tal en el París decimonónico, pero la multitud y el trasiego de aquella ciudad se transforman ahora en autobuses o trenes que parten impidiendo el encuentro.

Otra de las marcas que tiene el *flâneur*, según Benjamin, es la de ser un asocial, ya que "la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores" (1980: 55). La voz lírica de Karmelo Iribarren parece aislada en un discurso interior alejado de la masa, incluidas las personas que van a los bares. El *flâneur* de Iribarren calla, observa y mira, busca una fugitiva mirada cómplice, pero nunca llega a intercambiar miradas. Fernández Cifuentes (2005) comienza comentando el soneto de Baudelaire *À une passante* y su posterior canonización por parte de Walter Benjamin como un tópico de la modernidad. El propio Cifuentes sitúa su argumentación preguntándose "¿Cuáles son sus huellas en la poesía española desde 1857? ¿Qué manifestaciones de esa mirada urbana moderna y de la neurosis que la acompaña se pueden encontrar en la poesía española en castellano?" (2005: 154- 155). En este sentido, este ensayo intenta responder esas preguntas, aplicadas al caso de Karmelo Iribarren, y, a la vez, pretende conectar su mirada urbana con la tradición establecida por el poeta francés. Por ello, el trabajo de Cifuentes sitúa las coordenadas de la poesía española y como se puede filiar el recorrido del tópico en la tradición hispánica.

El análisis aquí propuesto presenta paralelismos con el trabajo de Walter Benjamin sobre el *flâneur*, puesto que el motivo del paseante urbano al que se le escapa el amor se encuentra presente en los poemas de Iribarren. La voz poética de este último, como ocurriera con la de Baudelaire, se asila en la multitud ya que "el amor se le escapa al poeta" (Benjamin, 1980:60), tal y como ocurre en la poesía de Iribarren, incluso reproduciendo ese *jamaïs* baudelairiano, ya que la mirada no se corresponde, o bien, las tecnologías del transporte alejan al individuo de

su ser amado<sup>5</sup>. En este sentido, esa experiencia repetida con los años, constituye un tipo de “hombre metropolitano” caracterizado por una melancolía profunda, que en este ensayo conecta con la *blasé attitude* de Berman. Esa configuración del individuo separa a Iribarren de Baudelaire, puesto que se debe tomar en cuenta que parte de esa actitud deriva de los nuevos usos que la tecnología lleva a la ciudad. También se produce un cambio entre los lugares que frecuenta el *flâneur*: para el francés los lugares eran los cafés, mientras que para el poeta de San Sebastián generalmente son los bares nocturnos, entre la sombra y el humo.

Los ecos más potentes del poeta francés que podemos escuchar en la poesía española se encuentran en Iribarren, pero esos ecos llevan a preguntas sobre la estacionalidad y periodización en la recepción de *Fleurs du mal* (1835) en la poesía española, parafraseando a Fernández Cifuentes (2005: 155). En esa periodización, según Cifuentes, el primer paso sería Bécquer, al que llama apoyándose en la enciclopedia británica: “primer poeta moderno (2005: 155)”. Algunos como Octavio Paz han tratado a Bécquer como “un poeta débil”, sin embargo, otros como Luis García Montero han cuestionado la validez de esta consideración tratando de demostrar otros aspectos de la poesía de Bécquer, “capaz de dirigir los ritmos del lenguaje y la conciencia estética hasta un verdadero espacio de modernidad” (2005: 155). Cifuentes conecta a Jaime Gil de Biedma en esa tradición, dada su admiración por Baudelaire, Bécquer y Cernuda. Con estas influencias se puede contextualizar a Karmelo Iribarren, entre otros motivos, porque comparte con los poetas anteriores una forma de claridad lírica y urbana, condicionada por la modernidad. Algunos pasos intermedios para Cifuentes pueden ser los caminos abiertos por Juan Ramón Jiménez con *Diario de un poeta recién casado* (1917) y su encuentro con la ciudad de Nueva York. Cifuentes establece caminos alternativos como Federico García Lorca o Vicente Aleixandre, mencionando a Luis Rosales y Claudio Rodríguez, sin embargo, para enlazar la poesía de Iribarren con la tradición de Baudelaire vía Bécquer, creo que el camino más verosímil pasa por la poesía de Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero, ya que estos poseen una claridad lírica que se acerca estilísticamente más a la de Iribarren.

En este sentido, Cifuentes comenta algunos de los aspectos más problemáticos del artículo de Benjamin, que divide en “tres manifestaciones de una inquietante complejidad” (2005: 153). En primer lugar, el artículo se fija en “la mirada circulante” (2005: 154) de Baudelaire. En segundo lugar, en lo que llama “el doble poder de la mirada de la mujer” (2005: 154) que “rehace la vida” (2005: 154). Estos dos puntos se comunican entre sí ya que comienzan a establecer una relación de perspectivas entre sujeto y objeto lírico. En tercer lugar, Cifuentes fija su atención en “el despliegue formidable de tiempos” (2005: 154) puesto que se trata de un conjunto de tiempos verbales que trata de representar las vicisitudes del mundo urbano. En este sentido, Macías ha estudiado muy brevemente el *flâneur* en Karmelo Iribarren y comenta lo siguiente:

unas veces mero *flâneur* que observa en la distancia objetos y personas y otras activo protagonista de la acción como una presencia casi física que vehicula las tribulaciones emocionales del personaje. Eso sí, en ningún caso asistimos a una fusión entre el protagonista y la urbe [...]. (92)

<sup>5</sup> Escribe Baudelaire en el último terceto de su *A une passante* “Ailleurs, bien loin d’ici! Trop tard! Jamais peut-être!” (1995: 362). Luis Martínez de Merlo ha traducido como “¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso nunca!” (1995: 363). Esa movilidad entre el aquí, el allí y la lejanía y la fugacidad aparece en ambos poemas y como el mismo Merlo indica en la nota que realiza al poema “Este poema corresponde a la vena de poeta urbano de Baudelaire ha cultivado más que cualquiera de sus predecesores. Poeta de la ciudad moderna, aunque abomina de ella la necesita a la vez, Baudelaire se debate en esta paradoja por la que la escritura se abre paso” (1995: 363). Lo urbano en ambos autores late con fuerza para representar como desde la fundación de la poesía urbana se encuentra ese amor odio entre el poeta y la ciudad.



Macías parece no prestar demasiada atención a la referencia a Baudelaire, que se enuncia en más de media docena de poemas de Iribarren, en los que se encuentra a esa mujer que huye, desaparece y con la que no es capaz de entablar contacto. Esta cantidad de variaciones es un factor a tener en cuenta para situar al poeta que nos ocupa como referente de la poesía urbana, y de una estética autónoma dentro de las corrientes poéticas actuales. A este respecto, Sánchez anotaba que la poesía procedente de Baudelaire se encuentra muy cercana a la experiencia compartida. Ese rasgo lo podemos ver en los propios títulos de los poemas de Iribarren, por ejemplo en “Seguro que esta historia te suena”, donde se alude a la familiaridad con el lector, que conduce a la homogeneización, en términos de Montero, entre lector y voz lírica. Además, la palabra “historia” sublima la experiencia individual en un hecho compartido por la comunidad, favoreciendo ese proceso de identificación entre lector y hablante poético. En este mismo sentido, Berman sostiene que:

There is a mode of vital experience –experience of space and time, of the self and the other, of life’s possibilities and perils– that is shared by men and women all over the world today. I will call this body of experience “modernity”. To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world, and, at the same time, that threatens to destroy every we have, everything we know, everything we are. (Berman, 2010: 15)

La experiencia del poeta se plasma en el tiempo-espacio, en el poema que primero estudio. El espacio es representado a través de la barra de un bar, en ella se experimenta la transformación de la voz hablante, aunque vista con la desidia de quien ha vivido esa experiencia como condenado a vivir siempre los mismos hechos. Precisamente, a ese tipo de experiencia común es a la que se alude en este poema:

Al fondo de la barra  
una mujer; una  
mujer en principio  
como tantas: que fuma,  
bebe, ríe, charla, y se echa  
la melena para atrás;  
ya digo, como tantas.  
Hasta que su  
mirada se cruza acaso  
con la tuya  
–o a ti te lo parece–,  
y por un breve  
instante  
el tiempo se detiene,  
y esa mujer es única,  
y todo cambia,  
y todo puede pasar.  
Todo.  
También –como sucede  
casi siempre–,  
que no pase absolutamente nada.  
(Iribarren, 2015: 47-48)

El poema transcurre en un bar sin nombre; a diferencia del poema de Baudelaire, el espacio no es la calle, es más bien el interior de un local. En este caso, la mujer tiene agencia ya que ella “fuma, bebe, ríe, charla y se echa la melena para atrás”. Esos verbos dotan a la mujer de identidad, acción y voluntad, mientras que en el poema de Baudelaire la mujer era descrita

como objeto inerte de la mirada de la voz lírica<sup>6</sup>. Esta diferencia reside principalmente en el contexto histórico cultural que produce el poema. La mujer española del momento ha ido ganando derechos desde el final del franquismo. De esta manera, la primera estrofa del poema da cuenta de la transformación de la mujer, ahora con potestad firme de actuación: “Al fondo de la barra/ una mujer; una/ mujer en principio/ como tantas”. Esa generalidad de la mujer que libremente consume al fondo de la barra lleva a la identificación que se produce retóricamente a través de la anadiplosis entre el primer y el segundo verso, que trae aparejado un frecuente encabalgamiento en la primera estrofa. Esa primera imagen de la mujer muta tras la primera estrofa y ello lleva a que “Hasta que su/ mirada cruza acaso/ con la tuya/ -o a ti te lo parece-”. Los sentidos activan una interpretación de la realidad, y la mirada conecta dos mundos: la voz masculina conecta con un tú, que actúa libremente. En ese momento el tiempo se paraliza: “y por un breve/ instante, el tiempo se detiene/ y esa mujer es única/ y todo cambia, y todo puede pasar./ Todo”.

El sentido del tiempo se altera por lo que parece ser una mirada, que convierte a “esa mujer” en única. El orden natural puede llegar a cambiar, pero no cambia. Como en la anadiplosis previa, la mujer vuelve a simbolizar lo múltiple, puesto que representa el todo, aunque ello sea imposible, en ese segundo que tanto recuerda al *éclair* de Baudelaire<sup>7</sup>. Ello lleva a que todo se transforme en nada y el poema acaba con una sutil melancolía de lo imposible: “También -como sucede/ casi siempre-,/ que no pase absolutamente nada.” El poema está compuesto de adverbios antónimos: “todo/ nada” o “siempre/ nunca” estas formas dan a entender la rapidez con la que las sensibilidades urbanas se representan. El encuentro, como ocurre en Baudelaire, se da en un lugar ruidoso.

De ahí que sea interesante fijarse en las últimas palabras que componen el verso final del poema, que son un adverbio y un sustantivo que enfatizan esa brevedad de la mirada entre los personajes del poema: “absolutamente nada”. Por otro lado, en el poema se enuncia una voz lírica que solo presenta su corporeidad a través de la mirada. Ello sumerge al hablante lírico en su psiquismo, y, por tanto, parece que no se trata de un reflejo de la realidad, sino de su propio interior, ya que la realidad se detiene con una impresión, pero que ni la voz poética reconoce como real “-a ti te lo parece-”, pero que acaba sin pasar nada de lo que se imagina. Ese mismo sintagma parece remitir a un apóstrofe, una conversación con un tú, que no se encuentra explicitado en el texto, pero al que se dirige, para captar su atención. Este tipo de representación recuerda las palabras de Simmel: “This physiological source of the metropolitan *blasé* attitude is joined by another source which flows from the money economy. The essence of the *blasé* attitude consists in the blunting of discrimination” (2012: 414). La actitud del hablante lírico coincide con esa *blasé attitude*, entre otros motivos porque el lugar donde sucede es un bar, en donde la situación “flows from the money economy”, y es que los protagonistas se encuentran consumiendo, de ahí que la mujer del poema no tenga tiempo para devolver la mirada. Este tipo de representación del acelerado ritmo de la ciudad ha sido explicado por Olivier Mongin en un libro que lleva por título *La condición urbana*, como el homónimo primer poemario de Iribarren de 1995, en el que plantea que la ciudad actual posee otros ritmos que la ciudad industrial:

<sup>6</sup> En el texto original en francés es descrita en los dos primeros cuartetos: “La rue assourdissante autour de moi hurlait/Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse./ Une femme passa, d’une main fastueuse/Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;/ Agile et noble, avec sa jambe de statue” (Merlo, 1995: 362). Con brevedad el poeta describe esa fugacidad urbana en la que una mujer que se compara con una “estatura de estatua”, según la traducción de Merlo, desaparece entre la calle animalizada por los aullidos de la mañana.

<sup>7</sup> “Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté/Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?” (Merlo, 1995: 362).

Hemos entrado en el mundo de “la posciudad”, una etapa en la que entidades ayer circunscritas en lugares autónomos ahora dependen de factores exógenos, principalmente, los flujos tecnológicos, las telecomunicaciones y los transportes... El equilibrio ideal entre los lugares y los flujos se ha vuelto completamente ilusorio. (Mogin, 2006:16)

Esa forma de “post-ciudad” se ve en los textos de Iribarren ya que el poeta se vuelve alguien que no está circunscrito a un lugar autónomo, más bien, necesita la movilidad para su propio sustento económico, lo que provoca que sus realidades acaben convirtiéndose en transitorias por las exigencias tanto comerciales como personales<sup>8</sup>. Por tanto, Iribarren basa su poema en la transitoriedad y brevedad como crítica de los ritmos de la posciudad. Los flujos tecnológicos convierten al encuentro amoroso en un imposible, debido a que se favorece la carencia de referentes urbanos

La Mujer de mis sueños, *Serie B* (1998)

En todas las ciudades  
que he pisado,  
me ha parecido verte:  
un autobús que arranca  
y que no cojo,  
o un ascensor cerrándose,  
o doblando una esquina hacia  
la noche,  
o al fondo,  
entre humo y voces,  
de un bar de madrugada...  
En cualquier sitio, siempre,  
tu imagen que aparece  
y que desaparece.  
(Iribarren, 2015: 44-45)

Los tiempos verbales usados en los primeros versos (*he pisado, ha aparecido*) traen al presente del lector la sensación de una temporalidad inacabada, que se enhebra por un conjunto de sensaciones inciertas por el flujo de la posciudad. Una imagen que huye, una ausencia constante que parece estar presente, pero que se desvanece. Todo ello provocado por la necesidad que tiene la vida letrada de buscar nuevos lectores, nuevas ciudades en donde promocionar una obra, buscar inspiración o simplemente el gozo de un solitario paseo nocturno después de una presentación. De esa manera, resarcirse del malestar que causa la eterna búsqueda de esa realidad ilusoria. En este sentido, las palabras de Mogin cobran especial relevancia, ya que “el equilibrio ideal entre los lugares y los flujos se ha vuelto completamente ilusorio” (2006: 16), como ocurre en el poema de Iribarren: desde su propio título, “La mujer de mis sueños” se refiere a un *topos* de mujer ideal que no existe, que ha sido destruido por una forma de entender la vida diferente, que castiga lo permanente y favorece lo efímero dentro de lo transitorio.

---

<sup>8</sup> Luis Martínez de Merlo y Alain Verjat comentan que en el siglo XIX “los escritores son mal pagados: gozaban de escasa consideración y se les tiene por sospechosos; de hecho, la sociedad presiente que son un peligro para su quietud beatífica. [...] Esta precaria condición del escritor no traduce sino el divorcio entre el público y la literatura de creación, la que se aparta de la mediocridad y del arte de consumo” (1995:20). Algo ha cambiado, ya que Iribarren recibe el reconocimiento de un amplio sector del público, que lo lee y suscita una polémica crítica que ha sido explicada en el cuerpo del texto. La fuerza de su poesía reside en la capacidad que tiene para conectar con el lector y encontrar la identificación y homologación de la experiencia entre poeta y sujeto urbano, quienes viven un cúmulo idéntico de vivencias.

La tecnología aparece como enemiga de aquello que antes era estable, como las relaciones de pareja: “En todas las ciudades/ que he pisado,/ me ha parecido verte:/ un autobús que arranca y que no cojo,/ o un ascensor cerrándose”. Todo escapa con la presencia del poeta que parece perseguir un fantasma: los autobuses arrancan sin darle lugar a ser partícipe de esa huida, los ascensores pasan por distintos niveles de un edificio que la voz lírica no puede lograr. En estos versos, la presencia del encabalgamiento imprime una velocidad al poema, que transmite la imposibilidad del amor en una ciudad tecnologizada. López Merino (2004) apunta que “hay que señalar respecto al uso del encabalgamiento el hecho de que las más de las veces aparezca en los poemas o partes de poemas de carácter más descriptivo, dotándolos así de la ya mencionada agilidad y también restándoles adustez y aplomo” (s.p.). Este recurso aporta la ligereza necesaria para que el lector no se aburra de unos hechos que podrían parecer triviales, pero que van dirigidos a que el espectador que observa la escena se encuentre entre los versos con la voz lírica.

En la segunda parte del poema, la voz lírica vuelve a introducir al poema en un bar: “entre humo y voces,/ de un bar de madrugada.../ En cualquier sitio, siempre,/ tu imagen que aparece/ y que desaparece”. Vuelve a aparecer un lugar anónimo en una situación en penumbra, la elipsis marcada por los puntos suspensivos recuerda al *éclair* de Baudelaire, que ayuda a que el tiempo parezca detenerse. En los versos finales la “aparición y desaparición” de la mujer buscada lo sume en una especie de misterio. La voz masculina reafirma su solitaria individualidad, de esa manera problematiza la construcción del individuo en la posciudad. A ello se le debe sumar la explicación de Simmel sobre los conflictos de la modernidad “The deepest problems of modern life derive from the claim of the individual to preserve the autonomy and individuality of his existence in the face of overwhelming social forces, of historical heritage, of external culture, and of the technique of life” (2012: 409). La tecnología y la rapidez de la “posciudad” conlleva que la voz lírica se sienta sobrecargada y, a la vez, que ese encuentro nunca se produzca, debido al acelerado nivel de vida. De ahí que este poema esté cargado de una melancolía profunda por la impotencia para el hallazgo del amor en la ciudad, descrita en términos de “metropolitan *blasé attitude*” (Simmel, 2012: 414), que en Iribarren consiste en una añoranza de las condiciones urbanas para el encuentro amoroso.

En conclusión, el estudio del motivo del *flâneur* de Baudelaire, quien vivió deslumbrado por la modernidad de París, puede ser asimilado a esa nostalgia de la juventud, o bien en términos sociológicos a la *blasé attitude*. El contexto histórico en el que Iribarren transcurre su juventud fue marcado por los años de plomo de la banda terrorista ETA y la generación de la heroína, que asoló el País Vasco durante los años ochenta y noventa del siglo veinte. Estos factores pudieron influir tanto en la formación de su subjetividad como en la configuración de su voz poética a la vez que revelan la experiencia traumática de la post-ciudad. Por ello el cansancio de lo urbano que se aprecia en “Seguro que esta historia te suena” y “La mujer de mis sueños”. Ambos poemas presentan a un sujeto aislado, que busca pero no encuentra, que mira, pero todo parece cambiar ante sus ojos en segundos, como ocurre en el poema “La mujer de mis sueños” de su poemario *Serie B* (1998). La crítica ha intentado clasificar al poeta vasco, desde el realismo sucio al realismo limpio de Villena. Sin embargo, ninguno de sus críticos ha prestado atención a los motivos literarios como el *flâneur*, que lo encuadran con formas de entender la poesía urbana sin conciencia grupal. La poesía de Iribarren habla siempre en singular desde un yo solitario, un *tú* elíptico como el título de su poema “Seguro que esta historia te suena” o un *ella*, como ocurre en el poema “la mujer de mis sueños”. No hay verbos en plural. Hay una soledad habitada por personajes que escapan, aparecen y desaparecen. Su lírica está centrada en la problemática realidad urbana, y la construcción de una identidad poética solitaria, aislada y concebida a través de un psiquismo caracterizado por el cansancio, el amor y el odio a la ciudad. La sociología ha llamado a este fenómeno *blasé attitude*, al mismo tiempo que ha estudiado cómo este tipo de actitud se da en sociedades en las que el *fluir* del



dinero y la organización social impiden la construcción del individuo. Es vital atender a la complejidad de lo que parece claro y a la profundidad desde la que nos hablan los poemas de Karmelo Iribarren.

### Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (1995) *Las flores del mal*, ed. de Alain Verjat y trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BERMAN, Marshall (2010) "Introduction. Modernity- Yesterday, Today and Tomorrow", en *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, pp. 15- 36.
- BENJAMIN, Walter (2003) "On Some Motifs in Baudelaire," en Walter Benjamin, *Selected Writings: Volume 4, 1938-1940*, ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, Cambridge, Harvard university Press, pp. 313-355.
- (1980) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción y edición de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- BLESA, Túa (2016) *Pequeños incidentes de Karmelo C. Iribarren*, Madrid, Visor, *El Cultural*, 3 de febrero 2017, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Pequeños-incidentes/39173> (3/2/2017).
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2005) "Miradas sobre el cuerpo (fragmento para una historia literaria de la modernidad en España)", *Anales de la literatura española Contemporánea*, 30, I-II, pp. 153-78.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006) "El poeta y la ciudad", *Los dueños del vacío: la conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, pp. 101-129.
- IRAVEDRA, Araceli (2007) *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- IRIBARREN, Karmelo (2015) *Seguro que esta historia te suena: poesía completa (1985-2015)*, Sevilla, Renacimiento.
- (2017) *Mientras me alejo*, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Visor, pp. 11- 13.
- LANSEROS, Raquel (2016) "Poesía española de los años ochenta y noventa: una aproximación a la pluralidad estética del periodo a través de obras ajenas a la tendencia dominante", en Remedios García Sánchez (ed.), *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 85- 99.
- MACÍAS, Pablo (2017) *Otra manera de decirlo: la poesía de Karmelo C. Iribarren*, Renacimiento, Sevilla.
- MONGIN, Olivier (2006) *La condición urbana: la ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires, Paidós.
- PENALVA, Joaquín Juan (2013), "Como la vida misma", *Diario Información*, 27 junio 2013, <http://www.diarioinformacion.com/arte-letras/2013/06/27/vida/1389712.html> (3/12/2018).
- RAMOS, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2016) “Baudelaire *versus* Mallarmé. Reflexiones sobre la nueva poesía española”, en Remedios Sánchez García, ed., *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 257-266.
- SIMMEL, Georg (2012) “The metropolis and mental life”, en *The sociology of Georg Simmel*, trad. del alemán de Kurt H. Wolff, New York, Collier-MacMillan Limited, London, pp. 409-423.
- TERRITORIOGASTRONÓMICO Karmelo C. Iribarren «Hoy en día sólo los suicidas dicen la verdad », 15 abril 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TKzdfUux89U> (16/4/2020).
- VILLENA, Luis Antonio (1986) *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (2000) “Realismo Limpio”, *Teorías y poetas: panorama de una generación completa en la última poesía española, 1980-2000*, Valencia, Pre-Textos, pp. 185- 186.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2004) “Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren”, *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 8, <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm> (13 /12/2018).

Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas

# De poesía, marketing editorial y poéticas. Canon y contra-canon en la poesía española última

REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA  
Universidad de Granada

## Resumen

En los últimos años venimos asistiendo al posicionamiento de la Generación Millennial en el ámbito literario desde una doble perspectiva; por un lado, los autores que respetan la tradición artística y se sirven de ella; y, por otro, quienes han roto con esa tradición y producen un nuevo modelo de literatura que se crea y se potencia en las redes para, en una segunda fase, pasar al mercado literario si ha utilizado bien el marketing para lograr el interés de las grandes editoriales. Resulta una evidencia que en la sociedad 2.0 estos jóvenes han sido capaces de enfrentarse con éxito a la crítica defensora de los valores tradicionales asociados al concepto de canon y han creado un nicho de seguidores/lectores que, a pesar de lo que afirmen los teóricos, leen a estos jóvenes poetas (surgidos especialmente de Instagram) y los toman como referentes de creación poética. El presente artículo aborda esta cuestión tratando de dar algunas razones de por qué se ha producido esta transformación, auspiciada por el mercado y la nueva realidad social, en la literatura española última.

**Palabras clave:** Canon, contra-canon, Poesía, Márketing, Generación Millennial

## Abstract

During the last years we have observed the positioning of the Millennial Generation in the literary field from a double perspective; on the one hand, authors who respect the artistic tradition and take advantage of it; and on the other hand, those who have broken with that tradition and produce a new model of literature created and developed in social networks to, in a second phase, enter the literary market successfully after having used marketing in a proper way to get the interest of important publishers. It is evident that in the 2.0 society these young people have been able to successfully face criticism in favour of traditional values linked to the concept of canon and they have created a market niche of followers / readers who read these young poets (born especially from Instagram) and take them as an example of poetics creation (despite what theorists affirm). The present article broaches this issue trying to provide some reasons which explain this transformation promoted by the market and the new social reality in the last Spanish literature.

**Keywords:** Canon, counter-canon, Poetry, Marketing, Millennial Generation



## 1. PUNTO DE PARTIDA. LA LITERATURA NO HA EXISTIDO SIEMPRE

Seguramente habrá todavía algún estudioso de la literatura que no conozca el libro clave de Juan Carlos Rodríguez, tal vez el mejor teórico que ha dado la Universidad de Granada en el campo de la relación entre ideología y literatura. El Dr. Rodríguez, tristemente desaparecido, publicó, años ha, un volumen que resulta esencial en nuestra interpretación de lo poético. Se



trataba del ensayo *Teoría e historia de la producción ideológica*, que es un basamento clave para nuestro planteamiento:

los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de literarios constituyen una realidad histórica que solo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones – así mismo históricas – muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formulaciones sociales “modernas” o burguesas en sentido general. (1990: 5)

Es decir, que “la literatura no ha existido siempre” (J. C. Rodríguez, 1990: 5), que afirmaba el maestro J. C. Rodríguez, sino que son esas sociedades burguesas las que la crean, la producen y la reproducen para que cumpla su función como producto ideológico que fortalezca el pensamiento dominante.

Eso han intentado que sea la literatura desde las estructuras de poder sociopolítico de cada momento histórico aportándole a lo literario precisamente ese “valor añadido” que naturalmente las beneficia: una herramienta del sistema. Esto es: el arte de expresar mediante la palabra cuidada para justificar la “necesidad” de los planteamientos ideológicos dominantes.

Es decir que antes, con la estructura feudalizante, no existía un sujeto libre para escribir, ni un lector libre para leer y el libro era una suerte de verdad “sagrada”. Luego, con las sociedades burguesas, se aquilata la situación y se crean, como decimos, unas estructuras que, en mi opinión, son las que marcan el control del mercado literario: las estructuras del capitalismo, más o menos explícito, depende del momento concreto. Eso es lo que propicia lo que Rodríguez denominaba con acierto “la radical historicidad de la literatura” (2001 y 2002) Se puede mentir, falsear la verdad o interpretarla en un texto; no obstante, ese ya es un tema que está negociado inconscientemente (el inconsciente ideológico juancarliano) entre autor y lector. En *La norma literaria* lo expresa con claridad:

Hay una visión generalizada sobre la literatura, sobre la manera de escribirla, de leerla, de enseñarla. [...] la literatura es un efecto de la historia y de los individuos históricos. ¿Qué otra cosa podríamos ser? Si se quiere, ahí empieza la polémica. Quiero decir que no puede ser lo mismo lo que se escribía en el mundo esclavista grecorromano (donde todo dependía de los Amos y de la Polis), que lo que se escribía en el mundo feudal (donde todo dependía de la escritura de Dios sobre las cosas), que lo que comienza a escribirse desde el primer capitalismo, entre los siglos XIV y XVI, donde todo comienza a depender del mundo laico y del sujeto “libre” (aunque se sea libre para ser explotado). A esto es a lo que he llamado Radical Historicidad de la literatura. (2001: 5)

Otro aspecto que no podemos olvidar es la evidencia de que la literatura, la búsqueda de legitimidad, siempre implica contienda, lucha de poder, tal y como ya veía claro Mainer: “en la literatura, casi todo es contienda, porque siempre está de fondo la constitución de un mercado literario y la pugna de las hegemonías” (1998: 11). ¿Cómo se arregla esto por parte del escritor? ¿De qué manera se toma el control de esa ambicionada hegemonía? En mi opinión, sustentándose en un concepto, hoy por hoy muy devaluado seguramente por la falta de responsabilidad – o, permítaseme en algunos casos entenderlo como soberbia – de la crítica literaria española que es la clave de todo: el concepto de canon. Las estructuras ideológicas del poder dominante, marcan qué es canónico y que no. Gates (1998) lo percibió con nitidez, claramente.

Y así durante todo el siglo XX. Luego, con la llegada del siglo XXI y la sociedad 2.0, las estructuras intocables, cuasi sagradas desde lo laico (permítaseme el juego de palabras) que llevan funcionando varios siglos se han puesto en cuestión y, por el momento, parece que



llevan las de perder dado que ya “capital” junto con “mercado” y “poder sociocultural” transitan por caminos diferentes. El canon, por atrabiliario en su construcción sincrónica, se ha devaluado y el mercado, con voluntad de beneficiarse, ha aprovechado esta situación para darle un vuelco a la “tabla de valores” bourdiana (1998: 165). De eso trata precisamente lo que queremos explicar a continuación empezando por la clave del canon visto desde el presente.

## 2. HUBO UN TIEMPO EN QUE EL CANON SIGNIFICABA ALGO (A PROPÓSITO DE LA REALIDAD LITERARIA HOY)

Efectivamente, durante varios siglos el concepto de “canon” ha tenido la capacidad de discriminar qué tenía valor en lo literario y qué no. Es decir, determinaba dentro del maremágnum de textos que se escriben, cuáles tenían “capital simbólico” cultural de una época específica frente al resto. Claro está que hay errores, muchas veces de bulto. Un ejemplo es el caso de Luis de Góngora, dos siglos y medio olvidado hasta que lo rescata la Generación del 27 para re-integrarlo en el canon diacrónico. Estimo que hay que distinguir entre canon sincrónico y canon diacrónico, para cuya definición me atengo a lo que ya expuse en una reflexión anterior:

el canon sincrónico (lo que se considera valioso del momento específico en el que conviven bajo unos parámetros socio-históricos el crítico/antólogo y los autores) [...] canon diacrónico (lo que perdura con el tiempo y es reconocido como valioso por críticos y lectores de otra época). Esta distinción resulta capital para valorar lo que implica la evolución literaria y la construcción del canon. (2018: 17)

Obviamente a lo largo de los siglos, el canon se ha tenido que ir adaptando a los cambios ideológicos que estructuran a su vez los cambios culturales (me refiero aquí a la integración de los llamados “estudios culturales” tan defendidos desde Estados Unidos y que están en el camino certero para depreciar aún más lo que hasta hace poco hemos entendido por literatura); no se me entienda en este sentido como retrograda. En mi opinión, lo que Bloom hace con su reduccionista y parcial *El canon occidental* es crear el caldo de cultivo para que otros (esa “Escuela del Resentimiento” de la que él habla en no pocas ocasiones para referirse a marxistas, feministas, estructuralistas y culturalistas –entre otros–; Bloom, 1994: 22) aprovechen la ocasión de integrar “lo suyo” (es decir, los estudios culturales) dentro de lo literario.

Y, ¿qué es lo suyo? Pues lo suyo es cine, música, comic, etc. De todo, menos literatura. Ahora bien, el canon debe ajustarse a la realidad de esta época e incluir, desde la natural lógica, los estudios feministas, multiculturales o los neohistoricistas que responden a la realidad de este mundo globalizado, muy en consonancia con lo dicho por Gonzalo Navajas (2006). Como bien aclara H. L. Gates, la realidad ha cambiado de aquel periodo en que “los críticos eran hombres blancos y cuando las mujeres y las personas de color no tenían voz, eran sirvientes y trabajadores sin rostro que preparaban el té y llenaban las copas de brandy en las dependencias de los clubes de la gente de orden” (Gates en Sullà, 1998: 161-162). Por eso estima que el canon tiene que ser “el cuaderno de lugares comunes de nuestra cultura común, donde copiamos los textos y títulos que deseamos recordar, que tuvieron algún significado especial para nosotros” (Gates en Sullà, 1998: 165-166). Mi postura en esto ya le expuse y me mantengo en la misma idea:

El canon actual ya no puede verse desde aquella superioridad moral de una clase dirigente tradicional, como si hubiese que decidir desde arriba lo que deben leer los de abajo. Son ahora “los de abajo”, los lectores, los que dan las claves para construir un canon que se base en qué libros son los que se leen y qué autores interesan y por qué. Otra cosa es, cuando menos, ridícula y, cuando más, una muestra de absurda soberbia. Y no se puede plantear desde la ruptura con todo lo anterior. (2018: 19)

Es decir, que desde mi punto de vista, es necesario un pensamiento crítico mucho más abierto a la heterodoxia del presente. En esa línea, una definición muy válida para interpretar el canon de la realidad polisistémica (Even-Zohar, 1999) que es hoy la literatura, en pleno siglo XXI puede ser la de Sullá: “lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1998: 12); lo que sucede es que el problema no se resuelve más que parcialmente y la propia definición propicia una pregunta nueva esencial: ¿de qué manera se aprecia si una obra es valiosa o digna de ser estudiada? Y, otra más: ¿quién decide lo que es digno de ser estudiado o no? La idea no es mía, sino de Mignolo: “Preguntas como quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado tomarán el lugar de preguntas como qué se debería leer” (1991: 256). Considero que

lo decide el crítico, el antólogo, el estudioso, pero el criterio selectivo (o a veces la ausencia de él que convierte antologías en antojo-logías) sigue siendo el inconveniente. Porque el canon, nos pongamos como nos pongamos, en el siglo XXI resulta absolutamente imposible sin acuerdo, habida cuenta de que el corpus literario cada vez es más amplio, pero no inabarcable si los estudiosos trabajan en equipo y sin la ira a la que antes aludíamos. (2018: 14)

Ahí, precisamente ahí, reside el problema principal, a mi modo de ver, en lo tocante a la degeneración del canon. A pesar de que Bloom considerara que “la Musa siempre toma partido por la élite” (1994: 44), la corralidad de voces democratizaría el proceso en la línea del trabajo que ya hicimos (2015), aunque un grupo exclusivo se resiste a perder el poder cultural de selección y legitimación acorde exclusivamente a sus gustos estéticos; pero parece que no han contado con un factor que, a la postre, es el determinante: que se les ha rebelado el público y se ha dejado de considerar que ellos, esa minoría crítica, sean los “poseedores de la nobleza cultural” (el concepto es de Bourdieu, 1998: 23) que es algo que se le aplicaba a cualquiera que hacía una selección con voluntad canónica. Un ejemplo de ese perfil sería Castellet. Hoy es difícilmente planteable algo así puesto que se ha manipulado, no siempre con intereses legítimos, la tarea crítica (el mismo Castellet con su operación extra-literaria de los Novísimos, verbigracia).

De críticos actuales, baste seguir a algunos en terminados suplementos de prensa. Si el autor reseñado no escribe siguiendo una determinada línea que el crítico practica o propugna (teniendo en cuenta que otro problema es que un crítico sea, también, poeta o aprendiz de poeta), su obra queda invalidada de inmediato con un argumentario que raya a veces en lo pueril. Vargas Llosa lo explica así:

La crítica, que en los tiempos de nuestros abuelos y bisabuelos desempeñaba un papel central en el mundo de la cultura porque asesoraba a los ciudadanos en la difícil tarea de juzgar lo que oían, veían o leían, hoy es una especie en extinción a la que nadie hace caso, salvo cuando se convierte también ella en diversión y espectáculo. (2015: 37)

El problema, me parece a mí, es que, en gran parte de los casos, la crítica es poco más que eso: un juego, una diversión y un espectáculo de selectas dagas florentinas donde las puñaladas van y vienen. Y el público, esa teórica “masa municipal y espesa” machadiana, se ha dado cuenta de la trampa y ha decidido no seguir el juego del que se dedica a jugar y juzgar (parfraseando a Francisco Umbral, 1995).

No se acepta por demasiados teóricos que vivamos un momento de polifonía estética valiosa, con tendencias confrontadas y poetas válidos – e inválidos – en todas ellas. Es decir, un sector mayoritario de la crítica contemporánea española está totalmente deslegitimado, ha perdido el “efecto de la titulación” (Bourdieu, 1998: 23) y no da hoy garantías que avalen su independencia sino todo lo contrario. Eso afecta a todos. Y sin la credibilidad necesaria, el

canon sincrónico, el de este momento concreto, ha perdido mucha de su fuerza y posibilidades para ocupar su lugar en el continuum de la Historia de la Literatura.

### 3. MILLENNIALS EN LA LITERATURA. LOS POETAS DE LA ERA DE INTERNET

Tal vez en el momento álgido de la discusión sobre la manera de construir el canon en este siglo XXI, surge la Generación Millennial, conformada por jóvenes nacidos entre 1982 y 1994 (siguiendo a Prendsky, 2001). En su reflexión aporta datos que consideramos fundamentales para tener en cuenta aquí:

[...] constituyen la primera generación formada en los nuevos avances tecnológicos, a los que se han acostumbrado por inmersión al encontrarse, desde siempre, rodeados de ordenadores, vídeos y videojuegos, música digital, telefonía móvil y otros entretenimientos [...]. En detrimento de la lectura (en la que han invertido menos de 5.000 h.), han dedicado, en cambio, 10.000 h. a los videojuegos y 20.000 h. a la televisión, por lo cual no es exagerado considerar que la mensajería inmediata, el teléfono móvil, Internet, el correo electrónico, los juegos de ordenador... son inseparables de sus vidas. (2001: 1)

Es decir, son nativos digitales y su referencia para comunicarse por escrito, en la mayoría de los casos, no es un papel ni un libro: son las redes sociales. Internet, y dentro de internet, Instagram como red principal es la herramienta esencial en sus vidas, tal y como ya apuntamos en Sánchez García y Aparicio Durán (2020). Cundió desde 2017 el pánico pensando que suponía esto el fin de la literatura tal y como hasta el presente se concebía, pero no. Al contrario. En los últimos años, según los estudios del Gremio de Editores de España (2019) han subido las ventas de la sección de poesía. La pregunta entonces es obvia: ¿qué se entiende por poesía hoy? ¿Qué considera poesía esta nueva generación que habita la denominada “modernidad líquida” –de la que ya hablaba el sociólogo Bauman en 1999–, donde todo es tan cambiante, tan mutable, tan provisional? Es la poesía un concepto ambiguo, cuyo significado se ha ido desplazando (y ampliando) conforme avanzan los siglos.

La definición de qué es/no es poesía implicaría un debate eterno, porque el significado se va desplazando y ampliando para ajustarse a la realidad de cada periodo. La poesía para los griegos era lírica (e implicaba a la música), estaba vinculada a lo religioso y cumplía la función esencial de destacar las hazañas de personajes singulares ante la comunidad en festejos y momentos singulares. Un ejemplo, Homero. Alguien podría decirnos que comporta esta idea que el poeta no expresa su yo en el poema. No, no queremos decir eso. Lo que queremos decir es que el poeta se arroga ser la voz de esa colectividad en un contexto festivo-religioso (religioso porque en poeta está en comunión con Dios a través de las Musas inspiradoras):

Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves –cumplíase la voluntad de Zeus– desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles. (2004: 132)

Esto escribe Homero en hexámetros dactílicos para iniciar *La Ilíada* y aprovecha para insertar, dentro de ese discurso, sus emociones (del odio al amor caben todas) y, naturalmente, su ideología sobre el concepto de héroe. Creo firmemente, con Juan Carlos Rodríguez (1999), que la literatura es ideología, la ideología marcada por la clase dirigente cada momento histórico. Si queremos definiciones del siglo XX podemos irnos a poetas con diferentes enfoques: César Vallejo, Federico García Lorca u Octavio Paz. Empecemos por el peruano Vallejo, figura indiscutible de las vanguardias, quien en la revista *Favorables París Poema* escribe en 1926: “Un poema es una entidad vital mucho más organizada que un ser orgánico en la naturaleza. Si a un poema se le mutila un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere” (1926:

13). Más tarde Lorca, el granadino universal, escribe: "Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio" (1986, II: 931). Y más tarde Octavio Paz, el gran polígrafo mexicano, afirma: "La poesía es conocimiento, salvación, poder y abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior" (2003: 41).

A estas alturas de la historia, me temo que, mayoritariamente (obviamente no todos), nuestros millenials aprendices de poeta utilizando las redes sociales, si buscan integrarse en el canon, lo tienen difícil si han pasado por alto las tres definiciones y si están a la pura manifestación de la emoción momentánea sin reglas del arte, sin concepto orgánico del poema, sin voluntad de conocimiento profundo y sin misterio alguno; sin embargo, no está mal recordarlas para situarnos nosotros y para aviso a navegantes que quieran abrir nuevas rutas en el piélago de la poesía.

Y a eso se suma que partimos de la premisa de que se han incorporado nuevos modos de escritura y lectura, destacando especialmente el componente visual (véase al respecto Quiles Cabrera y Martínez Ezquerro, 2019) también en lo poético asociado a lo digital. Esto es: los jóvenes lectores y escritores, mayoritariamente (luego hablaremos de la minoría) nativos digitales como hemos dicho, "esperan utilizar estas herramientas para sus entornos avanzados de aprendizaje" (Bajt, 2011: 54). En palabras de Djamasbi, Siegel, y Tullis, "es una de las primeras generaciones que tienen la tecnología y el Internet desde una edad muy temprana –ellos son significativamente más propensos que los usuarios mayores de Internet para crear blogs, descargar música, enviar mensajes instantáneos, y jugar juegos en línea" (2010: 309). Es decir, si algo no está en línea, no lo conciben mayoritariamente como algo que les afecte, a no ser que alguien se lo haga ver (es la función del docente: acercar a la literatura plural, desarrollar la competencia lectora y literaria de esos adolescentes). Por lo tanto y al hilo de lo antedicho, ¿cambian los géneros literarios, grosso modo? No, apriorísticamente: lo que ha cambiado es el canal, que aunque no es un tema menor, no se refiere a la esencia de "lo literario". Y ese cambio del canal, con millones de jóvenes conectados en red lo que ha hecho es potenciar la lectura de esta supuesta (empecemos por llamarla "supuesta" poesía por aquello de sospechar siempre de todo (J. C. Rodríguez, 1999) que se escribe en las redes y se comparte a golpe de click. Sin ningún esfuerzo, dentro de esta "civilización del espectáculo" (el sintagma lo acuña Vargas Llosa, 2015, y supone una reformulación del de Guy Debord, 1999 en edición española). Vargas Llosa la entiende como

la de un mundo donde el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal. [...] convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias inesperadas: la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad y, en el campo de la información [...]. (2015: 33-34)

La Generación Millennial escapa del aburrimiento a través de las redes sociales (Instagram, Twitter, canales de Youtube y, en menor medida, Facebook) que son sus vehículos de expresión e interpretación del mundo. Si algo no se ha publicado en esas redes, para ellos no ha sucedido: sea que una actriz se ha roto una uña o que se ha declarado la III Guerra Mundial. Así de rotundo. Es decir, que gracias al internet hemos alcanzado la mayor venta de libros de "poesía" (mantenemos el entrecomillado) y eso ha provocado una crisis soterrada (lo cual no quiere decir que no sea virulenta) sobre qué es/no es poesía hoy. Desde un principio axiomático que la crítica literaria tradicional considera inmutable: no es literatura lo que se escribe en redes por mucho que luego se convierta en un libro. Lo que ocurre es que la realidad dice otra cosa que, para entender, hay que llevar ya al terreno puramente cuantitativo.



Antes, las tiradas de libros de poesía de una editorial mediana/grande eran de 300 o, como mucho, 500 ejemplares, siendo conscientes de que muchos serían devueltos a los pocos meses a la empresa editora. Podían editarse incluso mil, si el autor (o autora) era uno de los tres o cuatro poetas consagrados de este país. En 2020, si un Millennial veinteañero, de los que escriben en las redes sus poemas y consiguen miles de likes o retuiteos logra que una editorial se interese y le publique un libro, la tirada primera será de 3000 ejemplares. Al margen de la calidad y de lo que entendamos por literatura. Y eso sólo para empezar, ya que las reimpressiones, con frecuencia, vendrán en cadena. Esto supone que el lector los ha integrado como poesía en tanto en cuanto esos libros se han planteado como poesía, las editoriales las publican en sus secciones de poesía (al lado de Kavafis, Federico García Lorca, Vallejo, Shakespeare o cualquier otro autor canónico) y se venden en las secciones de poesía de las grandes superficies. Ergo, para ellos, con su nivel de competencia lectora y literaria, es poesía ya que el mercado y la ideología así se lo están diciendo, aunque sea de forma inconsciente, que es la mejor fórmula para perpetuar algo. Sirviéndose de la “lógica de la moda” (1998:192) de Bourdieu, aprovechan para vender que lo demás está superado. Que tout le reste c’ est le silence, parafraseando a Verlaine. Falso. Y, ¿falso por qué? Pues porque hay otros autores también Millennial que no usan las redes para escribir sus poemas como esta mayoría (vuelvo a remitir a Sánchez García y Aparicio Durán, 2020), sino que siguen el patrón acostumbrado que supone el esfuerzo de leer esa tradición a la que pertenecen, construir su discurso individual original dentro de su propia generación para después mandarlo a una editorial con la esperanza de que se lo publiquen. Y sí, volvemos a las tiradas de 500 ejemplares. Nadie ha dicho aquí que cantidad y calidad sean sinónimos. Es, en ese momento, cuando utilizan las redes para difundir su producto literario, su obra. Antes no. Lo que pasa es que ese público que lee la “poesía” digital publicada por los coetáneos instagramers y youtubers no compra sus libros. Ahí es donde se produce la fractura entre unos y otros, entre canon y anti-canon, entre poesía canónica y poesía juvenil, que es un término que han defendido Fernando Valverde (2017) y Sánchez García (2018a) para ubicar este otro modelo de producción literaria en los casos en los que tiene calidad (algunos hay, conste también). Téngase en cuenta igualmente que no todos los poetas que surgen de las redes son malos ni todos los que mantienen la tradición resultan dignos herederos de la misma. En absoluto. Por eso es tan importante el compromiso de la crítica literaria para distinguir las voces de los ecos, tanto en los poetas digitales como en los que trabajan el poema al modo usual. Para hacer su trabajo de investigación y análisis interpretativo (lo más objetivo posible) de lo que acontece aportando el prestigio verdadero y trascendiendo la moda. Ni más ni menos.

#### **4. LA REALIDAD ES SANTA (O CÓMO ASUMIR QUE LA BATALLA CRÍTICA ESTÁ PERDIDA)**

Fue precisamente en este momento (finales de 2016) cuando la crítica tradicional se dio cuenta de que, esta nueva generación de autores/lectores, la estaba ignorando. Lisa y llanamente. Habían perdido la “nobleza cultural” (Bourdieu, 1998: 23) que suponía el prestigio del oficio crítico en las últimas décadas por las razones que antes hemos expuesto y, cuando llegan estos jóvenes con miles de seguidores que vacían las estanterías de las librerías, que hasta compran los libros en el periodo editorial de pre-venta, se percatan de que su opinión de que lo que hacen estos jóvenes instagramers no es poesía no le importa a casi nadie. El poder de la masa es abrumador y la masa, directamente, desprecia el oficio crítico. No es culpa suya: la crítica, desde un punto de vista general, reitero, les ha hecho el trabajo devaluándose por intereses espurios. Pasado el tiempo solamente recogemos las tempestades tras sembrar los vientos. Y tenemos la tormenta perfecta. Y no basta decir que eso, esto o aquello no es poesía; se exigía en este momento explicar por qué a los miles (decenas de miles si sumamos las ventas de los

autores) de personas de un rango de edad que oscila entre los 16 y los 24 años que han comprado esos libros. Lo que pasa es que el argumentario utilizado resulta arbitrario en demasiadas intervenciones; y que, además, hay en el presente de esta generación tantas definiciones de poesía como poetas, casi. Por eso, reitero como inciso: no vendría mal recordar las de Lorca, Octavio Paz y Vallejo. Y no sólo ellos: todos.

En ese momento (mediados de 2017) toman la palabra poetas jóvenes, millennials que se sienten agraviados, que, curiosamente, son los que van al quid del asunto: “Lo que de verdad me importa valorar es lo que ocurre alrededor de todo este fenómeno. Por ejemplo, ¿en qué posición les deja esto al resto de poetas jóvenes?” (Álvarez Miguel, 2017: s/p). Por algo más: el mercado los ha legitimado, sí, y también es que muchos poetas canónicos les han tendido la mano: Benjamín Prado, Luis García Montero, o Joan Margarit les han tendido la mano, han colaborado con ellos. Eso supone, en el ámbito de la poesía, que algunos millennials de Instagram (permítaseme llamarlos poetas digitales, para distinguir) ya están dentro de las estructuras. Y no hay ninguna conjura judeo-masónica contra los demás. Simplemente que, en este momento histórico, el poder lo da la mayoría y, la mayoría ya ha asumido como poesía lo que hacen estos jóvenes. Podrá decirse que no conocen la tradición, que no han leído lo suficiente, que sus libros no están lo trabajados que debieran... es lo mismo. Los artículos que reflexionan en ese tono son para minorías. Sus textos, mientras, se venden por cientos de miles.

Es decir, la realidad es santa, que escribiera Jorge Guillén, y le toca a la crítica (habida cuenta que ésa también es su función) interpretar la dimensión del fenómeno (entendido como algo inédito en el siglo XX dentro del ámbito tan restringido de la poesía española), cómo ha podido escapársele de las manos el control del sistema, cómo es posible que ya no puedan (¿?) ejercer de Moisés guiando al pueblo en el desierto. Y un detalle más: que haya decenas de miles de libros vendidos de esos autores no significa que quienes no escriben de esa manera sino al modo tradicional no sean poetas valiosos que han de quedar. Valgan como ejemplo poetas millennials que siguen los modos tradicionales como Jorge Villalobos, Rosa Berbel, Estefanía Cabello, María Elena Higuero, Rocío Acebal o Mario Vega, etc. Esta lista – que responde a una nómina mucho más amplia – revela una diversidad estética muy valiosa en la poesía que en absoluto nos es desconocida como estudiosos de la materia. Tampoco a los lectores al canónico modo. Porque la gente que lee a un poeta digital (algunos hay en las redes que pueden considerarse poetas y negarlo es tapar el sol con un dedo; otros son un puro fenómeno sociológico que han visto esta corriente como un modo de negocio) busca una cosa y quien lee a uno de estos autores, otra bien distinta, con lo que los intentos de parangonarlos, o incluso de enfrentarlos, se me antojan absurdos. Bajtín lo vio claro y yo comparto su pensamiento:

En la afición especificadora se menospreciaron los problemas de relación y dependencia mutua entre diversas zonas de la cultura, se olvidó que las fronteras entre estas zonas no son absolutas, que en diferentes épocas estas fronteras se habían trazado de maneras diversas, no se tomó en cuenta de que la vida más intensa y productiva de la cultura se da sobre los límites de diversas zonas suyas, y no donde y cuando estas zonas se encierran en su especificidad. (1989: 347)

## 5. CONCLUSIONES (ALGUNAS PROPUESTAS PARA REFORMULAR EL CONCEPTO DE CANON EN EL SIGLO XXI)

Y de la deconstrucción de cómo hemos llegado al momento actual, a la construcción de un panorama para entendernos y para entenderlo. El punto de partida es que la poesía no ha muerto ni corre ningún peligro. Si en tantos siglos no ha perdido su “valor” (y vuelvo a la teoría juancarliana), no va a perderlo hoy. La poesía funciona y es evidente que goza de buena salud en España. Afirmaba para terminar el anterior epígrafe que los poetas que desarrollan

su obra al modo canónico no hacen lo mismo que la mayoría de poetas digitales (ya sí lo declaro abiertamente: hay algunos poetas digitales que me interesan en tanto en cuanto parece que verdaderamente buscan una voz poética). O por lo menos, no exactamente. Hay una poesía que, ya lo hemos avanzado, busca su hueco en el canon enlazándose con la tradición y con la Historia. En términos científicos, sería el núcleo poético de esta generación conformado por esa minoría de Millennials no digitales (con algunas excepciones como Elvira Sastre o Loreto Sesma) que buscan integrarse en el canon sincrónico y polimórfico que ha de surgir en el siglo XXI.

Y luego hay perfil de poesía que ya he afirmado que considero poesía juvenil, una poesía que ha roto la dicotomía público/privado (Rodríguez, 2002), escrita por jóvenes en las redes primero (en un libro, después) y dirigida a los jóvenes para expresar de un modo directo, sin alambicamiento formal y sin ningún tipo de retoricismo, sentimientos o ideas. Y creo en su utilidad para motivar la lectura de las nuevas generaciones (distinguiendo muy bien entre motivación/animación lectora y competencia literaria, ojo) habida cuenta que soy consciente de que ni el emisor busca lo mismo, ni el canal funciona de la misma manera ni el mensaje se parece en su modo de construcción. Ni tampoco el receptor, ya lo he dicho, espera lo mismo. No hay un deterioro del concepto de poesía si somos capaces de llevarlos, por ejemplo, de ellos, a Bécquer o Benedetti y luego a Luis García Montero. Lo que ha habido es una ampliación del mercado y una suma de lectores que antes no leían poesía. Ni juvenil ni de ningún tipo a no ser que el docente de turno los obligara. Y ahora ellos mismos van a una librería, compran estas obras y esperan horas para que los autores se las firmen. Es algo que no se puede negar. ¿Y cómo ha sucedido? Pues, porque como afirmara Isabel Solé, en la era digital, “el lector construye su propia ruta y no se limita a seguir la que fue marcada por autores con frecuencia desaparecidos o, como mínimo, desconocidos” (2012: 48). A nosotros, críticos y docentes, nos toca ampliar esa ruta sumando autores de la tradición que los motiven, seleccionando adecuadamente los textos y explicándolos debidamente en las aulas. Haciendo también libros y estudios comprensibles para un público amplio más allá de la selecta minoría acostumbrada. Claridad, decía Ángel González, es significación potenciada.

El canon no va a desaparecer, podemos estar tranquilos. Seguirá ampliándose conforme pasan los años y se transforme la realidad; asumiendo lo que se sostenga en el tiempo y desechando todo lo que sea reacción de un instante. Creo que no es cierta la boutade aquella de Lipovesky y Serroy de que “en el capitalismo artístico tardío ‘todos somos artistas’” (2015: 68), con lo que tampoco es factible pensar en que surja una suerte de anti-canon como reacción de los Millennial digitales para darle valor a sus obras (valor ya tienen: se lo han dado los lectores). En absoluto; sin embargo, tampoco hay que forzar las situaciones negando lo innegable (que se han abierto nuevas puertas a la lectura). Toca ejercitar la paciencia confiando en que la selección natural darwiniana siempre acaba por producirse y el valor literario, entendido como “el verdadero espacio donde se realizan las variantes ideológicas de la Norma o como el símografo de las variantes sociales del campo” (Rodríguez, 2002: 56) dará a cada cual su sitio. Desde la conciencia, claro, de que no hay sitio para todos. La tarea como críticos que reflexionamos sobre Literatura, por el momento, es observar lo que pasa comentándolo sin ira y sin apriorismos, con la máxima objetividad posible, aportando herramientas para comprenderlo como fenómeno de masas que tiene una fuerza colosal desde lo sociológico, a la vez que ejerceremos de fieles notarios de una realidad que, seguramente, por nuestra formación analógica, nos desborda pero que, como ya he dicho antes, el mercado y el lector ya han convertido en santa.



**Bibliografía**

- ÁLVAREZ MIGUEL, Diego (2017) "Tras el boom de los nuevos poetas, llega la poesía", *Ocultal Lit*, <http://www.ocultalit.com/opinion/poesia-nuevos-poetas/> (27/01/2020).
- BAJT, Susanne K. (2011) "Web 2.0 Technologies: Applications for Community Colleges", *Wiley Periodicals*, 154, pp. 53-62.
- BAJTÍN, Mijail (1989) "Respuesta a la pregunta hecha por la revista Novy Mir", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 346-353.
- BAUMAN, Zygmunt (2005) *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BLOOM, Harold (1994) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BORDIEU, Pierre (1998) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- DJAMASBI, Soussan, SIEGEL, Marisa & Tom TULLIS (2010) "Generation Y, web design, and eye tracking", *International Journal of Human-Computer Studies*, 60, pp. 307-323.
- DEBORD, Guy (1999) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos.
- ECO, Umberto (1984) *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999) "Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas", en Montserrat Iglesias Santos, ed., *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, pp. 223-232.
- GARCÍA LORCA, Federico (1986) *Obras Completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar.
- GATES, Henry L. Jr. (1998) "Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana", en Enric Sullá (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco-Libros, pp. 161-189.
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (2019) *Informe del Comercio Interior del Libro en España 2018*, Madrid, Federación de Gremios de Editores de España. <https://www.federacioneditores.org/documentos.php> (26/1/2020).
- HOMERO (2004) *Ilíada*, trad. de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra.
- LIPOVESKY Gilles y Jean SERROY (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, pp. 31-107.
- MAINER, José Carlos (1998) "Para otra antología", en José Carlos Mainer (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 9-50.
- MIGNOLO, Walter (1994-1995) "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", *Nuevo Texto Crítico*, 14/15, pp. 23-36.
- NAVAJAS, Gonzalo (2006) "El canon y los nuevos paradigmas culturales", *Iberoamericana*, VI, 22, pp. 87-97.
- PRENSKY, Marc (2001) "Digital natives, digital immigrants, Part 1", *On the Horizon*, 9 (5), pp. 1-6.
- QUILES CABRERA, M<sup>a</sup> Carmen y Aurora MARTÍNEZ EZQUERRO (2019) "Poesía visual y vídeo-poesía", en Mar Campos Fernández-Fígares y Daniel Escandell Montiel (eds.), *Poesía en red y ciberpoesía*, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández, pp. 32-40.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990) *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- (1999) *Dichos y escritos (Sobre La Otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.



- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001) *La norma literaria*, Granada, Comares.
- (2002) *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- SÁNCHEZ-GARCÍA, Remedios y Pablo APARICIO DURÁN (2020) “Los hijos de instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital”, *Contextos Educativos*, 25, pp. 41-53.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015) *El canon abierto. Selección de poemas de Anthony Geist*, Madrid, Visor.
- (2018a) “Joven poesía, mercado literario y redes sociales (o cómo tenderle una trampa a los géneros literarios)”, en Remedios Sánchez García, ed., *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI, pp. 65-80.
- (2018b) *Así que pasen treinta años. Historia interna de la poesía española*, Madrid, Akal.
- SOLÉ, Isabel (2012) “Competencia lectora y aprendizaje”, *Revista Iberoamericana de Educación*, 59, pp. 43-61.
- SULLÁ Enric (1998) *El canon literario*, Madrid, Arco Libros.
- UMBRAL, Francisco (1995) *Diccionario de literatura*, Barcelona, Planeta.
- VALLEJO, César (1926) “Definición de poesía”. *Favorables París Poema*, 2, octubre, p. 13.
- VALVERDE, Fernando (2017) “También son poetas. Sobre el boom de la poesía juvenil”, *Ocultal Lit*, <https://www.ocultalit.com/poesia/poesia-juvenil/> (3/2/2020).
- VARGAS LLOSA, Mario (2015) *La civilización del espectáculo*, Barcelona, DeBolsillo.



# Entre crítica y creación: el espacio de las poéticas de autor en las antologías contemporáneas de poesía

ISABEL GONZÁLEZ GIL  
Universidad Complutense de Madrid

## Resumen

Este artículo se propone estudiar las poéticas de autor – o autopoéticas – contemporáneas en España, a través de uno de los cauces más destacados para su transmisión y divulgación, como son las antologías, analizando para ello cuatro principales muestras de la segunda década del siglo XXI: *Poesía ante la incertidumbre* (Visor, 2011), *Sombras di-versas* (Vaso Roto 2017), *Poéticas del malestar* (El Gallo de oro, 2017) y *Lecturas del desierto* (Kamchatka, 2018). En primer lugar, trataremos sobre el concepto de poéticas de autor, su evolución, sus principales rasgos y funciones y su situación actual. En segundo lugar, examinaremos la relación entre poéticas de autor y antologías, así como la problemática propia que introduce la forma antológica. Por último, a partir del corpus estudiado, propondremos cuatro claves – o direcciones – del campo poético en el siglo XXI: pluralidad, diversidad, fugacidad y malestar.

**Palabras clave:** poéticas de autor; autopoéticas; antología; canon; poesía española contemporánea

## Abstract

This article aims to study the contemporary poetics of the author – or autopoetics – in Spain through one of the most important channels of transmission, anthologies, analysing four main anthologies of Spanish poetry from the twenty-first century's second decade: *Poesía ante la incertidumbre* (Visor, 2011), *Sombras di-versas* (Vaso Roto, 2017), *Poéticas del malestar* (El Gallo de oro, 2017) and *Lecturas del desierto* (Kamchatka, 2018). Firstly, we address the notion of poetics of the author, its evolution, its principal traits and functions, and its present situation. Secondly, we examine the relationship between poetics of the author and anthologies, along with the specific problems posed by the anthology form. Finally, on the basis of this corpus, four key points (or directions) for the literary field are proposed: plurality, diversity, fleetingness and malaise.

**Keywords:** poetics of the author; autopoetics; anthology; canon; contemporary Spanish poetry



## 1. INTRODUCCIÓN

Las poéticas de autor constituyen actualmente uno de los modos del pensamiento literario más valiosos para acercarse al presente de la creación poética, tanto por la profusión de las mismas, como por la riqueza de sus expresiones y la singular posición que ocupan, en tanto que discursos nacidos de la misma fuente de la escritura, lo que permite tanto un conocimiento directo del proceso creador, como el contacto estrecho con las corrientes y tendencias literarias coetáneas.

Denominadas también “autopoéticas” (Casas, 2000; Lucifora, 2012; Scarano, 2013), “poéticas de poeta” (Demers et al., 1993; Pozuelo, 2009), han recibido una atención crítica creciente

desde las primeras aportaciones teóricas, que ha dado lugar a conceptualizaciones diferentes, que amplían o acotan las dimensiones de lo que M. Clara Lucifora ha denominado el “espacio autopoético” (2015: web), que abarcaría a su juicio tanto la metapoésía como las poéticas explícitas<sup>1</sup>.

Ya en 1990, Rubio Montaner reclamaba la integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura, en atención a que proporcionan valiosas claves del acto de creación autorial, en convergencia o divergencia respecto a las propuestas de los teóricos puros, y factores sobre la construcción de la obra no observados por estos (188). Posteriormente, Arturo Casas, en “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, las definía como una “serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales o discursivas más abiertas” (2000: 210).

Distintos autores han destacado su carácter híbrido y fronterizo, que las sitúa en el “gozne” (Lucifora, 2015: web), en el “umbral” (Fernández, 2019: 122), en los paratextos y en los metatextos, raramente acabadas y plenas —salvo excepciones notables—, o centrales en la obra de un poeta, sino acogidas a una periferia textual, que se despliega, de manera fragmentaria<sup>2</sup> y asistemática<sup>3</sup> “en cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre la labor de creación, diarios íntimos” (Rubio, 1990: 190), desde la que, sin embargo, han contribuido en ocasiones a esclarecer una obra o una corriente literaria con mayor repercusión que extensos manuales al respecto<sup>4</sup>.

Su especificidad como tipo de discurso, que radica en la reflexión autorial sobre la propia obra —o, en un sentido más amplio, sobre el hecho literario— las sitúa entre la crítica —con quien coincide en el objeto de interés— y la creación —de la cual es indisociable, y con la que en ocasiones comparte lenguajes. Las poéticas de autor proporcionan un tipo de conocimiento “inmediato” sobre la poesía contemporánea, con las ventajas e inconvenientes que esto presenta para la crítica, como la necesidad de una distancia temporal (Gadamer, 2001) para una correcta hermenéutica.

Las poéticas de autor son hijas del cambio de paradigma que supuso el Romanticismo. Si bien en el paradigma clásico hubo algunos ejemplos célebres, como el *Ars Poetica*, de Horacio, *De vulgari eloquentia*, de Dante, o el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, no es hasta el siglo XVIII, con los nuevos códigos y exigencias al artista que surgen de la ruptura de la Poética común, cuando “el poeta se desdobra en crítico” (Octavio Paz, 1956: 233-234). La libertad romántica trajo consigo la necesidad de pensar la propia poesía, y posicionarse. Como dirá Baudelaire, y recoge Jeanne Demers, “[...] tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques” (2014: 161), frase que refleja el imperativo moderno al poeta de articular una reflexión sobre el proyecto propio, ya sea individual o colectivo. El gran desarrollo de las poéticas de autor se producirá en el siglo XX. Para Vattimo (1993), el siglo XX fue el “siglo de las poéticas”, como reacción, considera Demers, a la proliferación de movimientos

<sup>1</sup> Arturo Casas delimita varios subtipos: poéticas explícitas/implícitas; de referencialidad individual/ colectiva; textos autopoéticos/ obra literaria; además de distinguir en función de la tipología textual en la que aparecen (2000: 214-215).

<sup>2</sup> “El fragmentarismo suele ser la tónica general de las poéticas de autor” (Rubio, 1990: 190).

<sup>3</sup> Se preguntan Jeanne Demers e Yves Laroche sobre ello en la recapitulación bibliográfica del pionero volumen que coordinaron, junto a Pierre Popovic, sobre el tema en la revista *Études françaises*: “Ne sommes-nous pas devant un genre qui échappe par définition à toute systématisation?” (Demers y Laroche, 1993: 156).

<sup>4</sup> Pensemos en la enorme significación de textos como las *Conjeturas sobre la composición original*, de E. Young, los prólogos a las *Baladas líricas*, para el entendimiento del proyecto del Romanticismo inglés, de los fragmentos del Círculo de Jena para el alemán, las cartas de Rimbaud o Mallarmé para el simbolismo francés, o *La cuestión palpitante*, para la recepción del Naturalismo en España.

poéticos del siglo XIX, “qui, chacun à sa façon, avait partiellement repris à son compte le discours législatif de l’art poétique” (1993: 7).

Las poéticas de autor no dan en el siglo XXI signos de acabamiento, sino que, por el contrario, parecen haberse instalado con notable comodidad en el panorama literario. Ya sea en entrevistas, en prefacios o en manifiestos, los poetas son hoy frecuentemente requeridos para aportar algunas reflexiones sobre su obra y sobre el hecho literario en general, asumiendo que el creador posee una visión distinta, singular<sup>5</sup>, además de conocimientos sobre poesía y tendencias poéticas contemporáneas.

Sin embargo, lo que sí ha experimentado cambios respecto de los pasados siglos son las formas literarias en las que las poéticas se expresan. Frente a un notable descenso de epístolas o de manifiestos, destacan los espacios paratextuales y, particularmente, su inclusión en antologías<sup>6</sup>.

## 2. POÉTICAS DE AUTOR Y ANTOLOGÍAS

Como señalábamos en el apartado anterior, las poéticas de autor pueden vehicularse en distintas tipologías textuales, como epístolas, diarios, entrevistas, prólogos y epílogos, manifiestos o antologías. De entre ellos, hemos escogido la antología por el interés que presenta su correlación con las poéticas de autor, una línea de estudio todavía incipiente, que ha sido sugerida por estudiosos como Casas (2000) o Lucifora (2015). Ya advirtió Raquel Fernández que “la consideración de los «textos autopoéticos» como un corpus relativamente autónomo (Lucifora, 2015) no permite comprender muchos de los matices que la poética incluida en la antología tiene en su condición de paratexto” (2019: 123).

Actualmente las antologías son uno de los principales espacios en los que se incorporan poéticas de autor; además, su mismo principio, de elección en lo múltiple, permite un conocimiento más amplio y contextualizado de las mismas, al exponer su pluralidad, así como las distintas redes y afinidades que se establecen entre ellas. Por su carácter proteico, abierto a otros tipos de textos, puede incorporar materiales múltiples<sup>7</sup>, propiciando un amplio diálogo intertextual, que se convierte frecuentemente en un diálogo entre poéticas, desvelando relaciones y enfrentamientos —tanto en las inclusiones como en las omisiones—, formas afines y dispares de concebir la escritura lírica y su(s) función(es), que permiten cartografiar el mapa de las principales poéticas de una época<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Exigencias de originalidad y reflexividad que indican que todavía no hemos abandonado la “tradición de la ruptura” (Paz, 1974: 15) y que pervive lo que Jean-Luc Nancy denominó el “inconsciente romántico” con el que nos identificamos (Nancy y Lacoue-Labarthe, 2012: 40).

<sup>6</sup> No hay consenso crítico acerca de si los manifiestos pueden ser considerados poéticas de autor. Críticos como Zonana los incluyen (también a las entrevistas), mientras que Demers los deja fuera. En nuestra opinión, la exclusión de los manifiestos del ámbito de las poéticas de autor supone una compartimentación artificial del objeto del estudio, que hurta a su investigación de un representativo conjunto de las mismas. Por el contrario, puede resultar de enorme interés una mayor profundización en cómo los distintos espacios textuales condicionan el cambio de códigos de las poéticas de autor (la diferencia entre los espacios de intimidad, como la epístola o el diario, de reflexión crítica en paratextos y metatextos, o aquellos de divulgación, de *plaza pública*, como las antologías, los manifiestos o las entrevistas).

<sup>7</sup> En efecto, las antologías permiten la inclusión de las poéticas de autor, a través de paratextos o de poéticas implícitas en los poemas, en sus distintas formas literarias: desde el manifiesto (*Poesía ante la incertidumbre*), la entrevista (*Lecturas del desierto*), el prólogo erudito (*Poéticas del malestar*) o el más poético (*Sombras di-versas*).

<sup>8</sup> Las poéticas de autor no solo proporcionan valiosa información sobre el acto individual de creación sino también sobre las distintas concepciones de la poesía vigentes en un periodo, y cómo se articulan en tendencias y grupos, redundando en un mejor conocimiento en el campo literario. Coincido con Lucifora cuando señala que “nuestra intención es superar la condición instrumental de estos textos y estudiarlos como un corpus que otorga indicadores no solo para la interpretación de una obra, sino también para acercarse al autor, al contexto de producción, al lector diseñado, entre otras cuestiones” (2015: web).



Además, la “función autopoética” (Casas) desempeña un papel esencial en la confección de las antologías, pues las operaciones propias del antólogo, de selección, justificación y explicación del corpus elegido “determinan la escritura de una autopoética” (Lucifora, 2015: web). La antología acentúa así el carácter fronterizo de las poéticas de autor, entre la creación y la crítica, especialmente cuando su artífice es un poeta, ya que la reflexión sobre la creación es inseparable de la selección de la obra, y por tanto de su conformación como objeto literario.

El género de la antología no ha sido un objeto estático, sino que su función ha sufrido transformaciones en los distintos periodos históricos, como ha estudiado José Manuel López de Abiada: si en la Antigüedad se orientaba a conservar y a proteger los textos canónicos, en la Edad Media su finalidad fue principalmente pedagógica y en la Edad Moderna buscaba ofrecer pautas y un corpus de elevado nivel estético y ético (2000: 656), en el presente siglo asistimos a una proliferación de antologías –Marta Palenque habla de “compulsión antológica” (2007: 3)–, en el que conviven finalidades múltiples: desde la más puramente comercial, relacionada con las mejores cifras de venta dentro los exiguos márgenes del mercado editorial de poesía; una finalidad divulgativa vinculada a la ampliación del público lector; y por parte de los poetas la necesidad de un posicionamiento dentro del campo literario (Bourdieu), además de la “neurosis de posteridad” que señala Julieta Valero (2006: 16), alentada por la multiplicación de antologías.

En España, el modelo de incorporación de poéticas a una antología fue la célebre obra de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) y su continuación *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* (1934), en las que el poeta cántabro solicitaba a los escritores antologados una breve nota explicativa de su poesía, además de una biografía, que había de preceder a los poemas. En los textos que los autores le entregaron están reflejadas las principales tendencias y controversias que había entre los poetas de la época sobre la naturaleza de su arte. Siguiendo el mismo procedimiento, de envío de una breve poética, una nota biográfica y una selección de poemas, realizará en 1965 otra importante antología, *Poesía social*, el poeta Leopoldo de Luis, continuando de esta manera el molde ideado por Gerardo Diego, que todavía hoy sigue vigente.

Si bien las antologías constituyen uno de los espacios imprescindibles para pensar las poéticas, hay que tener en cuenta la problemática propia que estas aportan a su estudio. En primer lugar, la cuestión del canon. Como han observado Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, “toda antología es un acto, fallido o no, de canonización” (2000: 126). Una antología supone siempre una reafirmación o una reescritura del canon. Las poéticas de autor presentes en las antologías cumplen, entre otras, la función de guiar y orientar al lector entre textos múltiples, pudiendo justificar los criterios de selección que se han empleado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que también están presentes –como ha señalado Zonana– “estrategias específicas” de posicionamiento dentro del campo literario, relacionadas con la “búsqueda de una legitimación de la poética personal” y de “la imagen del escritor desea dar de sí en el espacio público” (2007: 32-33). Como ha observado Lucifora:

[...] estos textos se sitúan en el gozne entre la obra de un escritor y el contexto, pues pueden ser elaborados por quien ocupa una posición en el campo literario, de la cual gana su fuerza y legitimidad, pero al mismo tiempo, son una estrategia (consciente o inconsciente) del autor para mantener o mejorar esa posición. (2015: web)

Como advertía Gamoneda en su prólogo a *Poéticas del malestar*, uno de los riesgos para el poeta de entrar en las “operaciones de canonización” es del de ser inmovilizado, y ver disuelta su “individualidad”, su “libertad subjetiva” (Morales, 2017: 17). Son, además “productos destinados a la polémica” (Palenque, 2007: 3), en los que la nómina de autores es frecuentemente cuestionada, y puestos en duda los criterios y juicios de valor que subyacen a la selección.

Sin embargo, frente a estos riesgos que asume todo antólogo y creador, también hay que destacar su importancia en el panorama poético: en primer lugar, porque suponen un movimiento centrípeto en un paisaje centrífugo — de expansión, atomización, aceleración, sobreformación —, en el que la saludable abundancia de nuevos autores y títulos, multiplicada por la horizontalidad compartimentada de las redes, hace difícil la orientación del lector, función que en el pasado siglo desempeñara la crítica en exclusividad apenas disputada, y que hoy se encuentra diseminada. Las antologías establecen redes, no solo humanas, sino también redes de sentido que vertebran un canon líquido y en permanente transformación. Permiten, por tanto, como proyecto individual o colectivo, aventurar un horizonte de sentido en la poesía de su tiempo. Guillén consideraba al antólogo un “superlector” (1985: 413). En un contexto de gran profusión, como es el de la poesía española contemporánea, las antologías articulan lo múltiple, lo disperso, y de esta manera se constituyen como mapas del territorio poético.

En segundo lugar, las antologías posibilitan a los autores, especialmente a los emergentes, posicionarse dentro del campo literario, trazar cartografías y genealogías nuevas (tanto hacia el pasado como hacia el futuro), poner a dialogar distintos textos, así como a autores y a lectores. Son, por ello, el espacio más propicio para dar a conocer conjuntos nuevos, ya sea sincrónicos — uniones generacionales o agrupaciones de poetas afines — o diacrónicos — nuevas maternidades o paternidades literarias. A fin de cuentas, existir en el canon es ser percibido. Son también el espacio idóneo para un (re)posicionamiento poético y para plantear nuevas configuraciones del campo literario, así como para visibilizar los antagonismos existentes.

Por último, no hay que dejar de lado una gran aportación de las antologías para los creadores como es la ampliación del público de lectores. Según Ana María Agudelo Ochoa:

La forma antológica tomó gran importancia en Europa e Hispanoamérica durante el siglo XIX, más específicamente en el contexto del Romanticismo, pues uno de los ideales de este movimiento artístico fue divulgar la cultura en sus diversas manifestaciones entre las clases populares, dado que para ese entonces solo era un privilegio de la élite (Núñez, 1959, 258). De esta manera la forma antológica fue una de las estrategias que propusieron los románticos con el fin de democratizar la cultura literaria. (2006: 143)

Si el género de la antología tiene importantes razones para seducir a los poetas, también los poetas tienen mucho que aportar al género como antólogos. Además de sus conocimientos sobre la propia creación y del campo literario, una mayor expresividad y la capacidad creadora de imágenes para dar forma al pensamiento pueden apuntalar la perduración de las mismas, como se ha observado en las antologías analizadas para este artículo. Así, son numerosos los poetas que han ejercido la tarea de antólogos. Alfonso Reyes separaba entre las antologías en las que “domina el criterio histórico, objetivo” y aquellas que alcanzan “la temperatura de la creación” (1948: 137). Numerosos son los criterios posibles que subyacen a las antologías: ya sean de índole temática, cronológica, poético-estética, o descansen sobre el gusto personal del antólogo. Es habitual distinguir también entre las antologías hechas con una pretensión de objetividad y rigor (como *El canon abierto. Última poesía en español*), de las que se pretenden como meras muestras, que no pretenden abarcar el conjunto de la producción poética, y que son la particular “tirada de dados” del antólogo, como es el caso de la valiosa antología de Amalia Iglesias, *Sombras di-versas*, que así lo afirma en el prólogo.

### 3. DIRECCIONES DE LAS POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Para este artículo se han analizado cuatro antologías diversas, que tienen en común haber sido realizadas por creadores — algunos de ellos, también críticos académicos —, sobre un corpus de poesía contemporánea, incluir poéticas de autor entre sus páginas y haber sido publicadas

en la segunda década del siglo XXI. Se trata, en orden cronológico, de *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español* (Visor, 2011), *Sombras di-versas*, realizada por Amalia Iglesias (Vaso Roto, 2017), *Poéticas del malestar. Antología de poetas contemporáneos*, de Rafael Morales (El Gallo de Oro, 2017) y *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (2018), coordinada por Álvaro López Fernández, Ángela Molina Fernández y Raúl Molina Gil<sup>9</sup>. Evidentemente, al igual que sucede en la antología, toda selección hace ostensible a los ausentes<sup>10</sup>. La elección, además de los criterios mencionados anteriormente, se ha hecho atendiendo a los diferentes tipos de inclusión de las poéticas de autor en dichas antologías, ya sea en forma de manifiesto (*Poesía ante la incertidumbre*), de entrevista (*Lecturas del desierto*), prólogo poético (*Sombras di-versas*) o estudio crítico (*Poéticas del malestar*); para observar las distintas formas que adoptan; así como a la diversidad de poéticas y de estéticas antologadas.

A partir del examen de sus aportaciones, pasaremos en este apartado a proponer cuatro claves del campo poético en el siglo XXI, que aparecen de manera recurrente en las poéticas de autor incorporadas. Una de las cualidades que hemos observado en las antologías hechas por poetas es la de utilizar potentes imágenes críticas (como “el desierto” y “la sombra”), o conceptos estructurantes (como “el malestar” o “la incertidumbre”), que contribuyen a esclarecer y dotar de sentido a la situación actual de la poesía en España.

### 3.1. Pluralidad

El primer rasgo en torno al que se aprecia un fuerte consenso es la pluralidad de voces y estilos que existen actualmente en lengua española. Luis Bagué ha señalado que “El único acorde que se percibe con nitidez en las obras contemporáneas es la heterogeneidad” (2014: 5). Para Remedios Sánchez, la situación de la poesía contemporánea en lengua española, en la que coexisten múltiples centros y tendencias poéticas, requiere un canon plural y coral, que esté “permanentemente abierto a lo nuevo” y que sea “fruto de muchas voces” (2015: 21). Álvaro López, Ángela Martínez y Raúl Molina describen la heterogeneidad del paisaje poético actual a través de la imagen del desierto, eso es:

Un paisaje en permanente y rápida (re)construcción [...]. Un espacio habitualmente considerado como un lugar inhóspito e inexplorado por unos pocos sujetos que en

<sup>9</sup> Las entrevistas de *Lecturas del desierto* se componen de catorce preguntas dirigidas a los poetas, en torno a una variedad de asuntos: su relación con la tradición, con otros medios artísticos; la influencia en su escritura de las líneas poética mayoritarias; la función de la poesía en la sociedad actual; la relación entre poesía y política; los nuevos medios y formatos; el patriarcado y la situación de la mujer en el campo poético; la relación con las instituciones; el reciente fenómeno de poesía superventas; la apertura del canon; las razones del declive teórico — escasez de manifiestos y obra teórica — en la poesía joven; la poesía en otras lenguas peninsulares; la relación con la poesía latinoamericana; opinión sobre las direcciones futuras de la poesía. Este modelo de incorporación de las poéticas de autor en una antología, menos frecuente, introduce un notable grado de dialogismo entre las poéticas, tanto entre críticos y creadores, como entre los distintos autores entre sí, al darse la posibilidad de comparar las distintas respuestas a un tema común.

<sup>10</sup> Asimismo, se han consultado otras antologías contemporáneas que, si bien no cumplen con estos criterios, ya que no recogen poéticas de autor entre sus páginas, sí que contribuyen a proporcionar una imagen más amplia. Es el caso de la antología *El canon abierto. Última poesía en español* (1970-1985) (Madrid, Visor, 2015), cuyo sólido estudio introductorio, de Remedios Sánchez García, ha sido empleado como bibliografía secundaria. Otras valiosas antologías publicadas en esta década podrían haber entrado en la nómina, como *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres* (1980-2016) (Madrid, Bartleby, 2016), de Marta López Vilar; *Nacer en otro tiempo: antología de la joven poesía española* (2000-2015) (Sevilla, Renacimiento, 2016), coordinada por M. Floriano y A. Rivero Machina; *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete* (2000-2016) (Toledo, Celya, 2016), de Andrés García Cerdán; *Tenían 20 años y estaban locos* (Madrid, La Bella Varsovia, 2011), de Luna Miguel; *Re-generación. Antología de poesía española* (2000-2015), edición de José Luis Morante (Granada, Valparaíso, 2016); o *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles* (1990-2014) (Madrid, La Oveja Roja, 2015), de Alberto García Teresa, entre otras.



realidad se rige por unas dinámicas vertiginosas de visibilización/invisibilización que ocultan bajo la arena un gran registro de especies. (2018: 7)

Esta pluralidad, a su vez, es uno de los motivos del atractivo de las propuestas antológicas, dada la imposibilidad como lectores de leer todo lo que se escribe. Bajo esta enseña de pluralidad se reunieron un amplio colectivo de poetas en el texto en respuesta al manifiesto “Defensa de la poesía”, de *Poesía ante la incertidumbre*. En esta “Carta abierta en defensa de la pluralidad y convivencia de poéticas” (2011) se reivindicaba dicha pluralidad: de “escrituras”, “tradiciones”, “heterodoxias”, “poéticas”, “diversidades”, “pensamientos”, “realidades”, “subjetividades”, “emociones” y “lectores”, ya que:

La(s) literatura(s) panhispánica(s) (de acá y allá, en diálogo unas veces, aisladas otras) siempre han manifestado en su devenir histórico la riqueza de lo plural, el desborde de lo colectivo. No existe una deriva única de lo poético. Nunca se produjo una voz homogénea para toda nuestra tradición. (2011: web)

### 3.2. Diversidad

Si esta profusión de especies en la poesía contemporánea es la primera nota dominante, la segunda es la diversidad creciente, que Amalia Iglesias traduce bellamente en la imagen de la sombra en sus *Sombras di-versas*. La visibilidad cada vez mayor (y más reivindicada) de los márgenes, de manera que se va produciendo una incorporación progresiva de voces relegadas o excluidas del canon literario, por su género, orientación sexual, procedencia étnica, cultural, socioeconómica, etc.

Como observa Iglesias, “el canon de la poesía española se ha hecho teniendo en cuenta solo un lado de la hoja” (2017: 17), si se escribe en esa hoja, inmediatamente se convierte en el haz y la parte no escrita en el envés. “La escritura por tanto podría modificar nuestra posición en el mundo” (17).

Si bien esta diversidad es una tendencia que está lejos aún de consolidarse en el panorama poético español, puede constatar el aumento en las últimas décadas de las reivindicaciones de revisar el canon para recuperar a autoras olvidadas y para visibilizar a las existentes, que se ha materializado en antologías como la de Ana Gorriá para Alba Editorial, *Antología de poetas españolas. De la generación del 27 al siglo XV* (2018); *Con voz propia*, antología de María Rosal en la editorial Renacimiento; *Peces en la tierra*, de Pepa Merlo, de poetas de la Generación del 27; la ya citada *Tras(lúcidas)*, de Marta López Vilar en Bartleby (y que incorpora poesía en euskera, catalán y gallego, además de en castellano); así como se ha producido un aumento de las voces que reivindican la visibilización de las identidades y sexualidades diversas en la poesía, como la antología de *Poesía lesbiana queer: cuerpos y sujetos inadecuados* (Icaria, 2014), hecha por Elena Castro, o *Blanco nuclear. Antología de poesía gay y lesbica última*, de Luis Daniel Pino (Sial, 2011), entre otras.

### 3.3. Fugacidad

El tercer rasgo en el que coincide el sentir de los poetas es la aparente aceleración con la que se suceden las propuestas literarias. El canon abierto aparenta ser también un canon líquido. Cabría preguntarse si este estado de incesante cambio es epidérmico o profundo, si obedece a un fenómeno de mercado — tanto editorial como mediático —, o se asiste a un auténtico dinamismo del canon, susceptible de alterar sus líneas principales.

La “tradicción de la ruptura” (Paz, 1974: 15) fue el signo de la modernidad. Como observa Rafael Morales, el siglo XX fue en poesía el “siglo de las generaciones” (27, 36, 50, 80, 2000). Sin embargo, la potencia conceptual de las generaciones para el análisis de las divisiones sociales, según Bauman (2009), encuentra su razón de ser en el siglo XX en la sucesión de traumas



colectivos —especialmente las dos guerras mundiales—, que supusieron un cambio radical en la experiencia subjetiva de las personas. El concepto de generación fue, así, una herramienta esencial para entender la sociedad, ya que se producía un corte de comunicación, una “ruptura intergeneracional” (78) que volvía incomunicable el mundo de ayer respecto del presente y justificaba plenamente esta categorización. Las nuevas “experiencias subjetivas de ruptura” serán, dirá Bauman, “mucho más modestas y menos dramáticas” (79). Hoy parece que las promociones se suceden al ritmo que marca la necesidad de nuevos productos, o de adelantos tecnológicos. Hasta el punto de que, en el siglo XXI, la producción de nuevos grupos parece depender más de la necesidad de lo que denominaba Gil de Biedma “operaciones de autopromoción”, de “lanzamiento literario” (Morales, 2017: 15), que a una auténtica fractura intersubjetiva que fundamente la división generacional.

### 3.4. Incertidumbre y malestar

Por último, una nota que se repite en estas autopoéticas es la del malestar, producido en buena medida por la incertidumbre de una sociedad cada vez más desvalida frente al poder económico y en permanente estado de alerta ante el riesgo de un colapso planetario<sup>11</sup>, la incapacidad de reacción que parece abocar a la sociedad a un letargo y que ha sido la nota dominante de la segunda década del siglo XXI, progresivamente más concienciada pero demasiado acomodada para lograr colectivamente cambios. Un malestar, como ha observado Amalia Iglesias, ante un “mundo que se auto-agrede” (2017: 11), en el que las utopías parecen quedar cada vez más lejanas, incluso aquellas de principios de siglo, con las luchas antiglobalización, los Foros Sociales Mundiales, o a principios de década, con el 15-M en España.

Este malestar prolongado en el tiempo, como el de un paciente que padeciera de ansiedad crónica, es una noción que se ha convertido en estructurante del campo poético, ya que instaura una línea divisoria entre dos grandes bloques en las poéticas contemporáneas, la de cómo afrontar expresivamente, cómo escribir esa incertidumbre.

Por un lado, en la antología de *Poesía ante la incertidumbre*, se encuentran un grupo de poetas (entre los cuales están Alí Calderón, Andrea Cote y Jorge Galán, entre otros), quienes en el manifiesto colectivo “Defensa de la poesía” reivindican la función comunicativa de la poesía, en la forma de una rehumanización, defensa de la emoción, de un lenguaje poético claro y que se convierta en resistencia al poder. Publicada en un momento álgido de la crisis económica en España, en esta antología hay tanto una constatación del profundo malestar social —“El momento de la Historia que nos ha tocado vivir está marcado por la incertidumbre en todos los sentidos” (2011: 7)—, como una clara toma de posición estética, que se reivindica heredera de la tradición de la poesía de la experiencia: “Hoy es necesario superar el artificio estéril y soso, el poema que no dice nada, el poema que enuncia y enuncia y jamás encuentra el sentido, la histeria por el experimento *per sé*” (11).

Por otro lado, las denominadas “poéticas del fragmento” que escriben la incertidumbre desde otros lenguajes como el distanciamiento, la elipsis, la ironía, el minimalismo, la ruptura de la mimesis, el hermetismo o la logofagia. Un tipo de escritura que —siguiendo la distinción barthesiana— sería más texto que obra. Rafael Molaes escoge en sus *Poéticas del malestar* a 25 poetas de los más destacados en esta dirección (en una nómina exclusivamente española), con nombre como los de Marcos Canteli, Agustín Fernández Mayo, Ana Gorría, Esther Ramón o Julieta Valero.

Una forma o fórmula de decir no estrófica y generacional y una contradicción, un margen sin centro, un margen hecho un todo, una fórmula y centro del decir. El

<sup>11</sup> Colapso global que la sociedad está experimentando en el momento en el que se escriben y publican estas líneas, producido por la pandemia del COVID-19.

fragmento es eso: también un malestar en muchos, una indeterminación ante la estrofa y la composición tradicional, como hemos dicho, un malestar de fondo ante la realidad y la propia realidad de unos poetas jóvenes o en la primera madurez (insatisfacción, ha dicho Julieta Valero), hecho a veces ironía y otras oclusión del sentido, resistencia y procrastinación, reticencia y un querer decir no invasivo, sino dubitativo, que se muestra en su precariedad e ilogicidad como vía. El fragmento se hace así símbolo, resistencia social o personal. (Morales, 2017: 36)

Otras cartografías diferentes de estas poéticas del fragmento se han hecho en antologías anteriores como la de Juan Carlos Abril reunió en *Deshabitados* (Diputación de Granada, 2008).

En definitiva, un mismo diagnóstico pero distintos lenguajes. Se trata de dos posiciones poéticas que responden a una misma situación de malestar y de insatisfacción; y a las que habría que añadirles, en Iberoamérica, como ha estudiado Remedios Sánchez, la de los herederos de la poesía neobarroca.

#### 4. CONCLUSIONES Y NUEVAS PREGUNTAS

El objetivo principal de este artículo era el de constituir una aproximación más detenida a la relación existente entre las poéticas de autor y la forma antológica, apuntada por diversos críticos pero no explorada en profundidad. Queda un amplio camino por recorrer, tanto teórico como crítico, en el análisis de un corpus extenso, que excede las limitaciones de este artículo, y que es fundamental para la comprensión del pensamiento y de las formas poéticas del siglo XXI.

Más allá de las cuestiones tradicionales de la Poética, acerca de qué sea la poesía, cuáles son sus fuentes y su función, etc., se observa en las poéticas de autor contemporáneas el empeño por retratar –o retrazar– un campo plural, diverso, en permanente transformación y que traduce el malestar y la incertidumbre propios de la época presente, ante los cuales se abren distintas vías éticas y estéticas.

La “compulsión antológica” (Palenque) característica del siglo XXI funciona como una fuerza centrípeta en un panorama centrífugo, en el que más que nunca se hacen necesarias las iniciativas que vertebran y aporten sentido. Así, las propuestas antológicas se constituyen como distintos mapas posibles de un territorio progresivamente más plural, diverso, cambiante, y sensible al enorme malestar social que caracteriza esta década. Y, en ellas, las poéticas de autor, como reflexiones a caballo entre la crítica y la creación, se hacen imprescindibles, pues hacen inteligible dicho espacio al lector. Además, la forma antológica permite que las distintas poéticas, como voces plurales y en ocasiones contrarias, entablen un diálogo, necesario para salir del solipsismo al que invita la multiplicación.

En el filo de la década que termina, 2020 ha traído un cambio radical en el modo de vida de los países occidentales, por la pandemia global producida por el COVID19, hasta el punto de que cabe preguntarse si la nueva década continuará las direcciones actuales apuntadas en este artículo, o, por el contrario, las transformaciones en el mercado editorial de poesía, los cambios sociales, políticos y humanos serán de tal calado que exista una “experiencia de ruptura”, como señalábamos en el artículo, que nos obligue a pensar separadamente la próxima década.

#### Bibliografía

- AGUDELO OCHOA, Ana María (2006) “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”, *Lingüística y Literatura*, 49, pp. 135-152.
- BAUMAN, Zygmunt (2009) *El arte de la vida*, Barcelona, Paidós.

- BAUDELAIRE, Charles (2014) *L'art romantique. Nouvelle édition augmentée*, París, Arvensa.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2014) "La poesía española bajo el efecto 2000. (Dos o tres cosas que sé de ella)", *Ínsula*, 805-806, pp. 5-8.
- CALDERÓN, Alí (2015) "Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea", *Hallazgos* 12 (24), pp. 109-123, (doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.06>).
- CASAS, Arturo (2000) "La función autopoética y el problema de la productividad histórica", en *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999): actas del IX seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, pp. 209-218.
- DIEGO, Gerardo (2007) *Poesía española [Antologías]*, ed. de J. Teruel, Madrid, Cátedra.
- DEMERS, Jeanne (1993) "Présentation. En liberté, la poétique", *Études françaises*, 29 (3), pp. 7-15)
- DEMERS, Jeanne e Yves LAROCHE (1993) "Poétiques de poètes: bibliographie descriptive", *Études françaises*, 29 (3), pp. 155-177
- DEMERS, Jeanne Yves LAROCHE y Pierre POPOVIC (1993) *La poétique de poète* (número monográfico), *Études françaises*, 29 (3), 2-205.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Raquel (2019) "«Umbrales» de la antología. Autoría y género en las poéticas de Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre", *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. Extra 5, pp. 120-137.
- GUILLÉN, Claudio (1985) *Entre lo Uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- GADAMER, Hans-Georg (2001) *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme.
- GONZÁLEZ GIL, Isabel (2015) *Estética y poética de la contemplación en Valle-Inclán*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid <https://eprints.ucm.es/29969/1/T36016.pdf> (9 abril 2020).
- (2020) "Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 29, pp. 495-521.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2017) *Sombras di-versas: diecisiete poetas españolas actuales*, Madrid, Vaso Roto.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2000) "De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, [Madrid], Castalia, pp. 655-661.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro et al. (2018) *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*, anejo al monográfico *Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España, Kamchatka*. *Revista de análisis cultural*, 11, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663/11881> (07/12/2020).
- LUCIFORA, María Clara (2012) "Las autopoéticas como espacio de construcción de la figura autorial", *Letras jóvenes. Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras*, Facultad de Humanidades, Universidad de Mar del Plata, online: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/apehun/3jie>, pp. 289-295.
- LUCIFORA, María Clara (2015) "Las autopoéticas como máscaras", *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 6 (7), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5215381> (9 abril 2020).

- MORALES BARBA, Rafael, ed. (2017) *Poéticas del malestar*, con un prólogo de Antonio Gamoneda, [s.l.], El Gallo de Oro.
- NANCY, Jean-Luc y Philippe LACOUÉ-LABARTHE (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PALENQUE, Marta (2007) "Cumbres y abismos: las antologías y el canon", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 721-722, pp. 3-4
- PAZ, Octavio (1956) *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1974) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- POZUELO YVANCOS, José María y, Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000) *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- (2009) *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- REYES, Alfonso (1948) "Teoría de la antología" en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada.
- ROSAS CRESPO, Eloy (2004) "El estudio de las obras literarias desde la perspectiva de análisis propuesta por Pierre Bourdieu", *Especulo: revista de estudios literarios*, 27, [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/b\\_campo.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/b_campo.html) (14 marzo 2020).
- RUBIO MONTANER, Pilar (1990) "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la literatura", *Castilla: Estudios de literatura* 15, pp. 183-197.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2005) "La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo XX", *Cahiers du CRICCAL* 33, pp. 237-250.
- SABIO PINILLA, José Antonio (2011) "¿Es la antología un género? A propósito de las antologías sobre la traducción", *Hikma* 10, pp. 159-174.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015) *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, Madrid, Visor.
- SCARANO, Laura (2013) "Autopoéticas del compromiso en el canon social de la posguerra española", en Araceli Iravedra, ed., *Políticas poéticas: de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, pp. 153-202.
- (2017) "«Escribo que escribo»: de la metapoética a las autopoéticas". *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* n° extra 2, pp. 133-152.
- VALERO, Julieta (2006) "Poesía española actual. De la norma hacia la diversidad", *Minerva*, 3.06, pp. 16-17.
- VATTIMO, Gianni (1993) *Poesía y ontología*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2005) "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 30, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html> (07/12/ 2020).
- VV.AA. (2011) *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español*, Editorial Visor.
- VV.AA. (2011) "Carta abierta en defensa de la pluralidad y la convivencia de poéticas", <http://cartabiertapluralidadespoeticas.blogspot.com/> (07/12/ 2020).
- ZONANA, Víctor (2007) *Poéticas de autor en la literatura argentina, desde 1950*, Buenos Aires, Corregidor.





# El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero\*

CARMEN MEDINA PUERTA  
Universitat de Lleida

## Resumen

El presente ensayo tiene como propósito estudiar el modo en que Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero, cuatro de las voces más representativas del panorama lírico español, abordan en su poesía un tema tan vinculado al imaginario femenino como es la maternidad. Partiendo de la base de que la maternidad, más allá de ser una capacidad exclusiva de la mujer, en términos biológicos, es un constructo ideológico, nos serviremos de los poemas de estas autoras para acercarnos a los diferentes modos y perspectivas que adoptan las escritoras a la hora de representar esta cuestión en el contexto de la España del siglo XXI. Este ejercicio nos permitirá depurar a la literatura de autoría femenina de algunos de los prejuicios que aún pesan sobre ella, así como de aquellas ideas preconcebidas que existen sobre el tópico literario de la maternidad.

**Palabras clave:** Poesía escrita por mujeres, Maternidad, Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros, Julieta Valero

## Abstract

The main purpose of this essay is to study the way in which Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros and Julieta Valero, four of the most representative voices of the Spanish lyric panorama, approach in their poetry a subject so linked to the feminine imaginary as motherhood. Starting from the premise that motherhood, beyond being in biological terms an exclusive capacity of women, is an ideological construct, we will use the poems of these authors to approach the different ways and perspectives that women writers adopt when representing this issue in the context of 21st century Spain. This exercise will allow us to purge literature written by women of some of the prejudices that still weigh on them, as well as those preconceived ideas that exist about the literary topic of motherhood.

**Keywords:** Poetry written by women, Motherhood, Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros, Julieta Valero



## 1. COORDENADAS HISTÓRICAS: LA MATERNIDAD EN EL CONTEXTO ESPAÑOL ACTUAL

El embrión de este artículo se ha venido gestando a partir de las lecturas de diversos artículos periodísticos y culturales que nos han llevado a constatar que, a partir del siglo XXI y más que superada la segunda ola del feminismo, esta cuestión vuelve a estar muy presente en las

---

\* Esta investigación se ha realizado gracias al apoyo del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España, mediante la formalización de un contrato predoctoral FD (Ayudas para la Formación de doctores) cuya referencia es BES-2016-079004.

producciones de las escritoras<sup>1</sup>. El auge de esta temática en los últimos tiempos es evidente. Solo en el 2019 se publicaron en España cuatro libros de narrativa que giran en torno a esta cuestión: *Gina* (2019) de María Climent, *Las madres no* (2019) de Katixa Agirre, *Masa madre. Diario de mi maternidad* (2019) de Iguázel Elhombre y *La mejor madre del mundo* (2019) de Nuria Labari. Además de los ensayos *El vientre vacío* (2019) de Noemí López Trujillo y *Mamá desobediente* (2019) de Esther Vivas. Tendencia que parece que se mantendrá a juzgar por la reciente aparición de *Casas vacías* (2020) de Brenda Navarro. Sin olvidar que es una temática que cuenta con una reciente tradición como demuestran novelas como *Nueve lunas* (2009) de Gabriela Wiener y *Quién quiere ser madre* (2017) de Silvia Nanclares, el libro ilustrado *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) de Paula Bonet o el ensayo *Maternidades subversivas* (2015) de María Llopis. Todo ello sin detenernos a analizar la presencia de esta cuestión en el medio audiovisual en el que encontramos largometrajes como *Els dies que vindrant* (2019) o *Tierra firme* (2017) de Carlos Marqués-Marcet y documentales como *[M]otherhood* (2018) de Laura García Andreu e Inés Peris Mestre.

Este repertorio también nos ha permitido descubrir que el tema de la maternidad es abordado desde ángulos tan diversos como son la reproducción asistida, la adopción, la elección de no perpetuar la especie, el aborto espontáneo o el ecofeminismo. Polimorfismo que también encontramos en el terreno de la lírica. De este modo leyendo versos actualísimos descubrimos cómo el sujeto lírico femenino enuncia la toma de esta decisión, tal como ejemplifican los siguientes versos del poema "Padre" de Luna Miguel: "padre sabe que en ocasiones la maternidad es / un capricho / un obvio remedio a la muerte o una venganza / de vida" (2017: 19). Estos versos están extraídos de *El arrecife de las sirenas*, libro que Luna Miguel consagra al proceso de gestación y primeros meses de su hijo Ulises, así como al aborto espontáneo que sufrió previamente (Cánovas, 2018: 365-367). Otras problemáticas ligadas a la reproducción son la imposibilidad biológica de quedar encinta, como ejemplifica *Hotel útero* (2018) de Begoña Callejón en el que narra su incapacidad para concebir un hijo tras haber sido sometida a una histerectomía. E incluso la maternidad no deseada, como deja al trasluz María Ramos en *Siamesa* (2015): "Nunca anhelé la fertilidad y sin embargo fui madre antes de tiempo. Demasiado pronto, animal obscuro. Niña con una niña dentro".

Tampoco podemos dejar de mencionar que el creciente aumento de familias alternativas al modelo heterosexual tradicional posee su propio correlato ficcional en la poesía española. De este modo, encontramos la representación de núcleos familiares homoparentales en el reciente poemario *Mi pareja calva y yo vamos a tener un hijo* (2019) de la escritora cubana afincada en Miami Legna Rodríguez. Así como textos líricos en los que se cuestionan los límites de la maternidad desde la teoría *queer* y transgénero, cuyo ejemplo más paradigmático es *Actos impuros* (2017) de Ángelo Néstore. En esta obra la voz lírica de Néstore reflexiona sobre la imposibilidad de realizarse como madre al poseer un cuerpo biológico masculino, tal como ilustran poemas como "Una casa más grande": "Y mientras entrabas dentro de mí, / mientras entrabas, / yo pensé en cuál sería / la habitación de nuestra hija / y apunté en mi cabeza: / comprar uniforme, lápices, cuadernos" y "El prospecto": "Usted no puede dar a luz. / Ahora. Ni nunca. / Hágase a la idea...". A este respecto, no podemos dejar de mencionar que no fue hasta el advenimiento de la democracia en 1978 cuando se fueron introduciendo paulatinamente reformas en España que cambiaron la situación jurídica de las minorías sexuales. Uno de los avances más importantes en materia de género fue la despenalización de la homosexualidad en 1979 mediante la reforma del Código Civil y la posterior derogación de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* en 1995. Aunque sin duda el reconocimiento de los homosexuales como ciudadanos de pleno derecho vino de la mano de la *Ley 13/2005* aprobada el 1 de julio de 2005, que reconoció, por primera vez en España, el derecho al matrimonio entre

<sup>1</sup> Véase entre otros: Abajo (2018); Aguilar (2019) y Miguel (2019).

dos personas con independencia de su orientación sexual. La aprobación de esta ley supuso la modificación del Código Civil a partir del artículo 44 que establece que: “el matrimonio tendrá los mismos requisitos y efectos cuando ambos contrayentes sean del mismo o de diferente sexo” (Calvo Borobia, 2010: 140). Entre estos derechos se reconoce el de la adopción por parte de parejas homosexuales:

La presente ley da un paso adelante y elimina dicha restricción legal a la adopción por parejas homosexuales, en el marco de lo que dispone la Resolución del Parlamento Europeo de 4 de septiembre de 2003, sobre la situación de los derechos fundamentales en la Unión Europea, la cual reitera en este punto la Resolución de 8 de febrero de 1994, sobre la igualdad de los derechos de los gays y las lesbianas en la Comunidad Europea, que insta a los Estados miembros a velar por la aplicación del principio de igualdad de trato, con independencia de la orientación sexual de las personas interesadas, en todas las disposiciones jurídicas y administrativas. (Agencia Estatal, 2005: web)

Finalmente, hemos de hacer un esfuerzo por situar la obra de Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero en las coordenadas actuales ya que no se puede perder de vista la dimensión histórico-social de un asunto como la maternidad en el escenario de la España post-crisis. Según alertan fuentes de distintos signos ideológicos<sup>2</sup> y como demuestran los datos del INE (Instituto Nacional de Estadística), la natalidad ha descendido durante nueve de los últimos diez años, con una reducción general de los nacimientos cercana al 30%, las mujeres han retrasado el momento de traer al mundo sus primeros hijos hasta pasada la treintena y el núcleo familiar medio en España no supera los dos hijos. Para ilustrarlo remitimos a un fragmento del artículo “La maternidad se ha retrasado más de dos años en la última década”, publicado en *Cntxt* el 16 de agosto de 2019:

En 1984, la edad media para que las mujeres tuvieran su primer hijo era de 25,66 años. Ahora, se sitúa por encima de los 30 años y la media de hijos apenas llega a los 1,25 por mujer, el registro más bajo desde el inicio de la crisis en 2008 [...] Seis de cada diez madres primerizas tienen entre 30 y 39 años, la tasa más alta de la Unión Europea. Al mismo tiempo, cerca del 9% de las mujeres da a luz por primera vez pasados los cuarenta años. Solo Italia, con el 8,6%, se acerca a los datos de nuestro país. (*Cntxt*, 2019: web<sup>3</sup>)

Pero ¿a qué se debe esta situación? Sin duda, el motivo principal es la precariedad laboral que ha sumido a las jóvenes generaciones en un estado de incertidumbre total y permanente. Sin restar un ápice de triunfo al hecho de que las mujeres españolas nos hayamos incorporado al mercado laboral, lo cierto es que es una de las causas de que la natalidad haya descendido. Problemáticas derivadas de la conciliación familiar, cuando no el miedo a perder directamente el trabajo o frenar la trayectoria académica, están en la base de la reducción poblacional. Todo ello sin olvidar que la emancipación se ha convertido en un sueño fallido, en España apenas un 19% de la población comprendida entre los 19 y los 30 años ha logrado abandonar el hogar familiar, tal como constató la USO (Unión Sindical Obrera) en el informe sobre Juventud en España que publicó el 15 de agosto de 2019<sup>4</sup>.

Tras lo expuesto se ha podido comprobar que, frente a las generaciones de la posguerra, la maternidad lejos de ser una imposición es hoy en día una elección personal con bastantes obstáculos que superar. En este sentido, un dato extraliterario que nos permite comparar cómo

<sup>2</sup> Véase: Sosa Troya (2019); Álvarez (2019); Jorrín (2019) y Efe (2019).

<sup>3</sup> Información que *Cntxt* obtiene del Informe estadístico Eurostat: “Young and Older Mothers in the EU”, publicado el 1 de agosto de 2019 (web).

<sup>4</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión véase: Unión Sindical Obrera (2019).

ha variado la vida de las mujeres poetas en España con respecto a las generaciones de mitad de siglo es que mientras que escritoras como Francisca Aguirre o Ángela Figuera publicaron sus primeras obras muy tardíamente —46 años tenía Figuera cuando publicó *Mujer de barro* (1948) y 42 Aguirre cuando apareció *Ítaca* (1972)—, debido a las dificultades que encontraron para conciliar su vida familiar con la creación literaria (Benegas, 1997: 56), en la actualidad esta tendencia se ha invertido. Actualmente, las escritoras suelen desarrollar su trayectoria literaria y profesional en primer lugar y una vez han superado la treintena, y en algunos casos la cuarentena, se encuentran ante la disyuntiva de cambiar su realidad de manera radical o prescindir de ser madres biológicas.

## 2. APORTES TEÓRICOS

### 2.1. ¿Existe una “escritura femenina” o existen temas de mujeres?

Todo ello nos lleva a afirmar que, como dejó al descubierto la filósofa marxista Silvia Federici en *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, la maternidad no es una cuestión puramente biológica, sino que también es un constructo cultural (Federici, 2010: 30). Esta premisa nos ayuda a comprender cómo, pese a su aparente inmovilidad, a lo largo de los siglos el concepto de maternidad ha venido variando para, en gran medida, responder a las necesidades demográficas de las diferentes sociedades (Federici, 2010: 142). Es importante no perder de vista esta consideración porque es la única vía con que contamos para poder desacralizar algunos de los aspectos ligados a la identidad de la mujer y especialmente para disminuir la brecha que la lógica de la diferencia sexual ha establecido entre hombres y mujeres.

A este respecto conviene hacer un breve inciso. Pese a su importante labor, el feminismo de la diferencia, surgido en Francia a finales de los años setenta y entre cuyas representantes destacan las figuras de Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous (Moi, 2006: 115-118), ha contribuido a radicalizar la ‘esencialización’ del concepto mujer. Un claro ejemplo de esta deriva lo constituye el concepto de “écriture féminine” que acuñó Hélène Cixous en *La Jeune Née* (1975) y con el que pretendía dotar de forma al modo de expresión propio de las mujeres. Ya que la teórica afirmaba que existe una radical diferencia en el plano de la expresión entre hombres y mujeres, consecuencia, a su vez, de encarnar corporalidades distintas. En palabras de Cixous:

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ría por tener que decir la palabra [...] Las mujeres son cuerpos y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por lo tanto, más escritura [...] Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia [...] Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extravío del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. (1995: 58-61)

Aunque no cabe duda de que Hélène Cixous se esforzó en otorgar un sentido positivo y liberador para la mujer al concepto de “écriture féminine”, e incluso por tratar de despojarlo de la lógica binaria atribuida a los roles de género, como apuntó Toril Moi (2006: 118<sup>5</sup>), lo cierto es

<sup>5</sup> Citamos a continuación el fragmento de Moi: “Sin embargo, Cixous es tan inflexible, que hasta el término *écriture féminine* o «escritura femenina» le resulta inadecuado, ya que palabras como “femenino” o “masculino” nos



que paradójicamente este concepto es radicalmente esencialista. Esto se debe a que para Cixous la actividad intelectual de las mujeres, en particular su escritura, está condicionada por su identidad biológica y específicamente por su capacidad reproductora, entendiendo esta capacidad en un sentido trascendente. A juicio de Cixous, existe una diferencia entre la libido femenina y la masculina, de manera que la distinción entre ambos estriba en que mientras el hombre siempre entabla sus relaciones a partir de una lógica basada en el intercambio calculado, la mujer, por el contrario, actúa de forma altruista cuando se relaciona con los demás. Y, según Cixous, a su vez, estas lógicas libidinosas impregnan los modos de escritura de los representantes de ambos géneros:

Existe un vínculo entre la economía de la feminidad, la subjetividad abierta, pródiga, esa relación con el otro en la que el don no calcula su objetivo y la posibilidad del amor; y entre esta “libido del otro” y la escritura, hoy en día. Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico [...]. En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de “la madre” que repara y alimenta [...]. En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca. (Cixous, 1995: 54, 56-57)

Tras lo expuesto conviene apuntar que si bien no somos partidarias de emplear este concepto, ya que no consideramos que exista un modo de escribir propiamente femenino que se distinga del masculino e incluso creemos que esta diferenciación perpetúa la segregación que las mujeres escritoras han venido sufriendo de manera secular, como señaló Toril Moi (2006: 123<sup>6</sup>), no obstante, sí consideramos válido el argumento de que existen ciertas temáticas estrechamente vinculadas a la construcción ideológica de la identidad femenina, tal como señalaba la escritora y crítica literaria Noni Benegas (en García, 1999: 10): “No hay una escritura femenina. Lo que hay son temas compartidos por escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes. Es decir, vivencias cruciales –diferentes a las de los hombres, aunque cada vez menos”.

En este punto nos aproximamos a nuestro tema de estudio: la maternidad como tópico literario. Sin embargo, antes de situarnos en el actual contexto español nos resulta esencial apuntar dos cuestiones. La primera es que, tal como Laura Freixas (1996: 11, 16-17) indica en el prólogo de la antología de relatos *Madres e hijas*, la maternidad es un asunto poco común en la historia de la literatura universal y esto se debe a que históricamente las mujeres han encontrado muchas más dificultades que los hombres para escribir. De este modo es fácil comprobar que, mientras que la relación padre e hijo tiene una larga tradición en la literatura e incluso

---

aprisionan en una lógica binaria, dentro de la «visión clásica de la oposición sexual entre el hombre y la mujer». Y añade Moi citando a Cixous: “No es al parecer el sexo verdadero del autor lo que cuenta, sino su estilo. Por esta razón nos previene contra los peligros de confundir el sexo del autor con el de sus obras: «Casi todas las mujeres son así: hacen la literatura de otro –del hombre– y en su inocencia la defienden y le dan voz, creando obras que en realidad son masculinas. Hay que tener un gran cuidado a la hora de estudiar la literatura femenina, para no dejarse engañar por los nombres: el que una obra aparezca firmada por un nombre de mujer no significa necesariamente que sea femenina. Podía ser perfectamente una obra masculina, y a la inversa, el que una obra esté firmada por un hombre no la excluye de la feminidad. Es raro, pero se puede encontrar feminidad en obras firmadas por hombres: a veces ocurre»”.

<sup>6</sup> En palabras de Toril Moi (2006: 123): “No hay ninguna duda de que Cixous intenta explícitamente dar a su oposición de las dos «economías libidinosas» un carácter derrideano. Advierte, por ejemplo, que «hay que tener cuidado con caer ciega o complacientemente en interpretaciones ideológicas esencialistas» y se niega a aceptar cualquier teoría que proponga un origen temático del poder y la diferencia sexual. Sin embargo, no solo perjudica a este esfuerzo su biologismo: en sus alusiones a un modo de escribir específico de las mujeres, parece empeñada en suscitar casos absolutamente metafísicos”.

pueden encontrarse diversos ejemplos literarios del vínculo padre e hija, el nexo madre e hija es un tópico literario inusual<sup>7</sup>. Aunque, con todo, cada vez está más presente en el universo de las letras gracias al creciente espacio dentro del canon que las escritoras han venido conquistando en los últimos tiempos (Freixas, 1996: 12).

La segunda cuestión que conviene referir es que, si bien es un tema aún marginal dentro de la literatura “general”, si nos acotamos al ámbito de la poesía escrita por mujeres en la España contemporánea se puede constatar que la maternidad es un tópico que ocupa un lugar notable. Además, es un tema literario que ha sufrido constantes metamorfosis y cuya presencia varía en relación a las diferentes generaciones. Para demostrar este argumento llevaremos a cabo un sucinto recorrido por el panorama de la poesía escrita por mujeres en el siglo XX y nos detendremos en algunos de los hitos más destacados de esta temática.

## 2.2. Genealogía de la poesía española del siglo XX: las poetas ante la maternidad

Iniciaremos tal recorrido en el primer tercio del siglo XX, momento en que comienzan su trayectoria literaria algunas de las poetas del entorno de la generación del 27, recientemente conocidas como “Las sinsombrero<sup>8</sup>”. Si bien no todas ellas cultivaron esta temática, véase el caso de Josefina de la Torre, otras muchas sí ofrecen muestras de esta temática en sus trayectorias. Ejemplo de ello son los poemarios *Niño y sombras* (1936) de Concha Méndez y *Cántico inútil* (1936) de Ernestina de Champourcín. Ambas poetas tratan esta temática de manera similar en sus obras, ya que sendos poemarios abordan el tema de la maternidad desde el sentimiento de la tristeza y la frustración. En el caso de Concha Méndez debido a la pérdida de su primer hijo (Martínez Trufero, 2011: 38) y en el de Ernestina de Champourcín por la imposibilidad de ser madre (Sanahuja, Coll y Vargas Martínez, 1996: 159-160<sup>9</sup>). Para ilustrarlo remitiremos a un fragmento del poema “Madre” de Ernestina de Champourcín:

Hijo tuyo...  
silencio de mi carne sellada.  
Eternidad sin muerte.  
Solo yo sé tu nombre.  
Un nombre que no existe  
y palpita en la oscura tentación de mis venas,  
un nombre impetuoso que levanta mi sangre  
con sístoles de fuego.  
Verdad limpia, sin roces.  
Nadie hollará su frente  
con un turbio rocío de insólitas palabras,  
nadie herirá su pecho  
ni podrá torpemente mancharle el corazón.  
Hijo nuestro. Pureza de todo lo imposible.  
¡Qué grávida dulzura aquieta mi regazo!  
(en Merlo, 2010: 21)

<sup>7</sup> No obstante, cabe mencionar el excepcional caso de Miguel Hernández, quien en *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) dedica unos emocionados y sinceros poemas a este vínculo. Ejemplo de ello son las hermosísimas e inolvidables “Nanas de la cebolla”.

<sup>8</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión véase: Mangini (2001) y Balló (2016). También conviene apuntar que RTVE produjo el interesantísimo documental “Las sinsombrero”, emitido por primera vez el 9 de octubre de 2015 y que puede visionarse en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-sinsombrero/3318136/>.

<sup>9</sup> Es interesante remitir a un fragmento de una entrevista que María Encarna Sanahuja, Teresa Sanz Coll y Ana Vargas Martínez (1996: 159-160) le realizaron a la escritora a propósito de esta cuestión: “P: –¿No quisiste tener hijos? R: – ¡Si quise! –grita verdaderamente irritada– Eso de no querer tener hijos es una salvajada de la gente joven de ahora! [...] Estuve en tratamiento médico –susurra muy bajo– y Dios no me los mandó”.

Si avanzamos en el tiempo encontramos que las poetas de las generaciones de posguerra también dedicaron numerosas composiciones al tema de la maternidad. Principalmente porque durante la dictadura franquista era el único rol concebido como posible para la mujer. A este respecto es preciso poner de relieve que durante el franquismo se promovieron una serie de leyes orientadas a limitar al colectivo femenino a su faceta reproductiva. Entre otras, la Ley de Subsidio Familiar de 1938, que fomentaba las familias numerosas a través de pluses económicos, ofreciendo hasta 50 pesetas mensuales si se excedían los doce hijos además de otro tipo de premios, y la Ley de Ayuda Familiar de 1946, que además penalizaba, mediante la sustracción del plus, a las esposas que desarrollaran un empleo remunerado (Graham 1996: 184). En este sentido, la literatura escrita por mujeres posee un valioso carácter testimonial a la hora de ilustrar la represión que vivía el colectivo femenino. Especialmente, cabe destacar la obra de las poetas María Beneyto y Susana March<sup>10</sup>. En sus obras poéticas ambas reconstruyen el modelo de mujer, servil, dócil y fecunda, que imponía el régimen nacional-católico (Jurado Morales, 2014: 540). Para ejemplificarlo recurriremos a un fragmento del poema “La última mujer” de María Beneyto en el que reescribe el tópico del “ángel del hogar”:

Hombre. Heme aquí. Soy la mujer callada.  
Ese redondo ser de las cosechas  
humanas, que te acoge y perpetúa.  
La mujer. La de siempre. La mujer de la casa  
que tiene el pan y el agua como símbolo.  
La sencilla y oscura mujer -hueco,  
en el calor y la penumbra amiga.  
[...] La tierra y yo somos mujeres hondas  
y bravas paridoras. Somos fuertes.  
Escúchala, no huyas. Ella te pide espigas  
— desgarrada, infinitamente y vieja —,  
ella te pide espigas y yo hijos...  
(en Conde, 1967: 59-62)

Conviene no olvidar que la demanda natalista del régimen franquista no solo era consecuencia de la moral católica y de la ideología patriarcal sobre las que se sustentaban sus principios, sino que también respondía a la necesidad del Estado de reducir el número de demandantes de empleo en un país sumido en la crisis y el paro. A esto ha de añadirse el hecho de que tras la guerra la masa poblacional se vio enormemente reducida. Por todo ello, se indujo a la mujer a que repoblara el país y cumpliera así con su papel como reproductora de vida (Nash, 2015: 203). En este sentido, merecen especial atención escritoras como Carmen Conde, Ángela Figueroa y Gloria Fuertes, quienes no solo hicieron de este motivo una denuncia de la desigualdad existente entre hombres y mujeres en la España franquista, sino que se sirvieron de este tópico para hacer un llamamiento antibelicista de alcance universal.

Para Carmen Conde, la primera mujer académica de la Real Academia de la Lengua Española, la maternidad fue un proyecto frustrado. La única vez que se quedó embarazada dio luz a una niña muerta, incidente que marcó su vida y dejó una profunda huella en su poesía. A tan trágico suceso dedicó el poemario *Derramen su sangre las sombras* publicado en 1983, aunque escrito en 1933 (Abdelazim, 2017: 91). No obstante, más allá de su propia experiencia personal, Conde utilizó este motivo para hacer un llamamiento al armisticio y denunciar los horrores del conflicto fratricida, tal como evidencia su poemario *Mientras los hombres mueren* (1953), escrito durante los años de la guerra civil española. Para ilustrarlo remitiremos a un fragmento de la composición “A los niños muertos por la guerra”: “Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los

<sup>10</sup> Véase: “Mi hijo ha crecido este verano” (en Conde, 1967: 233-234).

hombres no borren la guerra del mundo!" (en Manso, 1989: 151). Concepción que también es compartida por Ángela Figuera, tal como evidencian composiciones como "Mujeres del mercado" de *El grito inútil* (1952) y "Madres", en *Los días duros* (1953) (Arkininstall, 1997: 458-459). Para ilustrarlo remitiremos a un fragmento del último poema citado:

Madres del Hombre, úteros fecundos,  
hornos de Dios donde se cristaliza  
el humus vivo en ordenados moldes [...]  
Y luego, ¿qué?... Cumplisteis la tarea. [...]  
¿Qué campos abonados  
con aceros y pólvoras  
verán crecer la espiga suficiente  
al hambre de su boca sin pecado? [...]  
Madres del mundo, tristes paridoras,  
gemid, clamad, aullad por vuestros frutos.  
(Figuera, 1999: 176-178)

Asimismo, en la obra de Figuera esta cuestión alcanza una dimensión internacional. Tal como ponen de relieve los poemas "Los niños" y "Las madres" que escribió por encargo para la antología colectiva *Con Vietnam* (1968) coordinada por Angelina Gatell y que fue censurada en la España franquista por su contenido político (Neira, 2017: 125).

Con respecto a la figura de Gloria Fuertes, cabe apuntar que, a pesar de que en el imaginario colectivo español ha sido considerada exclusivamente una escritora de literatura infantil, recientemente y a raíz del centenario de su nacimiento, en 2017, se redescubrió su enorme producción poética para adultos. Es esencial remitir a ambas facetas porque son complementarias. Su filantropía la dotó de un gran sentido crítico sobre el valor de la vida humana, así como de una clara conciencia de género, tal como evidencia el poemario *Mujer de verso en pecho* (Lorenzo Arribas, 2011: 149-152). En el que además encontramos una exaltada defensa de la vida que adquiere un alcance internacional, como se muestra en poemas como "El niño somalí" y "Niños de Somalia". Para ilustrar lo hasta ahora expuesto, cabe remitir a uno de los poemas que integran dicho poemario:

Si solo pudiera votar contra una ley  
no votaría contra la ley del aborto.  
Un feto de dieciocho días  
vale menos que un hombre de dieciocho años  
—edad en la que "caen" todos  
en ese "aborto colectivo" para adolescentes  
que suelen organizar  
los que siempre votan contra el aborto—.  
(Fuertes, 1995: 173)

Continuando nuestro recorrido por la poesía escrita por mujeres en el siglo XX, se ha podido comprobar que, tras la llegada de la democracia en España (1978) y con la consecución de derechos tan determinantes en la vida de la mujer como el divorcio, la despenalización del adulterio o la legalización de los anticonceptivos, la temática de la maternidad perdió peso en las letras de autoría femenina en beneficio de otros asuntos como el erotismo, que había sido duramente censurado durante la dictadura, tal como evidencian las primeras obras de Ana Rossetti, Aurora Luque, Clara Janés, Almudena Guzmán o Andrea Luca (Daydí-Tolson, 1990: 58; Ramón Torrijos, 2018: 162, 165). Asimismo, en las ocasiones en que las poetisas finiseculares tratan el tema de la maternidad, asumen una actitud irónica y distanciada que desacraliza



totalmente esta faceta de la vida humana. Ejemplo de ello es el famoso poema “Mi madre trabaja en una fábrica de conservas”, en *Ballenas* (1988), de Luisa Castro:

[...] Hija,  
¿sabes de dónde vienes?  
Vienes de un vivero de mejillones en lata.  
Detrás de la fábrica, donde se pudren las conchas  
y las cajas de pescado. Un olor imposible, un azul  
que no vale. De allí vienes.

¡Ah!, dije yo, entonces soy la hija del mar. No.  
Eres la hija de un día de descanso. ¡Ah!, dije yo,  
soy la hija de la hora del bocadillo.

Sí, detrás, entre las cosas que no valen.  
(en Benegas y Munárriz, 1997: 625-626)

Otra perspectiva que comparten de manera general las poetisas de finales del siglo XX es la reflexión sobre el vínculo entre madre e hija, pero asumida desde la posición de sucesoras de una herencia matrilineal. Tal como ejemplifican los poemas: “Qué faré, mamma?”, en *Dresde* (1990), de Fanny Rubio; “La madre”, “El armario” y “Recuerdo aquella imagen de la abuela”, en *Cementerio de elefantes* (1992), de Elsa López o “Útero” y “Madre”, en *Libro de alienaciones* (1980) de Clara Janés (Ugalde, 2007: 84-85). Para ilustrar esta idea citamos a continuación el último poema referido:

Corta la madre el cordón umbilical  
mas no renuncia al vínculo.  
Te empuja a la otredad  
pero desesperadamente bebe en tu vida  
pues en ella  
terrible y mutilada  
su entraña  
aún palpita.  
¡Qué deuda irreparable la del hijo!

Y sin embargo, a veces,  
al pasar la página del libro de los días,  
se rasga, fiera, el vientre  
y te envuelve una vez más en su carne  
para que no te pierdas,  
para que no te mueras  
solo,  
como un naufrago abandonado  
al pánico en el inmenso océano.  
(en Ugalde, 2007: 501)

Tras este breve recorrido, con el que hemos pretendido mostrar los diferentes ángulos de esta poliédrica temática, trataremos de radiografiar el momento presente.

### 3. EL TEMA DE LA MATERNIDAD EN LAS POETAS ESPAÑOLAS ACTUALES: ENTRE LA ABSTENCIÓN Y LA REPRODUCCIÓN

Llegados a este punto, analizaremos una serie de poemarios escritos por mujeres que han visto la luz a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI y que ilustran, en mayor o menor medida, el modo en que las mujeres españolas conciben hoy en día la maternidad. En primer lugar, nos detendremos en *Espejo negro* (2001) y *Bella durmiente* (2004) de Miriam Reyes, así

como en *Chocar con algo* (2017) de Érika Martínez, obras en las que el sujeto lírico arguye los diversos motivos por los cuales opta por abstenerse de reproducirse. Asimismo, analizaremos varios ejemplos literarios de mujeres poetas que han elegido perpetuar su genealogía en el contexto actual y cuya experiencia han recogido en sus propias obras, tal como ejemplifican *Matria* (2018) de Raquel Lanseros así como *Que concierne* (2015) y *Los tres primeros años* (2019) de Julieta Valero.

### 3.1. Miriam Reyes: “No alimentaré a nadie con mi cuerpo / para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo”

Miriam Reyes (Orense, 1974) inició su trayectoria poética en 2001 con *Espejo negro*. Desde entonces ha publicado *Bella durmiente* (2004), *Desalijos* (2008), *Haz lo que te digo* (2015) y *Sardiña* (2018). A excepción de su último libro, que está escrito en gallego, ha desarrollado la mayoría de su producción en castellano. Tras presentar su trayectoria conviene señalar que, por una cuestión de coherencia con el tema estudiado, la maternidad, nos centraremos únicamente en sus dos primeras obras. Ambas presentan una estructura interna similar, siguiendo una lógica lineal, la voz lírica femenina traza un recorrido que parte de la infancia y que concluye en la edad adulta. De este modo, podemos advertir que tanto en la primera parte de *Espejo negro* (2001) como en la de *Bella durmiente* (2004) la voz lírica reconstruye su propia intrahistoria familiar. El fallido modelo conyugal de los progenitores es uno de los principales motivos por los que la voz lírica de Reyes se niega a perpetuar la institución familiar, como ejemplifica el poema “Mi padre enfermo de sueños” de *Espejo negro*:

Papá y mamá lloran  
cada uno a espaldas del otro en la cama  
en el más crudo estruendoso hermoso silencio  
que modula en frecuencias infrahumanas  
sonidos que se articulan como palabras:  
“si aquí no están mis sueños  
cómo puedo dormir aquí”.  
Y que solo yo escucho  
con la cabeza enterrada en la almohada.

Concebida de la nostalgia  
nacé con lágrimas en el sexo con tierra en los ojos con sangre en la cabeza.  
No soy lo que soñaron  
como tampoco lo son sus vidas (Reyes, 2001: 11)

Aunque las tortuosas relaciones amorosas que se suceden a posteriori también explican esta toma de decisión (Díaz de Castro, 2015: 101). En definitiva, y como demostraremos a continuación, el personaje ficcional de Reyes reacciona contra el patrón de mujer normativo, al cual se niega a imitar. Para ilustrar el viaje desde el origen de la voz lírica hasta su presente, nos detendremos en la primera parte de *Bella durmiente* (2004), titulada “Parto”. En esta sección, compuesta por ocho poemas, se reflexiona sobre la maternidad a partir del rol de hija (Díaz de Castro, 2015: 102). Lejos de mostrar una imagen edulcorada de este vínculo, la poeta rememora su complicada relación materno-filial y ya el primer poema expresa el trauma que le causó venir al mundo: “Mamá y yo / en la madrugada del 29 de diciembre de 1974 / nos acercamos a la muerte. / Mis hombros eran demasiado anchos y el médico / se vio forzado a empujar mi cabeza de vuelta al útero [...] Éramos una sola cosa azul cuando me sacaron de allí. / Y azul crecí” (2004: 13). Una vez superado el tortuoso alumbramiento, la voz lírica nos muestra que la relación con la madre es difícil y está llena de incomprensiones, principalmente porque la progenitora trata de inculcar al sujeto lírico infantil una serie de valores sexistas contra los que este se rebela. De este modo, observamos que, frente a la insumisión de la joven, se lanzan

amenazas tales como: “Así como eres no va haber nadie que te lleve” (2004: 17). Pero no solo se rechaza el modelo femenino que representa la madre, sino que su repulsa hacia la institución familiar también alcanza a la figura del padre, a quien se describe como un sujeto tiránico:

Cuando el rey de la casa entraba  
había que correr a la puerta  
con zapatillas, cerveza y reverencia.

Por alguna razón  
él suponía que debíamos estar felices  
de verle volver cada noche  
para escuchar sus juramentos  
creer sus sueños, vivir de sus mentiras.


(Reyes, 2004: 18)

Posteriormente, tras indagar en su pasado, la voz lírica se sitúa en su presente para radiografiar su relación con la sexualidad y con la maternidad. Faceta, esta última, a la que renuncia voluntariamente. Ejemplo de ello es la tercera sección de *Bella durmiente* titulada “Jaula”, en la que Reyes se dirige a un tú, que se identifica con un *partenaire* amoroso, para exponerle su postura: “No soy dueña de nada / mucho menos podría serlo de alguien. / No deberías temer / cuando estrangulo tu sexo, / no pienso darte hijos ni anillos ni promesas” (2004: 38). Al hilo de esta cuestión cabe indicar que en *Espejo negro* (2001), su poemario anterior, pone especial énfasis en el tema del control ejercido sobre su propia capacidad reproductiva, temática en la que no volverá a incidir posteriormente. De este modo, *Espejo negro* nos pone frente a una cuestión tan cotidiana en la vida de la mujer española actual como la toma de anticonceptivos. Conviene recordar que este gesto tan común y *a priori* intrascendente no fue posible hasta 1978, año en que, coincidiendo con la proclamación de la actual carta magna, se despenalizó la venta y el consumo de los contraceptivos (Martínez Salmeán, 2005: 6). A pesar de ser un hábito más que normalizado en la actualidad, no podemos olvidar que fue el paso fundamental para conseguir la liberación de la mujer (Federici, 2013: 80-81), ya que le permitió tomar el control de su propio cuerpo. Toma de postura que Reyes expresa con imágenes tan explícitas como las siguientes:

Eventualmente paso días enteros sangrando  
(por negarme a ser madre).  
El vientre vacío sangra  
exagerado e implacable como una mujer enamorada.  
[...] No alimentaré a nadie con mi cuerpo  
para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo.  
Por eso sangro y tengo cólicos  
y me aprieto este vientre vacío  
y trago pastillas hasta dormirme y olvidar  
que me desangro en mi negación.  
(Reyes, [2004] 2017: 13-14)

Tal como puede observarse, y en la línea de lo apuntado por Francisco Díaz de Castro (2015: 96), Reyes recurre a un tono crudo y a un muestrario de imágenes viscerales para lanzar un mensaje claro y conciso: su decisión de no ser madre. Idea que se reitera en versos como “Tengo un asesino en mi brazo izquierdo / producto de la más alta tecnología / Si no fuera por él mi cuerpo sería / una fábrica de engendros satánicos mi querido psicótico” ([2004] 2017: 18) y “Si algo no soy es sanguinaria. / No contraté a este asesino para saciar sedes de muerte,

/ [...] De cualquier modo / tomé en cuenta eliminar al mínimo el sufrimiento de la víctima; / la muerte es tan rápida / que no da tiempo a nacer” ([2004] 2017: 26). Así como:



No quiero nada tuyo  
llévate esa masa encogida  
que me metiste dentro  
que amarraste a mi ombligo  
durante uno de mis delirios celestes  
justo antes de tu huida en puntillas [...]  
Siento la metamorfosis de mis espacios cálidos  
es esa criatura devastándolo todo  
chupando mi espíritu por aburrimiento  
va tomando forma  
como barro amasado por manos líquidas e invisibles  
y en el hervor de mi sangre se cuece.  
Sácamelo Sácamelo  
o me delinee la cintura  
con la tijera de los remiendos.  
Si te fuiste  
no dejes nada que te recuerde.  
(Reyes, [2004] 2017: 24-25)

No obstante, a nuestro juicio, el aspecto más interesante que desarrolla la poeta gallega es el modo en que pone al descubierto la inexistencia de un constructo cultural tan naturalizado en nuestras sociedades como es el instintito maternal. Como ha puesto de relieve la teoría feminista, dicho instinto no existe, ya que la mujer, pese a su capacidad de engendrar vida, no sabe espontáneamente cuidar a un hijo, sino que es proceso que requiere de aprendizaje, lo cual explica que los cuidados hayan variado a lo largo de los siglos en relación con las necesidades de las sociedades (Lozano Estivalis, 2001: 207). De este modo, Reyes, además de manifestar su falta de interés en la creación de tal vínculo, expresa su repulsa hacia los atributos que culturalmente se han endosado a la mujer como sujeto social: “Déjalo estar / tú no eres mujer de horno y niños /no eres capaz de mantener con vida ni a un cactus. / No necesitas casa y semental /suéltalo y echa a andar de una vez” (2004: 50).

### 3.2. Érika Martínez: “Descuidaría todo para cuidar de las palabras”

Érika Martínez (Jaén, 1979) es autora de los poemarios *Color carne* (2009), *El falso techo* (2013) y *Chocar con algo* (2017). Además del libro de aforismos *Lenguaraz* (2011). En este trabajo nos centraremos principalmente en su último poemario, *Chocar con algo* (2017). Aunque el objeto de estudio de este ensayo es la representación de la maternidad, debemos indicar que este libro de poemas no es en modo alguno monotemático. *Chocar con algo* fragmenta la realidad en diversas secciones que se distribuyen, a su vez, en las diferentes partes que estructuran el libro: “Mujer agita los brazos”, “Desiertos”, “Nulípara” y “Diez intemperies bajo techo”. En este sentido, nos hallamos ante un poemario poliédrico lleno de interrogantes que lanza al lector, como muy bien advirtió Luis Bagué Quílez (2018: web). De manera que, *Chocar con algo* enuncia con una voz poética que huye de los tonos solemnes y grandilocuentes el desconcierto constante que experimenta el sujeto contemporáneo. Acorde con ello, el poema es un mensaje breve, sutil y directo, cuyos versos toman a menudo una forma epigramática tanto en su versificación prosaica como en el uso de la ironía.

Centrándonos en el tema de la maternidad, o mejor dicho de la no-maternidad, podemos advertir que el poemario reivindica abiertamente su renuncia de manera voluntaria en poemas como “El punto en el cuello” (2017: 51), “Nulípara” (2017: 55): “Si soy nulípara, / la vida que retengo / no destruye la vida. / ¿Sí? ¿No? ¿Correcto?” y “El cuidado” (2017: 22): “Tienes tanta



suerte que el trabajo y la familia te reclaman el / cumplimiento de la ley por medio del amor. Pero eres mala. / Soy mala. Descuidaría todo para cuidar de las palabras". No obstante, en otras ocasiones la decisión de no ser madre parece adquirir el cariz de imposición externa debido a la precaria situación laboral, presente a lo largo de la obra. En este sentido, Érika Martínez no olvida hacer una denuncia de la inestable situación que vive la clase trabajadora: "Acumulo llaves / porque me propago por dispersión / desde que atravesé la rendija / de mi nuevo horizonte laboral, / viajando a múltiples ciudades / para realizar tareas muy urgentes / de utilidad no demostrada" (2017: 61). Precarización que ha llegado a convertir el trabajo en una actividad no remunerada, algo que la voz lírica denuncia en el poema "Yo quería ser una mujer trabajadora": "Mi fuerza laboral había empezado a emanciparse de sus objetivos / materiales: trabajaba cada vez por menos. Gratis es la forma / cristalina, me decía, más pura del trabajo" (2017: 26). La débil situación financiera empuja a la voz lírica a sobrevivir gracias al sustento que le ofrecen sus compañeros sentimentales, lo cual la lleva a recordar a sus antecesoras y a emparentar su realidad socio-económica con la *invisibilización* del trabajo doméstico y reproductivo que sufrieron las mujeres durante la dictadura franquista<sup>11</sup>: "Porque hubo siempre quien me llenara el frigorífico, me convertí / con treinta y cinco años en trabajadora mantenida (al igual que lo habían sido mis abuelas, que conocieron tan pocos amantes / como gobiernos)" (2017: 26). Cuestión sobre la que Martínez había reflexionado anteriormente en "La casa encima" de *El falso techo* (2013). Como veremos a continuación, este poema retrata el contexto de la post-crisis del año 2008, acontecimiento que puso al descubierto todas las fragilidades del estado del bienestar en España:

Tantas mujeres fregando sus baldosas,  
pariendo en sus baldosas,  
escondiendo la mierda debajo de las baldosas  
que pisaron sus hijos ebrios  
y sus sobrios maridos  
que trabajaron y fornicaron  
por el bien de un país en el que no creían.  
Tantos siglos para que yo,  
miembro de una generación prescindible,  
pierda la fe en la emancipación,  
mire el techo de mi dormitorio  
y se me venga la casa  
encima.

Regresando de nuevo a *Chocar con algo*, y aunque a continuación nos desviaremos ligeramente del asunto central de este artículo, la maternidad, no podemos dejar de mencionar el modo en que Érika Martínez desvela el componente cultural sobre el que se construye la identidad femenina. Ejemplo de ello lo comporta el poema "Pruebas circulares" (2017: 18), en el cual la voz lírica se pregunta retóricamente: "¿Desde cuándo se repite lo femenino?", tras haber respon-

<sup>11</sup> Para esclarecer nuestra interpretación no podemos dejar de remitir a un fragmento de la teoría que Silvia Federici expone en *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (2013: 38): "Mediante la denegación del salario para el trabajo doméstico y su transformación en un acto de amor, el capital ha matado dos pájaros de un tiro. Primero, ha obtenido una cantidad increíble de trabajo casi gratuito, y se ha asegurado de que las mujeres, lejos de rebelarse contra ello, busquen obtener ese trabajo como si fuese lo mejor de la vida [...] el capital creó al ama de casa para servir al trabajador masculino, física, emocional y sexualmente; para criar a sus hijos, coser sus calcetines y remendar su ego cuando esté destruido a causa del trabajo y de las (solitarias) relaciones sociales que el capital le ha reservado. Es precisamente esta peculiar combinación de servicios físicos, emocionales y sexuales que conforman el rol de sirvienta que las amas de casa deben desempeñar para el capital lo que hace su trabajo tan pesado y al mismo tiempo tan invisible".

dido previamente: “Jugar a las muñecas supone la primera performance de tu vida. / Diferentes mujeres representando dentro de ti las mismas / escenas, renunciadas, caídas de párpados”. Esta forma de poner en tela de juicio la construcción de la identidad femenina, hace que no se nos pase por alto que Martínez conoce bien un texto como *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), ensayo en el que la filósofa Judith Butler pone al descubierto algunos de los mecanismos de construcción del género, específicamente su performatividad<sup>12</sup>. Pero “Pruebas circulares” no es el único poema en el que se reflexiona sobre esta cuestión, a lo largo de su poemario Martínez no deja de poner en tela de juicio el estatismo de la identidad, tal como evidencia “Abolirse”, esta vez para hacer tambalear la idea de que lo corpóreo es lo que realmente nos define (Vidorreta Torres, 2017: 179). Leamos a continuación el poema:

Se podría afirmar: yo soy mi cuerpo.

Sin embargo, si perdiera la pierna derecha en una batalla o huyendo de la batalla o más bien en un estúpido accidente doméstico, seguiría siendo yo.

También seguiría siéndolo si perdiera las dos piernas, o incluso todos mis miembros.

¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?

Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque.

O quizás mis restos me convertirían en otra.

Cortarte las uñas te modifica existencialmente.

(Martínez, 2017: 14)

### 3.3. Raquel Lanseros: “Pasado y porvenir se besan en mi ombligo”

Raquel Lanseros (Jérez de la Frontera, 1973) es autora de diversos libros de poesía, entre ellos *Leyendas del promontorio* (2005), *Diario de un destello* (2006), *Los ojos de la niebla* (2008), *Croniría* (2009), *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013) y *Matria* (2018). No obstante, en este trabajo nos centraremos en la última obra de la gaditana, *Matria* (2018). Como anuncia el título mediante un sustantivo de uso común en el español, aunque aún no ha sido reconocido por la RAE, según ha señalado la propia poeta (en Robles, 2019: web<sup>13</sup>), este libro está consagrado al proceso de gestación de su primer hijo. Este acontecimiento motivó que la poeta se lanzara de nuevo a la escritura en busca de una serie de respuestas sobre el enigma de la vida. Tal como ha declarado la propia Lanseros:

Creo que la maternidad es bastante poética. A mí me ha significado una reflexión.

Yo, que ya soy dada a reflexionar sobre el tiempo, en este caso la maternidad y ese contraste temporal entre lo que significa una vida y otra y el lapso común que tienen ambas si se dan bien las cosas y la contraposición de presente, pasado y futuro me han hecho llegar a muchas conclusiones, o por lo menos a plantearme muchos interrogantes casi de orden metafísico. Y eso sí tiene que ver con la creación poética.

Es una de las semillas que están en el germen de la concepción de *Matria*. (en Robles, 2019: web)

<sup>12</sup> “El género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción [...] El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas — dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler, 2007: 84-85, 98).

<sup>13</sup> Cfr: Marta Robles (2019: web): “—Es verdad. [Matria] No está recogido en el diccionario. Sin embargo, sí tiene vasta raigambre literaria. Lo utilizaron literatos de tanta solvencia como Borges, Unamuno, Virginia Woolf, Isabel Allende, Julia Kristeva, ... . Así que es un término que, aunque oficialmente no se ha recogido como propio del español, sí circula de manera extraoficial como una realidad que no es opuesta a la patria, sino que es otra forma de entender la identidad”.

Esta concepción se manifiesta desde el inicio del libro, como podemos leer en el poema introductorio “La loca más cuerda”. Este pórtico, que toma la forma de un autorretrato alegórico, pone de manifiesto que estamos ante un poemario de un profundo carácter meditativo ya que en él se concentran las grandes cuestiones que han preocupado desde siempre al ser humano: la muerte, la transcendencia, el porvenir y la política. Asimismo, en *Matria* encontramos poemas dedicados al propio proceso literario (“Para qué la poesía” y “La lengua necesita una escapada”), debido a que, como refleja el poema “Promesas que cumplir”, Lanseros entiende la poesía como la forma de trascender la finitud del ser humano: “Escribo porque intuyo que mi ambición mayor es volver a nacer”. Aunque también la escritura poética se concibe como un modo de tender puentes (“Los poetas de América Latina”). E incluso como una manera de reescribir el pasado, tal como ponen de relieve las composiciones “Morena clara”, “Guerra con G de Genocidio” y “Hendaya-Irún, 1962”, en las que se reivindica la reparación de la memoria histórica. Todo ello, sin olvidar asumir la responsabilidad con el presente, como pone de manifiesto “europa”.

No obstante, la voz lírica se sumerge principalmente en su propia intrahistoria. De manera que la figura del hijo que viene en camino la lleva a reflexionar sobre el lapso temporal que ocupa su propia vida: “Mi pedazo de tiempo no ha variado / es más, se va encogiendo cada vez / pero ahora les ha dado por dolerme / no sabes cómo astillan y se clavan / todos esos días tuyos que no voy a vivir”. En palabras de la autora: “En el libro solo hay un par de poemas que hablan de la maternidad, pero, efectivamente, la *matria* es fecunda, es femenina, es la tierra generadora de vida, y obviamente la maternidad tiene mucho que ver con todo eso. La propia y la ajena. En el libro yo vuelvo los ojos a los padres y a los abuelos y, por consiguiente, también al hijo” (Lanseros, en Robles, 2019: web). De este modo, la poeta reflexiona sobre su propio origen, tal como evidencian poemas como “Padre”: “yo celebro esta acera por la que ahora pasamos/ cuando todavía es hoy/ y siento en mi costado/ el calor de tu historia/ tus palabras que aciertan a explicar el origen” y “Fría como el dolor” donde se muestra agradecida por el lugar en el mundo legado por los antepasados. Pero, también sobre el futuro, idea que concentra el verso: “Pasado y porvenir se besan en mi ombligo”, de “Epifanía en la boca”.

A este respecto, cabe destacar que el vitalismo es uno de los rasgos distintivos de su cosmovisión, debido a que la existencia humana se asume como un proceso cíclico que no empieza ni termina en el propio individuo. De este modo, la reflexión sobre la muerte se aleja de cualquier tono fatalista al enmarcar la finitud del sujeto dentro de la corriente sin fin que es la vida, como podemos ver en “Cielo arriba”: “y la rueda del mundo gira y gira /y va cambiando fuerza por cansancio /pero el encantamiento no termina / y uno se siente vivo porque sabe /que todo está en primicia eternamente”. Actitud que la poeta asume abiertamente: “No es una sensación angustiosa, sino más bien vitalista, de toma de conciencia quizá de la finitud, de lo efímero [...] del valor de la vida a pesar de los pesares” (en Robles, 2019: web). En conclusión, y coincidiendo con la lectura de Túa Blesa (2019: web), cabe afirmar que en *Matria* Lanseros adopta una voz lírica femenina, pero el contenido de su poesía, sus reflexiones, son extrapolables a cualquier ser humano. A este respecto, cabe subrayar que Lanseros omite toda descripción corporal o biológica, de manera que la maternidad anunciada en el título es en realidad un motivo más para reflexionar sobre el sentido de la pervivencia humana, tal como ilustran los siguientes versos:

Hemos venido al mundo para aprender a soportar los dardos del mal  
 Hemos venido al mundo para aprender los jardines del bien.  
 Hemos venido al mundo para comprender la diferencia entre ambos.  
 Hemos venido al mundo para decidir  
 en cuál de los dos bandos integrarnos  
 para que la Tierra con su extraño equilibrio  
 se siga manteniendo

siempre en órbita.  
(Lanseros, 2018: 105)

### 3.4. Julieta Valero: "Entre sus madres el bebé duerme"

Julieta Valero (Madrid, 1971) es autora de los poemarios *Altar de los días parados* (2003), *Los heridos graves* (2005), *Autoría* (2010), *Que concierne* (2015) y *Los tres primeros años* (2019).

Siguiendo el hilo argumental de *Que concierne* (2015), centrado en su propio proceso de gestación en el contexto post-15M (Bagué Quílez, 2019: web; Blesa, 2019: web), Julieta Valero lleva a cabo en su último libro, *Los tres primeros años* (2019), una crónica de la llegada al mundo de su hija Lara que se enmarca en una reflexión sobre la propia idea de la maternidad.

No obstante, antes de detenernos en el contenido del poemario, cabe llamar la atención sobre el particular estilo de Valero. Sus poemas se construyen desde una agramaticalidad consciente y medida, cuyo propósito es poner en tela de juicio el *status quo*, de manera que las elipsis, las rupturas sintácticas y los continuos giros lingüísticos son su modo de hacer tambalear la aparente solidez de los enunciados que nos transmiten las consignas políticas y el lenguaje periodístico (Gómez Toré, 2017: 171). Aunque, como ha hecho notar Túa Blesa (2019: web), en *Los tres primeros años* el descoyuntamiento de las estructuras gramaticales y sintácticas también tiene como fin desvelar la arbitrariedad del lenguaje. A través de la experiencia como espectadora del proceso de adquisición del lenguaje de Lara, su hija, la voz lírica re-aprehende su funcionamiento. No deja la voz lírica de sorprenderse y, de paso, de sorprendernos, de cómo el lenguaje es una convención. Tal como ejemplifican desde la más asombrada ternura fragmentos como:

En el relato, nosotras hacemos, enfáticas y cantarinas, las sucesivas decepciones del bebé: "No, no, noooo, esa no es mi mamáaa". Toda una cosmogonía que la niña, en su castellano kinésico y quintaesenciado reinventa. Solo se distingue la negación a la yod, «ño, ñoooo, ño». El misterio del lenguaje que sobreviene como moho limpio desde atrás de la conciencia. (Valero, 2019: 32-33)

Así como:

Existe una aproximación cognitiva a las palabras antes de comprender su significado. Esta frase exudada de una facultad en clase a primerísima hora de enero, legañas, dudas existenciales, debe ser sustituida por el imperio frutal del rostro de mi hija que escucha por primera vez la palabra "tampoco" y, un rato después, cuando la abuela le pregunta estratégicamente, "bueno, como no quieres cenar, ¿vamos ya a dormir?", ella responde sin apartar la vista de los dibujos: "No. *Concoco*". (Valero, 2019: 34)

A nivel temático, no cabe duda de que el objeto principal del poemario y el eje vertebrador del mismo es la llegada de una hija a un seno familiar compuesto por dos madres. En este sentido, conviene recordar que ya en *Que concierne* se anunciaba este acontecimiento, en poemas como "Avión": "Tú en mi vientre tubular a once mil pies de altura. / No entras en pánico por la misma razón en que apenas piensas la muerte" o "Anunciación":

Cuando nos hayamos diluido, y el último rastro de humedad  
y de afecto sobre nuestros retratos  
[...] cuando el olvido siga constituyendo al mundo como es su  
deber, su compost, su premura  
seguirás de pie en nuestra cocina, escuchando a las cebollas,  
la frente perlada de generosidad y de viajes al centro de



la Tierra. La mujer que le lee sus derechos a la belleza.  
Nuestro hijo ahí.

Por este motivo, "Traer un hijo", el poema pórtico de *Los tres primeros años*, anuncia el objeto principal de sus páginas y se pregunta sobre el significado de este concepto, así como el compromiso adquirido: "Traer un hijo /al mundo pero ¿de qué estamos ha- /blando? Gerundio lengua ¿traerlo en un cesto en la tripa /en el bolso? ¿yo la tengo la llevo en su melocotón [...] qué clase de acuerdo qué fe qué [...] el sí que sí quiero de las abajo /contratantes" (2019: 11). Asimismo, la llegada de una nueva vida es también un anuncio de la finitud de la propia. Revelación que aparece en versos como: "En el paritorio una mujer se extingue, da paso" (2019: 12); "En el cestillo de esa mano la conciencia, obviedad tras el diluvio, y un / almanaque de hojas que agita mi cometa premonitoria" (2019: 14) y "el bebé como raíz que me mortaliza" (2019: 19).

Pero Valero no se limita a recrear su propia experiencia, sino que reflexiona y pone en tela de juicio un concepto tan complejo como es la maternidad. De este modo, no solo deconstruye el tópico de la madre como ser angelical y altruista, poniendo en evidencia que es un constructo cultural, sino que también muestra su lado más sombrío. Ejemplo de ello lo encontramos en el fragmento: "no / es que (me) den igual los 284 embarazos de entre 300 / ¿rescatadas? Boko Haram la mujer la mujer / la mujer excipiente universal de la rabia / mi odio es cerval pero no / primitivo después coherencia y / hastío coherencia y sillón" (2019: 27). Así como los diversos intertextos que extrae de la prensa y que intercala en sus composiciones. Entre ellos, "Victoria Martens, la niña de diez años violada y asesinada por orden de su madre", titular aparecido en el periódico *El Mundo* (Valero, 2019: 41) y "Se arroja desde un treceavo con sus hijos de diez años y seis meses" (2019: 58), perteneciente a un titular del diario *El correo*.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo del presente artículo se han analizado las diversas representaciones del tema de la maternidad en la poesía escrita por mujeres en España en las dos primeras décadas del siglo XXI. Una de las motivaciones que nos ha llevado a plantear un trabajo de índole panorámica era refutar el concepto de "écriture feminine", que surgió en los debates feministas de los años setenta y que sigue estando vigente en el terreno de la crítica y la teoría literaria. Según Hélène Cixous, la teórica que acuñó este concepto, la "écriture feminine" es la propia de todas aquellas escritoras que, desde una postura que radica en la asunción de que existe una diferencia corporal entre hombres y mujeres que marca el modo de entender el mundo de ambos y, por tanto, también de escribir, tratan asuntos relativos al cuerpo. No obstante, la variedad de registros que aparece en estas páginas evidencia que la poesía escrita por mujeres no es en modo alguno monolítica, como teorizaba Cixous, y que las poetisas difieren tanto en las perspectivas que asumen como en los modos que emplean a la hora de tratar un mismo tema. Asimismo, se ha hecho un esfuerzo por contextualizar esta problemática en la historia de la poesía española contemporánea ya que, si bien la maternidad es un tema que cuenta cada vez con más espacio en el canon y ha sido y sigue siendo un motivo muy fecundo en las letras femeninas, es un asunto que ha sufrido una constante metamorfosis. En este sentido, conviene recordar que a pesar de que durante siglos se ha hecho creer que la maternidad es un concepto que permanece inmutable en el tiempo, cuyos principios son idénticos en todas las culturas y periodos históricos, y que se corresponde con la esfera privada de la sociedad, lo cierto es que, tal como hemos tratado de demostrar en estas páginas, es una cuestión que está condicionada por el contexto político y socio-económico. Esto explica que, debido a las consecuencias de la crisis económica en España, así como al cambio de paradigma que se ha producido en la educación, muchas de las poetisas españolas actuales retraten la toma de postura de la abstención en el

terreno reproductivo. En este sentido, la representación de núcleos familiares homoparentales en la literatura es un reflejo de los cambios legislativos que se han materializado en los últimos años. Idea que expresa muy bien Julieta Valero: “Dos mujeres. / Ser su madre y observar / la maternidad desde fuera. / Nunca tan legítima la / otredad; nunca lo / insólito tan cereal” (2019: 31). En definitiva, podemos concluir estas líneas afirmando que al tratar el tema de la maternidad las poetisas españolas actuales nos recuerdan la vieja, pero vigente, consigna de que “lo personal es político”.

### Bibliografía

- ABAJO, Teresa (2018) “La maternidad sin cuentos”, *Hoy*, 9 de febrero de 2018, [https://www.hoy.es/culturas/maternidad-cuentos-20180209002236-ntvo.html?fbclid=IwAR3Uj0E9mIG3eRj3SCYtp848\\_uA3wA5vUTNMtECHXO7i7Wg-WaX7\\_CXk9PA&ref=https:%2F%2Ffacebook.com%2F](https://www.hoy.es/culturas/maternidad-cuentos-20180209002236-ntvo.html?fbclid=IwAR3Uj0E9mIG3eRj3SCYtp848_uA3wA5vUTNMtECHXO7i7Wg-WaX7_CXk9PA&ref=https:%2F%2Ffacebook.com%2F) (31/03/2020).
- ABDELAZIM, Rasha Alí (2017) “Ángela Figuera y Carmen Conde en tres temas”, *AnMal Electrónica*, 42, pp. 76-101.
- AGENCIA ESTATAL (2005) “Ley 3/2005, de 8 de abril, de modificación de la Ley 9/1998, del Código de Familia, de la Ley 10/1998, de uniones estables de pareja, y de la Ley 40/1991, del Código de Sucesiones por causa de muerte en el Derecho Civil de Cataluña, en materia de adopción y tutela”, *Boletín oficial del Estado*, 111, 10 de mayo de 2005, pp. 15793-15796, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2005-7536> (14/04/20).
- AGIRRE, Katixa (2019) *Las madres no*, Madrid, Tránsito.
- AGUILAR, Andrea (2019) “La novela de ser o no ser madre”, *El país*, 18 de diciembre de 2019, [https://elpais.com/cultura/2019/12/16/actualidad/1576518170\\_064980.html?fbclid=IwAR3suTeUR0TOgN9wdilcjB6grqdJutJHWL0HYUvf4H6FbZo\\_4ADeNzuYc](https://elpais.com/cultura/2019/12/16/actualidad/1576518170_064980.html?fbclid=IwAR3suTeUR0TOgN9wdilcjB6grqdJutJHWL0HYUvf4H6FbZo_4ADeNzuYc) (31/03/2020).
- ALCORTA, Carlos (2019) “Celebración de la vida”, *El Diario Montañés*, 4 de octubre de 2019, p. 10.
- ÁLVAREZ, Rafael J. (2019) “España, la madre tardía de Europa”, *El Mundo*, 1 de agosto de 2019, <https://www.elmundo.es/espana/2019/08/01/5d431663fc6c830d0f8b4693.html> (31/03/2020).
- ARKINSTALL, Christine (1997) “Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera’s Poetic Work”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21. 3, pp. 457-478.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018) “Terapia de choque”, *El país, Babelia*, 29 de enero de 2018, [https://elpais.com/cultura/2018/01/23/babelia/1516708133\\_158322.html](https://elpais.com/cultura/2018/01/23/babelia/1516708133_158322.html) (31/03/2020).
- (2019) “Cordón umbilical”, *El país, Babelia*, 25 de noviembre de 2019, [https://elpais.com/cultura/2019/11/21/babelia/1574346367\\_502166.amp.html?fbclid=IwAR1Ec\\_BQ24Q8eoPdm6K28A8aa3cnU3yynLq7IQiY02YuNN-ZoV8KfQhmSRU](https://elpais.com/cultura/2019/11/21/babelia/1574346367_502166.amp.html?fbclid=IwAR1Ec_BQ24Q8eoPdm6K28A8aa3cnU3yynLq7IQiY02YuNN-ZoV8KfQhmSRU) (31/03/2020).
- BALLÓ, Tania (2016) *Las sinsombrero. Sin ellas, la Historia no está completa*, Barcelona, Espasa.
- BENEGAS, Noni y Jesús MUNÁRRIZ (1997) *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión.

- BLESA, Túa (2019) "Los tres primeros años", *El cultural*, 2 de junio de 2019, <https://elcultural.com/los-tres-primeros-anos> (31/03/2020).
- (2019) "Matria", *El cultural*, 3 de junio de 2019. <https://elcultural.com/matria> (07/04/20).
- BONET, Piedad (2018) *Roedores. Cuerpos de embarazada sin embrión*, Barcelona, Literatura Random House.
- BUTLER, Judith (2007) *El género en disputa*, M<sup>a</sup> Antonia Muñoz, trad., Barcelona, Paidós.
- CALLEJÓN, Begoña (2018) *Hotel útero*, Granada, Esdrújula.
- CALVO, Kerman (2010) "Movimientos sociales y reconocimiento de derechos civiles: La legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España", *Revista de Estudios Políticos* 147, pp. 137-167.
- CÁNOVAS, Ana (2018) "Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: La poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 351-378.
- CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de la Medusa: ensayos sobre escritura*, Barcelona, Anthropos.
- CLIMENT, María (2019) *Gina*, Madrid, Alfaguara.
- CONDE, Carmen (1967) *Poesía femenina española (1939-1950)*, Barcelona, Bruguera.
- CTXT. CONTEXTO Y ACCIÓN (2019) "La maternidad se ha retrasado más de dos años en la última década", 16 de agosto de 2019, <https://ctxt.es/es/20190814/Firmas/27807/Observatorio-Social-La-Caixa-retraso-de-la-maternidad-emancipacion-problema-demografico-esp%C3%B1a.htm?fbclid=IwAR2e3ZyLmlDVNlJD2HIMIIB2SjrMrpieqfmTL1vYQfzKpH0t-vSMlgBDrkg> (31/03/2020)
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1990) "Hacia un panorama crítico de las voces femeninas en la poesía española contemporánea", *Monographic Review / Revista Monográfica* 6, pp. 46-60.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2015) "Miriam Reyes: la difícil construcción de una identidad propia", en Josefa Álvarez, ed., *Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*, Sevilla, Renacimiento, pp. 95-121.
- EFE (2019) "La maternidad en España se retrasa dos años en la última década", *El diario*, 12 de agosto de 2019, [https://www.eldiario.es/sociedad/maternidad-Espana-retrasa-ultima-decada\\_0\\_930557284.html](https://www.eldiario.es/sociedad/maternidad-Espana-retrasa-ultima-decada_0_930557284.html) (31/03/2020).
- ELHOMBRE, Iguázel (2019) *Masa madre. Diario de mi maternidad*, Zaragoza, Dos Cuartos.
- EUROSTAT (2019) "Young and Older Mothers in the EU", 1 de agosto de 2019, <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/-/DDN-20190801-1?inheritRedirect=true&redirect=%2Feurostat%2Fnews%2Fwhats-new> (31/03/2020).
- FEDERICI, Silvia (2010) *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños.
- (2013) *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid, Traficantes de sueños.
- FIGUERA, Ángela (1999) *Obras completas*, Madrid, Hiperión.
- FREIXAS, Laura (1996) *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.

- FUERTES, Gloria (1995) *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra.
- (1996) *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA ANDREU, Laura e Inés PERIS MESTRE (2018) *[M]otherhood*, Suica Films.
- GARCÍA, Concha (1999) “Poetas españolas en el fin de siglo”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 630, pp. 7-14.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2017) “Valero, Julieta. *Que concierne* (2015), Madrid, Vaso Roto”, *Paraíso. Revista de poesía*, 13, pp. 170-172.
- GRAHAM, Helen (1996) “Gender and the State: Women in the 1940s”, en Helen Graham y Jo Labanyi, eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, Oxford, Oxford University Press, pp. 182-195.
- JORRÍN, Javier G. (2019) “Los jóvenes españoles siguen retrasando el primer hijo pese a la mejora de su economía”, 12 de diciembre de 2019, *El Confidencial*, [https://www.elconfidencial.com/economia/2019-12-12/jovenes-espanoles-retrasan-maternidad-recuperacion\\_2373243/](https://www.elconfidencial.com/economia/2019-12-12/jovenes-espanoles-retrasan-maternidad-recuperacion_2373243/) (31/03/2020).
- JURADO MORALES, José (2014) “El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo” *Revista Signa*, 23, pp. 525-544.
- LABARI, Nuria (2019) *La mejor madre del mundo*, Barcelona, Penguin Random House.
- LANSEROS, Raquel (2018) *Matria*, Madrid, Visor.
- LLOPIS, María (2015) *Maternidades subversivas*, Tafalla, Txalaparta.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi (2011) “Gloria Fuertes. Empatía y radicalidad pacifista”, *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 6, pp. 135-160.
- LÓPEZ TRUJILLO, Noemí (2019) *El vientre vacío*, Madrid, Capitán Swing.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2017) “Erika Martínez choca (adrede) con todo”, *El cultural*, 5 de junio de 2017, <https://elcultural.com/erika-martinez-choca-adrede-con-todo> (31/03/2020).
- LOZANO ESTIVALIS, María (2001) *La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente. Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las nuevas tecnologías de reproducción*, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MANGINI, Shirley (2001) *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Madrid, Península.
- MANSO, Christian (1989) “Carmen Conde y la Guerra Civil”, *Anales de Historia Contemporánea*, 7, pp. 143-154.
- MARQUÉS-MARCET, Carlos (2017) *Tierra firme*, Lastor Media / VennerFilm Productions / La Panda.
- MARQUÉS-MARCET, Carlos (2019) *Els dies que vindrant*, Lastor Media / Avalon P.C / ICAA / Movistar+ / TVC.
- MARTÍNEZ, Érika (2013) *El falso techo*, Valencia, Pretextos.
- (2017) *Chocar con algo*, Valencia, Pretextos.
- MARTÍNEZ SALMEÁN, Javier (2005) “Historia de la anticoncepción en España: del franquismo al siglo XXI”, Equipo Daphne, ed., *Evolución de la anticoncepción en España: sociedad, salud y medios de comunicación*, Madrid, Aula médica, pp. 1-20.



- MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña (2011) *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MERLO, Pepa (2010) *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MIGUEL, Luna (2017) *El arrecife de las sirenas*, Madrid, La bella Varsovia.
- (2019) “El vientre vacío: relatos contra la precariedad de una generación que no sabe si podrá ser madre”, *El diario*, 20 de septiembre de 2019, [https://www.eldiario.es/nidos/vientre-vacio\\_0\\_944206339.html](https://www.eldiario.es/nidos/vientre-vacio_0_944206339.html) (31/03/2020).
- MOI, Toril (2006) *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- NANCLARES, Silvia (2017) *Quién quiere ser madre*, Madrid, Alfaguara.
- NASH, Mary (2015) “Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista”, en Julián Casanova (ed.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, pp. 191-228.
- NEIRA JIMÉNEZ, Julio (2017) “Las poetas españolas contra la guerra del Vietnam”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 5, pp. 123-150.
- NAVARRO, Brenda (2020) *Casas vacías*, Barcelona, Sexto Piso.
- NÉSTORE, Ángelo (2017) *Actos impuros*, Madrid, Hiperión.
- RAMÓN TORRIJOS, María del Mar (2018), “Desde la tradición hacia la ruptura: el nuevo sujeto poético femenino en las generaciones finales del siglo XX”, en Luis García Montero y Encarna Alonso Valero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia.
- RAMOS, María (2015) *Siamesa*, Almería, El gaviero.
- REYES, Miriam (2001) *Espejo negro*, Barcelona, DVD.
- (2004) *Bella Durmiente*, Madrid, Hiperión.
- (2017) *Espejo negro*, Isla de San Borondón, Ediciones Liliputienses.
- ROBLES, Marta (2019) Raquel Lanseros: “La protesta y la denuncia tienen cabida en la poesía”, *La Razón*, 24 de marzo de 2019, <https://www.larazon.es/cultura/raquel-lanseros-la-protesta-y-la-denuncia-tienen-cabida-en-la-poesia-DA22552375/> (7/04/20).
- RODRÍGUEZ, Legna (2019) *Mi pareja calva y yo vamos a tener un hijo*, Cáceres, Ediciones Liliputienses.
- RTVE (2015) *Las sinsombrero*, <https://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-sinsombrero/3318136/> (31/03/20).
- SANAHUJA, María Encarna, Teresa SANZ COLL y Ana VARGAS MARTÍNEZ (1996) “Ernestina de Champourcin. Entrevista”, *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, 10, pp. 139-167.
- SOSA TROYA, María (2019) “La España de la maternidad tardía”, *El País*, 15 de diciembre de 2019, [https://elpais.com/sociedad/2019/12/14/actualidad/1576278557\\_524336.html](https://elpais.com/sociedad/2019/12/14/actualidad/1576278557_524336.html) (31/03/2020).
- UGALDE, Sharon Keefe (2007) *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y 70*, Madrid, Hiperión.
- UNIÓN SINDICAL OBRERA (2019) “Precariedad laboral, vivienda y falta de emancipación retrasan dos años la maternidad durante la crisis”, 12 de agosto de 2019,

<https://www.uso.es/precariedad-laboral-vivienda-y-falta-de-emancipacion-retrasandos-anos-maternidad-durante-la-crisis/> (31/03/2020)

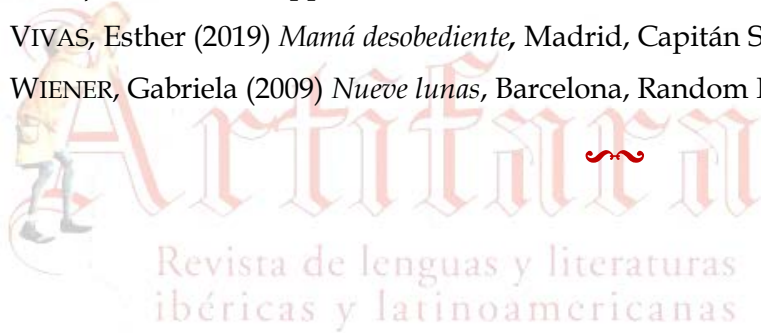
VALERO, Julieta (2015) *Que concierne*, Madrid, Vaso Roto.

—— (2019) *Los tres primeros años*, Madrid, Vaso Roto.

VIDORRETA TORRES, Almudena (2017) “Chocar con algo, de Erika Martínez”, *Nayagua. Revista de poesía*, 26, 2017, pp. 176-180.

VIVAS, Esther (2019) *Mamá desobediente*, Madrid, Capitán Swing.

WIENER, Gabriela (2009) *Nueve lunas*, Barcelona, Random House Mondadori.



**Poesía panhispánica contemporánea en femenino: el vigor de las últimas décadas y la vigencia de los estudios de género.**  
**Ana Merino y Andrea Cote, dos propuestas transatlánticas**

RAQUEL LANSEROS SÁNCHEZ  
Universidad de Zaragoza

**Resumen**

En el presente artículo se realiza un sucinto estudio sobre la presencia y vitalidad de las autoras en español durante las últimas décadas en el campo de la poesía. La perspectiva panhispánica, como premisa de base, preside este acercamiento a la creación poética femenina última, prescindiendo de los límites geográficos nacionales y partiendo de la lengua española como un territorio común amplio e inclusivo. Asimismo, pretendemos acercarnos al fenómeno de las antologías como medio de examen tanto de la propia mirada panhispánica como del reconocimiento y protagonismo de la poesía femenina predecesora y actual. Como modo de ejemplificación de algunas de las corrientes y tendencias contemporáneas, el estudio finaliza con el análisis de la obra en curso de dos autoras significativas, Ana Merino y Andrea Cote. Cada una de ellas, desde su identidad literaria personal que obligatoriamente refleja su tiempo y su espacio, responde a unas coordenadas estéticas y también éticas, que ofrecen claves para ayudar a descifrar la ecléctica producción poética femenina en español de los últimos tiempos.

**Palabras clave:** Panhispanismo, poesía escrita por mujeres, poesía contemporánea, Ana Merino, Andrea Cote

**Abstract**

In this article we aim at carrying out a brief study on the presence and vitality of female authors in the field of poetry in Spanish during the last decades. The pan-Hispanic perspective, as a basic premise, presides over this approach to the ultimate feminine poetic creation, regardless of national geographic limits and starting from the Spanish language as a broad and inclusive common territory. Likewise, we intend to approach the phenomenon of anthologies as a means of examining both the pan-Hispanic gaze itself and the recognition and prominence of the predecessor and current feminine poetry. As an example of some of the contemporary currents and trends, the study ends with an analysis of the work in progress by two significant authors, Ana Merino and Andrea Cote. Each of them, from their personal literary identity that necessarily reflects their time and space, responds to aesthetic and also ethical coordinates, which offer keys to help decipher the eclectic female poetic production in Spanish of recent times.

**Keywords:** Pan-Hispanicism, poetry written by women, contemporary poetry, Ana Merino, Andrea Cote



## 1. PANHISPANISMO LITERARIO: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA POESÍA

Los países de habla hispana suman en el mundo un total de veintiuno (diecinueve en América, uno en África y uno en Europa). Además de estos países en los que es lengua oficial, el español posee también cierto nivel de oficialidad en Filipinas y en la República Árabe Saharaui Democrática (país éste último no reconocido internacionalmente). Además, el español tiene un fuerte grado de presencia en países de habla no –hispana, de los que es el más claro ejemplo Estados Unidos, donde existe un creciente avance del bilingüismo –especialmente en algunos estados– y el número de hablantes de lengua española es el segundo más alto del mundo, solo por detrás de México.

En este contexto lingüístico transnacional, resulta conveniente un enfoque común a la hora de abordar los estudios literarios hispanos, pues las fronteras nacionales no resultan un marco efectivo para explicar un fenómeno tan extenso, variado y heterogéneo como la expresión lingüística en lengua española y su consiguiente producción literaria. Como apunta Kenta Masuda, “conviene recordar que el concepto de *hispanofonía* aparece bien dibujado en la presentación del *Diccionario panhispánico de dudas*, cuando se ponen de manifiesto las virtudes de compartir una norma común” (Masuda, 2019: 89). Tal y como se indica en este mencionado diccionario, los hispanohablantes de diferentes procedencias pueden así agilizar su comunicación y reconocerse recíprocamente “miembros de una misma comunidad lingüística” (2005: XIV-XV). En su informe de 2018, el Instituto Cervantes, en su calidad de institución pública creada para promover universalmente la enseñanza, el estudio y el uso del español y contribuir a la difusión de las culturas hispánicas, afirma que el español hoy se caracteriza como *una lengua viva*, con más de 480 millones de hablantes nativos (Instituto Cervantes, 2018: 5). Abundando en esta idea, Gonzalo Águila Escobar afirma:

Cualquier manifestación del español hoy en día, sea del lado de acá o del lado de allá; sea del interior o de la costa; del lado del Atlántico o del Pacífico, debe entenderse desde los parámetros de lo panhispánico, de la unidiversidad. Así, el español que se habla en todo el mundo ya no puede entenderse sin este concepto que ha cambiado por completo la mirada hacia el español en un sentido global [...] Desde esta perspectiva panhispánica de ida y vuelta, de intercambio y de interacción, debe enmarcarse cualquier estudio o aproximación sobre la variedad del español. (Águila Escobar, 2016: 122)

Desde el punto de vista de los estudios poéticos, el panhispanismo como enfoque primordial para su desarrollo no es un concepto nuevo, aunque sí generalmente relegado durante las últimas décadas del siglo XX y al menos la primera del siglo XXI. Recordemos que, en lo que a la literatura en español se refiere, el Modernismo fue un movimiento transoceánico de ruptura con lo vigente, principalmente en el ámbito de la poesía, que estableció profundos vínculos de unión e intercambio dentro de un proyecto panhispánico espontáneo. Del mismo modo, si retrocedemos al segundo cuarto del siglo XX, nos encontramos con dos hechos de gran relevancia. El primero de ellos en 1934, cuando Federico de Onís, profesor, filólogo, promotor de los estudios hispánicos en Estados Unidos y director del “Instituto de las Españas”, publicó su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. El segundo hecho que supuso otro gran hito en los estudios literarios panhispánicos, fue la publicación en México en 1941 de la antología poética *Laurel*, con una selección de autores llevada a cabo por Octavio Paz, Emilio Prados, Juan Gil Albert y Xavier Villaurrutia, bajo petición de José Bergamín. A propósito de la historia de *Laurel*, Octavio Paz comentó:



Con ella quería mostrar la unidad y la continuidad de la poesía de nuestra lengua. Era un acto de fe. Creía (y creo) que una tradición poética no se define por el concepto político de nacionalidad, sino por la lengua y las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores. (Paz, 2000: 723)

Ya bien entrado el siglo XXI, concretamente en 2011, apareció una antología titulada *Poesía ante la incertidumbre*. (*Nuevos poetas en español*), que fue publicada por diferentes editoriales en once países (España, Colombia, Perú, Bolivia, Nicaragua, Chile, El Salvador, México, Argentina, Ecuador y Estados Unidos — con traducción al inglés —) y de la cual el poeta mexicano José Emilio escribió en la contraportada de la edición colombiana, publicada en Bogotá por Ícono Editorial: “una nueva poesía trasatlántica como no se veía desde hace un siglo en los tiempos del modernismo”. En la contraportada de la edición española, el poeta colombiano Juan Manuel Roca consideró: “sin que se trate de un asunto programático, a estos poetas los hermana el despojo, la pesquisa y el encuentro de la palabra justa en el inmenso pajar del lenguaje”. El proyecto de “Poesía ante la incertidumbre” se conformó sobre el pilar básico del panhispanismo poético, pero también formaba parte de su esencia el dinamismo y la movilidad. Así lo demuestra Bianca Sánchez Pacheco (2016) cuando afirma:

El proyecto de “Poesía ante la incertidumbre” no es cerrado, con esto queremos decir que la primera edición de la antología (2011) contaba solo con los poetas Alí Calderón (México), Andrea Cote (Colombia), Jorge Galán (El Salvador), Raquel Lanseros (España), Daniel Rodríguez Moya (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Fernando Valverde (España) y Ana Wajszczuk (Argentina), y a día de hoy se han añadido a la nómina Federico Díaz-Granados (Colombia), Gabriel Chávez Casazola (Bolivia), Damsi Figueroa (Chile), Xavier Oquendo Troncoso (Ecuador), Roxana Méndez (El Salvador) y Natalie Handal (Estados Unidos-Palestina). Por tanto, es un proyecto abierto y en constante evolución.

Cinco años después, en 2016, se publica en España una antología titulada *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, que reúne a ochenta y dos autoras de España e Hispanoamérica nacidas entre 1886 y 1960. Con la selección y estudio preliminar a cargo de Ana Merino y Raquel Lanseros, este volumen, además de convertirse posteriormente en un manual de referencia en numerosas universidades en el campo de los estudios poéticos de género en lengua española, nació con la intención de rescatar y visibilizar la obra de muchas poetas de nuestra lengua que habían sido silenciadas o apartadas a causa de su condición femenina. Todo ello, ahondando a la vez en una visión panhispánica de la poesía, que, lejos de concentrarse en un área geográfica determinada, busca construir y desarrollar la producción poética en español como un territorio común en su unidad y su diversidad.

Creemos que es de suma importancia para los lectores de España conocer la realidad literaria de América Latina y viceversa, si de verdad aspiramos a trazar un mapa completo de todo el capital cultural acumulado en las letras de nuestro idioma [...] Queremos rescatar en la medida de lo posible ese impulso fraterno con el que nos identificamos, presentando la producción poética en español como un vasto todo, repleto de afortunadas y enriquecedoras variaciones. (Lanseros y Merino, 2016: 13-14)

La citada antología enlaza los dos principales impulsos que generan el presente estudio: la concepción panhispánica y los estudios de género como marco literario común para una labor de rescate y de estudio, según el caso, de las poetas en español del pasado y del presente, con la intención de fomentar la inclusión de su obra en el canon de un modo natural y regular.

## 2. POESÍA ESCRITA POR MUJERES: LA LÓGICA DE LA COMPENSACIÓN

La literatura, como producto cultural de una sociedad en un tiempo y un espacio dados, está sujeta a los paradigmas ideológicos imperantes, que pueden ser asimilados o refutados por los creadores, pero casi siempre incorporados por los estudiosos y críticos contemporáneos a la hora de elaborar un canon de referencia. Así lo analizó Juan Carlos Rodríguez en diversos ensayos, concluyendo que “los discursos literarios surgen de las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales modernas” (Rodríguez, 1990: 5). Sin embargo, a pesar de las asunciones extraliterarias que consciente o inconscientemente puedan lastrar la objetividad de la selección, es indudable que se hacen necesarios –por una mera cuestión de gestión cualitativa y cuantitativa– mecanismos de clasificación y distinción de textos dentro del corpus literario tan abundante y multiforme de cada época. Asimismo, es muy recomendable que los criterios de valoración sean dinámicos y abiertos, ya que el paso del tiempo y las diferencias éticas y estéticas de las nuevas mentalidades que se suceden pueden hacer variar o caer en desuso cualquier taxonomía previa. Ciertamente, “los valores estéticos son cambiantes, movedizos y fluctúan en función del periodo histórico en el que nos encontremos” (Pozuelo Yvancos, 1996: 3).

La literatura escrita por mujeres ha venido siendo, hasta muy avanzado el siglo XX, no solo minoritaria, sino también proclive a resultar marginada de las corrientes culturales canónicas. Los filtros de valoración que se han aplicado a los textos literarios femeninos han sido históricamente más exigentes, cuando no directamente excluyentes, en comparación con sus coetáneos masculinos. De modo que la literatura, como casi todos los campos de actividad humana, ha venido reflejando de modo bastante fidedigno el sistema patriarcal que regía la sociedad, en el cual a la mujer le estaba reservado un rol forzosamente subsidiario. Sin olvidar la tradicional dificultad social de las mujeres para acceder a la educación formal, circunstancia sólo paliada en las últimas décadas –y no de modo definitivo ni completo– en el orbe occidental.

Tras todo lo expuesto, parece lógico inferir la necesidad de una relectura de los códigos canónicos, en aras del rescate y la visibilización de muchas figuras literarias femeninas – sería justo añadir que probablemente también algunas masculinas– que han sido injustamente invisibilizadas, olvidadas o relegadas a una posición secundaria dentro de la consideración literaria colectiva de cada periodo. A pesar de todos los esfuerzos que en este sentido realizan desde una pluralidad de instituciones académicas los estudios de género, que han eclosionado y fructificado especialmente en las últimas décadas, todavía queda en este terreno mucho trabajo por hacer y muchos prejuicios que derribar. Las muchas iniciativas que, en diferentes países, se abren paso para revalorizar obras literarias –poéticas en particular, atendiendo al objeto del presente estudio– desde el análisis, la integridad y la inclusividad, son indispensables para construir una sociedad más justa, ecuánime e igualitaria, sin que la valía atribuida dependa de rasgos y características personales que nada tienen que ver con la poesía.

Las notables ausencias de poetas mujeres que, en su mayoría, mostraban –y en no pocos casos siguen mostrando– las antologías generalistas del mundo editorial han venido produciendo reacciones compensatorias mediante las cuales se intentan construir opciones canónicas alternativas. La lógica de la compensación ha supuesto, por tanto, un avance en los estudios poéticos que sigue muy presente en nuestros días y que ha permitido ampliar los espacios de conocimiento. Como se afirma en el estudio introductorio de *Poesía soy yo*: “Compensar significa ganar en equilibrio y amplitud de posibilidades. Compensar significa ofrecer un panorama completo de la literatura y las voces creativas que la componen” (Lanseros y Merino, 2016: 27).

Una poeta española pionera en la perspectiva de la compensación fue Carmen Conde, quien tuvo conciencia de la importancia de que el público lector pudiese conocer la globalidad las voces creativas de su momento, para lo cual intentó ampliar los espacios de resonancia de

las mujeres. Fue la autora de una antología visionaria, *Poesía femenina española viviente*, que trataba de registrar y difundir la abundante producción poética de su época por parte de las creadoras. Poco a poco, los roles femeninos comenzaban a ensancharse, para abandonar el estrecho confinamiento del hogar y conquistar espacios públicos hasta entonces vedados. En la introducción de su antología, declara la poeta: “Es posible que el haber abandonado nuestras manos las viejas labores, tan útiles y bonitas, haya influido en que la poesía femenina de ahora no borde, ni tapice, ni pinte almohadones cuando se manifiesta” (Conde, 1954: 7).

Muchos otros académicos y estudiosos han seguido su ejemplo y han realizado investigaciones que han contribuido a divulgar el trabajo de muchas poetas en lengua española. En España, es necesario mencionar el encomiable trabajo de José María Balcells, María Rosal, Remedios Sánchez García, María Ángeles Pérez López, Ramón Buenaventura, Sharon Keefe Ugalde, Noni Benegas, Luzmaría Jiménez Faro, Emilio Miró, Julia Varela, Pilar Domínguez Prats o Elena Catena, entre muchos otros, quienes han elaborado antologías y estudios que han servido para dar a conocer muchos nombres y completar el avance hacia el cultivo de un acervo poético más completo y equitativo. En Estados Unidos, el hispanismo se ha mostrado a la vanguardia en lo relativo a los estudios de género y a la divulgación de la poesía escrita por mujeres. Nombres como Victoria Urbano o Ramiro Lago resultan imprescindibles a la hora de comprender el ingente progreso que ha experimentado la reivindicación de las voces femeninas en la construcción cultural de nuestro tiempo. Desde Hispanoamérica, una multitud de investigadores y antólogos dan cuenta de la multitud de autoras que conforman el universo poético. Muchos de ellos se circunscriben a un solo país o área geográfica, aunque también existen ejemplos de estudios y antologías que engloban el panorama general hispanoamericano, como es el caso de los trabajos realizados por Navia Velasco o Mario Campaña.

### 3. LAS POETAS EN ESPAÑOL DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

El universo poético en español de las últimas décadas comparte, a ambos lados del Atlántico, un rasgo de eclecticismo formal que da lugar a una pluralidad de manifestaciones e inquietudes. También en ambas orillas, la incorporación de la mujer a la producción poética es un hecho constatable y floreciente, si bien en España este asentamiento es comparablemente más tardío que en América Latina, donde a lo largo de prácticamente todo el siglo XX –y de manera muy definida en la segunda mitad– la poesía femenina ha tenido una presencia preponderante.

La producción poética en femenino en español de las últimas décadas reúne las obras de las poetas de mayor edad que se encuentran aún en plena actividad y los libros primeros de las poetas más jóvenes que se van incorporando a la escritura. Esto convierte el corpus poético contemporáneo escrito por mujeres en un inventario abierto, dinámico, heterogéneo, en el que las nuevas voces y las consagradas se entremezclan para enriquecer constantemente la lectura, la interpretación y la difusión. La poesía en español es hoy una realidad multicultural, polifónica, plural, que lucha por su propia renovación a la vez que es consciente de la necesidad de custodia de su legado cultural histórico. Los discursos poéticos son diversos y responden a la multitud de inquietudes culturales, sociales y poéticas que genera un tiempo acelerado que exhibe muchas menos certezas que incertidumbres. En palabras de Remedios Sánchez, disertando sobre el concepto de poesía panhispánica actual:

Estamos ante una generación polimórfica, amplia, rica y valiosa, en pleno y constante movimiento, que no sabemos aún dónde llegará porque eso sólo nos lo dirá el tiempo y el lector, que es el que pone a cada estética y a cada poeta en su lugar. Y los investigadores de la literatura contemporánea estamos aquí para ser testigos de esta realidad plural y notarios objetivos y rigurosos de la riqueza lírica que nos ha tocado estudiar. (Sánchez García, 2015: 80)

En 2015, la crítica y profesora universitaria Remedios Sánchez, conjuntamente con Anthony L. Geist, también crítico, traductor y profesor universitario, desarrollaron un interesante proyecto titulado *El canon abierto* –publicado después como manual académico y antología poética. Se trataba de intentar superar las limitaciones del canon tradicional para la realización de una selección recopilatoria de poetas en español nacidos después de 1970, asumiendo de entrada que cualquier resultado sería forzosamente incompleto. Para ello, se elaboró un cuestionario que se envió a críticos, profesores e investigadores de la literatura en español de más de cien universidades del mundo (Harvard, Oxford, Columbia o Princeton, entre ellas). Ciento noventa y siete de los convocados respondieron con sus preferencias y sus votos fueron meticulosamente registrados y contabilizados ante notario. El resultado trataba de ser capaz de mostrar una foto heterogénea, plural, transnacional, alejada de dogmas o intereses culturales e incluso con todos los enfoques y corrientes poéticas del momento. La propia autora afirmaba en el prólogo:

A tenor de los datos, parece claro que estamos en un momento en que se está instalando un concepto más globalizado de Literatura, más universalista en el que, aparte de las peculiaridades específicas inherentes a las nacionalidades, hay un deseo de romper las fronteras para construir una nueva manera de entender la poesía y de establecer las bases para un canon bastante más amplio, más abierto. Y sobre todo, más plural. (Sánchez García, 2015: 86)

A propósito de *El canon abierto*, Luis David Palacios, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, consideraba lo siguiente:

La reflexión de Remedios Sánchez sobre cómo se conforma un canon, qué factores participan o si una antología legítima o no, es muy valiosa porque toma el pulso de aquello potencialmente configurable en norma estética. Generalmente, si existe un canon lo decimos en pasado. Este libro apuesta por definir el canon en presente, es una tentativa de adelantarse al tiempo. Si acierta, lo celebraremos porque la ciencia y la estadística nos enseñan a valorar las predicciones. Quizá este canon aquí debe entenderse más a partir de la acepción musical que como la conformación de un modelo superior, es decir, más como un contrapunto basado en la temporalidad, la ampliación melódica y la búsqueda de la pauta que permite la transformación de la poesía a lo largo de la lengua. (Palacios, 2016: 185)

A la vista de lo expuesto, quedan patentes dos conclusiones. La primera, que para exponer el panorama poético en español de las últimas décadas resultaría un esfuerzo ineficaz tratar de trazar taxonomías cerradas que, subdividiendo en razón de estéticas, o países, arrojasen una única foto fija de la producción poética en español del momento presente; ya que la realidad es demasiado cambiante, viva y dinámica como para forzarla en departamentos estancos cuyos planteamientos aparecerían como forzosamente huecos. La segunda, que la presencia femenina en el canon poético actual continúa siendo desigual, ya que el resultado final arrojó once poetas mujeres frente a veintinueve poetas varones, de un total de cuarenta poetas en español seleccionados.

De ello podemos deducir la vigencia de los estudios de género (sincrónicos y diacrónicos), y más concretamente, los estudios de la mujer dentro de la lírica en español, que, desde una perspectiva panhispánica, ayuden a dar a conocer y difundir la obra de las creadoras, mostrando la variedad de estéticas y corrientes a las que están adscritas, en sus búsquedas creativas personales; a la vez que contribuyen a crear cartografías poéticas globales no troceadas por fronteras nacionales y a ensanchar los espacios de un canon todavía insuficiente o al menos limitado.

En este sentido, nos parece de interés examinar brevemente dos ejemplos de poetas provenientes de diferentes lugares del ámbito hispano, cuyo trabajo poético está alcanzando su



madurez en el momento presente: Ana Merino y Andrea Cote, como dos ejemplos representativos de la gran labor creativa que, por parte de las mujeres, se está realizando actualmente en el campo de la lírica en lengua hispana. Antes de ello, consideramos importante al menos mencionar en este estudio algunos de los nombres femeninos fundamentales que, cultivando diferentes aproximaciones a la creación poética, han contribuido y están contribuyendo a enriquecer la contemporaneidad en cuanto a lo que se refiere a la producción de poesía en español. Una especie de brújula forzosamente incompleta que el lector e investigador curioso sabrá perfeccionar con muchos otros nombres igualmente significativos. Manteniéndonos coherentes con nuestros principios sobre la existencia de un territorio común panhispánico, no consideramos pertinente mencionar los países de procedencia de las poetisas, anticipando, eso sí, que todas ellas son grandes figuras de la lírica e importantes valores consolidados tanto en España como en todos y cada uno de los países de América Latina.

Algunos de los nombres consagrados de la lírica contemporánea en español, cuya valiosa trayectoria les ha valido prestigiosos reconocimientos, además de disfrutar de alta consideración por parte del público lector, son Ida Vitale, Julia Uceda, Blanca Varela, Dionisia García, María Victoria Atencia, Ana María Rodas, Clara Janés, Cristina Peri Rossi, Julieta Dobles, Nancy Morejón, Renée Ferrer, Juana Castro, Diana Bellessi, Pureza Canelo, Elsa Cross, Carmen Ollé, Coral Bracho, Cecilia Vicuña, Blanca Andreu, Gioconda Belli, Piedad Bonnett, Yolanda Pantin, Soledad Álvarez, Ana Rossetti, Daisy Zamora, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Elvira Hernández, María Negroni, Pura López Colomé, Reina María Rodríguez, Verónica Zondek, Carmen Boulosa, Olvido García Valdés, Verónica Volkow, María Auxiliadora Álvarez, Isla Correyero, Mariela Dreyfus, Ana Istarú, Tedi López Mills, Myriam Moscona, Matilde Casazola, Concha García, Alicia Genovese, Tamara Kamenszain, Susana Villalba, Paulina Vinderman, Mercedes Roffé, Laura Yasán, Alejandra Villarroel, Myriam Díaz-Diocaretz, Carmen Berenguer, Alejandra Basualto, Verónica Poblete, Virginia Vega, Patricia Alba, Rossella Di Paolo, Rosina Valcárcel, Marcela Robles, Carolina Ocampo, Norah Zapata, Karina Gálvez, Violeta Luna, Edda Armas, Cecilia Ortiz, María Antonieta Flores, Jacqueline Goldberg, Luis Castro, Luz Mary Giraldo, Anna María Moix, Esperanza Ortega, Aurora Luque, Elcina Valencia, Carmiña Navia, Soleida Ríos, Eunice Odio, Esperanza Ortega, Magaly Alabau, Julia Álvarez, Giovanna Bennedetti, Liliana Ramos Collado, Matilde Real de González, Carmen González Huguet, Isabel de los Ángeles Ruano, Soledad Altamirano, Roxana Pinto, Carola Brantome, Milagros Terán o Michele Najlis, entre tantas otras.

Todas las poetisas anteriormente citadas, provenientes de todos los rincones de la hispanofonía, abanderadas de corrientes estéticas, ideológicas y creativas heterogéneas y diversas, poseen en común la feliz característica de estar vivas en el momento de la escritura de este artículo y tener una edad que, en el caso de las menores, frisa la sesentena. No es difícil imaginar que si pasáramos a mencionar las poetisas notables nacidas a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, la lista sería prácticamente inabarcable. A día de hoy, las contribuciones de gran valor al acervo común de la poesía escrita en español por parte de creadoras es gigantesca, se multiplican las propuestas y los abordajes y fructifican en un inmenso y rico calidoscopio que refleja una realidad cultural viva y palpitante. En nuestros días, la poesía se difunde y manifiesta también a través de los avances tecnológicos de comunicación instantánea, ya que actualmente las redes sociales son un hervidero de versos, aproximaciones poéticas e iniciativas líricas de todo tipo, que el tiempo se encargará de tamizar y filtrar, mientras los estudiosos y amantes de la poesía nos mantenemos muy atentos a todas las novedades con que el género está experimentando y creciendo.

Como hemos mencionado más arriba, sirvan estas dos trayectorias en las que a continuación nos detenemos brevemente como modo de sintetizar toda esta realidad ubérrima. Ana Merino y Andrea Cote, nacidas entre las décadas de los setenta y los ochenta del siglo XX en España y Colombia, respectivamente, poseen una identidad literaria personal que necesaria-

mente refleja su tiempo y su espacio, responde a unas coordenadas estéticas y también éticas y ofrecen claves para adentrarnos en la ecléctica producción poética de los últimos tiempos a ambos lados del océano Atlántico.

#### 4. ANA MERINO, LA REIVINDICACIÓN DE LA ARMONÍA

Ana Merino, que nació en Madrid en 1971, es una de las figuras literarias más brillantes de su generación. Ha cultivado la poesía, la narrativa y el teatro. Especialista en la historia del cómic, es también una reputada académica con más de dos décadas de experiencia docente en universidades estadounidenses. Catedrática, columnista de prensa y fundadora del MFA de escritura creativa en español de la Universidad de Iowa, del cual fue directora entre 2011 y 2018.

Su trayectoria poética comenzó hace veinticinco años, cuando obtuvo el prestigioso Premio Adonáis de Poesía con su libro *Preparativos para un viaje* (1995). Desde entonces se han sucedido libros de poesía como *Los días gemelos* (1997), *La voz de los relojes* (2000), *Juegos de niños* (2003), *Compañera de celda* (2006), *Curación* (2010) y *Los buenos propósitos* (2015). Galardonada también con el Premio Fray Luis de León, Merino posee además una dilatada carrera como escritora de literatura infantil y juvenil, campo en el que destacan su novela juvenil *El hombre de los dos corazones* (2009), el poemario infantil *Hagamos caso al tigre* (2010) y el cuento *Martina y los piojos* (2017). Recientemente, ha sido galardonada con el Premio Nadal de novela por su obra *El mapa de los afectos* (2020).

Observamos que en el universo poético de Merino está muy presente el viaje, tanto en el sentido real como metafórico. El viaje como símbolo evidente de la existencia, en la más depurada tradición del "homo viator". La condición viajera se transfigura en una búsqueda existencial que lleva a la poeta a plantearse las eternas preguntas, con las que construye puentes de diálogo con los lectores. Posee la poesía de Ana una conciencia muy especial acerca de la fragilidad humana, de la profunda vulnerabilidad de todo lo vivo, lo efímero del momento y lo quebradizo del recuerdo. Veamos, en este sentido su significativo poema "Carta de un naufrago", contenido en su libro *Los días gemelos* (1997).

Con el consentimiento de la nieve  
caminaré despacio.

Alguien habrá que espere junto al fuego  
y yo, que estaré ciega por el frío,  
haré paradas breves,  
sacudiré el paraguas y empezaré de nuevo.

El único secreto es no sentirse  
inmensamente lleno de verdades.  
No aceptar nunca las invitaciones  
que la neblina  
sugiere al anidar con sus disfraces  
de paisaje feliz, de grandes sueños.

Alguien habrá que diga, se ha perdido,  
alguien saldrá a buscarme,  
y llevará el calor de una botella  
donde podré mandarte este mensaje.

Muy consciente de la injusticia, esto la precipita a "un obvio compromiso con los desheredados del mundo. Merino afronta la realidad, el paso del tiempo, los cambios, la desigualdad social y la injusticia tomando la palabra como herramienta de liberación para poner negro sobre blanco la verdad de su mirada" (Sánchez García, 2017: 32). Como buena viajera, la poeta

mantiene siempre viva la llama que supone el recuerdo de la infancia, refugio eterno y memoria del hogar perdido, aunque reconstruido a lo largo del camino. Entre la melancolía y la esperanza, la poesía de Merino construye una constelación de sueños que basan su cimiento en la ternura.

En algunas de las entrevistas recientes en prensa, a raíz de la consecución del Premio Nadal 2020, Ana Merino ha verbalizado repetidamente una de sus obsesiones vitales más destiladas, que puede rastrearse asimismo en su obra poética: la existencia y eterna oposición entre la bondad y la maldad. En una entrevista concedida a Marta Ailouti (2020), Merino afirma: “Las sociedades funcionan desde la emocionalidad positiva. Me interesa mucho cómo la bondad gestiona el dolor, cómo gestiona el sufrimiento, cómo el espacio de la bondad es el que construye resistencia. Se ha escrito mucho sobre la maldad, sobre la psicología de la maldad, pero creo en la psicología de la bondad como sustrato literario”. Quizá como medio de exorcizar uno de los hechos más dolorosos y traumáticos de la Historia reciente, como fue el bombardeo atómico de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en 1945, Merino había escrito veinticinco años antes el poema “Nagasaki en cada aniversario”, en *Preparativos para un viaje*, el libro que le valió el Premio Adonáis de Poesía:

Le han traído al tiempo la voz de otro idioma  
y lleva las uñas pintadas de negro  
como los fantasmas que no se acostumbran  
a ser epitafio.

No quiero oír mañana que mi vida  
espera un destino detrás de los sueños,  
que no puedo ahogarme en este presente  
que nubla la tarde  
y entierra en su lienzo  
a todas las sombras.

Las sombras con las que Ana Merino intenta hacer catarsis en sus versos para propiciar un regreso de la luz son también la locura, símbolo de la oscuridad y la ceguera moral que aparece con frecuencia en su obra. Lo contrario es sin duda, la cordura, que representa el equilibrio, la lógica y el predominio de la bondad. A su libro *Compañera de celda* (2006) pertenece un poema titulado precisamente “Morirse de cordura”, con una significativa dedicatoria que no deja lugar a dudas (“a Alonso Quijano el Bueno”).

Ya tienes juicio,  
se agota tu ser  
desencantado  
de saberse mortal,  
frágil y cuerdo.

Todo lo que creías  
era solo extrañeza  
de sombras familiares  
transformada en invento.

Los libros fabricaban  
el aliento inmortal  
de los que habitan  
en los encantamientos.

Y tú eras invencible  
imaginando anhelos

en las palabras nuevas  
de los miedos ajenos.

Como podemos ver, la poeta se pone un contrapunto a sí misma y, en este caso, abandona momentáneamente su usual alabanza de la cordura para permitirse sentir nostalgia de esa otra locura que es el encantamiento libresco y la fantasía. La imaginación, en boca de la poeta, permite huir de los miedos y transformar la vida en un aliento "inmortal". La voz enunciativa es, en realidad, un artificio retórico, pues la narradora no es la propia poeta, sino Aldonza Lorenzo/Dulcinea, quien lamenta el desencantamiento de *Don Quijote*. Así lo constata Bagué Quílez:

Ana Merino le pasa el micrófono a una Dulcinea literal y metafóricamente desencantada para prevenirnos de los riesgos de la excesiva cordura y construir un trampa-tojo metapoético. Gracias a esta operación, la autora consigue dotar al discurso de una pudorosa trama sentimental, lejos de la estridente proclamación amorosa de don Quijote, y dar voz a un personaje silenciado en la novela, hasta el punto de ser más un nombre que una entidad de carne y tinta. [...] Ana Merino propone una nueva mirada al Quijote desde una óptica femenina y desde un enfoque confesional. (Bagué Quílez, 2018: 268)

La bondad y la cordura, una de las reivindicaciones de la obra de Merino, dejan así entrever la necesidad de la fantasía, como modo de sobrellevar las sombras del mundo y de entresacar nuestra propia identidad silenciada, como en el caso del binomio de personajes Dulcinea/Aldonza Lorenzo. Con la muerte de la ilusión, muere la *Dulcinea* interior, el niño que nos ilumina y queda tan solo Aldonza Lorenzo, el adulto alejado de la sofisticación y consagrado únicamente a la supervivencia. Sabedora de los peligros de la anodina existencia adulta, la poeta disimula y semioculta siempre altas dosis de ternura entre los velos de sus palabras, con la intención de que los lectores puedan correrlos para disfrutar de la dulzura de una voz que aspira a convertirse en multitudinaria sin abandonar nunca el susurro.

## 5. ANDREA COTE, EL VIGOR DE LA DELICADEZA

Andrea Cote nació en Barrancabermeja, Santander, en 1981. Es una de las poetisas colombianas mejor valoradas de su generación. Su primer libro de poemas, *Puerto calcinado* (2003), recibió el Premio Nacional de Poesía de la Universidad Externado de Colombia. Además, fue elegido por la revista *El Malpensante* para la colección llamada "Un libro por centavo" que distribuyó 12.500 ejemplares del mismo por toda la nación. En el año 2005 obtuvo el Premio Internacional de Poesía Joven "Puentes de Struga", otorgado por la UNESCO y el Festival de Poesía de Macedonia. *Porto in cenere* (2010), la traducción al italiano de *Puerto calcinado*, recibió el Premio Città di Castrovillari-Pollino al mejor libro traducido. Es, además, una acreditada académica y traductora con obra ensayística a su cargo. Actualmente ejerce como docente del Máster bilingüe de escritura creativa en la Universidad de Texas en El Paso. Sus dos últimos libros de poesía son *La ruina que nombro* (2015) y *En las praderas del fin del mundo* (2019).

Con el arma de la palabra, la poeta se enfrenta a cuestiones de gran complejidad estructural como la violencia explícita o implícita y el desentrañamiento de la realidad escondida tras las apariencias. Dueña de una intensa fe en las posibilidades de resistencia y regeneración del ser humano, escribir es para ella un modo de insistir, de perdurar, de no rendirse. Acerca de Andrea, Piedad Bonnett ha afirmado en la revista en línea del Festival de Poesía de Medellín:

Andrea Cote es hoy una de las voces jóvenes más interesantes de nuestra poesía. La suya recrea, en un lenguaje ambiguo, pleno de significados, un mundo muy propio,



de tendencia intimista, poblado de elementos recurrentes que señalan la urgencia de sus fantasmas, la necesidad de transformar la experiencia en palabra. (Bonnett, 2010)

También sobre Andrea, Juan Manuel Roca añade en la misma publicación:

Sus poemas, atentos al transcurrir de un tiempo agreste, revelan un impulso por no escamotear ni la tragedia, ni el olvido, en los que se envuelve nuestro drama individual y colectivo. Es la suya una poesía reflexiva que busca la expresión de un paisaje calcinado en imágenes justas, en ritmos diversos. (Roca, 2010)

Consciente del paso del tiempo, de la dimensión circular de la existencia, la poesía de Cote es siempre un reto para la interpretación intelectual y emocional. Con un manejo notable de las imágenes y las metáforas, la poeta se cuestiona sobre la identidad real de las apariencias, en una búsqueda constante que responde a una profunda inquietud intelectual y anímica. Veamos como ejemplo este poema titulado “Puerto quebrado”, perteneciente a su celebrado libro *Puerto calcinado* (2003).

Si supieras que afuera de la casa,  
atado a la orilla del puerto quebrado,  
hay un río quemante  
como las aceras.

Que cuando toca la tierra  
es como un desierto al derrumbarse  
y trae hierba encendida  
para que ascienda por las paredes,  
aunque te des a creer  
que el muro perturbado por las enredaderas  
es milagro de la humedad  
y no de la ceniza del agua.

Si supieras  
que el río no es de agua  
y no trae barcos  
ni maderos,  
sólo pequeñas algas  
crecidas en el pecho  
de hombres dormidos.

Si supieras que ese río corre  
y que es como nosotros  
o como todo lo que tarde o temprano  
tiene que hundirse en la tierra.

Tú no sabes,  
pero yo alguna vez lo he visto  
hace parte de las cosas  
que cuando se están yendo  
parece que se quedan.

El poema extrae su fuerza de su forma dialogada, constituyendo el apóstrofe un recurso altamente eficaz a la hora de crear una atmósfera de persuasión, vehemencia o sugestión. De este modo, mediante una estructura sintáctica que denota tranquilidad y calma (“si supieras que afuera de la casa [...] hay un río...”, “tú no sabes, pero yo alguna vez lo he visto...”), se introduce un elemento de emoción y temblor, debido tanto al empleo del vocativo anteriormente citado, como a la inclusión de un léxico con connotaciones desasosegantes, véase “quebrado”, “quemante”, “derrumbarse”, “perturbado”, “hundirse”, etc. Esta paradoja vital que

se transmite se ve reforzada en la paradoja utilizada como remate del poema, esos últimos versos de intensa evocación que rubrican la íntima e inevitable contradicción que supone la existencia: “hace parte de las cosas / que cuando se están yendo / parece que se quedan”.

Con respecto a la verbalización de la violencia, es importante subrayar la trascendencia que en su poesía posee su país de origen, Colombia. Ser colombiana ha supuesto biográficamente su convivencia con un conflicto armado interno que desangra aquella nación desde hace más de sesenta años, incluidas etapas de gran recrudescimiento, coincidentes con la infancia, adolescencia y juventud de Cote. En este sentido, Hoyos Guzmán (2018) ha realizado un estudio analizando la producción poética de varias escritoras colombianas (entre las que Andrea Cote está incluida) durante los primeros años del siglo XXI: “analizo la producción poética de cinco escritoras colombianas entre el 2000 y el 2016 que ubico como poesía testimonial [...]. Esta tendencia de la poesía, que ha sido olvidada en los registros de la crítica literaria colombiana, da cuenta de la memoria de la violencia contemporánea en el país (Hoyos Guzmán, 2018: 7). Y añade algo sumamente representativo para los estudios poéticos de género en lengua española:

La lengua del testimonio, los restos de la materialidad del cuerpo-palabra que niegan la representación y recrean las intensidades de la imaginación de la mujer, se ubican como lugares de enunciación en dos tendencias: la de la denuncia de la opresión hecha hacia los sobrevivientes y su resistencia a objetivizarlos en un discurso banal y hegemónico de la memoria, o la manifestación de la experiencia femenina en la guerra. (Hoyos Guzmán, 2018: 7)

Fijando su atención en el poema de Cote “Acuérdate María...”, perteneciente a su libro *Puerto calcinado*, Hoyos Guzmán afirma que “la voz conversacional interpela y construye su escritura con la oración [...] está contagiada del ruido animal, de la lengua resto, también de la ruina y de la huella de la violencia en lo que ha dejado el fuego, el lugar de la ceniza” (Hoyos Guzmán, 2018: 18). Así se pone de manifiesto en sus versos:

Éramos en avidez musical  
y de fasto  
y malabares,  
ante la lustrosa acera,  
antes de quedarnos parados  
y sin voz  
para ver la desolada estampa,  
la ruina.  
Pues el silencio,  
que no el bullicio de los días,  
atraviesa.  
El silencio,  
que es que son treinta y dos los ataúdes  
vacíos y blancos.

Andrea Cote dota de carácter humano su oración, nombra a la mujer afectada por la herida, a los niños indefensos arrancados de los brazos de sus madres, regresando a la imagen universal de la *pietà*, que simboliza el sufrimiento de los indefensos ante la violencia social que se ejerce desde la cúspide y arrasa todo, incluido el espacio doméstico y familiar. En medio del horror, Cote evoca la infancia. No teme enfrentarse cara a cara con la brutalidad y nombrarla, pero busca un consuelo y lo encuentra en las mujeres que sostienen, que son “la casa y las paredes” (Cote, 2003: 22), que suponen la última (temporal y espacialmente) contraposición al derrumbamiento. La esperanza como posibilidad única de redención hace acto de presencia en la poesía de Cote, homenajeando la resistencia femenina y su capacidad silenciosa de reconstrucción

en las circunstancias adversas y crueles. Poesía delicada, sutil, pero plena de insistencia en la posibilidad de la iluminación, a pesar de todo.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

La producción poética en lengua española por parte de las creadoras de ambas orillas ha evolucionado en las últimas décadas hacia un feliz asentamiento de la presencia femenina, si bien aún falta un amplio trecho para llegar a la total equiparación en términos cuantitativos. A pesar de constatarse un feliz aumento del número de autoras en las últimas generaciones, sigue resultando necesario el impulso crítico de los estudios de género en el ámbito poético hispánico, en aras de lograr una igualdad real que desemboque en la inclusión normalizada de las autoras en el canon.

Formalmente cultivadoras desde las formas más clásicas a las más vanguardistas y rupturistas, las voces de las mujeres proliferan con derecho propio en la lírica contemporánea en español, formando una constelación de voces de gran solvencia y prometedor futuro. El marco del panhispanismo, que une fronteras bajo una visión global y aglutinadora de la producción cultural en los países de habla hispana, nos sirve para nutrirnos de las coincidencias y enriquecernos con las diferencias, desde un espacio inclusivo que amplía los límites del conocimiento y de la identidad, facilitando un avance más extenso en el campo de los estudios literarios de género en español.

La obra poética en curso de dos autoras significativas nacidas a ambas orillas del Atlántico en las décadas setenta y ochenta, Ana Merino y Andrea Cote, es analizada para ilustrar la mirada pluriforme y heterogénea que sustenta el presente estudio, pues su dinamismo y su capacidad de indagación vienen a confirmar los presupuestos más optimistas sobre la producción lírica femenina en español de la contemporaneidad.

## Bibliografía

- ÁGUILA ESCOBAR, Gonzalo (2016) "Del español del norte al panhispanismo: un viaje trasatlántico de ida y vuelta", *Revista Letral*, 16, pp. 121-129.
- AILOUTI, Marta (2020) (7 de febrero de 2020) "Ana Merino: «Hay una gran nostalgia por España en mi novela»." *El Cultural de El Mundo*, edición online.  
<https://elcultural.com/ana-merino-hay-una-gran-nostalgia-por-espana-en-mi-novela>.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018) "Lecturas del Quijote en la poesía española reciente: «Yo recordé mi nombre en Barcelona»", *Anales Cervantinos*, L, pp. 253-278.
- BONNET, Piedad (2010) "Andrea Cote. Comentario", *Prometeo. Revista Latinoamericana de Poesía*, 86-87,  
[https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas\\_ediciones/67/cote.html](https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/67/cote.html).
- CONDE, Carmen (1954) *Poesía femenina española viviente. Antología*, Madrid, Ediciones Arquero.
- COTE, Andrea (2003) *Puerto calcinado*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- HOYOS GUZMÁN, Angélica (2018) "Poesía testimonial escrita por mujeres: memoria de la violencia en Colombia", en *La manzana de la discordia* 13, 2, pp. 7-20.
- INSTITUTO CERVANTES (2018) *El español: una lengua viva. Informe 2018*,  
[https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol\\_lengua\\_viva/pdf/espanol\\_lengua\\_viva\\_2018.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/pdf/espanol_lengua_viva_2018.pdf).

- LANSEROS, Raquel y Ana MERINO (2016) *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, Madrid, Visor Libros.
- MASUDA, Kenta (2019) "Desafíos y perspectivas ante el panhispanismo lingüístico: una revisión crítica sobre su aplicación didáctica en el ámbito de E/LE", *Cuadernos CANELA: Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia, Metodología de la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y Lingüística de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana* 30, pp. 85-98.
- MERINO, Ana (1995) *Preparativos para un viaje*, Madrid, Rialp.
- (1997) *Los días gemelos*, Madrid, Visor.
- (2006) *Compañera de celda*, Madrid, Visor.
- ONÍS, Federico de (1934) *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Sevilla, Renacimiento.
- PALACIOS, Luis David (2016). "El canon abierto", en *Poéticas* I.1, pp.177-185.
- PAZ, Octavio (2000) *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996) "Canon: estética o pedagogía", *Ínsula*, 600, pp. 3-4.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005) *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana.
- ROCA, Juan Manuel (2010) "Andrea Cote. Comentario", *Prometeo. Revista Latinoamericana de Poesía* 86-87,  
[https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas\\_ediciones/67/cote.html](https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/67/cote.html).
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990) *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015) *El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor Libros.
- (2017) "Reflexiones sobre el canon de la poesía española a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño", *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, 64:3, pp. 25-34.
- SÁNCHEZ PACHECO, Bianca Estela (2016) "Nuevas tendencias poéticas en el aula: Poesía ante la incertidumbre como herramienta didáctica", *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura* 14, [www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com).
- VV.AA. (1941) *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*, ed. de Octavio Paz, Ciudad de México, Séneca.
- VV.AA. (2011) *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, Madrid, Visor.





# Emergencia de la poesía joven española en un mundo líquido: valores estéticos y filosóficos

ELENA CARRILERO JIMÉNEZ  
Universidad de Granada

## Resumen

El presente artículo se propone analizar los retos de la poesía joven española en un mundo digitalizado. En estos últimos años hemos asistido a un fenómeno que no se había dado con anterioridad en la historia de la poesía: el incremento del número de jóvenes que encuentran en la escritura poética su modo de expresión, así como una recepción masiva del público joven debido al canal a través del cual se le ofrece esta poesía en una primera instancia: internet. Para ello, analizaremos la temporalidad a la que se somete el autor en los medios digitales bajo las premisas de Barthes y Foucault, así como la fusión de horizontes que encuentra el lector en la sencillez del lenguaje mediante la teoría literaria de Jauss e Iser. Por último, abordamos las funciones didáctico-sociales de la nueva poesía española ofreciendo una aproximación a una posible propuesta que vincule la tradición canónica y la poesía española contemporánea, para reflexionar acerca de si estamos formulando las preguntas correctas que nos permitirán hallar las respuestas sobre este tiempo en un futuro.

**Palabras clave:** poesía joven española, digitalización, fusión de horizontes, mundo líquido, escritura.

## Abstract

This article aims to analyze the challenges of young Spanish poetry in a digitized world. In recent years we have witnessed a phenomenon that had not occurred previously in the history of poetry: the increase in the number of young people who find poetic writing as its mode of expression, as well as a massive reception by the young public due to the channel through which this poetry is offered in the first instance: internet. For this, we will analyze the temporality to which the author submits in digital media under the premises of Barthes and Foucault, as well as the fusion of horizons that the reader finds in the simplicity of language through the literary theory of Jauss and Iser. Finally, we offer a proposal that links canonical tradition and contemporary Spanish poetry, making us reflections on whether we are asking the right questions that will allow us to find the answers about this time in the future.

**Keywords:** young Spanish poetry, digitization, fusion of horizons, liquid world, writing



## 1. LOS RETOS DE LA POESÍA EN LA ACTUALIDAD

Cuando hablamos de poesía joven incidimos por inercia en el concepto *millennial*, acuñado para hacer alusión a los 'nativos digitales'. Según el pedagogo Prensky, estos entienden la realidad de un modo diferente a los 'inmigrantes digitales', aquellos que han crecido sin tecnología, y eso plantea un problema que se ve reflejado en la educación:



It's very serious, because the single biggest problem facing education today is that our Digital Immigrant instructors, who speak an outdated language (that of the pre-digital age), are struggling to teach a population that speaks an entirely new language. (Prensky, 2001: 2)

Prensky trata de concienciarnos acerca de la necesidad de una *coasociación*, término referido a una pedagogía de socios a través de la cual "necesitamos enseñar a los chicos a respetar el pasado, pero vivir en el futuro" (Prensky, 2011: 13) mediante un trato de igual a igual. A nuestra mente viene entonces el medio que ha permitido que la poesía joven se propague: internet y las redes sociales; el futuro ya hecho presente. Por ello, nos resulta inconcebible pensar cómo se escribe hoy en día dejando a un lado cómo se lee. La investigadora Maryanne Wolf estudia en profundidad cómo la revolución digital influye en nuestro cerebro, por lo que en su libro *Lector, vuelve a casa* analiza cómo la lectura en pantallas modifica nuestra competencia lectora. En él afirma que el uso de estas incrementa nuestros modos de lectura, pero pone en duda que se atrofién otras capacidades cognitivas como la lectura profunda.

Es indudable que bajo el paraguas de este tiempo que nos ha tocado vivir donde prima la velocidad y el consumo de contenido de manera instantánea, los jóvenes se han vuelto un poco más lectores 'de otros modos de lectura', como son los textos de las redes sociales. Así, la poesía joven resulta un ejemplo claro de las modalidades escriturales y lectoras del presente: sencillas, claras y efímeras.

La filóloga Dolores Romero, tras adentrarse en la investigación de los retos actuales de la literatura, así como en las nuevas formas de discurso que se dan en la era digital, afirma:

A pesar de que la frontera entre los distintos géneros literarios en la virtualidad electrónica es muy imprecisa, la crítica sigue ofreciendo similitudes entre estos textos y los tres grandes géneros clásicos: poesía, prosa y teatro. Una característica de todos ellos es que el creador cede al lector el poder de conducir el texto por donde quiera, pero siempre se guarda la carta de ir marcando el recorrido. Esta semiorganización se corresponde con la realización de un viejo sueño: el de hacer participar al lector en la elaboración de la obra. La lectura se entiende como camino, como recorrido, y todo lector avanza en el texto abriéndose camino entre unidades fragmentadas. (Romero, 2011: web)

La filosofía en este recorrido nos otorga la capacidad de unir esos fragmentos y establecer entre ellos una unidad coherente. El reto consiste en afrontar una nueva manera de pensar el mundo que encuentra sus cimientos en un mundo ya pensado por nuestros antecesores. Está en nuestra mano utilizar esas herramientas para completar el conocimiento que tenemos de nuestra realidad y no obcecarnos en negar que ha cambiado desde entonces. Solo aceptando que nuestros ojos para mirarla no pueden ser los mismos lograremos comprenderla en su totalidad.

## 2. LA TEMPORALIDAD DEL AUTOR EN REDES SOCIALES

En un primer lugar quisiera que nos acercáramos al período histórico en el que se dio la crisis del objetivismo unida a la crisis del concepto de autor, la cual derrumbó la creencia en la existencia de un autor omnipotente en el que comenzaba y terminaba la obra. Los antecedentes se centran en la poesía del romanticismo y continúan en la crisis del lenguaje poético protagonizada por poetas como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, no obstante, como señala el profesor Pérez Parejo:

La crisis de la autoría como tal, definida en sus justos términos, se produce a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta a partir de las reflexiones de los tres pensadores más activos de la Deconstrucción, Jacques Derrida, Michel Foucault y,

sobre todo, Roland Barthes en su artículo “La muerte del autor”. (Pérez Parejo, 2004: web)

Barthes, mediador entre el estructuralismo y el posestructuralismo, más cercano al segundo y a filósofos como el ya mencionado Derrida o Deleuze, distingue la obra como algo acabado y el texto como “un retroceso infinito de significado” (Barthes, 1986: 76), una actualización continua de sí mismo, metáfora de una red que se va ampliando. Para ser más ilustrativos: “la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje” (Barthes, 1986: 75).

¿Acaso ese texto sin padre ni herencia que queda huérfano tras la muerte del autor no es el tipo de texto que se escribe en las redes sociales? El mismo que acaba difuminando su autoría hasta el punto de no reconocer quién es el creador de ese contenido. El caso más conocido de este fenómeno lo encontramos en el poema de Ben Clark titulado “El fin último de la (mala) literatura”, el cual se hizo viral hasta borrar su propia huella. Un ejemplo claro de este fenómeno es que su autoría no es reconocida ni siquiera por el buscador de Google. En el exhausto análisis que hace Daniel Escandell Montiel en su ensayo “Yo escribo porque retuiteo tu poema: El semionauta y la autoría de Ben Clark”, llega a una conclusión de vital importancia para el desarrollo de la idea de autor en la literatura digital: “en el sistema del procomún 2.0 los referentes de la autoría se desintegran: a partir de ahí entran en acción las escrituras no creativas: variaciones y revisiones de todo tipo sobre el texto” (Escandell Montiel, 2018: 272). Ahí es donde se establece el diálogo, el nacimiento del lector a costa de la muerte del autor.

Siguiendo esta misma línea encontramos una actualización de la idea de la muerte del autor en Foucault, en su texto *¿Qué es un autor?* (1969) extraído de la conferencia que dio en la Sociedad Francesa de Filosofía. En ella aporta al autor la función de instaurar sentido, volver a los textos anteriores para actualizarlos. Es interesante señalar que la función-autor la poseen los textos que forman las obras, a su vez sometidas al tiempo y a lo que este ha exigido de ellas en cada momento determinado de la historia; “el texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor” (Foucault, 1994: 342). Pero no es el caso de todos, solo de los discursos en los que esta función es necesaria, como los literarios, excluyendo así los científicos, donde la función-autor es prescindible e incluso conviene que así sea.

Lo cierto es que no podemos ver cómo las obras que se están escribiendo ahora actualizan su sentido por carecer de una perspectiva temporal. El concepto de la temporalidad en la literatura ha sido debatido por muchos lingüistas y filósofos que cuestionan su carácter inherente a la historicidad del ser. Saussure, ya en 1916 señala cómo la imagen gráfica de las palabras nos impresiona más que el sonido de estas, construyendo la unidad de la lengua a través del tiempo (Saussure, 1959: 73-74). También en la poesía joven hay un anhelo de permanencia más allá de la inmediatez temporal de la palabra a la que acostumbra, con más razón, para superar su cotidianidad de alguna forma.

Aunque aún no podamos tener esta perspectiva temporal para abordar las obras de la poesía joven contemporánea, podemos ver lo que sucede con los textos sometidos al presente más inmediato que se queda dentro de la pantalla y no pega el salto al papel. Un *tweet* (conjunto de caracteres a través de los que se expresa un usuario en la plataforma Twitter), por ejemplo, si no es *retwitteado* (compartido), puede permanecer a la vista en tu muro de actualizaciones menos de 12 horas, en función de la cantidad de usuarios que sigas y de la frecuencia con la que estos publiquen contenido, ya que el factor que marca la visibilidad de este es su orden temporal. El alcance de las publicaciones tanto en Instagram como en Facebook cesan también tras las primeras horas, y para que algo se haga viral hace falta un constante movimiento e interacción con esa información por parte de toda la comunidad de usuarios que lo integran. En el futuro sólo nos quedaría entonces volver a revisar los textos que se publican de manera física y que han pasado el filtro del tiempo, pero resulta primordial preguntarnos qué

opinan los jóvenes poetas actuales acerca de esa distinción entre el texto efímero y la obra imperecedera.

La escritora Elvira Sastre, una de las referentes de poesía joven en nuestro país y en Latinoamérica, afirma en una entrevista concedida al periódico *La Razón* que las redes para ella solo son una herramienta de difusión de su trabajo, con una previa elaboración de este:

No me parece que marquen un estilo, ni una manera de escribir en ese sentido. Es simplemente una forma de comunicar tu trabajo y creo que eso al arte le beneficia muchísimo porque propicia una manera muy inmediata de enseñar un poema, un dibujo, una canción. (Sastre, 2019: web)

Sara Búho, poeta gaditana que también ha sabido ganarse al público joven, comenzó a difundir sus poemas en la red a través de un blog que fue el punto de partida de aquello que más tarde se convertiría en un perfil de Instagram como terreno donde explorar nuevas formas estéticas que combinarían su pasión por la fotografía con la escritura mediante el formato visual de sus versos. Tras su éxito en redes sociales, decide dar el salto a la industria editorial con la publicación de dos libros, *La ataraxia del corazón* en primer lugar y el más reciente *Y yo a ti*, ambos con la editorial Valparaíso Ediciones. En su caso, hace distinción entre el contenido que publica en internet y aquel que vamos a encontrar en los libros si queremos profundizar en su obra, distinguiendo su creación en el plano offline y online, como aclara en una entrevista concedida a *Cadena Ser* "Los 'poetas de redes sociales', como nos llaman ahora, no nacemos en redes sociales, tenemos una vida offline en la cual empezamos nuestro recorrido con las letras" (Búho, 2018: web).

### 3. EL LECTOR DIGITAL Y LA FUSIÓN DE HORIZONTES EN EL LENGUAJE

La corriente denominada estética de la recepción nos acompaña a explicar el deslizamiento de la figura del autor a la del lector (en estos tiempos, un lector digital), protagonista fundamental de esta revolución que significa el acercamiento a la poesía y la lectura por parte de un porcentaje cada vez más creciente de jóvenes que se aficionan a la misma. Hans-George Gadamer (1900-2002) partiendo de la filosofía de Hegel y Heidegger innova con el giro hermenéutico; pone el acento en la importancia de este lector que, bajo su 'horizonte de preguntas' (lo que su alumno Jauss renombra como 'horizonte de expectativas') se acerca al texto desde su condición histórica y social:

Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni 'neutralidad' frente a las cosas ni tampoco auto cancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. (Gadamer, 1993: 170)

Aquí podemos vislumbrar una de las claves que explicaría por qué los jóvenes hallan un atractivo diferente en la poesía que anteriormente no habían encontrado, al menos, con tal alcance: se produce lo que Gadamer denomina una 'fusión de horizontes'. Esta fusión nos conduce a la idea de que cada actualización individual de nuestra vida restaura también las condiciones con las que nos dirigimos al texto, en este caso al poema. Los jóvenes se acercan a la poesía actual bajo sus propias condiciones culturales, económicas, históricas y sociales, por lo que, recalcando las condiciones culturales y sociales, logran su identificación con el autor como alguien cercano que podría ser él mismo. Cuanto más se asemeja el horizonte individual del autor al horizonte individual del lector, mayor es la fusión y la identificación del lector con el texto, permitiendo que el lector se sienta protagonista. En todo este juego, las redes sociales facilitan que esta identificación sea posible acercando la cotidianeidad del autor y sus experiencias al lector.



Para Jauss la historia de la literatura ha sido siempre la de los autores y las obras, reprimiendo y silenciando al 'tercer componente': el lector; y sólo se convierte en un proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que la reciben, llegando incluso a formar parte de la tradición o creando una nueva tradición, reescribiéndola (Jauss, 1987: 59). La interpretación por lo tanto forma parte de esa comprensión.

Cabe la posibilidad de que estemos leyendo los poemas que se escriben en el presente con la mirada crítica del pasado, obviando la importancia de un contexto cambiante, en el que lo que sucede hoy mañana estará obsoleto. Los jóvenes pueden reconocerse en esa poesía porque ambos horizontes coinciden en un lenguaje del que se sienten parte y esa aspiración a la eternidad juega un papel secundario frente al de captar la realidad y plasmarla en este instante. Vattimo nos remite a una idea innovadora de Heidegger y el quebrantamiento de la palabra poética:



Si la poesía debe ser un modo de experimentar la mortalidad en el lenguaje, no puede ser solo fundación en el sentido de inauguración, de comienzo, de institución de nuevos horizontes de experiencia en los que se despliega la vida de las humanidades históricas. "Lo que queda lo fundan los poetas", dice Heidegger citando a Hölderlin. Pero lo que queda es un "mundo", un ámbito histórico-cultural definido por un léxico, por una sintaxis, por un conjunto de reglas para distinguir lo verdadero y lo falso... ¿Y eso es todo? El mundo así entendido, el mundo histórico que podría manifestarse como el "sentido" del discurso poético, el mundo que la palabra del poeta anuncia y hace subsistir no es algo que "queda", sino que es precisamente aquello que pasa y se modifica continuamente. (Vattimo, 1987: 65)

#### 4. LA PALABRA INMUTABLE EN UN MUNDO CAMBIANTE

Desde el código de lectura del concepto 'mundo líquido' propuesto por el sociólogo Zygmunt Bauman es posible acceder a la nueva poesía española. Con este concepto Bauman describe este mundo como mutable e inestable, bajo la exigencia de una individualización cada vez mayor, en el que "la velocidad y no la duración es lo que importa" (Bauman, 2017: 17).

El funcionamiento de las redes sociales donde se manifiesta la nueva poesía es un ejemplo de velocidad, instantaneidad y fugacidad, donde las letras luchan como en una carrera por permanecer el mayor tiempo posible en el *feed*. Sin embargo, esto es algo inherente no a la poesía actual, sino a las redes en las que se muestra. En un inicio, este fenómeno no se empezó a gestar a través de mensajes con 140 caracteres sino de blogs donde las publicaciones eran de una extensión mucho mayor que aquella a la que acostumbramos actualmente. Siguiendo el curso de la tecnología, las formas de comunicación ligadas a ella han ido avanzando con una rapidez vertiginosa. De pronto las letras empezaban a condensarse para responder a las exigencias de las plataformas a través de las cuales se compartían, mostrando menos extensión y un impacto más visual. Así, entraron dentro de las leyes de este mundo líquido, como fue pasando con el resto de aspectos de nuestra vida que se reflejaban a través de una pantalla.

En esta sociedad de consumo, desde que somos niños nos generan lo que Beryl Langer estudia en términos de marketing como "a state of perpetual dissatisfaction by stimulating desire for the new and redefining what preceded it as useless junk" (Langer, 2004: 255). Por ello, si queremos ser capaces de responder a estos acontecimientos, debemos pensar la poesía joven como ese arma cargada de futuro con la que nos entusiasmó Celaya, una herramienta que en un principio ni siquiera el mercado tuvo que vendérsela, ya que el *boom* de la misma, es decir, su colosal difusión, se ha dado en la pantalla para después ser trasladada al papel por las grandes editoriales que vieron en ella un nicho de mercado, el cual sólo había que explotar como oro en bruto, pues como apunta Bauman "para bien y para mal, las creaciones culturales necesitan gestores para no morir en la misma torre de marfil donde fueron concebidas"

(Bauman, 2017: 81). Por suerte, estas creaciones culturales y sus gestores se han hecho un favor doble: al igual que este boom ha favorecido a las editoriales y a otros poetas reavivando un género minoritario por ser considerado en muchas ocasiones elitista, también ha beneficiado de igual forma a estos poetas jóvenes a la hora de ver su trayectoria literaria reflejada en los libros y reflexionar de una manera más profunda en su propio proceso creativo.

En esta línea, el papel de los críticos, profesores y editores debe ser el de ‘mediadores’, un altavoz que puede servir para devolver la poesía a un punto privilegiado: aquel que pone en suspensión la realidad y en funcionamiento el pensamiento, siendo capaz de detener nuestro tiempo, invitarnos a sentir, e incluso debatir con nosotros mismos. Este es el compromiso de la literatura con las nuevas generaciones sometidas a la dispersión y a un feroz movimiento, hacer que se paren a pensar, sentir y debatir.

Nos preguntamos entonces cómo no caer en ese Uno que nombraba Heidegger, y que inmerso en la cotidianidad no es nadie en particular, sino todos nosotros. Acaso como propone Nieves García Prados, incluyendo el concepto de ‘otredad’ al que aludía Octavio Paz como algo positivo que concede a los jóvenes la licencia de reconocerse en este tipo de poesía de forma recíproca: de tú a tú, permitiendo que “el impacto en las redes sociales, el fenómeno fan del que disfrutaban los nuevos poetas, impliquen una muestra de una sociedad diversa y fomenten la inclusión en nuestros estudiantes” (G. Prados, 2018: 292).

Y en ese camino que supone cambiar las preguntas para hallar respuestas que nos puedan servir como herramienta, nos surge un interrogante: ¿Qué lleva a los jóvenes a buscarse en la retórica? La necesidad de expresar sus inquietudes y preocupaciones a través de un medio que no les hace sentirse juzgados, un espacio de libertad donde poder alzar la voz para establecer un diálogo con ellos mismos. Rilke en sus *Cartas a un joven poeta* sabe dar alas a un joven poeta del mismo modo que deberíamos hacerlo quienes trabajamos con jóvenes que empiezan con ilusión a escribir buscando respuestas: “Intente amar las preguntas por sí mismas, como habitaciones cerradas o libros escritos en una lengua extraña. No busque ahora las respuestas: no le pueden ser dadas, porque no podría vivirlas. Y se trata de vivirlo todo. Viva ahora las preguntas” (Rilke, 1996: 41).

Si nos preguntamos cómo podemos estar a la altura de esas exigencias y no quedarnos en una fallida reinterpretación de las obras que anulan la existencia de otros modos de expresión, proponemos superar la creencia de que existe un solo lenguaje y una sola forma de decir las cosas, bajo unas normas que terminan alienando la verdadera pregunta y celebración: que la poesía cada vez se está propagando por los corazones de más personas, y está contribuyendo a que los jóvenes encuentren en este género un modo de comprensión y conocimiento del mundo en el que habitan.

## 5. POETAS DEL MAÑANA, LOS NIÑOS DEL AYER

Joan Margarit, Premio Nacional de Poesía, en su libro *Nuevas cartas a un joven poeta*, nos recuerda que las herramientas básicas para escribir un poema pasan por la gramática, métrica y retórica, y que dejar este aprendizaje a un lado en nombre de la modernidad nos llevará a la ignorancia, pero a su vez afirma:

A mí me parece que sólo es válida la poesía que se entiende. Ahora bien: ¿qué quiere decir entender? Me remito a lo que he dicho: las personas que han leído un buen poema ya no son las mismas que antes de leerlo. (Margarit, 2009: 42)

Dejando a un lado la calidad estilística, léxica, y literaria de un poema, el aprendizaje de la poesía tiene en común con todas las didácticas que se empieza a aprender copiando, es decir, conociendo todo aquello importante que ya se ha escrito (Margarit, 2009: 61). Mientras los críticos responden a la pregunta qué es un buen poema, o, mejor dicho, qué es un poema,

nuestra tarea está en ofrecer una perspectiva global y común de lo que ha sido la poesía y de lo que está siendo ahora, o como cuestionaba Alí Calderón en su ensayo *Códigos de género y pacto de lectura en la nueva poesía española* “¿Cuál es el lugar del boom de los nuevos poetas españoles frente al Gran Otro?” (Calderón, 2018: 168). Superar la distinción que hace Umberto Eco entre ‘el apocalíptico’ que frente a la cultura de masas “no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis” (Eco, 1965: 12) y ‘los integrados’ que “raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles” (Eco, 1965: 12). Se trata de establecer “la predicación de dos adjetivos complementarios” (Eco, 1965: 13) y no la oposición de ambos.

Luis García Montero en *Un velero bergantín* nos recuerda cuál es el sentido de la escritura, “escribir es ajustar cuentas con la realidad” (Montero, 2014: 36), ese mismo sentido que tenemos que transmitir a los jóvenes, ya que cada vez hay más lectores que tratan de tomar el mando y convertirse en autores; “los escritores suelen reconocer que antes que nada fueron lectores” (Montero, 2014: 36), por lo que es responsabilidad de todos concienciar de la importancia que tiene el canon en la literatura y utilizar la terminología correcta que no menosprecie la voluntad de aprendizaje que pueda tener un poeta joven ni anular la posibilidad de que si se lo propone su poesía madure como él: “la literatura entendida como un relato abierto crea vínculos entre pasado y futuro” (Montero, 2014: 36).

En definitiva, no debemos olvidar que la poesía que están leyendo ahora los jóvenes la escriben otros jóvenes, es decir, posee un carácter didáctico que la realza como una herramienta pedagógica a utilizar no solo por los jóvenes, sino también por sus maestros y maestras. Esa misma poesía mediante citas y referencias nos presta la posibilidad de dirigir su atención y su emoción hacia poetas consagrados y canónicos que acaben haciéndoles tener una visión de la poesía global y enriquecida por la diversidad.

Recordemos a Gloria Fuertes, quien supo establecer ese lenguaje con los jóvenes porque sabía bien que ellos serían los adultos del mañana. Hagámonos el favor de recordar que nosotros fuimos los niños del ayer:

No es todo hacer una poesía para el pueblo,  
sino un pueblo para la poesía,  
por eso escribo para el niño  
y para el adolescente  
que pronto serán el nuevo pueblo decente.

Mi sitio es estar en medio del pueblo  
y ser un medio del pueblo  
para servir sólo al pueblo.  
Estoy con el pueblo de donde vine  
y adonde voy para quedarme.  
(Fuertes, 1983: 107)

### Bibliografía

- BARTHES, Roland (1986) *De la obra al texto. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2005) *Modernidad líquida*, Barcelona, Austral.
- BÚHO, Sara (2018) “Sara Búho: Los millennials somos una generación muy comprometida” / Entrevistada por Jorge Sánchez, en *Cadena Ser*, [https://cadenaser.com/emisora/2018/05/24/radio\\_murcia/1527162162\\_765236.html](https://cadenaser.com/emisora/2018/05/24/radio_murcia/1527162162_765236.html) (24/05/2019)

- CALDERÓN, Alí (2018) "Códigos de género y pacto de lectura en la nueva poesía española" en *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI, pp. 163-175.
- ECO, Umberto (1965) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1994) "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura, (Obras esenciales)*, 1, Barcelona, Ediciones Paidós, pp. 329-361.
- FUERTES, Gloria (1983) *Historia de la Gloria*, ed. de Pablo González Rodas, Madrid, Cátedra.
- GADAMER, Hans-Georg (1993) *Verdad y Método*, 1, Salamanca, Sígueme.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2014) *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*, Madrid, Visor.
- GARCÍA PRADOS, Nieves (2018) "Las redes sociales y la nueva poesía: el uso del «fenómeno fan» para la enseñanza inclusiva de una lengua extranjera", en *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI, pp. 287-301.
- JAUSS, Hans-Robert (1987) "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura" en *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros, pp. 59-87.
- LANGER, Beryl (2004) "The business of Branded Enchantment: Ambivalence and Disjuncture in the Global Children's Culture Industry", en *Journal of Consumer Culture*, 2, pp. 251-277.
- MARGARIT, Joan (2009) *Nuevas cartas a un joven poeta*, Barcelona, Barril & Barral.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2004) "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet", en *Revista de estudios literarios Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html> (10/06/2019)
- PRENSKY, Marc (2001) "Digital natives, digital immigrants, Part 1", en *On the Horizon* 9.5, pp. 1-6.
- (2011) *Enseñar a nativos digitales*, Madrid, SM.
- RILKE, Rainer Maria (1996) *Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Obelisco.
- ROMERO, Dolores (2011) "En busca de nuevos postulados. Retos de la literatura en la era digital", *Revista Telos* 86, Fundación Telefónica, <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero086/retos-de-la-literatura-en-la-era-digital/> (20/04/2019)
- SÁNCHEZ, Remedios (2018) *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI.
- SASTRE, Elvira (2019) "Elvira Sastre: Las redes sociales no marcan un estilo ni una manera de escribir" / Entrevistada por Marta Moleón, en *La Razón*, <https://www.larazon.es/cultura/elvira-sanchez-las-redes-sociales-no-marcan-un-estilo-ni-una-manera-de-escribir-GF23153757/> (25/04/2020)
- SAUSSURE, Ferdinand (1959) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- VATTIMO, Gianni (1987) "El quebrantamiento de la palabra poética", en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- WOLF, Maryanne (2020) *Lector, vuelve a casa: cómo afecta a nuestro cerebro la lectura en pantallas*, Barcelona, Deusto.







*Editiones*

# Per un *Chisciotte* contemporaneo: il modello di *dramma-aión* in *Lunario* e *Quarantena*

VINCENZA DI VITA  
Università degli Studi di Torino

## Riassunto

Il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes può prestarsi ad adattamenti non strettamente legati all'ambito del romanzo. Nel teatro contemporaneo le esperienze di riscrittura dell'opera sono numerose. Viene qui evidenziato il valore temporale dell'azione scenica che emancipa i personaggi dal dato storico e letterario per condurlo all'attualità dell'istante scenico o *aión*. Il risultato dell'incontro fra il tempo della scena e quello del romanzo è descritto in maniera esemplificativa dai due autori e artisti contemporanei Rino Marino e Aretta Sterrantino, rispettivamente con le opere *Lunario* e *Quarantena*.

## Resumen

*Don Quixote* by Miguel de Cervantes has been adapted many times also beyond the novel genre, and contemporary theatre is full of such rewritings. The temporal value of the act could release characters from to the historical and literary fact into the current time on stage or *aión*. The process is described by means of the works *Lunario* by Rino Marino and *Quarantena* by Aretta Sterrantino.



Il tempo dell'arte è intriso di eternità, privo di direzione (Philipppson, 1949), è tempo dell'essere e non del divenire, è *aión*. Questa è la ragione che permette all'opera letteraria più nota di Miguel de Cervantes di attraversare il tempo, lo spazio e talvolta anche la lingua, per adattarsi a nuove modalità di traduzione e tradimento. Ma cosa s'intende esattamente con il concetto di *aión* e come esso viene applicato alla formalità del tempo teatrale? È possibile comprendere il concetto di *aión* se messo in relazione con quello di *chronos*<sup>1</sup> e nella sua duplice valenza semantica di "vita" e "tempo". Tra le innumerevoli riscritture per il teatro del *Don Chisciotte*,

---

<sup>1</sup> Da non confondersi con *Kronos* padre mitologico di Zeus.

quelle dei contemporanei<sup>2</sup> Rino Marino<sup>3</sup> e Aretta Sterrantino<sup>4</sup>, rispettivamente con *Lunario*<sup>5</sup> il primo e con *Quarantena*<sup>6</sup> la seconda, presentano i caratteri del dramma prototipico. Rileva Pizzo (2013: 9): “ogni dramma, al di là dalla forma che assume nella sua presentazione, produce nello spettatore la percezione di quella che intuitivamente chiamiamo storia, all’interno di una sequenza di situazioni presenti”. Un atto performativo è infatti da considerarsi sempre presente nell’atto in sé, slegato dalla realtà storica, metafora esistenziale. I due drammi qui analizzati sono costituiti da un dialogo a due, che sottrae e riduce la parola a servizio della scena.

Attraverso la comparazione fra i due testi teatrali verranno evidenziate le caratteristiche dell’azione “eterna”, che mai si completa, sia nel romanzo sia sulla scena: dapprima descritta – nel romanzo – e incarnata poi nella verità della narrazione scenica. Per una maggiore comprensione si allegano i due testi inediti citati, qui consultabili in appendice nella loro interezza.

Prima di analizzare la complessità del carattere temporale e drammaturgico viene presentata la struttura dei due testi, i loro rapporti e il legame che essi hanno con lo stereotipo dell’eroe cervantino Della Mancha e con un celebre testo di Samuel Beckett.

## 1. CASI A CONFRONTO: LUNARIO VS QUARANTENA PER FINALE DI PARTITA

### 1.1 *Quarantena. Chiostro-interno-notte-Cervantes/Caravaggio*

Opera inedita di Aretta Sterrantino

Riferimento catalogo banca dati Q. Theatre-Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe:  
<http://bd.qtheatre.org/en/schede/quarantena/118>

Prima rappresentazione 27 maggio 2018 - Chiesa S. Maria Alemanna, Messina

Personaggi: Caravaggio, Cervantes

Il pubblico entra nello spazio teatrale e vede i corpi dei due protagonisti. È ben chiaro fin dall’inizio che è dominante l’interesse per lo spazio prima ancora che per l’argomento dell’opera. I movimenti di Caravaggio e Cervantes sono opposti, nel corso del dramma il primo fugge, il secondo cerca di restare. Da che cosa o da chi si fugga non è immediatamente rivelato. È stato dunque scritto per l’azione e per essere un testo da rappresentarsi come momento finale di una rassegna dedicata al tema del “resistere”: “*Quarantena* è uno spettacolo al di là di spazio e tempo collocato nell’istante dell’eternità teatrale, attraversando l’erotico dialogo tra scienza, arte, creatività, lingue e linguaggi, restituisce l’esatto antidoto al dramma esistenziale umano, ponendosi anche in veste di specchio sensibile e riflessione profonda sulla

---

<sup>2</sup> L’unione dello studio delle pratiche teatrali contemporanee all’azione concreta di realizzazione delle opere è momento di privilegiato confronto. Si è pertanto deciso di inserire due artisti di cui si conosce la poetica perché la si condivide attraverso un reciproco sostegno umano e lavorativo.

<sup>3</sup> Attore, autore e regista, ha scritto interpretato e diretto numerose *pièce* sul tema della follia e suoi testi figurano in diverse antologie. Per il teatro ha pubblicato nel 2008 la raccolta di testi dal titolo *Contravveleno* per i tipi di Navarra; per Editoria&Spettacolo *Tetralogia del dissenno*, a cura di chi scrive (2020), con prefazione di Luigi Lo Cascio e un contributo di Giusi Arimatea, contiene i testi *Ferrovicchio*, *La malafesta*, *Orapronobis*, *Il ciclo dell’Atropo*; cfr. <https://sukakaifa.myblog.it/rino-marino/> per una biografia dettagliata.

<sup>4</sup> Drammaturgo e regista, dal 2016 a oggi è docente di Storia del Teatro e Messinscena Tragica all’ADDA, Accademia d’Arte del Drama Antico di Siracusa; cfr. <http://quasianonima.it/chi-siamo/auretta-sterrantino-2/> per una biografia dettagliata.

<sup>5</sup> Opera mai rappresentata e inedita la cui scrittura è stata iniziata nel 2007 e poi rivista e conclusa nel 2009.

<sup>6</sup> Regia e drammaturgia di Aretta Sterrantino; interpreti: Michele Carvello e Marcello Manzella; musiche originali: Filippo La Marca; scene e costumi: Valeria Mendolia; disegno luci: Stefano Barbagallo; produzione: QA-QuasiAnonimaProduzioni. Prima rappresentazione: Chiesa Santa Maria Alemanna di Messina 27 maggio 2018. Premi e riconoscimenti: gli attori sono stati segnalati per i Premi UBU nella categoria “migliore attore dell’anno under35”.



crisi politica ed economica attuale”<sup>7</sup>. Il testo, scritto in prosimetro, è ricco di anafore ed epifore, interi versi sono ripresi in italiano, spagnolo, latino. Le battute in forma di sticomitia, le innumerevoli figure retoriche – tra cui rime interne e disfemismi, tra le altre presenti – sono volte a movimentare e musicare il dialogo tra i due, in rima, asciutto e cadenzato. Caravaggio, per esempio, riprende la primissima battuta di Cervantes, dichiarandosi sua controparte nella vicenda narrata. La prima battuta dello spettacolo di Cervantes è: “*Resolver.../ Andar cercando, / andare errando, / alla ventura, / senza avventura*”. Risponde Caravaggio: “*Risolvere. / Fuggir la sorte, / fuggir la morte, / scappare a corte, / scappare oltre*”. Andrà avanti così quello che potremmo intendere come una sorta di prologo nella struttura dell’opera, con scambi di battute in cui Caravaggio fa eco a Cervantes nel primo verso ma si emancipa nella definizione di specifici cenni alle sue capacità artistiche. Viene usata la metafora della creazione-soffio di vita sulla tela “*Soffiare la luce, / soffiare il colore, / soffiare la pace, / con tratto veloce*”. La risposta di Cervantes è invece l’annuncio del suo desiderio di morte fino all’*enterrar* che chiude questa introduzione, con l’immagine esplicita della sepoltura.

Un rumore che spezza l’ingranaggio dialogico, quasi fosse un richiamo vicendevole tra i due, li colloca al centro della scena e fa sì che Cervantes scambi Caravaggio per un cavallo, sperando che esso rechi con sé “il bello Cavaliere dalla triste figura”, come Sancho Panza chiama Don Chisciotte, nel capitolo XIX della prima parte del romanzo cervantino. In questa prima parte i due personaggi indagano lo spazio intorno e Cervantes comprende di trovarsi in un luogo allestito per preservare da un contagio, abitato da malati e moribondi, una chiesa in cui vige lo stato di quarantena e degli indizi cominciano a svelare l’identità dei due. Cervantes prende appunti sul braccio sinistro fasciato e Caravaggio osserva con un monocolo Cervantes e viene introdotto il tema della cavalleria e quello dell’identificazione del tempo teatrale con l’istante. La durata di tempo contenuta nello spettacolo è compresa in una notte, nello spazio di una chiesa in cui sono confinati per una epidemia di peste, metafora dell’artista incompreso e privo di un vero campo di azione per la realizzazione della sua opera e della opportuna fruizione a un pubblico, in un vero teatro.

Il terzo momento dello spettacolo riguarda il dibattito tra i personaggi sulla presunzione oggettiva del dato artistico, a cui segue la presentazione storica e manifesta delle loro identità: Miguel de Cervantes Saavedra e Michelangiolo Merisi da Caravaggio. I protagonisti incarnano i pensieri dell’autrice, le riflessioni sull’arte e il teatro, l’ironia metaletteraria e la creazione di personaggi che si presentano “con certo curriculum di vita”. “A volte l’artista sceglie il suo soggetto, altre volte è il soggetto a scegliere l’artista”. Se Caravaggio dichiara che l’ispirazione sia presente anche nel caso della commissione dell’opera, Cervantes racconta che il suo Don Chisciotte era già esistente come “un idolo, un fantasma, l’ombra di un’idea”. Cervantes incarna idee meno radicali sostenendo che “La vita è sogno e l’arte emula il sogno, non la vita”, mentre il pratico Caravaggio sostiene che “conta ciò che è di per se stesso”. Qui sono presenti anche dei riferimenti storico-letterari contenuti nella battuta di Cervantes:

Don Chisciotte si è adirato per una millantata seconda parte della sua vita e del suo operato che ha trovato assai offensiva. Così mi chiese ancora di riscattar la sorte sua con la mia penna. Ma appena seppe dell’intenzione mia di consegnare al senno il suo finale, si ribellò, rifiutandomi la morte. Allora ha preso tutto e se ne andò, lasciandomi solo Sancio Panza e Dulcinea. Ma voi capite, senza il Cavaliere non c’è storia!

A questo, Caravaggio risponde che è nel buio che trova ispirazione ed entra nella tela che fa da fondale allo spettacolo; sia lui sia Cervantes si liberano dei loro oggetti di scena.

<sup>7</sup> Cfr. [senza autore] 2018, *Atto unico*; “Resistere, combattere, agire” in QA-QuasiAnonimaProduzioni, <http://quasianonima.it/2018/05/30/3342/>

Ha inizio un nuovo momento in cui Caravaggio prende da una scatola dei colori e con una formula magica, ancestrale – tipica dei movimenti scenici di Sterrantino accompagnati da valore simbolico – nomina una serie di colori a cui si contrappone Cervantes, caricando di significato opposto il nero, il rosso, il bianco. Caravaggio cita la pala dei Lazzari che gli è stata commissionata, che cronologicamente corrisponde alla tela del Caravaggio storico dal titolo *Resurrezione di Lazzaro* del 1609, conservata al Museo Regionale di Messina. Le battute che seguono tra i personaggi sono introdotte da anaforici “mi”, “ci”, “vi” e “vi”, “mi”, “ci” volti a esasperare il sentimento di perdita identità fino alla battuta di Caravaggio: “siamo morti” e alla soggettività della molteplice definizione del termine “quarantena” che dà il titolo all’opera e che diventa un terzo personaggio con cui confrontarsi, il vero protagonista della storia.

L’ultima parte del dramma mostra un duello tra i due personaggi attraverso i movimenti di un tango, in un climax musicale che culmina con note elettroniche. Cervantes recita la preghiera del *Padrenostro* in latino ed è intervallato dalle battute di Caravaggio su concetti quali beatitudine, grottesco, fantasia, categorie applicate a un desiderio di salvezza che sembra dominare l’intera drammaturgia. Tuttavia ritorna sul finale *l’immobilitate* evocata che rende Cervantes paragonabile al Dorian Gray di Wilde con la seguente battuta su Don Chisciotte:

La maturitate mia è tutta relegata in Don Chisciotte. Da quando lo incontrai e iniziai a narrar le sue vicende, non un capello bianco né una ruga. Lui invecchiava errando, combattendo, restando fedele al suo ideale. Mentre io vissi recluso in questa giovinezza che mi condannava all’immobilitate. Giovane e malfermo, venivo punito con la pena capitale: esattore, per l’intera mia esistenza.

Seguono citazioni dantesche fino alla rivelazione di Caravaggio a Cervantes: “Siete voi Chisciotte!”.

L’epilogo dello spettacolo consiste nell’investitura cavalleresca di Cervantes, vengono rievocati i colori bianco, rosso e nero e Caravaggio sostiene l’altro che si accascia morente come nel dipinto già citato.

## 1.2 Lunario

Opera inedita e mai rappresentata

Autore Rino Marino, 2007

Riferimento catalogo banca dati Q. Theatre-Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe:

<http://bd.qtheatre.org/schede/lunario/119>

Personaggi: Il cavaliere, Lo scudiero

*Lunario* è un testo teatrale riccamente composto di didascalie e scritto non tanto e non necessariamente per essere rappresentato ma anche solo per la pubblicazione, è quindi un testo di letteratura teatrale. Il corpo dei due protagonisti – Il cavaliere e Lo scudiero – è incastonato dentro un meccanismo automatico all’interno di una torre in una vecchia soffitta, in cui un orologio a pendolo fermo colloca la vicenda “in un tempo indefinito”. Il tempo nelle opere di Marino è sempre fermo ma un cronometro a catena, che Lo scudiero tiene in tasca, traccia un tempo momentaneo all’occorrenza. Come in un teatrino di figura la ripetizione dei movimenti rende i personaggi automi meccanizzati, se Il cavaliere si muove allora Lo scudiero si blocca improvvisamente. Il dialogo tra i due è dettagliato e ricco di elenchi, nomenclature, catalogazioni con eloque colti e ricchi di figure retoriche. Gesti inconsueti e assurdi dirigono il dramma rendendolo con ironia una grottesca tragicommedia. Come in *Quarantena* vige lo stesso senso d’impotenza e inadeguatezza per l’immutabile corso degli eventi di cui è vittima l’azione scenica. Il surreale si arricchisce di metafore e metateatralità e anche qui un “male-nero”, una “eco di carestia” ha costretto i due protagonisti a restare chiusi in un ambiente

malsano. “Teri e oggi convergono. Domani coincide con oggi” afferma Il cavaliere. Ma neanche lo spazio è modificabile tranne che per l’insensata presenza di un pelo, elemento disturbante e cellula morta, o ancora per gli insetti ormai soffocati.

Il testo è convenzionalmente divisibile in tre parti riconoscibili nella descrizione in varie parti del sogno del cavaliere, precedute dai cenni al sogno in un prologo dai toni comici. Tali parti hanno in comune la presenza di un cavallo. Questa figura incarna il paradosso su cui si regge l’intero dramma. L’unico essere davvero vivo, o meglio nella “riviviscenza onirica”, è un cavallo, “ottenuto da un’accumulazione di oggetti in disuso: botti, pentole, legni, stracci, sacchi di iuta, brandelli di cuoio, sella e staffe”. Il cavaliere infatti sostiene di non rievocare ma di “rivivere” il sogno.

Nella prima parte del sogno Il cavaliere sogna un cavallo bianco “con un ventre enorme, tutto bianco, liscio come una luna ed un teschio d’opale e due narici che erano fori minuscoli di spillo, da cui esalava... un vapore d’incenso...”. Il colore del secondo sogno è il rosso:

Sognai... un albero di gelsi rossi, maturi, che il vento ad ogni folata faceva sanguinare, in un gemizio continuo, sino a inondare di rosso tutto il campo e le vallate circostanti, a perdita d’occhio. Perciò lo chiamai... lo chiamo, l’albero del sangue.

Sembra che il testo sia apparentemente lineare ma esso è invece strutturalmente bene architettato con elementi che ricorrono puntuali e intervallano i sogni con l’azione teatrale, puntellata di micromovimenti. Le figure retoriche sono anafore e descrizioni aggettivali culminanti in una climax che, unitamente alla scelta di identiche azioni, unisce palesemente il testo di *Lunario* a quello di *Quarantena* da un punto di vista formale, sebbene con le dovute differenze tra le poetiche dei due autori.

Lo scudiero non è solo la macchina di un corpo attoriale ma anche la cassa armonica di uno strumento musicale che è regolata da regolari colpi di tosse. Nella didascalia che introduce un vero e proprio “dialogo della tosse” leggiamo: “Di tanto in tanto tossisce, meccanicamente, due colpi di tosse e una pausa, a intervalli regolari, accompagnando la tosse con dei sobbalzi ritmati delle spalle.” Segue il comico comando del Cavaliere:

CAVALIERE	Smetti di tossire.
SCUDIERO	Solita tosse, signore... ( <i>Tossisce</i> ) Tosse d’attesa... segnala la mia disponibilità ad eseguire i vostri comandi, il vostro ordine successivo. ( <i>Tossisce</i> ) Vi ricorda che io esisto, signore... sempre all’erta davanti a voi, pronto a servirvi. ( <i>Tossisce, con la solita regolarità</i> )
CAVALIERE	Smetti di tossire. Oppure inventati un’altra tosse.
SCUDIERO	Non conosco altra tosse che non sia questa. ( <i>Tossisce</i> )
CAVALIERE	Meno secca, meno ripetitiva.
SCUDIERO	Non conosco altri tipi di tosse, signore. ( <i>Continua a tossire</i> )
CAVALIERE	Allora smetti.
SCUDIERO	Immediatamente, signore... ( <i>Dopo un profondo respiro</i> ) Sospendere tosse d’attesa.

*Lo scudiero continua a sobbalzare a intervalli regolari, come se continuasse a tossire, ma senza emettere suoni. Il movimento va progressivamente diminuendo, fino all’immobilità.*

All’immobilità dello Scudiero succede un nuovo comando del Cavaliere perché non venga annaffiato il salice né all’alba né al tramonto del fittizio giorno, assicurandosi che l’annaffiatoio sia vuoto, perché un avvelenamento da mandragola – come da tradizione letteraria – non comprometta la consueta routine, con una improvvisa tentazione “di annaffiarlo”. Il cimitero organico vegetale si compone infatti di “un cofano di foglie morte” e di una “fossa dei reliquati”, di un “baule di gusci di lumache” e di un “ossario dei noccioli di visciole”. Incombe tuttavia l’ostile presenza del “pelo”, tra la carcassa di una cimice, morta di noia, tra

farfalle scomparse, testimoniate da qualche crisalide appassita tra gli interstizi. Niente può volontariamente interrompere l'ordine predisposto e programmato degli eventi a meno che non sia stato registrato sul lunario? In realtà la conservazione del pelo fa eccezione. Esso infatti va registrato nel cosiddetto "archivio provvisorio", a cui tuttavia è impossibile accedere. Tale constatazione rimanda ancora una volta a una inevitabile accettazione dell'immobilità:



- CAVALIERE (Con disgusto) Aah! Vecchio. Nuovo. Categorie guaste... Giunti dove siamo!... Il tempo si contrae... collassa in un coagulo di tedio, che sconfessa il rimpianto e mortifica l'aspettativa... (Pausa) Qui. Ora. E nient'altro. (Pausa)... Tutto è ferocemente compresso... stantio.
- SCUDIERO Tutto tende all'inerzia, signore.
- CAVALIERE Inesorabilmente... Con lentezza estenuante.
- SCUDIERO Procedo dunque alla sostituzione dei reperti?
- CAVALIERE Giunti dove siamo...
- SCUDIERO Non ci resta che l'immobilità.
- CAVALIERE È un privilegio che non ci si può permettere... ora.
- SCUDIERO Ora?... Mai... Se il dopo non esiste più.
- CAVALIERE (Rettificando) Oramai.

Con la preoccupazione per il pelo torna a essere menzionato il personaggio del cavallo; è sempre presente sulla scena e con esso lo è il ricordo di una donna e del vento ormai inesistente: "la banderuola è inerte". Ma per indagare il meteo basta osservare il volto del Cavaliere, che mostra una inconfutabile "espressione di pioggia". I suoi sogni infatti sono diventati piovosi in questa terza parte dell'opera. Una frase metateatrale e fortemente chiarificatrice recitata dallo scudiero rivela: "una vostra parola coincide con un mio passo e... allora... succede che il rumore del mio passo copra la vostra parola. La confonde, ne altera la comprensibilità." Il cavaliere potrebbe dunque essere l'*alter ego* dello Scudiero? O nessuno dei due è in realtà esistente tranne il cavallo. A chiarire o confondere ulteriormente le cose giunge la descrizione del sogno di pioggia in una terra desolata, l'angelo della morte "tutto bianco, senz'ali, le braccia mozzate e dei piedini scalzi di bambino" non ha volto ma "al posto degli occhi una tagliola". Mentre Il cavaliere prosegue il suo racconto orrifico Lo scudiero sembra imitare l'angelo descritto, deambulando scalzo lentamente. E quando sembra arrivare "il nocciolo sanguinante" del sogno, il contatto fisico tra l'angelo e il Cavaliere, ecco che suona una sveglia. Ma l'ossessione per il tempo non impedisce che si proceda con rituali azioni quali abluzioni, attenzione per il pelo misterioso, dondoli per la ripresa della narrazione del sogno amoroso o forse solo "sogni macerati in acque di pozzanghera".

L'ultima parte del testo si caratterizza per lo spazio narrato presente nel sogno, di cui si rivela la natura unica, non diversi sogni ma il racconto parcellizzato di un solo sogno, ambientato a Montmartre e temperato dal mercurio che equilibra la condizione termica della vasca per il bagno quotidiano. Mercurio che "si riproduce, si moltiplica, un liquore metallico, una lega infernale. Scorre, contamina, infiltra l'impiantito, penetra i basamenti, scompare e ricompare, signore, lambisce la pietra, imbeve i calcinacci."

Ma un urlo squarcia la consuetudine "nelle viscere del silenzio", lo sente Il cavaliere e per Lo scudiero è fonte di salvezza, giunto a colmare il vuoto nel "lezzo di un'umanità brulicante". Le annotazioni riguardano a questo punto cumuli di cadaveri, "mummie amniotiche" ma è per il cavallo che viene acceso un cero commemorativo. E la fiamma di una candela finalmente brucia il pelo che odora di "tanfo di vita che si sfa". Perfino l'ultimo sintomo di vita svilita diviene insopportabile. Tuttavia un cece rotola sul pavimento e rievoca nel Cavaliere il sogno parigino e il suono di un organetto e di un merlo impagliato, morto di silenzio. Anche il lunario sta per esaurirsi e con esso si esaurisce il racconto del Cavaliere che chiude gli occhi e reclina il capo all'indietro come Cervantes in *Quarantena*.



### 1.3 Un impossibile *Finale di partita* che omaggia Cervantes

Entrambi i testi sembrano ispirarsi a *Finale di partita* di Samuel Beckett<sup>8</sup>; primo punto in comune è il fatto che i personaggi siano chiusi in un luogo da cui sembra impossibile uscire a meno che non si raggiunga l'improbabile altezza di una finestra, unica fonte di luce sui luoghi in cui sono imprigionati. È una chiesa in *Quarantena*, una torre in *Lunario*, un interno con due finestrelle alte in *Finale*. L'immobilità, il tempo sospeso dell'azione scenica, il grottesco sono altri elementi comuni ai tre testi. È indubbiamente però il testo di Samuel Beckett a richiamare questi due più recenti, quasi a volerne inconsapevolmente contenere la esatta sintesi con i quattro personaggi Clov, Hamm, Nagg e Nell. La natura è morta, fuori dello spazio in cui vivono non esiste più nulla, Clov non può stare in piedi, Hamm non può sedersi, Nagg e Nell sono chiusi in dei cassonetti per l'immondizia, ogni giorno di un tempo inesistente si ripete la stessa commedia, perfino il loro cane nero di *peluche* è sprovvisto di una zampa. Hamm ha acqua e cuore in testa, ed è aprile nei ricordi e nei sogni come in *Lunario*, c'è un cannocchiale e Nagg recita il *Padrenostro* come in *Quarantena*. Strumenti di misurazione del vento e della temperatura, cenni a un cavallo, numerosi sono i riferimenti comuni, ma una pulce o forse una piattola, un topo, un biscotto e un confetto che sembrerebbero rendere viva la scena sono solo inesistenti o inanimati. Alla fine Hamm si getta sul volto un fazzoletto dopo avere elencato le azioni che ha compiuto e l'*endgame* di una simbolica scacchiera teatrale, la testa è stata reclinata fin dall'inizio e più volte, simbolica morte già annunciata nel titolo di queste pedine.

## 2. DRAMMA-AIÓN E CORPI LETTERARI

Il dato temporale del *chrónos*, cronologico-convenzionale e ordinatamente compiuto, segna una netta distanza tra l'opera di Cervantes e gli scritti teatrali dei registi e autori Rino Marino e Aretta Sterrantino. Il *Don Chisciotte* è un perfetto modello drammatico, la cui vicenda si rende rappresentabile e viva sempre. Carrascón (2019: 51-71) rileva come infatti

durante todo el siglo XX y lo que va de XXI, en Italia proliferan las adaptaciones escénicas del *Quijote*, con una notable variedad de géneros, estilos, acercamientos a la materia e intenciones estéticas e ideológicas. Por ofrecer solo un dato, en su trabajo final de máster Stefania Di Carlo (2015, 2017) cataloga más de setenta obras teatrales que durante un siglo (1916-2016) reelaboran de diversas maneras y con distintas finalidades la materia diegética protagonizada por el ingenioso hidalgo y aun más ingenioso caballero.

Occorre evidenziare quale sia la connessione tra "azione" o più esattamente *drama* e "tempo" nel suo significato artistico di *aión*, attinente al vissuto da cui ha origine sia la letteratura teatrale sia la sua incarnazione di dispositivo carnale nel corpo dell'attore, colui che si rappresenta personaggio nella messa in scena. Tuttavia anche in merito alla definizione filosofica di "tempo", distinto tra le varie accezioni in quella duplice di *aión* e *chrónos*, i due significati di durata non raggiungono immediato e univoco accordo nel significato tra i filosofi della scienza. Se infatti "il tempo è un *nunc transiens* (un momento che passa) e mai un *nunc stans* (un momento immobile) come diceva Sant'Agostino" (Mondin, 1999: 122) d'accordo con l'analisi del dramma di Szondi (2015), collocheremo l'azione teatrale in un tempo assoluto. Per questa ragione si applicano qui le categorie di "tempo" nell'uso che ne fa Deleuze (1968), filosofo alle cui teorie sia Marino sia Sterrantino aderiscono per spiegare modi e metodi delle proprie

<sup>8</sup> Titolo originale: *Fin de partie*; data di composizione: 1955-1957; prima rappresentazione: Londra, Royal Court Theatre, 3 aprile 1957; prima edizione: Editions de Minuit, 1957; prima edizione italiana: Mondadori, 1969.

rispettive poetiche teatrali. La convergenza filosofica sul concetto di tempo motiva la selezione di queste due opere per l'analisi che si tenta in questa sede. Vedremo infatti come da una parte l'ambientazione temporale ispirata alla dimensione di un calendario lunare e, dall'altra la costrizione spaziale di un regime di quarantena abbiano in comune, nel caso di questi due testi trattati, una delle domande che sta alla base della loro ricerca estetica. Perché continuare a produrre letteratura teatrale, fruibile a un pubblico contemporaneo, ormai svincolato dalla dimensione organica e assuefatto alla lettura virtuale, utilizzando quale pretesto il primo romanzo moderno? Prima di provare a cercare possibili risposte, o a porre ulteriori domande, occorre soffermarsi ancora una volta sulla filosofia di Deleuze. Gilles Deleuze nella sua *Logica del senso* ribalta la dimensione platonica di tempo definendo il presente, quindi l'atto e l'evento non come sostanzialmente diversi ma come "ciò che differenzia il passato dal futuro, l'attimo in cui ciò che è non è più quello che era e non è ancora ciò che sarà" (Longo, 2012: 191).

La drammaturgia di Rino Marino<sup>9</sup> è innanzitutto un processo di creazione letteraria, che assume forma d'azione scenica nella esecuzione sui corpi degli attori e, attraverso questi, su un ricco apparato scenografico e luminoso. Si colloca pertanto nell'ambito di una letteratura teatrale riconosciuta e definita "nuovo teatro". La "malattia cavallaresca" può degenerare nella più grave "incurabile e contagiosa volontà di farsi poeta" (Rico, 2019: 104-105). In *Lunario* i personaggi descritti da Marino non sono "un qualunque" cavaliere e "uno" scudiero ma proprio "quelli" preceduti dalla definizione di un articolo determinativo. L'omaggio a Cervantes è dichiarato, ma questo non impedisce all'autore di tornare a esprimere la propria poetica intrisa di visioni, grottesche e comiche insieme, quali "parole inghiottite in uno sputo", "cavalli calvi" o peli perduti da proteggere come reliquie o da bruciare. La figura del citato scudiero assume varianti nominative o di ruolo ma la sua funzione è quella di incarnare la possibilità di un darsi nel dialogo tra la coppia teatrale. Ciò che rende vivo il dialogo tra i personaggi in Marino è il dubbio, ogni descrizione dialogica - fatta dai due personaggi in continuità come fossero una sola persona - è infatti una continua ricerca della verità, riposta nella speranza di una risposta al vuoto della solitudine monologante. Questa ricerca rende valida l'esistenza anche se essa si compone di azioni e di parole sempre uguali. Il testo di Marino si presenta come un dialogo ricco di iterazioni e lirismi. Come gli altri testi dell'autore è già configurato per la musicalità di una messa in scena in cui la parola compie rituali. Attraverso formule stereotipate e movimenti sempre uguali i due protagonisti perpetuano la loro condanna all'eternità della ripetizione. Chiusi nella soffitta di una torre circolare sono sembianza delle due lancette che indicano lo scorrere di "un tempo indefinito. All'alba di un giorno qualunque". La loro automatizzazione li rende ingranaggi umani all'apice di una infernale macchina che concede la visione di un timido controluce. Come allora dare regola al tempo se non eternandolo, fingendo che esso non scorra? Chi può verificare se si tratti di un controluce provocato dalla stella solare o se non sia piuttosto un crudele dio a sovrastare le loro esistenze con una luce artificiale? E se ciò non bastasse, cosa impedisce di credere che il cronometro indossato dallo Scudiero non sia altro che un meccanismo con cui il personaggio rivitalizza se stesso? Apparentemente i nomi dei protagonisti potrebbero far pensare a una ricostruzione scenica fissata in un tempo passato, tuttavia i modi in cui azioni e parole hanno vita li rendono alquanto assimilabili a figure robotizzate. Non stupirebbe infatti se in una resa scenica le loro voci fossero registrate e si presentassero in una riproduzione asincrona sulle loro labbra. Leggiamo infatti

CAVALIERE    Troppo marcato il timbro...Ovattare la voce al risveglio!  
SCUDIERO    (*Annotando. Con voce piena*) Annoto, signore.  
CAVALIERE    (*Con una smorfia di fastidio*) Troppo forte.

<sup>9</sup> Cfr. V. Di Vita, *Per una introduzione a rotelle*, in R. Marino, 2020: 29-41.

SCUDIERO (Ripete, sussurrando) Annoto, signore.

CAVALIERE (Sforzandosi di sentire) Incomprensibile.

Lo scudiero, concentrandosi, prova ad emettere dei suoni di diversa intensità, mentre il cavaliere lo dirige col cenno della mano, indicandogli di alzare o abbassare il volume, con smorfie di dissenso.

Rendere automa l'attore, come fosse una marionetta animata da fili, è una caratteristica viva e presente nelle regie di Aretta Sterrantino. Per la regista è espressione del suo agire dettando e dirigendo come una divinità gli attori, i quali si lasciano plasmare come bambole meccaniche, possedute da un demone artefice dei loro movimenti. Attraverso l'alternanza di parole simili a formulari o invocazioni rituali, quando non lo siano del tutto – come in *Quarantena*. *Chiostro-interno-notte-Cervantes/Caravaggio* quando Caravaggio recita il *Pater noster* latino scandendolo in più tempi ritmati con gesti e musica – viene modulata la danza o la drammaturgia di luci e musiche. *Quarantena* è il secondo dramma della "Trilogia dell'arte", inaugurata con *Nudità*. *Chiaroscuro permanente* nel 2016, che mette a confronto Schönberg con Kandinskij; la terza parte vedrà coinvolti Monet e Proust.



**Figura 1.** L'immagine ritrae la scena finale di *Quarantena* di Aretta Sterrantino, a sinistra Marcello Manzella/Caravaggio e a destra frontale Michele Carvello/Cervantes. Fa da sfondo all'immagine, concessa da Stefania Mazzara, una parete trasparente che lascia intravedere la luce naturale del chiostro, sulla parete velata verrà apposta ripetutamente una scritta in lingua spagnola. "Muerte. ¡Lo demás es muerte y sólo muerte!", volgendo al presente il verbo "ser" della frase originaria. Questo intende essere un omaggio a Federico García Lorca e alla lirica dedicata al torero Sánchez Mejías. È il gioco teatrale dunque a essere metafora del gioco tra vita e morte e con esso la lotta su quello che la regista identifica come un ring, in cui lottare per la ricerca identitaria riproposta in scena: esigere autenticità per un rinnovato canto a *La cogida y la muerte*?

Le musiche, composte ed eseguite da Vincenzo Quadarella e talvolta da Filippo La Marca per gli spettacoli della Sterrantino, trovano anche esiti autonomi come per *Riccardo III*. *Suite d'un mariage* in cui è la stessa regista ad animare suoni e musiche techno da un impianto digitale collegato all'amplificazione sulla scena in cui agiscono gli attori. La musica è spartito dram-



maturgico che occorre a conferire stati armonici e contrappuntistici. Sterrantino segue pertanto la struttura musicale contemporaneamente ai movimenti coreografici dell'attore, in cui il dialogo è concepito quale "concetto musicale" (Mejerchol'd, 1993), volto alla concentrazione nel momento del *training* attoriale, spesso condiviso con gli spettatori che si accingono a entrare in sala, una sorta di preliminari all'amore. "Auretta Sterrantino si fa dittatrice della stessa carne dei suoi interpreti. Come una tassidermista riempie i loro corpi di anime estranee, ne esalta la struttura e la plastifica in una perpetua danza rituale" (Mercadante, 2018). Giacobbe (2018) sottolinea la capacità sonora della direzione in cui "prevalgono suoni cupi, percussioni, aure astratte miste ad alcune tranches dei *Carmina Burana* di Orff, più che una "suite d'un mariage" come da sottotitolo, sembra un lungo *pas de deux*, una danza di *eros* e *thanatos*". Anche per i personaggi di *Quarantena* è stata scelta la modalità dialogica della danza e di quel ritmo binario che scandisce il genere del tango; esso è riprodotto anche nei dialoghi fin dall'*incipit*:

CERVANTES	Resolver... Andar cercando, andare errando, alla ventura, senza avventura.
CARAVAGGIO	Risolvere... Fuggir la sorte, fuggir la morte, scappare a corte, scappare oltre.

Le ultime parole del dramma sono di Caravaggio, interpretato da Marcello Manzella, e dopo la sepoltura promettono un "*resurrexit*". In preparazione al quadro finale che imita la composizione della *Resurrezione di Lazzaro* - quella originale realizzata dall'autentico Caravaggio e datata 1609 ed è peraltro custodita al Museo Regionale di Messina - Cervantes/Michele Carvello viene sorretto (v. Figura 1.) dal suo partner in scena che, dopo averlo esposto prima e poi deposto, rielabora alcune battute di Sigismondo da *La vida es sueño* di Pedro Calderón de La Barca<sup>10</sup>. Suonano come una sorta di "eterno riposo" per l'amico e diventano poi una dichiarazione d'intenti, finché il buio dipinge i loro corpi per accogliere gli applausi della platea sui ringraziamenti animati da un *Tango de guerre*<sup>11</sup>. Savigliano ha definito il tango una "political economy of passion" (Archetti, 1996: 104-108) e, più recentemente Cara (2009: 438-465) ne sottolinea il carattere storico, inscindibile dalla dimensione dell'ambiente culturale in cui agisce, espressione umana, erotica, intima ne è la sala chiamata "milonga". *Quarantena* è un omaggio ai luoghi e alla storia dell'uomo dove Miguel de Cervantes e Caravaggio si esibiscono in una milonga teatrale, giocando a fare l'amore a passo binario. Se il rapporto tra Lo scudiero e Il cavaliere di Marino è apparentemente sbilanciato, in questo caso i protagonisti sono animati da giovani attori che mimano l'amplesso cadenzato di una sensualità in cui lo spettatore è inconsapevole *voyeur*. Non è in scena un'amicizia o un incontro ma la storia di un innamoramento, che si consuma in una sede storica dell'Ordine Templare, ovvero la Chiesa di Santa Maria Alemanna, a Messina. Tornando alla realtà storica dei fatti ricordiamo che Cervantes fu effettivamente nel 1571 a ventiquattro anni a Messina, nell'anno in cui combatté nella Battaglia di Lepanto (Arenaprimo, 2011), tuttavia questa data coincide con l'anno di nascita di Caravaggio che non avrebbe pertanto potuto incontrare realmente Cervantes. Michelangelo Merisi firmò alcune delle sue opere messinesi e gli storici confermano la sua presenza nella città dello Stretto entro il primo decennio del Seicento. La storia del

<sup>10</sup> L'autrice dichiara di avere rielaborato i vv. 120-156 della Tercera Jornada.

<sup>11</sup> Ultima traccia dell'album dal titolo *Le Déserteur* dei Grimoon (Macao Records, 2012).



*chrónos* non dice se effettivamente s'incontrarono, ma il tempo teatrale che è *aión* trae spunto da un fatto accaduto. Presso la chiesa – dove viene proposto il dramma di Sterrantino – ex plesso dell'Ospedale Maggiore di Messina soggiornò in convalescenza Miguel de Cervantes. L'Ospedale del Priorato dei Cavalieri Teutonici sotto il titolo di "Santa Maria Alemanna" è stata una istituzione aggregata all'Ospedale Civico Grande e Nuovo Grande sotto il titolo della "Madonna della Pietà" dal 1542 al 1908, pertanto nulla può smentire l'effettiva presenza di Caravaggio nel sito, non nello stesso tempo in cui fu ricoverato Cervantes, tuttavia.

L'idea dello spettacolo nasce da un dialogo tra Sterrantino e Stefano Barbagallo, uno dei collaboratori della sua compagnia teatrale, nel 2017, anno in cui l'annuale rassegna teatrale da lei diretta è costretta a svolgersi fuori dal consueto spazio teatrale e affittare lo spazio comunale di una chiesa gotica pare l'unico modo per sostenere le spese. Questa scelta si rivela vincente per la possibilità di sperimentazione che il luogo concede agli artisti. L'autrice si trova pertanto in una dimensione di esilio e di resistenza al teatro istituzionale, in armonia con Cervantes "il visionario" e Caravaggio "il sovversivo" personaggi indubbiamente complementari e coerenti con il territorio, avendo vissuto brandelli di storia che hanno reso celebre lo Stretto di Messina. Epidemia, quarantena, prigionia sono metafora di un testo frutto di ricerche storiche: sono state raccolte testimonianze, trascrizioni di interrogatori ma è la scrittura creativa a costituire il reale collante drammaturgico.

Della riflessione sulla scrittura è intriso il testo di Marino che vede la figura dello scudiero animata – o suicidata o spenta e accesa come un *cyborg* a seguito di un comando vocale – dalla parola del cavaliere o da una luce di scena che mima un'alba:

*In un tempo indefinito. All'alba di un giorno qualunque.*

*Lo scudiero, in camicia, larghe braghe, sostenute da bretelle, palandrana sbottonata e papalina di lana sul cranio glabro, guarda attraverso la finestrella, lo sguardo fisso, perso nel vuoto, a scrutare in lontananza, oltre la grata.*

SCUDIERO (Immobile, inespressivo) Alba scialba... Controluce. Livido controluce. (Scuotendosi, come richiamato all'ordine da un pensiero improvviso, verifica lo scorrere del tempo da un cronometro a catena estratto dalla tasca) Ancora tre minuti... tre minuti di candela. (Controlla la fiamma) Sette minuti alla sveglia. Scongiorare imprevisto d'anticipo... Quindici minuti alla vestizione. (Dà un'occhiata alla gruccia) Vestiario rammendato. (Con andatura meccanica, si avvicina al cavallo che comincia ad accudire, eseguendo convulsamente, con movimenti stereotipati, le azioni che va nominando) Biada, biada, acqua di pozzo. (Pone un secchio metallico sotto la testa del cavallo, guarda il cronometro) Diciotto minuti all'abluzione... diciotto minuti. Verosimile rischio di rinvio... Un'ora esatta all'inventario... un'ora esatta... Biada, frumento, grano saraceno. (Prende la striglia dalla cassetta degli attrezzi) Strigliare due volte, una terza contropelo (Esegue, butta la striglia per terra, dà una rapida occhiata dentro il baule) Armatura lucidata... Appena un'ora all'inventario. (Guarda il cronometro) Cinquantaquattro minuti, per la precisione... cinquantadue minuti primi. (Prende un martello dalla cassetta) Ferrare zoccolo destro posteriore... con chiodi indolore. (Batte il martello sul piede metallico) Zoccoli anteriori ferrati... sinistro posteriore ferrato... con chiodi indolore... Ultimata, con largo margine di sicurezza, preparazione al rituale delle ampole con largo margine di sicurezza... Pronti capestro staffe e cavalcature. (Guarda dentro il secchio) Due partite di paglia, foraggio di prima mietitura... olio alle giunture e alle lucerne... olio minerale... olio di papavero... Poco meno di un'ora all'inventario... Rituale delle fiale, dopo l'ultima riviviscenza, a un'ora esatta dal tramonto.

Il tema cristologico e l'apparato rituale è una costante anche nella poetica di Marino e in questo testo è dichiarato come in altri già nel titolo, ma qui è trapuntato di oggetti e descrizioni esibite con dovizia. Anche questo testo come quello della Sterrantino si chiude con Il cavaliere che reclina la testa chiudendo gli occhi mentre un agognato organetto parigino suona "mentre la luce cala, lentissimamente", in un luogo "protetto" e ironicamente descritto nelle parole e nelle azioni dei personaggi. In *Lunario* e in *Quarantena*, pur con le dovute differenze, è possibile identificare, oltre alla dimensione onirica comune, anche la predilezione per gli organi dell'udito e della vista, come bene esemplificato dall'estratto che descrive le didascalie di Marino. In *Quarantena* essi sono nettamente distinti e assumono la forma di Cervantes e Caravaggio, rispettivamente caratterizzati anche nei costumi e negli oggetti dalla loro ossessione per la ricerca ora letteraria ora pittorica. In *Lunario* il desiderio per l'ascolto di un suono festivo, un organetto, si esaurirà con la morte-uscita di scena-buio dei personaggi.

### 3. CONCLUSIONI

Sostiene Caravaggio nelle parole scritte per lui da Sterrantino: "L'arte è soggettiva, personale, univoca, monocola. Guai a prestare i propri occhi ad altri. La tecnica è grammatica". Questa sua convinzione è un modo per schermirsi dalle accuse di genialità artistica; abbassando così le sue difese, permetterà al personaggio di Cervantes di identificarsi. Chi possiede la tecnica può acquisire regole al di là della genialità, producendo artefatti esteticamente apprezzabili. Cervantes prende appunti, scrive sulle bende del suo braccio ferito, anticipando il momento in cui egli stesso sarà investito cavaliere da Caravaggio con dei colori sul capo, rendendolo opera d'arte totale. Così il personaggio può essere restituito alla sua vita e ritrovare il Don Chisciotte, per cui si era messo in viaggio. Il cavaliere di Marino minaccia invece con la propria spada di colpire sadicamente Lo scudiero, senza mai farlo, non cedendo al desiderio della vittima di penetrargli il petto, così come non gli somministrerà mai le scudisciate "al costato". Anche qui non sfugge l'intento erotico esplicitamente dichiarato nella relazione di coppia, tra l'annichilire e il manifestare interesse per rituali iterativi della celebrazione eucaristica, propria della religione cattolica. Entrambi gli artisti mostrano un interesse per la insondabile credenza nella divinità, di cui sia l'essere umano sia l'opera d'arte è manifestazione. Qualunque oggetto o corpo ricreato è imitazione della creazione, ricreazione. Nei loro testi denunciano le contraddizioni del potere clericale che si è reso protagonista di efferate violenze nella storia dell'uomo. Tuttavia dimostrano di essere affascinati dalla ritualità e dall'apparato scenico con cui viene imbastita la celebrazione della messa cristiana. Le figure di Miguel de Cervantes e di Alonso Chisciano sarebbero per entrambi la giusta sintesi tra ricerca artistica e indagine sul divino. Sterrantino è influenzata dal mondo classico ma sceglie l'apparato segnico del cristianesimo perché maggiormente comprensibile da un pubblico abituato al pensiero contemporaneo occidentale. Le poetiche appartengono ad artisti impegnati civilmente per un cambiamento attivo della società mediante la riflessione per la ricerca di una verità oltre il velo del visibile. "Siccome non vi è superficie, l'interno e l'esterno, il contenente e il contenuto non hanno più limite preciso e sprofondano in una profondità universale o girano nel cerchio di un presente sempre più ristretto quanto più è colmato" (Deleuze, 1975: 83). L'*aión* applicato al Chisciotte consiste in questo: mediante la ripetizione iconoclasta di modelli si annulla la reale temporalità. Nella finzione di un amplesso immaginato nell'unione di Caravaggio con Cervantes o nella spasmodica elencazione di rituali adoperati da *cyborg*-attori, l'*aión* può finalmente realizzarsi: svuotando di significato la diegesi a vantaggio della ripetizione di atti atemporali e rituali.

### Bibliografia

- ARCHETTI, Eduardo (1996) "The Passion of the Tango", *Latin American Perspectives*, 23(4), 104-108.
- ARENAPRIMO, Giuseppe (2011) *La Sicilia nella battaglia di Lepanto*, Messina, EDAS.
- CARA, Ana (2009) "Entangled Tangos: Passionate Displays, Intimate Dialogues", *The Journal of American Folklore* 122 (486) pp. 438-465.
- DELEUZE, Gilles (1968) *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1975) *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- GIACOBBE, Gigi (2018) "Riccardo III. Suite d'un mariage", *Sipario* 19 novembre 2018, [www.sipario.it/recensioniprosar/item/12007-riccardo-iii-suite-d-un-mariage-regia-auretta-sterrantino.html](http://www.sipario.it/recensioniprosar/item/12007-riccardo-iii-suite-d-un-mariage-regia-auretta-sterrantino.html)
- LONGO, Anna (2012) "Viaggio sulla linea dell'Aión. La spazializzazione del tempo in Robert Smithson" *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* 5.2, pp. 187-208, <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/621>
- MARINO, Rino (2020) *Tetralogia del dissenno*, a cura di Vincenza Di Vita, Spoleto, Editoria&Spettacolo.
- MEJERCHOL'D, Vsevolod Ėmil'evič (1993) *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri.
- MERCADANTE, Leonardo (2018) "Riccardo III. Suite d'un mariage", *Straight On*, 22 novembre 2018, <http://www.straighton.it/auretta-sterrantino-riccardo-iii-suite-dun-mariage/>
- MONDIN, Battista (1999) *Ontologia e metafisica*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- PHILLIPSON, Paula (1949) *Origini e forma del mito greco*, Torino, Einaudi.
- PIZZO, Antonio (2013) *Neodrammatico digitale*, Torino, Accademia University Press.
- SZONDI, Peter (2015) *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi.









## QUARANTENA

*chostro-interno-notte-Cervantes/Caravaggio*

AURETTA STERRANTINO

QA-QUASIANONIMA PRODUZIONI

con

(in ordine alfabetico)

MICHELE CARVELLO

*Cervantes*

MARCELLO MANZELLA

*Caravaggio*

REGIA E DRAMMATURGIA

Auretta Sterrantino

MUSICHE ORIGINALI

Filippo La Marca

SCENA E COSTUMI

Valeria Mendolia

DISEGNO LUCI

Stefano Barbagallo

ASSISTENTE ALLA REGIA

Elena Zeta

*Cervantes inizia borbottando qualcosa in crescendo, fino ad arrivare alla prima battuta. Cosa borbotta è da definirsi. Probabilmente il primo capitolo del Don Chisciotte. Cervantes e Caravaggio non si vedono né si sentono l'un l'altro, o meglio Cervantes non sente Caravaggio che parla a bassa voce. Caravaggio ignora qualsiasi altra cosa, preso come è dalla propria situazione.*

**CERVANTES** *Resolver...*

Andar cercando,  
andare errando,  
alla ventura,  
senza avventura.

**CARAVAGGIO** Risolvere.

Fuggir la sorte,  
fuggir la morte,  
scappare a corte,  
scappare oltre.

**CERVANTES** *Concluir,  
Completar.*

Cercare.  
Cercarti.  
Là, dove non so,  
non so bene se posso trovarti.


**CARAVAGGIO** Concludere.  
Completare.

Trovare il rimedio,



trovare una fine  
per porre in principio  
un inizio, un riparo.

**CERVANTES** *Liquidar,*  
*cesar.*  
*Desistir.*

 **CARAVAGGIO** Evocare.  
Evocarti,  
per sapere che posso ancora trovarmi.  
Liquidare.  
Cessare.  
Desistere.

**CERVANTES** Soffiare la luce,  
soffiare il colore,  
soffiare la pace,  
con tratto veloce.  
*Extinguir.*  
Finire, nient'altro. Ch'io possa morire.

**CARAVAGGIO** Estinguere.  
Il sospiro nel buio,  
il desiderio nel buio.  
Me stesso nel buio che mi ha generato.

Risolvere.  
Concludere.  
Completare.  
Liquidare.  
Cessare.  
Desistere.  
Estinguere:  
Seppellire.

**CERVANTES** *Resolver.*  
*Concluir.*  
*Completar.*  
*Liquidar.*  
*Cesar.*  
*Desistir.*  
*Extinguir:*  
*Enterrar.*

*Pausa.*

*Un rumore forte rivela a Cervantes la presenza di qualcun altro.*

**CERVANTES** Ed ecco, mi par di intendere vago romor di zoccoli, ansimare di ronzino, tagliare, nitrire di fiero stallone. Sacripante! Non sarà che qui si aggira Ronzinante?

Se egli è qui, è già finita la mia impresa, dovrei esser lieto e invece...

Ronzinante, sei tu? Porti con te il bello Cavaliere dalla triste figura?

Su, palesati Chisciotte!

**CARAVAGGIO** Messere!

- CERVANTES Non siete voi Chisciotte...
- CARAVAGGIO No Messere, spiacente di diluder la vostra aspettativa.
- CERVANTES La mia aspettativa rimane dilusa ormai da lungo tempo...
- CARAVAGGIO Vedrete che andrà meglio. Intanto, se non vi spiace, mi assesto un poco qui. Ho certa urgenza di restare riparato.
- CERVANTES Oh, qui di riparo ne avrete di sicuro. Diciamo che non so come abbiate fatto a intrar di dentro.
- CARAVAGGIO Ho seguiti due tizi mascherati che tiravano all'interno un poveraccio. Così ne ho approfittato. Sapete com'è... di notte, in città che non conosco così bene.
- CERVANTES Siete in pericolo?
- CARAVAGGIO Diciamo...
- CERVANTES Qualcuno che vi insegue?
- CARAVAGGIO Più di qualcuno, in realtà. Ma passerà, si stancheranno.
- CERVANTES Non dovete sopportare un tal sopruso!
- CARAVAGGIO Non l'ho fatto. Per questo sono qui. Meglio un riparo sicuro che vagare cercando una tana... perché è sicuro, no?
- CERVANTES Sicuro... beh, diciamo che al momento nessuno vi entra volentieri.
- CARAVAGGIO Io comunque qui ci vengo spesso e posso dirvi che il posto è calmo e riparato, anche se intorno si levano lamenti e tristi affanni, i quali anzi io gradisco: favoriscono per me l'ispirazione. È questa infatti la sala per le mie pitture.
- CERVANTES Siete dunque maestro di bottega?
- CARAVAGGIO Maestro di bottega, senza bottega e senza bottegai.
- CERVANTES Non insegnate la vostra arte ad altri?
- CARAVAGGIO Me ne guardo bene!
- CERVANTES E perché mai?
- CARAVAGGIO Perché l'arte è soggettiva, personale, univoca, monocola. Guai a prestare i propri occhi ad altri.
- CERVANTES Certo, non potranno mai vedere come i vostri, ma non credete che la tecnica vada trasmessa perché ciascuno poi la pieghi al suo vedere?
- CARAVAGGIO La tecnica è grammatica e per impararla basta andare da chi insegna. E l'esser atto a insegnare non fa di te un artista.
- CERVANTES E voi avete avuto un insegnante?
- CARAVAGGIO Andai a bottega da un tale Peterzano.
- CERVANTES Artista!
- CARAVAGGIO Non direi. Il tempo mi darà torto o ragione.
- Cervantes estrae una penna, fissa Caravaggio, che lo fissa a sua volta e si allontana a prendere appunti sul suo braccio sinistro fasciato. Caravaggio con un monocolo osserva delle scale cromatiche.*
- CERVANTES E da quanto dipingete? scusate se dimando...
- CARAVAGGIO Non ricordo di un tempo in cui non l'abbia fatto.
- CERVANTES E da quanto non dipingete? scusate se dimando ancora...
- CARAVAGGIO Da qualche settimana. Passo il tempo al porto, in arsenale. Studio per un soggetto novo che mi venne in mente.
- CERVANTES Allora si capisce.
- CARAVAGGIO Cosa si capisce?
- CERVANTES Innanzitutto perché non vi ho trovato qui al mio arrivo.
- CARAVAGGIO Quando siete giunto?
- CERVANTES Tre giorni or sono. Alle prime luci del mattino.
- CARAVAGGIO E siete capitato qui per caso o per un preciso intendimento?
- CERVANTES Per un preciso intendimento.
- CARAVAGGIO E volete darmene notizia?

- CERVANTES Voi volete dirmi perché cercate riparo con tanta agitazione?
- CARAVAGGIO Beh... diciamo che un tizio si è scontrato con l'impugnatura della mia lama. Ma io certo non volli fargli male!
- CERVANTES Un tizio...
- CARAVAGGIO Un magister un po' svitato, mi muoveva delle accuse che non potevo tollerare!
- CERVANTES E di che tipo?
- CARAVAGGIO Di esser spinto da interessi carnali nel guardare i suoi ragazzi.
- CERVANTES Impudente!
- CARAVAGGIO Assai, io dico! Studiavo per il nuovo mio soggetto, ché qui dei Lazzari mi han chiesto di dipingere una pala e si aspettano Madonna e Santi manifesti. Ma a me non garba questa cosa.
- CERVANTES Avete fatto bene a colpirlo per difendere l'onore. Non potevate fare altro. Difendere virtù è un atto necessario. Cavalleria richiede.
- CARAVAGGIO Per l'appunto, Cavaliere ai suoi servigi.  
(Pausa. Caravaggio segue il movimento di Cervantes inquadrandolo con il suo monocolo, mentre Cervantes resta in silenzio)
- E dunque non siete giunto qui oggi stesso, ma siete venuto qui diretto.
- CERVANTES Senza esitazione alcuna, almeno così pare.
- CARAVAGGIO Così pare?! Se non lo sapete voi, chi volete che lo sappia?
- CERVANTES Io so. Adesso sta a voi, come vi pare. E come vi pare proprio non lo so, come potrei?
- CARAVAGGIO Dunque voi sapete il vostro e ignorate il resto...
- CERVANTES Più o meno, così pare.
- CARAVAGGIO E ditemi, che giorno è oggi?
- CERVANTES Un giorno dei sette che compongon settimana.
- CARAVAGGIO E di che anno?
- CERVANTES Non conta il tempo. Conta lo spirito che con quello si accompagna.
- CARAVAGGIO Almeno ditemi, è per noi due medesimo il tempo?
- CERVANTES L'istante è il medesimo. Il resto chi lo sa.
- CARAVAGGIO E dove siamo lo sapete?
- CERVANTES Nel posto che più di tutti può esser uno e tanti.
- CARAVAGGIO ...avrei detto un annesso di ospedale, in città di porto e di mercanti.
- CERVANTES Allora sia.
- CARAVAGGIO E sembra questa fosse chiesa consacrata.
- CERVANTES Allora sia.
- CARAVAGGIO E che voi aspettiate qui da lungo tempo.
- CERVANTES Allora sia.
- CARAVAGGIO Ma avete detto di esser giunto soltanto da tre soli.
- CERVANTES Tre giorni or sono, lo confermo. Aspetto, però, da un tempo assai più lungo. Posso dirvi che per me è condizione quasi abituale.
- Caravaggio fissa Cervantes con il monocolo girandogli attorno e trascinando nel giro anche l'altro.*
- CARAVAGGIO Ve lo leggo negli occhi: vi consumate dentro, in questa attesa.
- CERVANTES Allora sia.
- CARAVAGGIO (Pulendosi le mani con moto di disgusto, gesto che tornerà ripetutamente)  
Anzi in realtà vi trovo in generale un po' consunto. Forse avete un po' di febbre.
- CERVANTES Allora sia.
- CARAVAGGIO Per voi va bene tutto o solo tutto quello che va bene a me?
- CERVANTES Quel che pare a voi potrà essere per me di certo gradimento.



- CARAVAGGIO** A voi non importa determinare il vero, i fatti, determinare il dove, il come, il quando, il chi?
- CERVANTES** Determinare come? Fissare *sic et simpliciter* mi fa orrore. Determinare con il mio o il vostro sguardo è ben altra cosa. E quella mi interessa.
- CARAVAGGIO** Bene allora determiniamo le nostre identità.
- CERVANTES** (*Tirando fuori un lungo rotolo*) Miguel de Cervantes Saavedra, i miei omaggi.
- CARAVAGGIO** (*Sventolando il fazzoletto che usa per pulirsi*) Michelangiolo Merisi, omaggi a voi. *Cervantes prende il monocolo di Caravaggio e lo porta all'orecchio, poi tenta di ascoltare l'ambiente. Caravaggio intanto rovista tra le sue cose osservando Cervantes.*
- CARAVAGGIO** Mastro Cervantes, permettete una domanda?
- CERVANTES** Procedete pure, finora non mi pare vi siate premurato di chiedere licenza. E io non mi negai.
- CARAVAGGIO** Chi cercate?
- CERVANTES** Cerco l'uomo.
- CARAVAGGIO** Disse Diogene da Sinope.
- CERVANTES** E dico io.
- CARAVAGGIO** E quale uomo fa al caso vostro? Perché cercando cercando, giunsi io. Magari mi trovaste!
- CERVANTES** Non credo proprio. Cerco Don Chisciotte de la Mancia, intitolato cavaliere. Ma forse è qui sotto mentite spoglie e si dichiara Alonso Chisciano, che poi è, in vero, la sua prima identità.
- CARAVAGGIO** (*sottovoce*) Un cavaliere... don Chisciotte. Cavaliere dell'ordine di Malta?
- CERVANTES** Cavaliere libero de la Mancia. Di Malta non direi.
- CARAVAGGIO** Meno male, non avrei voluto di certo capitargli presso viceversa...
- CERVANTES** Cosa andate borbottando?
- CARAVAGGIO** Don Chisciotte... mi pare un nome già sentito: ha compiuto imprese clamorose?
- CERVANTES** Operò soprattutto in España, ma la sua fama è giunta anche altrove. E sì, direi che le sue imprese sollevano clamori in qualche modo...
- CARAVAGGIO** Aspettate... conosco questo nome! È il nome di un romanzo, il romanzo di un tale Michele da... Cervantes!
- CERVANTES** Allora la mia fama è giunta fino a voi!
- CARAVAGGIO** Corrono le voci, soprattutto in certi ambienti...
- CERVANTES** (*schiaarendosi la voce*) «*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*».
- CARAVAGGIO** No abla espagnol...
- CERVANTES** «In un borgo della Mancia, di cui non voglio ricordarmi il nome, non molto tempo fa viveva un gentiluomo di quelli con lancia nella rastrelliera, scudo antico, ronzino magro e can da seguito».
- CARAVAGGIO** Don Chisciotte, immagino.
- CERVANTES** Il sarà Don Chisciotte. *Incipit, capitolo primo, parte prima. Cervantes resta immobile e Caravaggio inizia a scrutarlo con un cannocchiale.*
- CARAVAGGIO** E dunque voi siete uno scrittore.
- CERVANTES** Così pare.
- CARAVAGGIO** E come fu?
- CERVANTES** La suerte fu.
- CARAVAGGIO** Non era vostro preciso intendimento?
- CERVANTES** No, io volevo fare il cavaliere. Combattere battaglie, drizzare storti casi. Resistere alle vie perigliose, esser un uomo retto in mezzo a tanta mediocritate.

- CARAVAGGIO** E non vi riusci?
- CERVANTES** Solo in parte.
- CARAVAGGIO** E così avete inventato un cavaliere che si battesse al posto vostro...
- CERVANTES** Io non ho inventato nulla. Fu Chisciotte che mi si presentò.
- CARAVAGGIO** Scusate se preciso, ma ho bisogno di capire. Voi intendete dire che un giorno incontraste Don Chisciotte e lui vi disse: «Omaggi signor mio, vorreste scrivere la mia storia?».
- CERVANTES** Più o meno.
- CARAVAGGIO** E dunque Chisciotte non è personaggio della vostra fantasia: voi avete raccontato solo verità!
- CERVANTES** Non mi par che si possa dire esattamente questo. Lui non si presentò a me come persona viva e vegeta, ma come personaggio che cercava allocazione in un romanzo, poiché quelli che in precedenza se ne erano occupati non lo avevano, a suo dire, giustamente inteso.
- CARAVAGGIO** Cioè voi dite che personaggio già sfruttato, raccontato, usato... di seconda mano insomma, si presenta alla porta di un artista e chiede di aver sistemazione in un'opera di suo concepimento.
- CERVANTES** Che ne rispetti lo spirito e l'essenza, esatto.
- CARAVAGGIO** E giunge col fardello di quanto capitato per mano precedente - così che il nuovo artista possa prenderne visione - o senza nulla, con la sua testimonianza sola?
- CERVANTES** Nei casi più virtuosi, i personaggi con certo curriculum di vita, arrivano con completa documentazione. Del resto è interesse loro, non sapete quanti ne ho mandati indietro perché non si eran premurati di portare stemma, titoli e trascorsi.
- CARAVAGGIO** Si presentano da voi, chiedono udienza...
- CERVANTES** Esattamente. E ci fu un periodo in cui fui costretto a ricevere tutti i pomeriggi senza sosta.
- CARAVAGGIO** E quanti personaggi avete assunto?
- CERVANTES** Non molti in verità, amai troppo Don Chisciotte, mio primo e unico Umore.
- CARAVAGGIO** E voi dite che questo fatto di incontrare il soggetto proprio funzioni tanto per chi si dedica all'inchiostro quanto per chi pratica altre arti?
- CERVANTES** È possibile, io credo. A volte l'artista sceglie il suo soggetto, altre volte è il soggetto a scegliere l'artista. E non sempre la dinamica di questa consustanziazione è chiara. Chiaro è che, nei casi più felici, diventa transustanziazione.
- CARAVAGGIO** E ditemi, scusate se la domanda è troppo impertinente, forse avevate bevuto o fatto uso di sostanze che alterano i sensi, quando vi è successo?
- CERVANTES** Niente affatto! Come osate?!
- CARAVAGGIO** Forse bevo troppo dunque, per questo ancora non mi capitò di incontrare il mio soggetto. Ma è pur vero che quando m'impredo a lavorare ai soggetti che mi danno in commissione, sempre qualcosa o meglio qualcuno intorno a me mi folgora con la sua cruda verità. E allora il suo corpo, la sua faccia, i suoi piedi sporchi, lo sguardo, il naso, diventano il corpo, la faccia, i piedi sporchi, lo sguardo, il naso di questo o di quel santo, della Madonna Vergine o di Cristo. E non importa che siano appartenuti a ladri, becchini, truffatori o meretrici. La loro bellezza viva e cruda diventa il dolore e l'essenza di quelli che l'assumono in se stessi: consustanziazione, transustanziazione, come avete detto.

- CERVANTES** Non mi pare parliamo esattamente della stessa cosa. Il mio Chisciotte non è venuto sprovveduto dalla strada, ma con la sua storia sulle spalle. E non era uno che esisteva, ma un idolo, un fantasma, l'ombra di un'idea che chiedeva di essere soddisfatta. Ma che sapete voi, siete così giovane!
- CARAVAGGIO** Ma se siete più giovane di me, vi siete visto?
- CERVANTES** Non sono così giovane.
- CARAVAGGIO** Ah, adesso possiamo fissare *sic et simpliciter* un detto, un fatto, un atto...
- CERVANTES** Sia mai, se sembro giovane, sono giovane per voi.
- CARAVAGGIO** Infatti a me sembrate giovane.
- CERVANTES** Sembro giovane voi dite. E allora sia. Conta ciò che vedi o vuoi vedere e poco conta ciò che è di per se stesso.
- CARAVAGGIO** Su questo, mi dispiace. Non posso confermare. Conta ciò che è di per se stesso. E compito di chi frequenta arti è intrattenersi con il vero, senza idealizzarlo o raddolcirlo.
- CERVANTES** E a che servirebbe riprodurre copia di ciò che natura offre in singolar bellezza? La vita è sogno e l'arte emula il sogno, non la vita.
- CARAVAGGIO** Annosa discussione. Non credo troveremo composizione alla faccenda. Ma varrà la pena ritornarci. Intanto, ditemi, perché cercate proprio qui il vostro personaggio?
- CERVANTES** Perché è qui che lo incontrai la prima volta, parecchi anni or sono.
- CARAVAGGIO** Siete già stato in questo luogo?
- CERVANTES** Sì ricoverato, dopo la fulgida battaglia in Lepanto, di cui porto il ricordo impresso a fuoco sul mio corpo.
- CARAVAGGIO** E, perdonate l'insolenza, ma... perché il vostro personaggio è fuggito dal romanzo?
- CERVANTES** Non è fuggito dal romanzo. La sua prima parte è viva e vegeta e quelle storie hanno il loro Don Chisciotte. Ma la seconda... la seconda non riesce a venir fuori. Don Chisciotte si è adirato per una millantata seconda parte della sua vita e del suo operato che ha trovato assai offensiva. Così mi chiese ancora di riscattar la sorte sua con la mia penna. Ma appena seppe dell'intenzione mia di consegnare al senno il suo finale, si ribellò, rifiutandomi la morte. Allora prese tutto e se ne andò, lasciandomi solo Sancio Panza e Dulcinea. Ma voi capite, senza il Cavaliere non c'è storia!
- CARAVAGGIO** Trovo assurda la faccenda, ma ognuno ha i mezzi suoi per abbozzare la sua arte. Quindi non discuto. Piuttosto mi trovo occupazione che adesso è tempo che mi metta a lavorare. (*Caravaggio prende il binocolo e inizia a fissare verso il fondo*)
- CERVANTES** A lavorare? Lì dentro? Senza luce?
- CARAVAGGIO** Preferisco. Le mie opere emergono dal buio.  
*Caravaggio si sposta continuando a guardare qualcosa con il binocolo, mentre Cervantes ne segue gli spostamenti e i movimenti. Spogliatosi di tutte le sue tracolle Caravaggio entra nella tela, mentre Cervantes, che ascoltava con il binocolo, lascia anche lui tutto quel che ha addosso. Caravaggio riemerge dalla tela con una piccola scatola tonda in mano, da cui prende i colori e si dipinge muovendosi e parlando in modo rituale.*
- Nero carbone e terre d'ombra bruna,  
qui, neghiottoso e immobile giacendo,  
attendo  
per riemergere dal buio del silenzio.  
Mummia.  
Nero impasto:

bitume, catrame, pece, seppia – seppia, pece, bitume, catrame...  
(*continua sottovoce a ripetere l'ultima formula mentre Cervantes parla*)

**CERVANTES**

Nero,  
tatuato su fondali avorio  
di carta impreziosita da iniziali  
marchiate a fuoco in oro assai lucente.  
Nero non si eclissa alla memoria.

Nero inchiostro,  
inchiostro nero.

(*continua sottovoce a ripetere l'ultima formula mentre Caravaggio parla*)

**CARAVAGGIO**

Rosso, lacca carminio,  
mezzotono e accesso di passioni e tristi affanni.

Rosso impiastro d'ocra:

rubino, porpora, sangue, antracene, cocciniglia – cocciniglia, antracene,  
sangue, porpora, rubino.

(*continua sottovoce a ripetere l'ultima formula mentre Cervantes parla*)

**CERVANTES**

Rosso,  
di sole che tramonta sopra banchi di corallo.

Rosso che sostiene ogni visione.

Rosso magenta di primario impulso,  
rosso pompeiano di vetustate intriso,

rosso di un campo di papaveri in cui affondare il corpo.

Respiro rosso, sento rosso, sono rosso – sono rosso, sento rosso, respiro rosso.

(*continua sottovoce a ripetere l'ultima formula mentre Caravaggio parla*)

**CARAVAGGIO**

Bianco di piombo,  
biacca.

Bianco che muove per primo.

Bianco d'argento, bianco di zinco, neve.

In principio  
imprimitura  
poi

luce che riemerge in gialla ocra.

Bianco che cancella, annulla e accoglie,  
virginale primizia offerta in sacrificio.

Piombo, biacca, argento, zinco, neve – neve, zinco, argento, biacca, piombo.

(*continua sottovoce a ripetere l'ultima formula mentre Cervantes parla*)

**CERVANTES**

Bianco,  
di nebbia sul pensiero,  
di pagina svuotata, abrasa, erasa, prosciugata.  
Bianco di resa o di virtù a resistere,  
bianco di pura ostinazione.

*Cervantes inizia a scrivere. Intanto un qualche rumore o suono si fa più forte e Caravaggio sbotta.*

**CARAVAGGIO** Come fate a stare così intento nella vostra occupazione? Questi lamenti smuovono i miei nervi, già predisposti a dire il vero alla facile irritazione.

**CERVANTES** Intendo, intento, restare concentrato.

**CARAVAGGIO** Sì mio caro, anche io intendo, intento, restare concentrato. Ma qui il romore è troppo: lai mesti e dolorosi, gemiti, lamenti diventano un fragore insopportabile.

**CERVANTES**

Dovrete aver pazienza.



- CARAVAGGIO** Beh, ne ho poca. Il tempo di far passare le speranze di trovarmi e lascio questo posto. Devo trovare qualcuno che mi porti fuori da questa civitate.
- CERVANTES** Dovrete pazientare vi ripeto.
- CARAVAGGIO** Siete voi che aspettate il Cavaliere. Io sono libero di andare. Mi trattiene solo necessitate di finir la pala dai Lazzari richiesta.
- CERVANTES** Voi non avete chiaro il quadro.
- CARAVAGGIO** Questo è certo, ve lo confessai pocanzi.
- CERVANTES** Pocanzi mi parlaste di una pala. Io vi parlo del quadro generale.
- CARAVAGGIO** Il quadro generale è molto chiaro: voi aspettate per restare, io aspetto per partire. Mi pare siano inconciliabili gli esiti, ma possiamo divider la premessa.
- CERVANTES** Condividiamo, in vero, nel totale, lo stato di questione.
- CARAVAGGIO** Nel totale... no, io non vi comprendo. Perché non ve ne andate nelle stanze accanto a intrattener con simili facezie questi lamentosi? Tra voi criptici, reticenti, ermetici del dire, forse vi capite.  
Andate pure, io non vi trattengo.
- CERVANTES** Mi trattiene un grande male.
- CARAVAGGIO** (*Schernendolo, con enfasi*) Giunti sono i lai, leviamoli in lamento condiviso!
- CERVANTES** Vi trattiene un grande male.
- CARAVAGGIO** Cosa dite?
- CERVANTES** Ci trattiene un grande male.
- CARAVAGGIO** Quale male? Oscuro mi pare il vostro dire. E non comprendo se si tratti di minaccia, delirio o osservazione di un vero che mi sfugge.
- CERVANTES** Siete sempre sospettoso e avete un fare circospetto. Non avete da temere: io non vorrò farvi nulla.
- CARAVAGGIO** Guardatevi bene!
- CERVANTES** Non c'è necessità di prendere distanza.
- CARAVAGGIO** Voi mi minacciate...
- CERVANTES** Al contrario, vi chiarisco di non rappresentare io minaccia.
- CARAVAGGIO** Ecco, prudentia vostra. L'ultimo che ha osato provocarmi non lo racconta volentieri.
- CERVANTES** Qui nessuno vi vuole provocare.
- CARAVAGGIO** E allora perché dite che vi trattiene, mi trattiene, ci trattiene un grande male?
- CERVANTES** Ne fu fatta annunciazione.
- CARAVAGGIO** Annunciazione?
- CERVANTES** Annunciazione, sì...
- CARAVAGGIO** «Lo Spirito Santo scenderà su di noi, su noi stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo!».
- CERVANTES** Vi trovo eccessivo e dissacrante. Non è questo il caso di scherzare.
- CARAVAGGIO** Come siete permaloso. Ecco, mi taccio. Dite pure annunciazione.
- CERVANTES** Passarono di qui a metà del secondo giorno che ero giunto.
- CARAVAGGIO** Chi passò?
- CERVANTES** Due messi a emanar bando: sigilli, isolamento, grande male, sospetta morte nera. Gettarono di dentro un disgraziato. Poi da allora altri. Quarantena. Non si esce. E chi entra o è sospetto di grave malattia o è un folle che si espone a un contagio.
- CARAVAGGIO** (*Pulendosi*) Sarei un folle dunque...
- CERVANTES** Che sapevate... siete venuto qui pensando ad altre cose.
- CARAVAGGIO** Avrei dovuto intendere che qualcosa non andava, da come gettavano qui dentro il poveraccio quando sono riuscito a entrare... E infatti era chiuso a

chiave dall'esterno, cosa mai successa prima. Che avventato sono, forsennato il mio cervello!

**CERVANTES** Suvvia, si tratta solo di aspettare...

**CARAVAGGIO** Aspettare? Aspettare cosa? Quarantena, QUA-RAN-TE-NA, *comprendes?* Ci chiudono qui dentro, voi e me. Siamo candidati a morire come gli altri... solo che noi qui dentro ci siamo entrati sani! Non vi angoscia pensare a come vi siete trovato in questa situazione? Siamo morti. Morte rossa, morte nera, morte e basta. Il mal li colga! Questo chiamasi complotto!

**CERVANTES** Un complotto? Di che parlate...

**CARAVAGGIO** Della precisa e diffusa volontà di tenermi sempre ai margini e spingermi sovente in braccio a lei, la morte violenta e assassina.

**CERVANTES** Non comprendo bene cosa dite, ma non credo che tutta questa sia una messinscena per far danno a voi...

**CARAVAGGIO** Voi non capite, appunto. Sono tenuto ai margini da sempre e, sebbene ormai qualche gentiluomo richieda i miei servigi, nel mondo degli intenditori d'arte sono detto rozzo e primitivo. I miei soggetti son vituperati, per non parlare dell'uso che faccio del colore.

**CERVANTES** E allora? Se a loro pare, lasciate pure e così sia. Sarà così per essi soli.

**CARAVAGGIO** Se per qualcuno è, diventa un fatto. E io non voglio che così si dica dell'arte mia. Dicano pure ciò che vogliono di me, ne hanno ben donde. Ma sul mio lavoro non permetto impudenza alcuna.

**CERVANTES** Siete, come vi dicevo prima, troppo attaccato a un'attestazione di fatto, senza comprendere che per ciascuno tutto muta e trascolora. E i contorni di ciò che a voi sembra chiaramente "questo", per altri facilmente saran "quello". Rassegnatevi, dipende tutto dalla prospettiva. E voi dovrete averne conoscenza.

**CARAVAGGIO** (*Smettendo di strofinarsi, ma sempre agitato*) La conoscete voi che raccontate storie? Non hanno forse un solo indirizzo queste storie? Come fanno a mutar verso per chi legge?

**CERVANTES** Dipende dagli occhi di chi legge e dalla loro prospettiva. Tutto qui.

**CARAVAGGIO** Non vi arrendete mai, serafico e glaciale. Ma ve ne scorre sangue nelle vene? O sapete fare solo il damerino?

**CERVANTES** Non comprendo questi modi sì scomposti e assai violenti adesso, vi ho forse offeso in qualche modo? Vi ho arrecato qualche danno?

**CARAVAGGIO** Avreste potuto dirmi che qui era diventato un lazzaretto, che eravamo confinati.

**CERVANTES** Cercavate riparo, qui è riparato.

**CARAVAGGIO** Sì, ma c'è la malattia!

**CERVANTES** La malattia è un'ombra. Cercavate un posto tranquillo, qui è tranquillo.

**CARAVAGGIO** Cercavo un posto sicuro e qui non è sicuro.

**CERVANTES** Protetto dai vostri inseguitori, indi sicuro. Cercavate calma per dipingere la vostra pala, quella in cui non volete mettere Madonna e santi manifesti che vi han chiesto. Che avrei dovuto dirvi? E poi il danno era fatto. Ormai eravate dentro. Se si entra non si esce: qua-ran-te-na, rammentate?

**CARAVAGGIO** Mi pare di sentire dalle vostre parole un che di soddisfatto. Lo capisco, vi aggrada avere compagnia. Ma io di qui me ne andrò presto. Devo andare via!

**CERVANTES** Non appena romperanno quarantena.

**CARAVAGGIO** Quarantena la romperà la morte!

- CERVANTES** Non siate così scuro e pessimista, potrebbe essere anche soltanto precauzione. Potrebbe non trattarsi di quel male.
- CARAVAGGIO** Quel male non perdona. Quel male è punizione che viene a lavar via i nostri peccati. Immondi. Persi nell'illusione che ricche bende, offerte, ori e denari comprino la grazia del Signore. Il nostro animo è corrotto.
- CERVANTES** Per questo ci serve un cavaliere: deve ricordare a noi, vituperanti inerti, che possiamo ancora resistenza a ogni tentazione. Deve vedere il male anche dove esso non compare, così che noi lo vediamo presso e in tal modo potrà essere sicuro di drizzare ogni stortura.
- CARAVAGGIO** Fosse facile. Ma facile non è, mio caro amico. Restiamo fermi, immobili ad aspettare che venga infine quel momento. Il momento. Quello per cui forse nasciamo. Il momento finale in cui tirar le somme. A piedi scalzi ci vorrò arrivare, sporco di fango. Gli occhi tristi per tutto quel che ho perso. E un paio di meretrici a fianco a me.
- CERVANTES** Cosa dite, non sono pratiche che si accordino a un degno cavaliere, non scherziamo. Orsù dunque, calmatevi e datevi un contegno. Ci troveranno in ordine all'apertura dei sigilli e poi...
- CARAVAGGIO** Forse non vi è chiaro che all'apertura qui dentro ci sarà solo fetore di morte o di cadaveri bruciati. Quarantena non è un nobile signore, non lascia scampo e non lotta ad armi pari.
- CERVANTES** Contegno dissi. Contegno! State valicando il limitar di tolleranza. Che ne sapete voi di morte e quarantena?
- CARAVAGGIO** So quello che basta. A soli cinque anni persi tutto, timone e timoniere. Quarantena venne senza scampo, fatale imago di finale di partita. Adesso non resta che spiare.

*(Battendosi il petto)*  
Adesso  
vestito di mestizia  
trascino la mia croce.

Un cappio intorno al collo,  
un cappio intorno al cuore.  
Possa misericordia  
giunger sul mio capo,  
possa sanar costoro  
dal mefitico abbraccio che risolve ogni destino.  
Possa misericordia piegare l'ira del Creatore.

Carezzami leggero,  
Spirito Santissimo,  
ricordati che presto  
mi hai tolto ogni respiro:  
non ho ceppo d'origine,  
non ho sopravvivenza,  
ho solo la mia arte  
che squarcia luci e ombre,  
dentro la nera notte,  
dentro la nera luna,  
fuori la morte nera.

*Cervantes ferma Caravaggio che si picchia sempre più violentemente.*

**CERVANTES** Chi vi ha preso?

**CARAVAGGIO** Tutti. Padre, nonno, fratello, zio.

**CERVANTES** Tutti.

**CARAVAGGIO** Non c'è alcuna prospettiva, nessun come ti pare, nessun "Allora sia"...

**CERVANTES** Tutti. Non ho altro da dire.

**CARAVAGGIO** Devo andare via. Dobbiamo andare via.

**CERVANTES** Non posso.

**CARAVAGGIO** Sì che potete.

**CERVANTES** Non posso ho detto. Aspetto Lui. Il mio cavaliere.

**CARAVAGGIO** Adesso sarò io a gettare un po' di luce sul vostro sguardo cupo: se di qui nessuno entra o esce, neanche Don Chisciotte può sfuggire a questa legge.

**CERVANTES** Questo è vero! Sacripante, neanche per un attimo ero stato sfiorato da una tale riflessione.

**CARAVAGGIO** Prospettive, caro amico.

**CERVANTES** Sono certo che se sarà suo ardente desiderio entrare, saprà riuscire a farlo.

**CARAVAGGIO** Forse non mi avete bene inteso. Ci sono solo due diverse alternative: che sia già dentro e giaccia in mezzo a quei malati lamentosi e moribondi – potrebbe addirittura essere morto – oppure che voglia entrare ma non possa farlo. La legge non permette. E lui, che è cavaliere senza macchia, certo non vorrà infrangere il divieto.

**CERVANTES** Ma anche voi siete cavaliere, o sbaglio?

**CARAVAGGIO** Cavaliere crociato, occupazione interinale.

**CERVANTES** E siete entrato...

**CARAVAGGIO** Mai vi dissi di esser senza macchia, anzi.

**CERVANTES** E quindi, voi mi dite, non c'è speranza alcuna durante quarantena di incontrare il mio Chisciotte?

**CARAVAGGIO** No, vi dico io. E voi ditemi adesso: "Allora sia".

**CERVANTES** Non posso accettare oltre una tale condizione.

**CARAVAGGIO** Dovrete. Oppure rivolgiamo ai Lumi il nostro razioicinio e ci inventiamo come uscire. Del resto potrei dire "Voglio uscire" e voi rispondermi...

**CERVANTES** Allora sia!

**CARAVAGGIO** Esattamente. Magari poi la porta si apre all'improvviso.

**CERVANTES** Magari se lo scrivo cambia la storia in atto.

**CARAVAGGIO** Magari è solo suggestione.

**CERVANTES** Magari io pensavo fosse quarantena e se smetto non lo è più.

**CARAVAGGIO** Magari voi pensaste a quarantena per proiettare fuori la condizione di reietto nella quale vi sentite di essere precipitato da quando foste abbandonato.

**CERVANTES** Adesso state esagerando. Proiezioni, che sono poi questi psicologismi? Non siete voi un pittore?

**CARAVAGGIO** Ritraggo gli animi dei vinti.

**CERVANTES** Vinto sono adesso, senza soluzione?

**CARAVAGGIO** La soluzione c'è. Soltanto una.

**CERVANTES** E quale?

**CARAVAGGIO** Desistete dall'attendere ciò che mai vi giungerà.

**CERVANTES** Desistere... Don Chisciotte non lo accetterebbe, non mi perdonerebbe.

**CARAVAGGIO** Adesso il personaggio giudica l'autore?

**CERVANTES** Sempre, già dal primo incontro.

**CARAVAGGIO** Comunque non resta altro: evadere o desistere.



- CERVANTES Desisterete voi?
- CARAVAGGIO Mai verrà il giorno ch'io desista!
- CERVANTES Sia mai per me ugualmente.
- CARAVAGGIO E allora non vedo altra soluzione. Se voi non desistete, dobbiamo di necessitate uscire. Il che consentirebbe anche a me di tenere il punto sul mio primo intendimento.
- CERVANTES Allora sia.
- CARAVAGGIO (*schiaendosi la voce*) Il desiderio che in cor mi prende e più non m'abbandona è di varcar la soglia di codesto mio diletto ostello e non sentir di fora la parola "quarantena"!
- CERVANTES Allora sia!
- CARAVAGGIO Chi va adesso a controllare l'uscio?
- CERVANTES Voi avete espresso un tal desio, andate voi.
- CARAVAGGIO Dovrei passare in mezzo ai malati deliranti. Non ci penso affatto. Almeno qui, nella stanza annessa, siamo riparati. Andate voi, siete convinto che non si tratti della morte nera, che paura avete?
- CERVANTES Sapete preferisco non rischiare. Ho un tale desiderio di vedere il mio Chisciotte che non posso. E poi, senza vederlo prima, se pure mi ammalassi finirei col non morire.
- CARAVAGGIO Le vostre teorie sono così assurde che non riesco mai a capire quanto ci crediate oppure no. Comunque sia, allorquando decideste di non recarvi presso l'uscio, scartammo tutte le possibilità di fuga.
- CERVANTES Non esiste sul retro un'apertura?
- CARAVAGGIO Se ci fosse, sarei qui?
- CERVANTES Non credo.
- CARAVAGGIO Perché non la scrivete, magari appare all'uopo!
- CERVANTES Non abbiamo un'altra piccola fessura dalla quale sgusciar fuori di nascosto?
- CARAVAGGIO Ci resta quella piccola vetrata. Basta fare un salto di 5 o 6 metri presso.
- CERVANTES Non avete una di quelle impalcature da pittore?
- CARAVAGGIO Non sto affrescando in questi ambienti. Vengo qui a cercare ispirazione, a visualizzare la mia opera per poi incontrarla nei corpi della gente per le strade.
- CERVANTES Va bene. Allora dipingete una lunga scala. Magari dicendo "Allora sia" poi funzionerà...
- CARAVAGGIO Cavalier Michelangiolo Merisi da Caravaggio al vostro servizio, messere, chiedete pure qualsiasi assurdità. Intanto, cavalcando il fiero Ciuco, mi porto verso il guardiano della porta, vedrete lo batterò in duello! La fortuna guida i nostri affari, eccolo e non è solo, sono trenta, quaranta giganti smisurati. Affrontate con me questa battaglia! Voi capite i fatti d'armi vanno soggetti a continui mutamenti – allora sia – state pronto a tutto.
- CERVANTES Fracassa! Ci serve un legno, aguzzo, un palo da conficcare a lancia nell'occhio del guardiano e poi gridar: "Nessuno" è stato!
- CARAVAGGIO È stato Caravaggio che non si nega il nome!
- CERVANTES Sia mai! Velleità sempre vi guida.
- CARAVAGGIO Incedere spavaldo di fiero cavalier sempre mi guida. Voi dovrete intendere...
- CERVANTES Intendo l'intento del degno cavaliere che giammai insegue alcuna velleità.
- CARAVAGGIO Mi sembrate un po' peccato: non avevate fatto i conti con i fatti, se vi pare...
- CERVANTES Non mi era chiara assai la situazione.
- CARAVAGGIO Adesso vi ho schiarito un poco il quadro. Non vi pare?
- CERVANTES Mi pare. Di traverso, ma mi pare.

- CARAVAGGIO Infatti è di traverso, chiuso e non concluso. *Sed, sic stantibus rebus*, questo è, che vi sembri oppure no.
- CERVANTES Benissimo, mi pare chiaro dunque che siamo senza uscita.
- CARAVAGGIO Esattamente.
- CERVANTES Ci tocca di desistere entrambi a questo punto.
- CARAVAGGIO Morirò dipingendo la mia pala, a quanto pare... incontrassi almeno il mio soggetto.
- CERVANTES Io resterò qui in attesa di un tempo che mi sembra troppo lungo, miraggio disiato e assai lontano.
- CARAVAGGIO Ci faremo compagnia.
- CERVANTES Finché voi non schiatterete.
- CARAVAGGIO E chi dice che toccherà per primo a me?
- CERVANTES Non potrà essere altrimenti, se prima non incontrerò Chisciotte.
- CARAVAGGIO Siete cocciuto come un mulo, non sarete voi proprio Ronzinante?
- CERVANTES Potrei esserlo se voi sarete per me il cavaliere del racconto mio.
- CARAVAGGIO Non se ne parla.
- CERVANTES Che vi costa? Cavaliere siete già, che sarà mai? Anzi avrete fama e gloria, alla faccia di Chisciotte!
- CARAVAGGIO Vi dissi che non sono cavaliere senza macchia.
- CERVANTES Ma per cosa? Per aver dato un colpo di pugnale a chi offese il vostro essere virtuoso, per essere fuggito e qui entrato di nascosto? Le attenuanti vi scagionano del tutto.  
*Innocens, innocentis – altera audire nolo.*
- Iniziano a duellare.*
- CARAVAGGIO *Mea culpa.*
- CERVANTES *Vos absolvoimus.*
- CARAVAGGIO *Culpa semper manet.*
- CERVANTES *Facinora tua lustramus.*
- CARAVAGGIO Uccisi.
- CERVANTES Non uccisi e fui accusato.
- CARAVAGGIO Uccisi e fui accusato.
- CERVANTES Io pure condannato.
- CARAVAGGIO Condannato a morte.
- CERVANTES In carcere compresi la mia sorte.
- CARAVAGGIO Condannato a morte.  
Condannato.  
A morte.  
Nessuna sorte.  
Vissi d'arte e dissoluzione.  
Vissi,  
per errore.  
Viaggiai per mondi sconosciuti,  
sondai spazi infiniti,  
oscurità profonde,  
nature immonde.  
Affondai fra neri drappi,  
annaspai, precipitai.  
Poi riemersi,  
come terra alla deriva.

Crudo.  
Scuro.  
Nero.  
Pulsante e rosso, come un intero.

Dissoluto, perso e assai disperso.  
Avido, madido, ansimante.  
Prepotente, brigante, ammaliatore,  
sognatore, visionario, allucinato.

A morte!

A morte!

A morte!

È la mia sorte.

**CERVANTES**

Sorte, caso, *fors*, fortuna

Corsi, lune, venti e mari.

Campi di tulipani.

La notte è ferma, sospeso il cielo,  
tutto corre, lungo il sentiero.

Grumi di pietre  
verdi distese  
alberi sparsi  
alberi soli  
sole facciate  
esistenza svuotate.

Vissi d'inganni.

Vissi ingannato,

ferito, rapito, derubato.

Schiavo, condannato, delegante al delegato.

*Muerte.*

*¡Lo demás es muerte y solo muerte!*

**CARAVAGGIO** Voi dunque mi sfidate?

**CERVANTES** Io mi affido.

**CARAVAGGIO** A un assassino...

**CERVANTES** A chi conosce i fondi opachi che assorbono la luce.

**CARAVAGGIO** Non sono degno.

**CERVANTES** Vedete come filtra la luce benedetta, opponendosi a qualsiasi cosa tenti di fermarla? Vi cerca.

**CARAVAGGIO** Non sarò il vostro Chisciotte.

**CERVANTES** *Pater noster qui es in coelis...*

**CARAVAGGIO** Non potete imprigionarmi, consegnarmi alla luce.

Sono luce e ombra. Sono buio e il suo contrario. Se mi togliete il nero – bitume, catrame, pece, seppia – nulla resterà di me.

**CERVANTES** *Fiat voluntas tua, sicut in coelo et in terra.*

**CARAVAGGIO** Non provateci neppure, tanto resterò immutato, immobile, vibratile, a metà tra buio e luce: assassino e insieme umile creatore.

**CERVANTES** *Dimitte nos debita nostra, sicut nos dimittimus debitoribus nostris. Libera nos a malo.*

- CARAVAGGIO Non esiste bene senza male. E io voglio guardarlo in faccia e sapere come è fatto. Viverlo, sentirlo, conoscerlo in ogni sua *facies* et inclinazione. Eccessi, vino, donne, uomini, duelli, risse: non manchi nulla all'ordine del giorno.
- CERVANTES Sarete depurato se più non peccherete.
- CARAVAGGIO Non esiste beatitudine se si elude la strada del peccato.
- CERVANTES Beatitudine risiede nel lottare contro impurità.
- CARAVAGGIO Nell'assumerne io dico.
- CERVANTES Eliminarle, tutte, una a una.
- CARAVAGGIO La vostra idea di cavaliere senza macchia che resiste alle intemperie mi pare un'utopia assai grottesca.
- CERVANTES Grotteschi sono gli occhi di chi guarda.
- CARAVAGGIO Fingerò di aver sentito un complimento, anche se intesi altro senso in vero.
- CERVANTES Pittore siete, non vi manca certo spirito di finzione o invenzione, dico.
- CARAVAGGIO Pittore sì, e come sapete valent'uomo. E voi dovrete aver capito che intendo valent'uomo, nell'esercizio mio, colui che sappia dipinger bene e imitare bene le cose naturali. Chi è bravo non ha bisogno di alcuna fantasia. Don Chisciotte, invece, inventa i suoi nemici perché non sa neanche riconoscerli.
- CERVANTES Lui vede, lui sa. Conosce l'oltre e l'altrove. Rifugge le impurità che corrompono il reale. E combatte. Non appartiene al volgo, ma al battaglione dei liberi crociati.
- CARAVAGGIO Io avanzo solo, sul sentiero umbratile che diventa scena di un autunno senza fine. Lo vedo, lo sento, e provo a coglierlo nel tratto scuro dell'abisso che lo avvolge. E mi consuma.
- CERVANTES Siete consumato voi, mio caro amico, da un'incessante febbre, da una sete di oceani insondabili, senza confini, da una fame di universi e da una nostalgia di eternità.
- CARAVAGGIO Vi spingete troppo oltre. Forse mi persi, ma presi presto il timone.
- CERVANTES Rimaneste senza bussola.
- CARAVAGGIO Voi vedete solo quel che vi pare. Mai accetterò di essere altro da me stesso.
- CERVANTES Quanta paura sento in te, figliolo caro.
- CARAVAGGIO Avreste potuto essere mio padre.
- CERVANTES Avrei potuto.
- CARAVAGGIO Da adesso in poi.
- CERVANTES Sarò per voi quel che vi sembra.
- CARAVAGGIO Padre, amato padre...
- CERVANTES Dove è il vostro...
- CARAVAGGIO *qui es in coelo...*
- CERVANTES Anche io vorrei...
- CARAVAGGIO Che dite?
- CERVANTES Vorrei spostarmi in cielo.
- CARAVAGGIO Voi vaneggiate, all'improvviso diventate incomprensibile.
- CERVANTES Il mio momento è così vicino eppure assai sfuggente.
- CARAVAGGIO Parlate come un vecchio e siete così giovane a guardarvi.
- CERVANTES La maturità mia è tutta relegata in Don Chisciotte. Da quando lo incontrai e iniziai a narrar le sue vicende, non un capello bianco né una ruga. Lui invecchiava errando, combattendo, restando fedele al suo ideale. Mentre io vissi recluso in questa giovinezza che mi condannava all'immobilità. Giovane e malfermo, venivo punito con la pena capitale: esattore, per l'intera mia esistenza.



- CARAVAGGIO** Quel che dite è denso di sconforto, scandito dal dolore. Ha sfumature malachite... Capisco adesso ogni dissidio, l'urgenza, la necessitate di trovare il Don Chisciotte vostro.
- CERVANTES** Solo sulla scena, in un dramma a due. Così sono senza Don Chisciotte.
- CARAVAGGIO** Didimo voi siete. L'assoluta, completa, autentica solitudine, però, consiste nel non essere neppure con se stessi.
- CERVANTES** Senza lui non potrò giungere al termine del viaggio.
- CARAVAGGIO** Spogliatevi di queste bende, dei vostri panni. Vestite soltanto l'esiziale, l'essenziale, là dove è nido, culla: sull'orlo del sepolcro.
- CERVANTES** Quello che voi tanto temete.
- CARAVAGGIO** Chiunque teme il momento dell'addio.
- CERVANTES** A cosa dite addio? Voi, cosa lasciate?
- CARAVAGGIO** Piaceri, gozzoviglie, pericoli e misfatti. Colori, pennelli, immagini scolpite che in capo a un po' di tempo prendon posto sulla tela. Si inchina la bella dama - che abita la notte la stanza al piano superiore dell'oste in fondo al viale - si piega carco il becchino, ritorto dal fetore. Parlano le immagini. Ci raccontano una storia. A quel parlare muto, a quei silenzi gravidi mi duole dire addio.
- CERVANTES** Per un attimo, un momento appena, vi ho sentito denunciare veritate.
- CARAVAGGIO** E voi perché, perché con fretta attendete quel momento?
- CERVANTES** Per potermi finalmente muovere da questo stato di inerzia soffocante.
- CARAVAGGIO** Fatelo, senza aspettare oltre!
- CERVANTES** E come? Cosa potrei fare *in absentia* di Chisciotte?
- CARAVAGGIO** Non capite? Siete voi Chisciotte!
- CERVANTES** Che dite? non sapete... io! Che assurdità...
- CARAVAGGIO** Nessuna assurdità, pensate bene. Lo sfondo è nero. Un uomo attende alle sue carte. Sogna, vorrebbe essere altrove. In controcampo si avvicina un cavaliere. È lui, lui stesso. Non capite?
- CERVANTES** Vi dico che Chisciotte esiste.
- CARAVAGGIO** Esiste quello che è fuggito, come esiste quello della prima parte delle sue avventure, così mi avete detto.
- CERVANTES** Così ho detto.
- CARAVAGGIO** Allora sia.
- CERVANTES** Come vi pare...
- CARAVAGGIO** No, non mi capite... che sia per voi! Siate voi Chisciotte, riprendete la vostra iuventute in movimento e senilitate in meditazione. La morte sarà di nuovo più vicina e, se vorrete, potrete carezzarla: lei vi guarderà dritto negli occhi. Il resto come pare a voi.
- CERVANTES** *Muerte.*  
*¡Lo demás es muerte y solo muerte!*
- CARAVAGGIO** *Muerte*, sì. E per averla dovrete nascere di nuovo come Don Chisciotte de la Mancia, cavaliere errante.
- CERVANTES** E chi mi terrà a battesimo?
- CARAVAGGIO** Dimenticate che sono cavaliere, sarò io a insignirvi.
- CERVANTES** Mi pare di capire che non ho altra soluzione.
- CARAVAGGIO** Allora sia. Inginocchiatevi. (*Caravaggio riprende i colori e inizia il rituale*)

Bianco di purezza.

*Lustramus vos a malo.*

Rosso di nobilitate.

*Oramus pro bona vestra.*  
Nero come un lutto preannunciato.  
*In extremis vos absolvimus.*

Io Michelangelo Merisi da Caravaggio, Cavaliere dell'ordine di Malta, nomo voi, Miguel de Cervantes Saavedra, gran cavaliere. Dio renda la Signoria Vostra cavaliere fortunatissimo e le conceda vittoria nei combattimenti nel nome di Don Chisciotte della Mancia.

- CERVANTES** Dunque sono io.  
**CARAVAGGIO** Siete voi, adesso.  
**CERVANTES** In ver me stesso.  
**CARAVAGGIO** Non come vi pare, ma com'è. Che ve ne sembra?  
**CERVANTES** Mi sembra di esser attraversato da scosse che mi sconsigliano all'interno. Mi sento all'improvviso assai più pieno.  
**CARAVAGGIO** Come doveva essere, così è: vi vedo infatti adesso in chiaroscuro.  
**CERVANTES** Cervantes o don Chisciotte? Come dovrò chiamarmi adesso?  
**CARAVAGGIO** Scegliete voi come vi pare. L'importante è che adesso siate.  
**CERVANTES** Sono infatti. Sento come di essere rinato: mi vedete un po' invecchiato?  
**CARAVAGGIO** Neanche un punto in verità.  
**CERVANTES** Qualche capello bianco?  
**CARAVAGGIO** A me non pare, ma se volete posso provvedere, ho della biacca.  
**CERVANTES** Non occorre. Sento quel bianco tutto dentro me, scorre manifesto nelle vene. Bianco di purezza e integritate. Bianco, lustro da ogni male, misto al rosso della mia neo-nobilitate che mi spinge a mover ogni pensiero verso una guerra nuova, per una nuova umanitate. (*Ha un mancamento*)  
 Nero infine, come un lutto preannunciato. (*Cervantes si lascia andare tra le braccia di Caravaggio*)  
**CARAVAGGIO** Voi scottate.  
**CERVANTES** Il fuoco mi rinnova.  
**CARAVAGGIO** Torno solo al mio cammino di incertezze.  
**CERVANTES** Non siate timoroso, vi basta aprire gli occhi. Vedere l'oltre, sentir l'altrove. Siate con voi stesso, come avete detto a me.  
**CARAVAGGIO** La presenza vostra era luce alle mie ombre.  
 Morte nera è il male che vi afflisce, che mi afflisce: il male che mi affligge.  
 Morte nera sarà il sotto e il sopra della pala mia in sospenso.  
 Ora non mi resta che tentare una profonda orchestrazione del silenzio.

*Pausa.*

*Cervantes alza lentamente il braccio destro mentre è sorretto da Caravaggio, come nella composizione della Resurrezione di Lazzaro.*

- CARAVAGGIO** Risolvere.  
 Concludere.  
 Completare.  
 Liquidare.  
 Cessare.  
 Desistere.  
 Estinguere.  
 Seppellire.

*Resurrexit.*

*(Adagia a terra il corpo di Cervantes e afferra la sua mano)*  
In questo morire di fenice mi soffiato dalle ceneri....  
*(Caravaggio compone nella morte il corpo di Cervantes e si allontana)*

Andate, ombre che mostrate  
oggi  
ai miei sensi  
già morti e ora vivi più che mai  
corpo e voce, ché corpo e voce avete  
in questo discendere di tenebra  
che è l'uomo che cammina nella vita.  
Andate: io più non voglio maestà contraffatte,  
né fantastiche illusioni,  
non voglio finti turbamenti, tormenti ricercati.  
Non piaceri e dilette giocate d'incanto,  
non impulsi selvatici, non capricci insistenti.  
Il nulla si disfa al più lieve soffio di bruma.  
Lasciate per me buio e luce, e qualche ombra  
che rischiari, nel breve passo del sogno,  
la più autentica esistenza mia.



Revista de literatura  
ibéricas y latinoamericanas









# LUNARIO

RINO MARINO

2007 - Opera mai rappresentata

## PERSONAGGI

Il Cavaliere  
Lo Scudiero

*Una vecchia soffitta all'interno di una torre dalle pareti circolari di pietra con una porta angusta e una finestrella ogivale con grate di ferro. Vicino alla finestra una banderuola di latta per il vento a forma di gallo con le frecce dei punti cardinali. Appeso, un orologio a pendolo fermo, dal vetro impolverato. Quasi al centro, un cavallo, ottenuto da un'accumulazione di oggetti in disuso: botti, pentole, legni, stracci, sacchi di iuta, brandelli di cuoio, sella e staffe. Di lato un'antica vasca metallica, una botte e un baule bombato contenente, fra varie cianfrusaglie, frammenti di spade, alabarde e pezzi metallici d'armatura. Un dondolo sgangherato, uno scheletro d'alberello in un vaso di creta sbreccato e un candelabro con un mozzicone di candela acceso. Da una lunga grucciona penzolano gli indumenti bisunti del cavaliere. Di traverso una lettiga in legno con spalliera da cui pendola una campanella fissata a una cordicella pendente. Vi giace, coperto da un lenzuolo gualcito, il cavaliere, in mutandoni e lunga maglia abbottonata. Capelli bianchicci, come la barba sul mento.*

*In un tempo indefinito. All'alba di un giorno qualunque.*

*Lo scudiero, in camicia, larghe braghe sostenute da bretelle, palandrana sbottonata e papalina di lana sul cranio glabro, guarda attraverso la finestrella, lo sguardo fisso, perso nel vuoto a scrutare in lontananza, oltre la grata.*

SCUDIERO *(Immobile, inespressivo) Alba scialba... Controluce... Livido controluce. (Scuotendosi, come richiamato all'ordine da un pensiero improvviso, verifica lo scorrere del tempo da un cronometro a catena estratto dalla tasca) Ancora tre minuti... tre minuti di candela. (Controlla la fiamma) Sette minuti alla sveglia. Scongiorare imprevisto d'anticipo... Quindici minuti alla vestizione. (Dà un'occhiata alla grucciona) Vestiario rammendato. (Con andatura meccanica si avvicina al cavallo che comincia ad accudire, eseguendo convulsamente con movimenti stereotipati le azioni che va nominando) Biada, biada, acqua di pozzo. (Pone un secchio metallico sotto la testa del cavallo, guarda il cronometro) Diciotto minuti all'abluzione... diciotto minuti. Verosimile rischio di rinvio... Un'ora esatta all'inventario... un'ora esatta... Biada, frumento, grano saraceno. (Prende la striglia dalla cassetta degli attrezzi) Strigliare due volte, una terza contropelo. (Esegue, dà una rapida occhiata dentro il baule) Armatura lucidata... Appena un'ora all'inventario. (Guarda il cronometro) Cinquantaquattro minuti, per la precisione, cinquantadue minuti primi. (Prende un martello dalla cassetta) Ferrare zoccolo destro posteriore... con chiodi indolore. (Batte il martello sul piede metallico) Zoccoli anteriori ferrati... sinistro posteriore ferrato... con chiodi indolore... Ultimata, con largo margine di sicurezza, preparazione al*



rituale delle ampole... con largo margine di sicurezza... Pronti capestro staffe e cavalcature. (*Guarda dentro il secchio*) Due partite di paglia, foraggio di prima mietitura... olio alle giunture e alle lucerne... olio minerale... olio di papavero... Poco meno di un'ora all'inventario... Rituale delle fiale, dopo l'ultima riviviscenza, a un'ora esatta dal tramonto.

*Il cavaliere tira energicamente la cordicella, facendo suonare la campanella.*

(*Bloccandosi improvvisamente, colto alla sprovvista*) Lieve anticipo del risveglio. Scongioro disatteso. (*Ripone gli arnesi nella cassetta, poi, estratto un taccuino dalla tasca dei calzoni, lo consulta rapidamente*) Lunario in ordine... regolarmente aggiornato. Abrasioni ininfluenti... assenza di refusi. (*Al secondo squillo di campanella. Rimettendo il taccuino in tasca*) Risveglio anticipato. Malumore o sogno ricorrente... Maledetto sognare. Maledetto vivere sognando... e rievocare. (*Soffia sulla candela, spegnendola, fa vento con le mani, per disperderne il fumo, si pulisce le mani strofinandole sui calzoni, si compone sull'attenti davanti al cavaliere*)

CAVALIERE (*Tirandosi su a sedere nella lettiga, rimboccando il lenzuolo*) Scorciare la cordicella! Moderare l'escursione del batacchio! Troppo squillante, il suono.

SCUDIERO Annoto sul lunario, signore. (*Estrae il taccuino e scrive*) Ridimensionare campanella d'allerta.

CAVALIERE Troppo marcato il timbro. Ovattare la voce al risveglio!

SCUDIERO (*Annotando. Con voce piena*) Annoto, signore.

CAVALIERE (*Con una smorfia di fastidio*) Troppo forte.

SCUDIERO (*Ripete, sussurrando*) Annoto, signore.

CAVALIERE (*Sforzandosi di sentire*) Incomprensibile. (*Lo scudiero, concentrandosi, prova ad emettere dei suoni di diversa intensità, mentre il cavaliere lo dirige col cenno della mano, indicandogli di alzare o abbassare il volume, con smorfie di dissenso*) (*Con disgusto*) Aah! Che schifo!

SCUDIERO (*Mortificato*) Vedrà che riprovando, signore...

CAVALIERE (*Interrompendolo bruscamente*) Basta! È atroce. La voce di risveglio esige studio, rigo-re, sacrificio. Tu l'hai sempre sottostimata, come se fosse roba da nulla, come se io fossi una bestia da soma, da svegliare a calci, a nerbate.

SCUDIERO Studierò la voce di risveglio.

CAVALIERE Taci!

SCUDIERO Non succederà più, signore.

CAVALIERE Cosa vuoi che succeda più... Oramai. Ci si sveglia come se non ci si fosse mai addormentati e ci si addormenta senza essere mai stati veramente svegli. Per sognare che, poi? (*Abbandona il capo sulla spalliera, socchiude gli occhi. Dopo una lunga pausa, con fastidio*) Ancora... ancora... sempre uguale. Mai che cambi un'immagine, una luce, un odore. Stessa dinamica. Stessa sequenza meschina. Identico fastidio.

SCUDIERO Ancora quel sogno?... Lo stesso, signore?

CAVALIERE Immutato.

SCUDIERO Inevitabile. (*Alza le spalle, si gratta la testa*) Bevevo del latte?

CAVALIERE Come sempre.

SCUDIERO Latte d'asina?

CAVALIERE Di cavallo. (*Si passa una mano sul viso, stropicciandosi gli occhi*) Del mio cavallo.

SCUDIERO Lo stesso sogno.

CAVALIERE Immutato. Comincia e termina, immutato. Briglie impolverate, mozziconi di steariche, luce appena percettibile di lucerna affiochita, ma bastevole a evidenziare il misfatto.

SCUDIERO Sicché immutata sarà...

- CAVALIERE La punizione.  
 SCUDIERO Come sempre.  
 CAVALIERE Inevitabile.  
 SCUDIERO Malgrado io provi a farvi intendere, tutte le mattine, signore...  
 CAVALIERE Come sempre...  
 SCUDIERO Che io non bevo latte, né mai ne bevvi, né tanto meno d'asina, né di cavallo. Specie del vostro, signore, ammesso che il vostro, in quanto cavallo, possa dar latte, giacché, da che mondo è mondo, i mammiferi maschi non ne hanno facoltà.
- CAVALIERE Tuttavia, il sogno non dà adito a fraintendimenti. Bifore serrate, aria stagnante, l'ombra a piombo sulla pietra, che beve alle mammelle. Torna ogni notte, puntualmente, con chiarezza inequivocabile, con sconcertante evidenza.
- SCUDIERO Ma... come voi stesso avrete il buon senso di ammettere... di riconoscere, signore, si tratta di...
- CAVALIERE Un sogno. Molesto, ma vivo, più di mille vite vissute. Fosse pure un brandello... di sogno. Un misero barlume d'incoscienza può rischiarare universi di tenebre... il buio fondo della logica, del razionale, del prescritto... Ma non qui. Non ora... Altri tempi. Altri sogni... Non più... Tutto così prevedibilmente consueto... ricorrente... Aria malsana, candele scolate, latte rubato a sorsi, nella penombra... Troppo uguale, per non macerarmi. Subdolo, costante come una goccia sottile, a intervalli regolari sulle meningi. È la reiterazione che sfinisce. Nient'altro da aggiungere a tua discolpa?
- SCUDIERO Nient'altro.
- CAVALIERE Nessuna attenuante?
- SCUDIERO Nessuna.
- CAVALIERE Ubriachezza?
- SCUDIERO Torno a ripetervi, come ogni mattina...
- CAVALIERE Che non bevi vino.
- SCUDIERO Dalla nascita.
- CAVALIERE Nemmeno un dito, per le feste comandate.
- SCUDIERO Assolutamente astemio, signore. (*Il cavaliere guarda la botte*) La botte è secca come la pietraia. Da tempo immemorabile.
- CAVALIERE Tempo di malenero.
- SCUDIERO (*Va verso la botte, vi accosta l'orecchio, batte tre colpi con le nocche*) Rimbombo sinistro, signore. Eco di carestia. (*Batte altri tre colpi*) Doghe cariate... cimitero di tarme.
- CAVALIERE Nessuna attenuante. L'ammissione di un lieve stato di ebbrezza alleggerirebbe la tua responsabilità.
- SCUDIERO Si tratterebbe di mentire, signore. E voi siete allergico alla menzogna.
- CAVALIERE Pertanto... Giacché il sogno ritorna...
- SCUDIERO Immutato.
- CAVALIERE Come ogni giorno sarà inevitabile...
- SCUDIERO La punizione. Cinquanta scudisciate.
- CAVALIERE Sui lombi.
- SCUDIERO A torso nudo.
- CAVALIERE E sul costato.
- SCUDIERO No. Non al costato. Ieri non mi avete colpito al costato.
- CAVALIERE Vi colpirò oggi al costato.
- SCUDIERO Perché, signore? Ieri non l'avete fatto.
- CAVALIERE Ieri e oggi convergono.

- SCUDIERO Allora...
- CAVALIERE Vi colpirò al costato a giorni alterni.
- SCUDIERO Dunque domani no, signore. Ammesso che continuiate a sognare... quel sogno.
- CAVALIERE Ammesso... Domani coincide con oggi.
- SCUDIERO Un giorno sì e un giorno no. Quattro giorni a settimana. Sedici giorni al mese. Centonovantadue giorni all'anno... o centonovantatre, nell'anno bisestile... Per quanti anni ancora?
- CAVALIERE Anni?
- SCUDIERO Mesi?
- CAVALIERE Ma quanto credi che possa durare tutto ciò? Quanto?
- SCUDIERO *(Dopo un lungo silenzio, rompendo l'immobilità, dopo aver estratto dalla tasca il cronometro a catena, registrando lo scorrere del tempo)* È l'ora della vestizione, signore.
- CAVALIERE È l'ora.
- SCUDIERO Abbiate comprensione, signore, è tanto che vorrei dirvelo... ogni mattina, da sempre... ma quando sto per cominciare voi dite...
- CAVALIERE *(Anticipandolo)* È l'ora della vestizione.
- SCUDIERO Appunto... Dicevo che da quando fate quel sogno, avrei volutoregarvi, qualora vossignoria lo reputasse adeguato, sufficiente...
- CAVALIERE Le preghiere ai topi di sagrestia.
- SCUDIERO Ecco, volevo chiedervi, se voi poteste, per vostra magnanimità e per la mia salute... non per me, intesi, ma perché possa continuare ad assistervi e a servirvi in piena salute...
- CAVALIERE Taglia corto. Lesina le parole o dovrò decretare ancora...
- SCUDIERO Il silenzio protratto.
- CAVALIERE Ad oltranza.
- SCUDIERO Per carità, signore! Qualunque altro castigo, piuttosto... Ecco... dicevo... Vorrei... Avrei l'ardire di domandarvi... se non possiate darmi quella che voi chiamate la punizione...
- CAVALIERE Te l'ho forse mai negata?
- SCUDIERO Ed è giusto che sia così, se, in sogno, l'ho meritata. Ma, proprio in sogno, volevo chiedervi di darmela. Sarebbe più comodo per tutti e due. Non appena mi vedrete, anzi mi sognerete, bere il latte del vostro cavallo, colpitemi, bastonatemi a sangue. Cinquanta, cento bastonate alle reni, al costato, anche ogni giorno, alla testa, signore. Sfogherete su di me la vostra ira, legittima, signore, poi vi desterete dal sonno, appagato d'aver consumato la vostra vendetta, sacrosanta, signore. Voi non avrete fatto alcuna fatica. Ed io mi risparmierò un sacco di nerbate.
- CAVALIERE In sogno... la punizione? Persistono ancora differenze tra sonno e veglia?
- SCUDIERO Per voi nessuna, ma per me, signore... Le reni, il costato... Ho lividi dappertutto, le ossa rotte. Mi sto ammalando.
- CAVALIERE Siamo alla cristallizzazione, alla disfatta inesorabile del tempo. Eppure, tuttavia, persistono differenze. *(Pausa)* Hai controllato il pendolo?
- SCUDIERO Regolare, signore. Nessuna oscillazione. Perfettamente immobile, saldato a perpendicolo, da quando, per vostro ordine, ho inceppato gli ingranaggi e distrutto la chiavetta. *(Mostrando il cronometro)* L'unico segnatempo funzionante è questo, signore, non rimane che il cronometro. Rispetta solo gli intervalli tra le consegne, senza segnare mai l'ora.
- CAVALIERE Latta arrugginita. Ferrovecchio.



- SCUDIERO Indispensabile a regolare la cadenza dei vostri comandi prestabiliti. (*Lo rimette in tasca*) Anche il lunario, signore... (*Mostra il taccuino*)
- CAVALIERE Carta straccia.
- SCUDIERO Da allora è assolutamente privo di riferimenti temporali. Non segna i mesi né i giorni. Pagine bianche, uguali l'una all'altra, da riempire con annotazioni uguali. Stessi ordini, stessi differimenti, identiche azioni.
- CAVALIERE Solita nausea stagnante.
- SCUDIERO Mi sto ammalando, signore... Quanto potrà durare tutto ciò?
- CAVALIERE È l'ora della vestizione.
- SCUDIERO È l'ora.
- CAVALIERE Camicia!
- SCUDIERO Camicia. (*Gliela porge e lo aiuta a indossarla*)
- CAVALIERE Tutti i bottoni in ordine?
- SCUDIERO In perfetto ordine, signore. Cuciti al punto giusto. Né tanto larghi da ciondolare, né tanto stretti da sfuggire dall'asola.
- CAVALIERE E il buco? (*Indica il torace*)
- SCUDIERO Lo stesso di sempre, signore.
- CAVALIERE Non si è allargato?
- SCUDIERO No, signore
- CAVALIERE Né ristretto.
- SCUDIERO Nemmeno. Immodificato. Forame puntiforme di due millimetri all'altezza dell'emitorace sinistro, un palmo sotto il capezzolo, tre dita sopra l'ombelico, contorni anfrattuosissimi... lievemente anfrattuosissimi, lacerazione minuscola... moderata. Né tanto grande da procedere al rammendo, né così piccola da soprassedere, senza margine di rischio.
- CAVALIERE Braghe!
- SCUDIERO Braghe. Stesso orlo di sempre, rifinitura millimetrica, un dito sopra il tallone, un dito sotto il malleolo. (*Porge le braghe al cavaliere che le indossa*)
- CAVALIERE Bretelle regolate?
- SCUDIERO Né così corte da costringervi la schiena, né tanto lunghe da lasciar cascare i calzoni, signore. (*Tendendo le bretelle e facendogliele schiacciare sulla schiena*) Elasticità moderata.
- CAVALIERE (*Irritato*) Più essenziali, le descrizioni!... Calzari!
- SCUDIERO Calzari. Inamidati. (*Glieli porge. Il cavaliere li mette ai piedi*)
- CAVALIERE Corazza!
- SCUDIERO Corazza. (*Gliela porge. Il cavaliere la indossa*) Lucidata.
- CAVALIERE Spallacci!
- SCUDIERO Spallacci. (*Glieli porge. Il cavaliere li indossa*) Lucidati.
- CAVALIERE Stivali!
- SCUDIERO Stivali. (*Glieli fa calzare*) Mai risuolati.
- CAVALIERE (*Allungando le gambe*) Verificarne l'usura.
- SCUDIERO (*Esaminando le suole*) Totale assenza di usura delle suole.
- CAVALIERE Neppure impercettibile.
- SCUDIERO Neppure. Usura residua, ferma a quel giorno in cui la signoria vostra decretò... (*Bruscamente, ritraendo le gambe*) Elmo!
- CAVALIERE Elmo. (*Gli porge l'elmo. Il cavaliere lo osserva perplesso, indicandolo*) Lucidissimo, signore. (*Il cavaliere continua a puntare l'indice verso l'elmo*) Neppure un graffio. Nessuna ammaccatura.
- CAVALIERE Un pelo. (*Prendendo il pelo tra indice e pollice, osservandolo, pensieroso*) Un pelo sull'elmo.

- SCUDIERO *Esaminandolo*) Un pelo di cavallo, signore.  
 CAVALIERE Del mio cavallo?  
 SCUDIERO E di quale altro, signore? Non ci sono cavalli nello stallaggio, se non il vostro.  
 CAVALIERE Se non il mio.  
 SCUDIERO Non si vedono cavalli nell'arco di un miglio.  
 CAVALIERE Se non il mio.  
 SCUDIERO Se non il vostro.  
 CAVALIERE Da che mondo è mondo?  
 SCUDIERO Da che mondo è come voi volete che sia.  
 CAVALIERE Sicché il mio cavallo perde il pelo.  
 SCUDIERO Ricambio fisiologico, signore, uno cade, un altro ricresce.  
 CAVALIERE Niente di preoccupante.  
 SCUDIERO Affatto, signore.  
 CAVALIERE *(Continuando a tenere il pelo in mano, gli ridà l'elmo)* Lucidare.  
 SCUDIERO *(Prendendo l'elmo)* Già lucidato. Ci si può specchiare, signore. Ma se occorre, lucidare ancora.  
 CAVALIERE Energicamente, e se non bastasse...  
 SCUDIERO Rilucidare. Con lana di vetro. *(Strofina l'elmo con un panno)*  
 CAVALIERE E pelle di cervo. *(Dopo una pausa, tenendo il pelo, fissandolo)* Dunque nessun altro cavallo ha mai varcato quella soglia?  
 SCUDIERO Mai.  
 CAVALIERE *(Sospettoso)* Cervi?  
 SCUDIERO Men che meno, signore. Ci riforniva di pelle di cervo un bracconiere di Sant'Adelmo, prima che voi decretaste... *(Pausa)* Ma giungeva già trattata e conciata, senza l'ombra di un pelo.  
 CAVALIERE Il mio cavallo non ha mai perso un pelo. Deve averlo portato il vento.  
 SCUDIERO Non tira alito di vento. La finestrella è sprangata. Ogni feritoia è occlusa, intramata di ragnatele.  
 CAVALIERE Garzaie.  
 SCUDIERO Talmente fitte da soffocare i ragni, signore.  
 CAVALIERE Sicché deve essere un pelo del mio cavallo.  
 SCUDIERO Inequivocabilmente.  
 CAVALIERE Presagio funesto. *(Esamina il pelo, osserva il cavallo, riesamina il pelo, si tocca la barba per confrontare la consistenza)* Mio non è.  
 SCUDIERO Nossignore.  
 CAVALIERE Tuo non può essere.  
 SCUDIERO Nel modo più categorico. Sono assolutamente glabro, signore.  
 CAVALIERE Calvizie recente. Perdita pregressa.  
 SCUDIERO Glabro dalla nascita, signore.  
 CAVALIERE Anche le ascelle?  
 SCUDIERO Soprattutto le ascelle.  
 CAVALIERE Anche il pube?  
 SCUDIERO Dalla testa ai piedi, signore.  
 CAVALIERE Liscio come un uovo.  
*(Pausa. Dopo aver fissato a lungo il pelo. Assorto)*  
 Una volta... Quelli sì che erano sogni... Sognai...  
 SCUDIERO *(Con stupore, accennando un sorriso)* Una volta! Una volta! Avete detto -una volta-. È la prima volta, da quel giorno, che dite -una volta-.  
 CAVALIERE Non sto rievocando. Rivivo il sogno, imbecille! Riviviscenza onirica, mai più rievocazione.

- SCUDIERO *(Dopo aver guardato il cronometro)* Non è ancora l'ora della riviviscenza, signore.  
 CAVALIERE Qual è l'ora?
- SCUDIERO Un'ora dopo il tramonto, signore. Ordine inderoga...  
 CAVALIERE *(Interrompendolo)* Derogabilissimo! Al punto in cui siamo... Anticipabile e procrastinabile ad libitum, con reiterazione protratta. Fino alla nausea. Anzi, fino all'esasperazione della nausea preesistente.
- SCUDIERO *(Rimettendo in tasca il cronometro)* Dunque è l'ora signore. *(Riprende a lucidare)*  
 CAVALIERE *(Aggrottando la fronte per ritrovare la concentrazione)* Sognai... un cavallo glabro, con un ventre enorme, tutto bianco, liscio come una luna ed un teschio d'opale e due narici che erano fori minuscoli di spillo, da cui esalava... un vapore d'incenso...  
*(Allo scudiero cade di mano l'elmo che riprende prontamente)*  
 È sempre stata la tua specialità interrompere la riviviscenza dei sogni.
- SCUDIERO Perdono, signore. *(Riprendendo a lucidare)* Più lo si lucida, più scivola di mano.  
 CAVALIERE *(Riprendendo il sogno, in tono narrativo)* E l'eco di tale vapore si spandeva... L'eco? Ho detto l'eco? *(Lo scudiero allarga le braccia)* Terminologia impropria. Parole spurie che infettano il pensiero volatile. Parassiti dell'idea. Basta un soffio, un accenno di distrazione a sbalestrare il volo. *(Riprendendo)* E il fumo... No... E il flusso - ecco - il flusso di tale vapore si spandeva... sinistramente... *(Esita)* Ah! Sempre peggio! Regressione progressiva. Rimpiazzo d'accatto. Inammissibile. Sono allergico alle rettifiche, alle sostituzioni verbali. È intollerabile, ostinarsi a rappezzare il sogno, come se le parole fossero pezze da culo, stracci da macero... Elidere, elidere... dimenticare. Sacrificare il tutto per la parte.
- SCUDIERO *(Estrae il taccuino)* Annoto? *(Il cavaliere lo ignora)* Annoto?... *(Alzando la voce)*  
 CAVALIERE Annoto, signore?  
 Annota il diavolo che ti porti... te e quel maledetto lunario! *(Lo scudiero rimette in tasca il taccuino, rapidissimamente)* Un sogno intero scancellato, fottuto da una parola truffaldina. Un sogno da scordare nel novero dei sogni mai fatti. Ineluttabile... Si ritorna alla stessa oscurità.
- Pausa.*
- SCUDIERO *(Senza guardarlo)* S'è ammaccato, l'elmo?  
 CAVALIERE *(Controllandolo)* No, signore. Ha resistito a ben altri insulti.  
 SCUDIERO Non mi resta che cambiare sogno... Sogni d'altri tempi. Quelli erano sogni!  
 CAVALIERE Come desiderate, signore. *(Riprende a lucidare).*  
 Sognai... un albero di gelsi rossi, maturi, che il vento ad ogni folata faceva sanguinare, in un gemizio continuo, sino a inondare di rosso tutto il campo e le vallate circostanti, a perdita d'occhio. Perciò lo chiamai... lo chiamo, l'albero del sangue.  
 Una sera, o meglio una notte... una notte stellata... una di quelle rare notti d'inverno in cui il cielo è tutto un luccicare di stelle, un vento di maestrale spirò... con tale violenza che l'albero, scosso... *(Allo scudiero cade ancora l'elmo di mano. Perdendo la pazienza)* Come dare l'acqua buona ai porci!... Ecco, vedi? Tempo perfetto. È un dono di natura, una vocazione. Un'interruzione maldestra, una cesura... e il volo si fa crollo, amaramente... precipizio... schianto di raziocinio. Un tonfo miserabile e... Il baratro. Si ripiomba in questo insulso vivere apparente, in questo tedio paludato.  
*(Lo scudiero raccoglie l'elmo, riprende a lucidarlo)* S'è scalfito?
- SCUDIERO Intatto, signore. Ci vuole altro per intaccarlo.  
 CAVALIERE Hai annotato l'anticipo della riviviscenza?

- SCUDIERO Sto lucidando, signore.
- CAVALIERE Hai annotato il viraggio di sogno?
- SCUDIERO Continuo a lucidare, signore. Non riesco ad annotare, lucidando.
- CAVALIERE Smetti di lucidare. (*Imperioso*) Elmo!
- SCUDIERO (*Dà un'ultima lucidata, rapidissima, glielo porge*) Elmo. Provvedo immediatamente all'annotazione. Il tempo di estrarre il lunario, signore. (*Stenta a tirare fuori dalla tasca il taccuino*) Il tempo necessario... S'è incastrato... S'è incastrato nella tasca dei calzoni. Fastidioso imprevisto, signore... Non viene fuori. S'è imbrigliato nel refe del rattoppo. (*Agitando la mano nella tasca, nervosamente*) Pazienza. Ci vuole pazienza... Si sgancerà prima o poi. (*Correggendosi, prontamente*) Oh, perdoni, signore... cioè prima possibile... ossia adesso, perdoni. Sangue freddo negli imprevisti. (*Finalmente estraendolo*) Liberato, signore... Indenne. Lunario estratto, senza danno alcuno... Duplice annotazione...
- CAVALIERE (*Bloccandolo, con ira*) Fuori tempo per l'annotazione.  
*Lo scudiero rimette in tasca il taccuino, con un gesto velocissimo, si asciuga il sudore dalla fronte, poi s'arresta, aspettando un nuovo ordine. Di tanto in tanto tossisce, meccanicamente, due colpi di tosse e una pausa, a intervalli regolari, accompagnando la tosse con dei sobbalzi ritmati delle spalle.*
- SCUDIERO Smetti di tossire.
- SCUDIERO Solita tosse, signore. (*Tossisce*) Tosse d'attesa. Segnala la mia disponibilità ad eseguire i vostri comandi, il vostro ordine successivo. (*Tossisce*) Vi ricorda che io esisto, signore... sempre all'erta davanti a voi, pronto a servirvi. (*Tossisce, con la solita regolarità*)
- CAVALIERE Smetti di tossire. Oppure inventati un'altra tosse.
- SCUDIERO Non conosco altra tosse che non sia questa. (*Tossisce*)
- CAVALIERE Meno secca, meno ripetitiva.
- SCUDIERO Non conosco altri tipi di tosse, signore. (*Continua a tossire*)
- CAVALIERE Allora smetti.
- SCUDIERO Immediatamente, signore. (*Dopo un profondo respiro*) Sospendere tosse d'attesa.  
*Lo scudiero continua a sobbalzare a intervalli regolari, come se continuasse a tossire, ma senza emettere suoni. Il movimento va progressivamente diminuendo, fino all'immobilità.*
- CAVALIERE Non hai annaffiato il salice?
- SCUDIERO Nossignore.
- CAVALIERE Quante volte?
- SCUDIERO Due volte. Non l'ho annaffiato all'alba, non lo annaffierò al tramonto. Non lo annaffio due volte al giorno. Puntualmente, come sempre.
- CAVALIERE E non l'hai mai dimenticato?
- SCUDIERO Mai... Solo una volta, signore, che mangiai la mandragola, in preda a delirio, fui tentato di annaffiarlo. La terra del vaso era secca come tufo, le foglie riarse e incartocciate.
- CAVALIERE Aria affatturata. Vegetazione malaticcia.
- SCUDIERO L'annaffiatoio era casualmente pieno d'acqua piovana, colata dalla gronda, poco prima che s'incrostasse definitivamente. Lo avvicinai al salice, ma un lampo residuo di coscienza mi illuminò, appena in tempo per trattenermi. Da allora, ogni sera, prima del sonno, preparo l'annaffiatoio per il giorno successivo. Mi accerto che sia assolutamente vuoto.
- CAVALIERE Non guasta mai un eccesso di prudenza. (*Guardando l'albero*) Tuttavia si ostina a resistere.
- SCUDIERO Una foglia, signore, un'unica foglia superstite.



CAVALIERE	Che non vuol saperne di cadere.
SCUDIERO	Né di ingiallire, signore.
CAVALIERE	Pervicace. Ancora una. Ancora una foglia per chiudere definitivamente ed archiviare il cofano delle foglie morte.
SCUDIERO	E tumularlo nella fossa dei reliquati organici.
CAVALIERE	Assieme al baule dei gusci di lumache.
SCUDIERO	E all'ossario dei nòccioli di visciole.
CAVALIERE	Ancora una foglia.
SCUDIERO	L'ultima.
CAVALIERE	Condannata a soccombere al primo refolo di vento.
SCUDIERO	Qualora spirasse, il vento.
CAVALIERE	Destinata a cadere sotto il peso di un insetto.
SCUDIERO	Qualora esistessero ancora degli insetti.
CAVALIERE	Estinti?
SCUDIERO	Qui dentro sì, signore. Non so altrove. Qui va progressivamente esaurendosi ogni forma di vita. Circolerà appena qualche blatta, su per gli scarichi. Ancora per poco, finché le condutture non saranno definitivamente occluse.
CAVALIERE	E i liquami pietrificati. <i>(Pausa)</i> La cimice delle piante. Te la ricordi?
SCUDIERO	Perfettamente, signore. Verde, romboidale.
CAVALIERE	Ronzava, verso sera, attorno alla lucerna.
SCUDIERO	Puzzava.
CAVALIERE	Di ammoniaca.
SCUDIERO	E di carne bruciata. Se sfiorava la fiamma.
CAVALIERE	Non l'hai più veduta?
SCUDIERO	No, signore.
CAVALIERE	Non ne hai più sentito il ronzio?
SCUDIERO	No, signore.
CAVALIERE	Deve essere morta.
SCUDIERO	Di vecchiaia.
CAVALIERE	Di noia. Come le farfalle crepuscolari.
SCUDIERO	Anch'esse, signore. Scomparse.
CAVALIERE	Non ve n'è più traccia?
SCUDIERO	Qualche crisalide appassita negli interstizi.
CAVALIERE	Aria stagnante... Assenza di pulviscolo.
SCUDIERO	Non una bava di vento. E ragnatele disabitate.
CAVALIERE	<i>(Porgendogli il pelo)</i> Pelo!
SCUDIERO	<i>(Prendendo il pelo fra due dita, confuso)</i> Pelo... Che... che fare?
CAVALIERE	Procedere.
SCUDIERO	In che modo?
CAVALIERE	Conservare.
SCUDIERO	Conservare... Dove, signore?
CAVALIERE	Nell'ampolla.
SCUDIERO	Quale ampolla?
CAVALIERE	L'apposita ampolla.
SCUDIERO	Non ci rimangono apposite ampolle disponibili.
CAVALIERE	Le abbiamo riempite tutte?
SCUDIERO	Proprio così, signore.
CAVALIERE	Nessuna è vacua?
SCUDIERO	Nessuna.

- CAVALIERE Cosa contengono? (*Lo scudiero non risponde*) Ti ho chiesto cosa contengono le ampolle.
- SCUDIERO Potrò rispondere quando sarà l'ora dell'inventario.
- CAVALIERE Prima non è concesso?
- SCUDIERO No.
- CAVALIERE Da chi non è concesso?
- SCUDIERO Da voi, signore. Da chi altro?
- CAVALIERE (*Sfottente*) Ordine inderogabile.
- SCUDIERO E insindacabile. (*Gli ridà il pelo*)
- CAVALIERE Piano! Potrebbe spezzarsi. Troppo stretta, la presa. (*Poi, fissando il pelo che tiene fra le dita, con rabbia crescente*) Conservare... archiviare... catalogare... seppellire. Per il gusto di riesumare... un giorno, non meno insignificante degli altri. E provare altro disgusto, per un ricordo miserabile e già disgustoso, ancor prima d'essere memoria, pensiero fossile, ma squallida, penosissima vita corrente. (*Porgendogli il pelo. Ironicamente solenne*) Serbare nell'archivio provvisorio. (*Lo scudiero prova a prenderlo con cura*) Più deciso il gesto, maledizione! Potrebbe sfuggirti di mano. (*Lo scudiero prende il pelo, si allontana, poi torna, tenendolo ancora fra due dita*) Allora?
- SCUDIERO Costernato, signore, non si può...
- CAVALIERE Eh?
- SCUDIERO Non più.
- CAVALIERE Non più... cosa?
- SCUDIERO Impossibile accedere all'archivio provvisorio. Trabocca di reperti. Si tratterebbe di toglierne uno vecchio, per mettervi il nuovo.
- CAVALIERE (*Con disgusto*) Aah! Vecchio. Nuovo. Categorie guaste... Giunti dove siamo!... Il tempo si contrae, collassa in un coagulo di tedio, che sconfessa il rimpianto e mortifica l'aspettativa. (*Pausa*) Qui. Ora. E nient'altro. (*Pausa*) Tutto è ferocemente compresso... stantio.
- SCUDIERO Tutto tende all'inerzia, signore.
- CAVALIERE Inesorabilmente. Con lentezza estenuante.
- SCUDIERO Procedo dunque alla sostituzione dei reperti?
- CAVALIERE Giunti dove siamo...
- SCUDIERO Non ci resta che l'immobilità.
- CAVALIERE È un privilegio che non ci si può permettere... ora.
- SCUDIERO Ora?... Mai... Se il dopo non esiste più.
- CAVALIERE (*Rettificando*) Oramai.
- Lo scudiero deambula lentissimamente, come un automa, da una parte all'altra della stanza, guardando di tanto in tanto il cronometro e rimettendolo in tasca.*
- L'elenco dei reperti.
- SCUDIERO (*Scuotendosi, s'arresta*) Impossibile. Impossibile enumerarli prima dell'ora dell'inventario.
- CAVALIERE Così ho stabilito?
- SCUDIERO Tassativamente.
- CAVALIERE Impossibile sostituirli senza averli enumerati!
- SCUDIERO (*Gli ridà il pelo, poi, estraendo il taccuino dalla tasca, appuntando*) Differire all'ora dell'inventario.

*Lo scudiero batte il piede sul pavimento, con uno scatto secco, improvviso.*

- CAVALIERE Che ti prende?

- SCUDIERO (Ritirando il piede) Una blatta, signore.  
 CAVALIERE L'hai schiacciata?  
 SCUDIERO Inevitabilmente... Potrebbe essere l'ultima. (Estrae il taccuino ed annota, osservando la blatta) Caratteristiche analoghe alle precedenti. Colore, forma, andatura, consistenza. (Chinandosi ad esaminarla) Liquido grigiastro. Segni di schiacciamento. Poltiglia giallognola... sanguinolenta. (Il cavaliere gli fa cenno di smettere) Ometto il reperto necroscopico, signore?
- CAVALIERE Ometti.  
 SCUDIERO Annoto semplicemente 'come sopra'.  
 CAVALIERE Annota semplicemente 'come sempre'. Sei stato sempre un esperto nell'eliminazione delle blatte.
- SCUDIERO E nel cavare i vermi dalla frutta... dal formaggio... quando c'era la frutta...  
 CAVALIERE Quando avevamo il formaggio.  
 SCUDIERO Non ci resta che pane azzimo, signore. Legumi secchi. Tanti legumi secchi. Una scorta inesauribile di legumi secchi.  
 CAVALIERE Roba da far passare l'appetito ai maiali. (Pausa. Dopo aver osservato a lungo il pelo) Presagio funesto... Il mio cavallo non ha mai perso peli. (Si tocca la barba sul mento) Mio non è. (Guarda di sbieco lo scudiero) Tuo non può essere. (Lo scudiero non accenna alcuna espressione) Deve essere un pelo del tuo cavallo.
- SCUDIERO Inverosimile. Non ho mai avuto un cavallo, io.  
 CAVALIERE Era glabro il cavallo del mio sogno?  
 SCUDIERO Così mi è parso di udire, signore.  
 CAVALIERE Era quello il tuo cavallo.  
 SCUDIERO Forse. Ma non mi sentirei d'esserne certo. Anzi, credo di essere sicuro del contrario. Di un cavallo di quella specie non saprei che farmene, né di altre specie di cavalli, in verità. Neppure in sogno. Nel vostro sogno.
- CAVALIERE (Definitivo) Era il tuo cavallo.  
 SCUDIERO Sissignore. Ma se era glabro...  
 CAVALIERE Come te.  
 SCUDIERO Dalla nascita.  
 CAVALIERE Liscio come un uovo. (Dopo aver riso fintamente) Chiedere consigli su un pelo a un uomo senza peli che ha un cavallo senza peli è da idioti. Come cercare...  
 SCUDIERO Il pelo nell'uovo, signore.  
 Il cavaliere porge il pelo allo scudiero che lo ripone nel taschino, dentro una bustina.
- CAVALIERE Bastone!  
 SCUDIERO (Fruga nel baule, prende il bastone, glielo porge) Bastone.  
 Il cavaliere si alza, fa qualche passo verso la botte, dando le spalle allo scudiero che si sfilava le bretelle, si toglie la casacca, si inginocchia, a torso nudo, si segna di croce, piega il tronco in avanti, si copre il capo con le mani, resta immobile, in attesa.
- CAVALIERE (Dopo aver dato alla botte tre colpi di bastone) Tempo di malenero.  
 (Lo scudiero tossisce tre volte) Ma che diavolo fai?
- SCUDIERO (Immobile nella medesima posizione) Aspetto, signore, mi preparo alla bastonatura.  
 CAVALIERE Cosa?  
 SCUDIERO La punizione, signore. Prima me la darete, prima passerà.  
 CAVALIERE Non ora!  
 SCUDIERO (Ricompandosi) Perdono, signore, ho frainteso. Il bastone... Quando chiedete il bastone, di solito... Pensavo...  
 CAVALIERE Non pensare!  
 SCUDIERO (Abbottonandosi la casacca, sistemandosi le bretelle) Annoto l'equivoco, signore. (Annota sul taccuino).

- CAVALIERE *(Dà altri tre colpi di bastone alla botte, si guarda intorno, percorrendo distrattamente gli oggetti con sguardo annoiato, infastidito)* Nulla che muti. Nulla che si compia. Aria morta... Consunzione... *(Poi, lentamente si avvicina alla finestrella, guarda fuori, mettendo le mani di taglio sulla fronte)* Solita luce anemica, uggiosa. Stessa foschia. Atmosfera pesante... incenerita. Niente di nuovo... oltre. Non si vede al di là di una spanna... oltre. Nemmeno un raggio di sole. L'ultimo smoriva nel fienile, quell'aprile paglierino. Uno sbreccio nel solaio... i fiori del vestito sulla sua carne nuda. E l'ultima lama di luce che smoriva su quel muro. Tutta una vita, un'intera esistenza crocefissa a quel sole. Su quel muro.  
*(Dopo una pausa, tornando ad osservare il pelo)* Impossibile affidarlo al vento?
- SCUDIERO Assolutamente.
- CAVALIERE Giacché la finestrella...
- SCUDIERO Non si apre più.
- CAVALIERE *(Con un cenno della mano, ad indicare che è trascorso tanto tempo)* Da...
- SCUDIERO Da quel giorno, signore.
- CAVALIERE *(Guardando ancora attraverso la finestrella)* Il vento... Ammesso che ci sia il vento. La banderuola è inerte.
- SCUDIERO Se la finestrella è chiusa...
- CAVALIERE Dovrebbe reagire agli spifferi.
- SCUDIERO È chiusa ermeticamente, signore. La ruggine ha saldato i cardini, gli stipiti.
- CAVALIERE E i coperchi delle teche dell'oblio.
- SCUDIERO E la cisterna del dimenticatoio.
- CAVALIERE La ruggine ha ridotto a un grumo d'ossido ogni via di fuga, ogni spiraglio d'intenzione. *(Poi, osservando la banderuola)* Nemmeno un tremito. Praticamente esanime. Sarà per via della ruggine, o per assenza di vento?
- SCUDIERO La banderuola viene regolarmente oliata, signore, come prescritto.
- CAVALIERE Regularmente?
- SCUDIERO Con olio di papavero e grasso di montone.
- CAVALIERE O di balena.
- SCUDIERO Come prescritto.
- CAVALIERE Sicché tale inerzia avvalora la seconda ipotesi, ossia...
- SCUDIERO Totale assenza di vento, signore.
- CAVALIERE Aria rafferma... ragni secchi nei buchi... crisalidi assiderate. *(Dopo aver sbirciato attraverso la grata)* Piove?
- SCUDIERO *(Scrutando il viso del cavaliere)* Corrugamento pronunciato. Direi di sì, signore. Rughe di conferma. La vostra è inconfutabilmente un'espressione di pioggia.
- CAVALIERE *(Continuando a guardare fuori)* È un po' che mi domando se esiste o è tutta una burla.
- SCUDIERO Forse.
- CAVALIERE Ma tu l'hai mai veduto?
- SCUDIERO *(Confuso)* Sì... No... Chi?... Cosa, signore?
- CAVALIERE L'arcobaleno.
- SCUDIERO Forse... una volta... dopo il fortunale... O forse no.
- CAVALIERE A occhio nudo?
- SCUDIERO Forse... O forse no.
- CAVALIERE Non esiste. E non l'ha mai veduto nessuno.
- SCUDIERO *(Dopo una pausa)* Oppure sì e magari un giorno... che potrebbe essere anche questo... chissà!... Lo vedremo.
- CAVALIERE In sogno... dopo il fortunale.
- SCUDIERO Forse.



- CAVALIERE A occhio nudo.
- SCUDIERO Quando avrà smesso di piovere.
- CAVALIERE *(Dopo una pausa, guardando ancora attraverso la finestrella)* Non smette da un'eternità. *(Tornando verso il dondolo)* I sogni diventano sempre più piovosi. E meno ventilati. Quelle rare notti d'inverno in cui il cielo è tempestato di stelle sono così poco frequenti in sogno. *(Sedutosi. Dopo aver riflettuto)* Ho detto tempestato?
- SCUDIERO Così mi è parso.
- CAVALIERE Ma non ne sei certo?
- SCUDIERO Potrei non aver sentito bene.
- CAVALIERE Accade sempre più spesso.
- SCUDIERO Accade...
- CAVALIERE Che tu non senta bene. Il tuo organo dell'udito deve essersi indebolito. Anche il mio va infiacchendosi a poco a poco. Se c'è una qualità che mantengo sempre viva, però, è il gusto dell'iperbole... Tempestato... Quantomeno apocalittico, come termine *(Enfatico)* Tempestato... Hai sentito?
- SCUDIERO Stavolta sì, signore.
- CAVALIERE Eppure ho pronunciato come prima. Stesso timbro, stessa intensità, identica modulazione vocale.
- SCUDIERO È che... È che certe volte, signore... una vostra parola coincide con un mio passo e...allora... succede che il rumore del mio passo copra la vostra parola. La confonde, ne altera la comprensibilità.
- CAVALIERE Sicché possiamo essere certi che tu abbia compreso correttamente le parole da me pronunciate negli intervalli tra un passo e l'altro.
- SCUDIERO Possiamo esserne certi, signore.
- CAVALIERE E che tutte le altre siano state mal percepite, distorte dallo scalpiccio dei tuoi passi.
- SCUDIERO Mi pare ragionevole non escluderlo, signore.
- CAVALIERE Le mie parole inghiottite dalle tue suole come insetti, come blatte schiacciate.
- SCUDIERO Non tutte le vostre parole, signore.
- CAVALIERE Quelle coincise coi tuoi passi.
- SCUDIERO Le altre no, signore... le altre, anzi...
- CAVALIERE Quelle sfuggite alle tue scarpe no. Tutto il resto, nelle tue suole. Le mie parole come polvere, come terra, come una merda pestata per via.  
*(Lo scudiero rimane immobile, lo sguardo fisso in un'espressione ansiosa)*  
I miei sogni smozzicati...  
*(Si siede, socchiude gli occhi, dondolandosi lentamente. Lo scudiero estrae il taccuino e scrive).*
- SCUDIERO Che diavolo scrivi?
- CAVALIERE Annoto la seconda riviviscenza, signore.
- CAVALIERE Non è ancora in corso.
- SCUDIERO Ma sta per iniziare, lo desumo dagli occhi, dal dondolio.  
*Il cavaliere ricomincia a narrare il sogno, dondolandosi. Durante il racconto, lo scudiero cammina per la stanza lentissimamente, come in equilibrio su un filo, con passo felpato, curandosi di poggiare i piedi negli intervalli tra le parole.*
- CAVALIERE Era piovuto. La campagna circostante era un'infinita landa desolata, una plaga smisurata d'acqua morta, su cui gravava una spessa coltre d'uggia. Sognai l'angelo della morte, senza averlo mai veduto prima. Tutto bianco, senz'ali, le braccia mozzate e dei piedini scalzi da bambino, un volto di nebbia, al posto degli occhi una tagliola.

*(Lo scudiero si toglie le scarpe, se le mette al collo, dopo averne legate insieme le stringhe e continua a deambulare per la stanza scalzo, sempre più rallentato).*

Non mi era chiaro se fossi io ad avvicinarmi, o lui a venirmi incontro. Eppure, questi sono particolari determinanti, per un'ipotesi di prosieguo. *(Sforzandosi di ricordare)* Niente. Dubbio irresolubile. Obnubilamento. *(Riprendendo)* Ma la distanza che ci separava si faceva... sempre più minuta, finché non finimmo per toccarci, o meglio, fu lui che mi toccò... o io a porgergli la mano. Anche questo è un dettaglio che mi è sempre sfuggito, seppure essenziale, forse per via del torpore che ovattava i sensi. *(Riflessivo)* Chi fra noi due tese per primo la mano. D'altronde, ciò che conta è l'ossatura, lo scheletro onirico. Il resto è superfluo, materia decomponibile, potenzialmente putrescente. Bisogna scarnificare il sogno, cavarne il nocciolo sanguinante, per consegnarlo all'immortalità. Quel che è certo è che quando avvertii il contatto...

*Suona la sveglia. Gesto di disappunto del cavaliere, che allarga le braccia e si porta le mani alla testa.*

SCUDIERO *(S'arresta, sobbalzando, riprendendo la normale motilità)* La vostra sveglia, signore.

CAVALIERE *(Irritato)* Fuori tempo. In ritardo!

SCUDIERO In perfetto orario, signore.

CAVALIERE Per interrompere il sogno.

SCUDIERO Perché voi vi svegliaste, signore. Qualora non vi foste svegliato in lieve anticipo. In perfetto orario, signore, come ogni mattina. Cinque minuti dopo il canto del gallo.

CAVALIERE Nessun canto. Non ho sentito il gallo cantare.

SCUDIERO Non c'è un gallo, signore, nell'arco di un miglio ma, vi assicuro, qualora ci fosse, avrebbe cantato cinque minuti fa. Dunque la sveglia ha suonato con precisione straordinaria, come tutte le mattine.

CAVALIERE Con puntualità impressionante.

SCUDIERO A dir poco. Non potrebbe essere altrimenti, è irreversibilmente regolata per suonare in quel preciso istante.

CAVALIERE E suona sempre con tanta precisione?

SCUDIERO Tutte le mattine, signore. Cinque minuti dopo il canto del gallo, cinque minuti prima dell'abluzione.

CAVALIERE Che viene comunque rinviata.

SCUDIERO Regolarmente.

CAVALIERE Giacché la temperatura dell'acqua...

SCUDIERO Non è mai di vostro gradimento. Questione di pochi decimi di grado.

CAVALIERE Decimi determinanti.

SCUDIERO Naturalmente.

CAVALIERE Verificare la temperatura odierna!

*Lo scudiero poggia a terra le scarpe ancora legate, le calza rapidamente, prova a fare dei passi minuscoli, inciampa, tenta di sciogliere le stringhe per separarle, senza risultato, si toglie di nuovo le scarpe.*

Verificare.

SCUDIERO *(Estraendo un termometro dall'acqua della tinozza)* Verifica in corso... Trentotto gradi e sei decimi, al massimo sette.

CAVALIERE *(Infastidito)* Sei o sette?

SCUDIERO Sei, signore. Considerando l'escursione di emersione... Sei.

CAVALIERE Non trentotto e quattro?

SCUDIERO Trentotto e quattro, ieri.

CAVALIERE Come oggi e come domani.

SCUDIERO Come sempre. Ma adesso...

CAVALIERE Aggiungere acqua fredda!

- SCUDIERO Un vaso. (*Versa un vaso nella tinozza*)  
 CAVALIERE Misurare!  
 SCUDIERO (*Immerge il termometro, poi lo estrae*) Trentotto e due.  
 CAVALIERE Aggiungere acqua calda!  
 SCUDIERO Un vaso.  
 CAVALIERE Mezzo vaso. (*Lo scudiero esegue*) Misurare!  
 SCUDIERO (*Leggendo il termometro, dopo averlo estratto dall'acqua*) Trentotto e cinque.  
 CAVALIERE Aggiungere acqua calda e fredda, a getti alterni, fino al raggiungimento della temperatura ideale!

*Lo scudiero comincia ad aggiungere acqua dalle due brocche, verificando di volta in volta la temperatura della tinozza.*



- (*Riprendendo a dondolarsi lentamente*) Attesi la notte, perché tornasse il sogno. Una sera lunga e appiccicosa d'agosto che trascorse lenta e interminabile, computando amori, ad uno ad uno, come perle in un filo, come biglie smaltate in un pallottoliere, come grani di rosario, in una novena bugiarda e sconclusionata. Attesi invano. La notte... era una di quelle palle di stracci che i poveri si lanciano a giro nei cortili, finita a rovinare sulle tegole, un pomeriggio di quaresima. Lontana e inarrivabile. (*Poi, disturbato dal rumore dei getti d'acqua nella vasca*) Le mie parole inghiottite dall'acqua, affogate in uno sputo.  
 SCUDIERO (*Dopo aver letto il termometro, con espressione preoccupata*) Spiacente, signore, ma i conti non tornano. Sbalzi sbalorditivi, ingiustificabili. Bisogna confrontare le curve termiche. Imprescindibilmente.

*Consulta rapidamente il taccuino, poi si avvicina a uno scaffale pieno di pergamene arrotolate, ne srotola alcune.*

- CAVALIERE Sogni macerati in acque di pozzanghera.  
 SCUDIERO (*Consultando convulsamente le pergamene*) Vecchi morsi di tarme, qualche moscerino rappreso. L'umidità ha abraso le pergamene, scancellato i formulari.  
 CAVALIERE Atmosfera rancida. (*Pausa*) I miei sogni... infradiciati nella logica impura degli scoli... Acqua.  
 SCUDIERO (*Camminando per la stanza*) La muffa ha distorto i riferimenti cartesiani.  
 CAVALIERE Passi.  
 SCUDIERO Falsando le variabili, inquinando i dati. (*Butta a terra le pergamene, torna a controllare la temperatura dell'acqua*) Ma ci deve essere un maledetto calcolo, una funzione che regoli...  
 CAVALIERE Acqua e passi.  
 SCUDIERO È qui l'inganno, signore.  
 CAVALIERE E calcoli.  
 SCUDIERO È qui l'inganno, nel termometro, signore. Questo dannato mercurio, inattendibile.  
 CAVALIERE (*Riaprendo gli occhi, bruscamente*) L'inganno è nel sogno che non viene e sfarina, incompreso, in un pugno di parole rosicchiate.  
 SCUDIERO Due decimi... tre decimi... sei decimi di grado.  
 CAVALIERE (*Riprendendo il tono recitativo, tentando di ricordare, mentre lo scudiero agita energicamente il termometro*) Nuvole... nuvole di vento. Quell'aprile. La giostrina... il primo appuntamento al chiosco dei fiori secchi. Nuvole basse, sospese ad elemosine negate. (*Dopo essersi sforzato invano*) Comincia già ad appannarsi... a sbiadire.  
 SCUDIERO (*Fissando il termometro*) Scende e risale, oscilla da polo a polo, come calamitato, tra ghiaccio e fiamma. (*Scuote il termometro, lo legge, lo scuote ancora*)

- CAVALIERE (*Ignorandolo, riprende*) Nuvole sparute. Strilloni ubriachi nei vicoli. Il cane alla catena davanti alla bottega dell'antiquario. Vetri opachi. (*Riaprendo gli occhi, dopo aver esitato*) E qui un vuoto. Si interrompe tutto alle nuvole, al cane addormentato dell'antiquario di Montmartre. Il seguito si perde nella fuliggine di quei vetri, nel voci degli strilloni. Un taglio, un punto morto... Eppure deve essere proprio lì il nonsenso che disvela, nell'arco di quel salto. Il dopo è preludio d'inverno. Ma siamo già oltre. Troppo oltre. (*Si porta le mani fra i capelli*)
- SCUDIERO Signore, è qui l'inganno. Il mercurio... l'argento del diavolo (*Agitando il termometro, come sopra, rileggendolo*) Trentotto e sette.
- CAVALIERE Sfinisce il gioco in cenere, nel tedio delle nenie nei cortili, in un gomitollo di stracci, arroccato sull'abbaino.
- SCUDIERO Ancora qualche frazione di grado, signore.
- CAVALIERE E il giorno s'attarda, uguale, peso di rimasugli d'ore sterili... Aria satura, croste di parole. Inarrivabile, la sera.
- SCUDIERO Trentotto e sei, signore. Come quel giorno... quello dell'ultima abluzione. (*Controlla il cronometro*) Ma vi è un ritardo di tre minuti. Tre minuti e tre secondi, dall'ora prevista per l'abluzione. Tre minuti e sette secondi adesso, signore. (*Guarda il termometro, lo agita, legge la temperatura, perplessa, riprende a scuoterlo energicamente, finché non gli scappa di mano, rompendosi sul pavimento*). Siamo all'irreparabile, signore, al tracollo termico. S'è rotto, frantumato. Schegge di vetro. Un numero smisurato di schegge, inquantificabile. Linee in frantumi, sabbia di vetro, numeri polverizzati. Siamo all'imponderabile, allo sfacelo dei parametri. Il mercurio schizzato via irrimediabilmente. Impossibile arginarlo, sguscia da ogni parte, tracima, fluisce in mille gocce, si disintegra e si riaggrega, elude ogni controllo. (*Chinandosi carponi a guardare il pavimento*) Si riproduce, si moltiplica, un liquore metallico, una lega infernale. Scorre, contamina, infiltra l'impiantito, penetra i basamenti, scompare e ricompare, signore, lambisce la pietra, imbeve i calcinacci.
- CAVALIERE (*Arrestando improvvisamente il dondolio, portandosi le mani alle tempie, angosciosamente, raggiunge il cavallo, barcollando, inforca una staffa, fa per salire sull'arcione*). Senti?... Lo senti?
- SCUDIERO Cosa, signore?
- CAVALIERE Lo senti?
- SCUDIERO Che cosa?
- CAVALIERE L'urlo... spanso a dismisura, a sgomentare l'universo.
- SCUDIERO Di nuovo, signore?
- CAVALIERE Sottile come un artiglio, nelle viscere del silenzio, nelle crepe della quiete, dove cova e urge il soprassalto... Lo senti?
- SCUDIERO (*Rialzando il capo, con gli occhi sbarrati*) Lo sento, se voi lo sentite. Lo sento, signore.
- CAVALIERE Lacerante.
- SCUDIERO Ma almeno c'è, quest'urlo. Esiste, se voi lo sentite ed io lo sento, a colmare questo vuoto, questo silenzio abissale.
- CAVALIERE Come una garza imposta a una piaga sempre viva. Come un sudario steso su un corpo in cancrena.
- SCUDIERO (*Tornando a scrutare per terra, carponi, graffiando il pavimento*) Inafferrabile, signore, incontenibile. Sfugge a ogni presa, dilata le aderenze, fluisce maligno verso le segrete, a minare le fondamenta.



CAVALIERE Lo senti, questo lezzo di umanità brulicante? Di là, oltre quella nebbia, oltre questa angustia, uno scempio di grugni affastellati nel covile della ricorrenza. *(Si porta le mani alle orecchie, gridando di fastidio, quasi sentisse ancora l'urlo, poi casca giù di sella, pesantemente)* Qui... Ora... E nient'altro. Tutti i morti dei secoli si fondono coi non nati in un vivissimo attimo mortale. Un cumulo informe di ossame e mummie amniotiche. *(Lo scudiero corre a soccorrerlo, il cavaliere lo respinge con un cenno energico del braccio)* Via! Via! Annota. Registra. Fissa su quel dannato lunario. Consacra l'ultima disfatta della carcassa rantolante, disarcionata.

*Si rimette in piedi a stento, caracollando, torna a sedere sul dondolo, lo scudiero tira fuori dalla tasca il taccuino e il lapis, frastornato, esitante, rimette in tasca il taccuino, si blocca, ricomincia a tossire ossessivamente, con scansione più rapida di prima, col solito movimento delle spalle.*

Accendi un cero per il mio cavallo.

SCUDIERO *(Tossisce. Dopo una breve esitazione, indicando il residuo di candela precedentemente acceso)* L'ultimo, signore, l'ultimo rimasto. Il mercante di candele non viene più da...

CAVALIERE *(Bruscamente)* Deve... essere l'ultimo! *(Indicando il cavallo)* Non mi regge più. Perfino lui. S'è infiacchito perfino lui, che non aveva mai dato sentore di cedimento. La testa è tutta ossidata, il ventre atono, la coda e la criniera sfilacciate, il sesso rinsecchito, come una corda alla salsedine. Un relitto. Un rudere di cenci e lamiere. Neppure buono per farne un tamburo. *(Tastandosi la barba)* Mio non era. Tuo non poteva essere... Sogni remoti, cavalli calvi. Roba d'altri tempi... Oramai... Bisognava correre ai ripari quand'era ancora credibile abbozzare un'anamnesi, formulare una strategia... Oramai!... Giunti dove siamo, non è più tempo di previsioni, di recriminazioni.

SCUDIERO Procedo all'accensione dell'ultimo cero, signore?

CAVALIERE Né tempo di domande.

*(Mentre lo scudiero accende la candela vicino alla lettiga. Voltandosi repentinamente)* Che fine ha fatto?

SCUDIERO *(Dopo aver guardato il cavallo)* Ognuno fa la fine che può, signore. Ogni cosa... La sua fine.

CAVALIERE Il pelo, maledizione!

SCUDIERO Farà anch'esso la fine che gli toccherà.

CAVALIERE *(Irritato)* L'hai perduto?

SCUDIERO Come potrei, signore? *(Estraendo dal taschino il pelo nella bustina)* Al sicuro. Provvisoriamente serbato nella tasca della casacca, in attesa di conservazione più idonea. Custodito come una reliquia, in involucro di protezione.

CAVALIERE Brucialo.

SCUDIERO Non vi pare una decisione avventata, signore?

CAVALIERE Brucialo.

SCUDIERO Potreste ricredervi, signore. Sarebbe allora un danno incalcolabile.

CAVALIERE Siamo già... all'incalcolabile.

*Lo scudiero brucia il pelo sulla fiamma della candela.*

SCUDIERO Registro la combustione sul lunario. *(Scrive sul taccuino)* Specificando... Fumo incolore... maleodorante. *(Annusando l'aria)* Odore di...

CAVALIERE Tanfo di vita che si sfa.

SCUDIERO *(Mettendo nella tasca dei calzoni la bustina vuota)* Conservo l'involucro. Magari, all'improvviso, chissà... che non salti fuori un altro pelo, occultato nella piega d'un vestito, nella crepa d'un mattone. Conservo l'involucro, signore... per eventuali altri peli.

- CAVALIERE Non ci saranno altri peli.  
 SCUDIERO Per eventuali altri usi.  
 CAVALIERE Né altri usi.  
 SCUDIERO Per eventuali...  
 CAVALIERE (*Perentorio*) Nessuna eventualità!  
 Pausa.  
 SCUDIERO Procedo alla distruzione dell'involucro.  
*Tirando fuori la bustina, si rivoltella la tasca. Viene fuori un cece che rotola sul pavimento.*  
 CAVALIERE Sottrarre. Alleggerire le provviste. Di soppiatto. Un chicco per volta.  
 SCUDIERO Un cece, signore.  
 CAVALIERE Stillicidio furtivo di derrate.  
 SCUDIERO (*Raccogliendo il cece*) Non penserete che l'abbia trafugato dalla dispensa?! Cece antico, signore. (*Lo osserva, tenendolo con due dita*) Memoria avvizzita d'infanzia... sul mare... canne tagliate e ceci secchi. (*Soffia dentro la mano a pugno, accostata alla bocca, mimando una cerbottana*) Vento del nord. Spiagge deserte, sterminate. Infanzia serena, signore, serenamente ingiallita a sputare ceci contro il salmastro.  
*Lunga pausa durante la quale lo scudiero continua a fissare il cece, mentre lo sguardo del cavaliere si perde, verso un punto lontano, come se un ricordo affiorasse dalle nebbie del tempo.*  
 CAVALIERE (*Assorto. Senza guardare lo scudiero*) L'organetto. L'organetto di Parigi. Suonerà ancora quella vecchia chanson?... L'ultima. La stessa di quel giorno.  
 SCUDIERO Non più, signore. Non suona più. Da quel giorno.  
 CAVALIERE (*Sgranando le immagini ad una ad una*) Nuvole sparse. Il borgo in festa, gli zoccoli dei cavalli sull'acciottolato, alla lontana. E quel motivo antico, nell'aria luminosa d'aprile. (*Allo scudiero*) Dov'è finito l'organetto?  
 SCUDIERO Nel buttatoio delle note silenziose, signore. Assieme al grammofono inceppato e alla campana fessa.  
 CAVALIERE E al merlo impagliato.  
 SCUDIERO Quello no, signore. Il merlo indiano avete voluto che sparisse nel novero delle parole mute, subito dopo morto, appena impagliato.  
 CAVALIERE Mori di silenzio.  
 SCUDIERO Quando non senti più pronunciare parole, parole da ripetere. Quando la signoria vostra decretò...  
 CAVALIERE Il silenzio protratto.  
 SCUDIERO Ad oltranza, signore.  
 CAVALIERE Fino al contrordine.  
 SCUDIERO Che giunse appena in tempo. Un istante in più e ne sarei morto anch'io, signore. Di silenzio, di ingorgo di parole. Parole compresse, parole ingabbiate, parole pensate e non dette.  
 CAVALIERE Silenzio... (*Accentua la sospensione*).  
 SCUDIERO Mortifero. Poi, in extremis, il contrordine. Per vostra grazia. Per mia salvezza. Parlai senza sosta, signore. Parlai per due giorni e due notti. Ininterrottamente.  
 CAVALIERE (*Dopo una lunga pausa*) L'organetto. Tiralo fuori.  
 SCUDIERO Ciò esula da ogni ordine pregresso, signore.  
 CAVALIERE Portalo qui.  
 SCUDIERO Sarò irremovibile. Fu la signoria vostra a comandarmi di relegare nel buttatoio l'organetto di Parigi e di non trarlo mai più fuori per nessuna ragione.  
 CAVALIERE Neppure se fossi stato io stesso a chiedertelo?  
 SCUDIERO Neppure.  
 CAVALIERE Ora sono io a chiedertelo.

- SCUDIERO Ora?
- CAVALIERE Oramai.
- SCUDIERO Spiacente, signore, non mi è concesso di eseguire tale ordine. (*Estraendo il taccuino dalla tasca*) Qualsiasi altro comando. Ma non questo.
- CAVALIERE Deserti.
- SCUDIERO Categoricamente. Procedo ad annotare il rifiuto, assumendomi ogni responsabilità. Consapevole di ogni prevedibile conseguenza. (*Annota*)
- CAVALIERE Spada.
- SCUDIERO (*Si china a cercare nel baule, prende la spada, gliela porge*) Spada.
- CAVALIERE (*Impugnandola*) Sguainare.  
(*Lo scudiero tenta di sfilare la guaina, senza riuscirci. Tirano entrambi da un lato e dall'altro*) Arrugginita.
- SCUDIERO Affilata come un rasoio.  
*Dopo un po' di tira e molla, la guaina si sfilata di colpo, facendo cadere all'indietro lo scudiero che resta a terra, guardandosi dolorante il palmo delle mani.*
- CAVALIERE (*Impugnando la spada sguainata*) Ti sei tagliato?
- SCUDIERO Sì, signore.
- CAVALIERE Stai sanguinando?
- SCUDIERO No, signore. Non è il momento, sarei inopportuno. Sanguinerò quando sarà il momento.
- CAVALIERE Alzati!
- SCUDIERO (*Levandosi in piedi, sull'attenti*) Comandi.
- CAVALIERE (*Puntandolo con la spada*) L'organetto.
- SCUDIERO Perché, signore? Questo maledetto incarcerare il tempo... vi rode senza requie, come un tarlo. E me con voi. Perché immolare un'esistenza al vuoto di un ricordo?
- CAVALIERE Giova sapere quale taglio abbia schiuso il guscio virulento del pensiero stantio, ora che senza sbocchi il sangue geme, si rapprende? ...Prendi l'organetto!
- SCUDIERO Potete trapassarmi da parte a parte, signore, tagliarmi la lingua. Io non mi muoverò di qui. Colpitemi, infilatemi al petto. Non opporrò alcuna resistenza.
- CAVALIERE Vai a prenderlo!
- SCUDIERO Un colpo solo. Profondo. Preciso. (*Aprendosi la camicia sul petto, con due mani, facendo saltare i bottoni*) Affondate fino all'elsa, signore.
- CAVALIERE L'organetto!
- SCUDIERO (*Fermo nella medesima posizione*) Colpitemi, signore, vi supplico, facciamola finita. È un modo come un altro perché tutto ciò finisca.
- CAVALIERE (*Puntandogli contro la spada*) Annota prima!
- SCUDIERO (*Rompendo l'immobilità, euforico*) Procedo immediatamente. La fine... la mia fine. Annoto, signore, col vostro permesso, signore, per vostro ordine esplicito, la mia fine, la fine che mi tocca di fare. Alla signoria vostra piacendo. Sentenza estrema... ordine definitivo... ultima annotazione. (*Estrae taccuino e lapis*) Il lapis, signore, il lapis è spuntato. (*Preoccupato*) È strettamente necessario annotare? Tralasciamo, signore. Almeno stavolta... l'ultima. (*Riassume di scatto la posizione di prima, mostrando il petto nudo*) Facciamola finita, signore.
- CAVALIERE È imprescindibile.
- SCUDIERO Bisogna dunque sostituire il lapis.
- CAVALIERE Procedere.

- SCUDIERO Immediatamente, signore. Procedo alla sostituzione. *(Dopo aver cercato invano nel baule, tirando fuori confusamente varie cianfrusaglie, fruga con ansia nelle tasche, le rivolta)* Non ci rimane che questo, signore, è l'ultimo... spuntato.
- CAVALIERE Deve essere morto anche il mercante che ci riforniva di mine.
- SCUDIERO Di mancata consegna...Siate clemente, signore, almeno stavolta, l'ultima, sorvolate sull'annotazione. È ora che tutto ciò finisca. *(Mostra ancora il petto nudo)*
- CAVALIERE Temperare.
- SCUDIERO *(Riacquistando energia)* Idea ragionevole, signore, provvedo ad estrarre l'acciarino. *(Con azioni meccaniche, rapidissime, estratto un coltellino a falce dalla tasca, tempera, rimette in tasca il coltello, ispeziona la punta del lapis)* Grafite equamente acuminata. Annoto, signore, ed è finita. Annotazione terminale... conclusiva. *(Pro-va a scrivere sul taccuino)* Finalmente la fine. *(Poi si blocca, rallentando l'eloquio)* Niente più spazio, signore, l'ultimo foglio di lunario, saturo fino ai margini. Non un lembo di carta su cui vergare una volta per tutte la parola fine.
- CAVALIERE Formicai di parole.
- SCUDIERO *(Sfogliando meccanicamente il lunario)* Computi, numeri, rimandi, elencazioni.
- CAVALIERE S'è persa in un brogliaccio di calcoli usurari, l'ebbrezza della vertigine.
- SCUDIERO La fine.
- CAVALIERE *(Facendogli cadere di mano il taccuino con un colpo di spada)* Fuori tempo per l'annotazione. Fuori tempo per la fine.
- SCUDIERO *(Tirando fuori il cronometro)* Una proroga di qualche istante, signore.
- CAVALIERE Ti concedo una proroga senza fine. Io ti condanno a infiniti, interminabili istanti.
- SCUDIERO *(Cadendo in ginocchio)* Questo no, signore.
- CAVALIERE Io ti consegno al perpetuo.
- SCUDIERO Vi imploro.
- CAVALIERE L'organetto!
- SCUDIERO È rotto signore, il rullo disassato, il nastro liso, il mantice sfondato, la cassa armonica indebolita dai tarli. *(Poi, alzandosi, dopo aver guardato il cronometro)* Sarebbe l'ora dell'inventario, signore, ci siamo quasi, preparo gli incartamenti.
- CAVALIERE Inventario dell'archivio provvisorio!
- SCUDIERO E l'archivio definitivo?
- CAVALIERE Cianfrusaglie, stracci di vita mancata, roba da insulsa recriminazione.
- SCUDIERO Tuttavia prescritta come necessaria, al punto cinque signore.
- CAVALIERE Elidere! Refuso di ragione. Escremento del calcolo fallibile.
- SCUDIERO Elidere inventario dell'archivio definitivo... Perché... *(Esita)* La motivazione, signore?
- CAVALIERE Perché rotto al piacere dell'omissis, al vizio della contraddizione.
- SCUDIERO Annoto? *(Sfoggia confusamente il taccuino)* Non posso più, signore, il lunario è esaurito.
- CAVALIERE Giunti dove siamo...
- SCUDIERO Non ci resta che l'immobilità.
- CAVALIERE Non ci è concesso.
- SCUDIERO *(Guarda il cronometro)* È l'ora, signore.
- CAVALIERE *(Facendogli cadere di mano il cronometro con un colpo di spada)* Non più. *Butta giù la spada.*
- SCUDIERO *(Raccogliendo la spada, dopo averlo guardato, perplesso)* Mi infilerete dopo, signore?



- CAVALIERE Dopo aver preso l'organetto.  
 SCUDIERO *(Si avvicina la spada al viso, tenendola dalla lama, con due mani, fissa la punta per qualche secondo, poi, con un gesto improvviso la ripone nel baule, chiude il baule, fa per andare, torna ad aprire il baule, si avvia verso la porta laterale, si arresta sull'uscio, esitante, torna indietro, si ferma, raccoglie il cronometro, guardandolo meccanicamente)* Fuori tempo anche per l'inventario provvisorio, signore. Dodici secondi oltre il previsto. Cronometro perfettamente funzionante, malgrado l'urto, signore. Nessuna aritmia. Consueta regolarità degli intervalli. *(Mette il cronometro in tasca, tossisce come prima, poi riprende il cronometro, lo guarda)* Appena in tempo per il rituale delle fiale.
- CAVALIERE La banderuola?  
 SCUDIERO *(Dopo averla guardata, con una rapida torsione del capo)* Inchiodata ai punti cardinali.
- CAVALIERE Aria ammuffita.  
 SCUDIERO *(Guardando il cronometro)* Appena in tempo. Ancora per poco.
- CAVALIERE Rituale delle fiale!  
 SCUDIERO Rituale delle fiale.
- CAVALIERE Fiala blu.  
 SCUDIERO *(Prendendo una fiala da un cofano)* L'ultima rimasta, signore. L'unica scampata al novero degli archivi, per vostra volontà.
- CAVALIERE Procedi alla descrizione.  
 SCUDIERO *(Ispezionandola)* Né alta né bassa, signore, volume medio, forma ovoidale, ellissoidale, con restrizione a clessidra. *(Osservandola in controluce)* Colore indefinito, sfuggente, a differenza delle altre, riconoscibili dal colore. Ma voi l'avete sempre chiamata fiala blu, da quel giorno, signore, ed io la riconosco come fiala blu, da quel giorno in cui avete decretato che il tempo...
- CAVALIERE Continua la descrizione.  
 SCUDIERO *(Dopo averla passata da una mano all'altra, confuso, tossendo nervosamente)* Nessun'altra nota discriminante. Ne ignoro...Ne ignoro il contenuto.
- CAVALIERE Agita.  
 SCUDIERO *(Esegue)* Niente, signore.
- CAVALIERE Capovolgila.  
 SCUDIERO *(Esegue)* Nulla fluisce, signore. Come se il fluido si fosse impietrito.
- CAVALIERE Mummificato. Giunti a questo punto... Ogni fluire s'arresta.  
*Allunga una mano a prendere la fiala.*
- SCUDIERO Che volete farne?  
*Il cavaliere gli strappa di mano la fiala, la agita tra le dita, quasi volesse liquefarne il contenuto, poi se la porta alla bocca.*
- CAVALIERE Che fate, signore? Non potete...Non ora.
- CAVALIERE Ordini, scadenze, sogni sacrificati.  
 SCUDIERO L'archivio. L'inventario definitivo.
- CAVALIERE Cartigli, inchiostri, ceralacche...  
 SCUDIERO Bisogna ordinare le steariche, modificare la campanella di richiamo.
- CAVALIERE Cifrari d'ore a perdere, grafemi avvelenati su carta straccia di lunario.  
 SCUDIERO Fermatevi, signore, forse, oliando ancora la banderuola...
- CAVALIERE Pattume ripugnante.  
 SCUDIERO Fermatevi, signore, non potete bere di quella fiala. Magari annaffiando il salice... chissà che non si possa... provando a svincolare il pendolo...

CAVALIERE Strappare il tempo al collasso. Rubricare la pioggia in grani di clessidra, quadrare cerchi di menzogne, con logiche malate? E rabberciare il taglio... l'insanabile taglio... con aghi di frodo.

*Lo scudiero si avvicina rapidamente all'orologio a muro, lo scuote, afferra il pendolo, come a sbloccarlo, poi esita, volge lo sguardo al cavaliere che non si cura più di lui, si porta davanti alla finestrella, guardando per qualche istante oltre la grata, dà un'altra occhiata al cavaliere, esita ancora, poi infila, deciso, la porticina laterale.*

CAVALIERE (*Lentamente, con progressivo torpore*) Nulla si compie. (*Pausa*) Tutto vacuo, d'intorno, inaccessibile. Tutto ristagna. Nulla trapassa. Si elude nell'impervio, senza partenza né transito, senza requie d'approdo. (*Pausa*) Silenzio urente. E una parola monca d'accattone.

*Socchiude gli occhi, reclina il capo all'indietro. Torna lo scudiero, spingendo lentamente l'organetto, coperto da un panno impolverato.*

SCUDIERO Il vostro organetto, signore. L'organetto di Parigi. (*Lo scopre*) Guardate, signore. Guardate. Aprite gli occhi.

CAVALIERE Ne sento il cigolio... Vecchio organetto malato, estorto per due soldi a un rigattiere di Montmartre. Nuvole basse, nuvole di vento. Una ridda sguaiata di strilloni, il cane alla catena... La bottega dai vetri affumicati... Lei vi era entrata, per barattare un violino, quell'aprile luminoso... Polvere d'anticaglie... Una manciata d'oro in cambio d'un violino. (*La voce e il ritmo dell'eloquio andranno via via affievolendosi, come se passasse con lenta progressione dalla veglia al sonno*).

Nuvole sparse... il chiosco dei fiori secchi... Il mendicante ebreo ciancicava bestemmie miracolose, parole avvinazzate sul sagrato. Nuvole di vento, l'ambio dei cavalli sul selciato in lontananza... Due soldi all'antiquario, niente al mendicante... Il violino... tra le pieghe della seta. Un pugno d'oro per un violino scordato... Il suo vestito di fiori al vento di scirocco... la sua carne nuda. L'ultima lama di luce nel fienile... E quel motivo antico. (*Allo scudiero, senza guardarlo*) Gira la manovella.

SCUDIERO Non suona più, signore. Non suona più... da quel giorno...

CAVALIERE Gira la manovella...

*Lo scudiero inizia a girare la manovella. Viene fuori un cigolio stridente, soffocato.*

Vecchio organetto malato che vali un'elemosina... Basta chiudere gli occhi...

*Reclina il capo all'indietro, lo scudiero s'arresta. Comincia a sentirsi una vecchia chanson, in lontananza. Rimangono entrambi immobili, mentre la luce cala lentissimamente. La musica prosegue finché la scena non sarà completamente buia.*



# Edición crítica de una obra rara y olvidada del Siglo de Oro: *Soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata\*

DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ  
Universidad de Jaén

M.<sup>a</sup> ÁNGELES GONZÁLEZ LUQUE  
Universidad de Jaén

## Resumen

En este trabajo se presenta la edición crítica de *Soledades de Aurelia* (1639) de Jerónimo Fernández de Mata a partir de un nuevo ejemplar descubierto en la Österreichische Nationalbibliothek (Austria). En la presentación se plantean los problemas bibliográficos y la transmisión textual de la obra, que es abordada sucintamente desde sus coordenadas estéticas: metanarratividad y estilo cultista. La edición se completa con un cuerpo de notas en el que se recogen las variantes que presenta la segunda edición (1737) y las enmiendas que los editores han adoptado.

## Abstract

In this paper, we present a critical edition of *Soledades de Aurelia* (1639) by Jerónimo Fernández de Mata based on a new copy recently discovered in the Österreichische Nationalbibliothek (Austria). We explain the bibliographical problems and the textual transmission of this work, addressed from its aesthetic coordinates: metanarrative and cultist style. We complete the edition with the note ensemble that gather the variants belonging to the second edition (1737) and the editors' emendations.



Durante el Siglo de Oro, la novela corta fundamentalmente se difundió impresa y en colecciones, bien propiamente de narraciones (con o sin marco), bien en obras de diferente textura, como el *Galateo español* (¿1582?) de Gracián Dantisco, el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, el *Quijote* (1605) de Cervantes, *El pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa o el *Para todos* (1632) de Montalbán, por espigar un manojo de obras de diferente textura y distantes en el tiempo. Raros fueron aquellos casos en los que las novelas circularon manuscritas; sobresalen las que se escribieron en verso (atribuidas por consenso crítico a Tamariz, aunque hay testimonios en las que aparecen bajo el nombre de fray Melchor de la Serna o de Cairasco de Figueroa<sup>1</sup>), pero también algunas en prosa, como las que contenía el código misceláneo de Porras de la Cámara: *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La tía fingida* – sea

---

\* Este trabajo se adscribe a las líneas del Equipo de Investigación EI\_HUM6\_2019. Dejamos constancia de nuestro agradecimiento por su lectura y atinadísimas observaciones a G. Carrascón y a J. I. Díez Fernández.

<sup>1</sup> Véase ahora en la monografía de Fradejas Lebrero (2018: 157-158) las consideraciones que vierte sobre varias novelas anónimas en verso tradicionalmente atribuidas al licenciado Tamariz y sobre las incógnitas que se ciernen sobre este nombre.

esta última o no de Cervantes<sup>2</sup>. Inusuales son igualmente los casos en los que las novelas se imprimieron sueltas. En este sentido, llama la atención el ejemplo de Miguel Moreno, autor del que solo conocemos dos novelas que mandó a la imprenta de forma independiente en los años veinte<sup>3</sup>. En estos casos, que haya sobrevivido algún ejemplar no es fácil, en tanto en cuanto los lectores podrían equiparar el texto, de escasa extensión, a otros de carácter circunstancial (no hay más que atender a la realidad de los pliegos de cordel) y desprenderse con una facilidad mayor que si tuviese mayor entidad material.

La novela que rescatamos en este trabajo, *Soledades de Aurelia*, a partir de un nuevo ejemplar descubierto precisamente en la Österreichische Nationalbibliothek (Austria), representa otro ejemplo de esa tendencia minoritaria que fue la de imprimir novelas sueltas<sup>4</sup>. De su autor, Jerónimo Fernández de Mata, probablemente descendiente de una familia cortesana, llegamos a saber muy poco; en el campo de las letras, por la producción que nos ha legado no alcanza ni la relevancia de un segundón. Publicó una obrita titulada *Crates e Hipólita, marido y mujer filósofos* (Madrid, Imprenta Real, 1637), e *Ideas políticas y morales* (Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1640)<sup>5</sup>. Nider (1998: 1108, n. 5) reparó en la dedicatoria a Felipe IV que aparece en *Crates e Hipólita*, donde el autor reconoce lo siguiente: “criados antiguos de V. Magestad fueron mis padres y hermanos, por mercedes de su Rey vivos, en servicio de su Rey acabados”. De unas líneas entresacadas de su dedicatoria a *Ideas políticas y morales* – “No he querido amparo de humano rey, ni de otro algún poderoso, que premie mi ánimo. Vanidades son estas que nunca me movieron y mercedes que con el tiempo faltan, porque en tiempo se hacen” –, Nider entendió que el autor “parece aludir a la escasa ayuda proporcionada por el rey”. Esta actitud casa con la propuesta de desengaño del mundo áulico y elogio de la vida retirada que se plantea en la obra que aquí editamos.

*Soledades de Aurelia* es un librito al que se le ha dedicado escasa atención; uno de los primeros historiadores de la literatura, Ticknor (1854: III, 346), la vinculó a la novela corta del siglo XVII y señaló que por los años treinta “se intentó [...] alguna variación, aunque ligera, en el género”; en este sentido, apuntó que Fernández de Mata había tratado de inspirarle a su obrita – que consideraba “insulsa” y “cansada” – “un carácter religioso”. Unos años después, De Paz (1869: 107), partiendo de la consideración de Ticknor, la incluyó en la estela de los imitadores y continuadores de Salas Barbadillo, junto a otros cultivadores de la novela corta como Eslava, Ágreda y Vargas, Lope, Céspedes y Meneses, Montalbán, Carvajal, etc.; si bien, dictó un duro parecer sobre la obra, al valorarla como una “fábula insulsa, cansada, pero que inaugura el género de la novela religiosa, que luego no dejó de tener imitadores”. Pese a esta catalogación (compartida por Chenot [1980: 69], que consideró el texto uno “de los epígonos de la novela cortesana”), Bourland (1927), en su minucioso trabajo catalográfico sobre el género, no llegó a incluirla. Ferreras (1987: 48), en cambio, entendió que la obra pertenecía a la categoría de la “novela histórica”, en su variante de “novela de santos”; en un panorama muy generalista sobre la novela histórica en España, Mata Induráin (1995: 34) citó el libro de Fernández de Mata entre otros textos que incluyen “historias bíblicas, de bandoleros y de santos”.

Los diferentes acercamientos parciales a la obra han abordado aspectos distintos que sobresalen, como la presencia del ermitaño (Chenot, 1980), la idea del desengaño y abandono del mundo (Marguet, 2014) o la transformación que experimenta la naturaleza (Livet, 2017).

<sup>2</sup> Es muy reciente un notable trabajo a cargo de Lucía Megías (2018) en el que se presenta la transmisión textual de este códice y se da cuenta del descubrimiento de una de las copias conservadas.

<sup>3</sup> De la primera de ellas, *La desdicha en la constancia* (1624), no había ejemplares localizados y se había podido leer a través de la antología que Isidro de Robles hizo en 1666 con el título *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares*. En la Österreichische Nationalbibliothek apareció un ejemplar, editado hace unos años por González Ramírez (2012).


<sup>4</sup> Este testimonio se une al único que estaba localizado, cuya inaccesibilidad hacía que los críticos que se han acercado a la obra hayan seguido su lectura a partir de algunas de sus reediciones.

<sup>5</sup> *Crates e Hipólita* fue reeditada por Alonso y Padilla en el siglo XVIII junto a *Soledades de Aurelia*. De *Ideas políticas y morales* no conocemos ninguna edición posterior.



Un trabajo exclusivo a esta obra le dedicó Nider (1998), cuyo fino e inteligente análisis propuso una lectura en clave hagiográfica, aportando sugerentes detalles para conocer mejor la concepción ética de esta novela corta; Ba (2008) ha estudiado algunos recursos formales y ciertos temas tratados por el autor en un artículo de menos alcance.

En cuanto al argumento de la historia que presenta *Soledades de Aurelia*, Chenot (1980: 70-71) lo quintaesenció perfectamente en las líneas que copio a renglón seguido:



Aurelia cuenta cómo se ha retirado de la vida de corte, tras la ausencia de dos amigas: la una, fallecida, víctima de un mal misterioso; la otra, retirada a una clausura. Ella se retira al campo, y tras una primera invocación a las santas eremíticas, pide consejo a un ermitaño quien le guía en su ansia de perfección. Nisa, amiga y nodriza, le trae cartas de la corte solicitándole que vuelva a ella. En un roble halla unos papeles con un rótulo “Aquí yacen los desengaños de Fidenia”, y así se entera de la historia de aquella: tras unos amores contrariados huye con su amante a una aldea y es abandonada por este; ella se refugia en el valle y al volver el amante a solicitarla, le rechaza prefiriendo quedarse en las soledades llevando vida de penitencia. Durante un paseo Aurelia ve a un grupo de cazadores persiguiendo un jabalí; entre ellos está un antiguo pretendiente que la reconoce, ella huye. Con Nisa descubre la choza que sirve de refugio a Fidenia: esta les cuenta brevemente su historia, confirmando lo que ya leyeron en los papeles escondidos en el roble. Dos mozos traen en andas el cuerpo del ermitaño muerto; alabanzas de Fidenia; Nisa reconoce el auténtico bien y cuán certera ha sido la elección de Aurelia.

Es evidente que la historia-marco, protagonizada por Aurelia, sirve para embutir otros discursos. Nider (1998: 1109) detectó muy hábilmente una estructura “divisible en tres partes de igual extensión”. La primera se compone de un relato retrospectivo de la protagonista, Aurelia, en el que justifica su huida a las soledades; continúa una invocación a la Magdalena y el encuentro con un viejo ermitaño (otrora soldado), en cuyo discurso, en el que bordea los peligros de la vanidad de la honra, narra su experiencia biográfica. Una carta para persuadir a Aurelia de que regrese a la corte escrita por una amiga –seguida por la respuesta que Aurelia le transmite a Nisa, su aya– clausura esta primera parte. La siguiente se inaugura con una descripción paisajística: el valle en el que se encuentra Aurelia. En este lugar descubre una pieza manuscrita, firmada por Fidenia, una mujer que igualmente se había retirado a la paz de los desiertos siguiendo el ejemplo de santa María Egipcíaca e invocando a san Juan Bautista. La reproducción de esta carta –en la que Fidenia narra un rapto sufrido, revela su desengaño del mundo y su intención de imitar a las arrepentidas– ocupa toda la segunda parte (y más de un tercio sobre el total), y puede considerarse como una narración interpolada que comparte algunos de los rasgos prototípicos de la novela corta del siglo XVII: huida de la joven y rapto (presentes también en el romancero fronterizo, la comedia nueva o la novela griega). Quizá el final, de carácter espiritual, sea lo más novedoso de esta novelita inserta. En la tercera y última parte, Aurelia tiene una aparición: la Verdad se revela anunciándole un peligro. Esto, y el hecho de encontrarse fortuitamente con Fidenia, será determinante para que Aurelia asuma su condición de ermitaña. Antes del cierre, aparece un grupo de personas que trasladan el cuerpo yacente de un ermitaño. Con las palabras de Nisa, que aprecia la resolución de Aurelia, se clausura la obra.

Es inevitable que esta diseminación de historias secundarias que complementan a la principal provoque que la novela carezca de una acción narrativa que pueda generar intriga en el lector, pues en realidad la historia principal funciona como sutil marco para encajar otros relatos que se articulan como variantes sobre un mismo denominador común: el *contemptus mundi*. A modo de teselas de un mosaico, cada narración se torna más bien como la exteriorización de un sentimiento, donde el alma humana encuentra su espacio de expresión. Podríamos considerar el texto, a partir de la concepción estoicista que revela, como una novela ascética,

en la que los personajes que adquieren protagonismo manifiestan una visión senequista de la vida.

A diferencia de la sátira anticortesana –recuérdense los casos, en la tradición española, de Castillejo o Guevara –, en cuyo discurso se levantaba una amarga queja contra las ambiciones y las vanidades cortesanas, en *Soledades de Aurelia* convive esta denuncia de los males palaciegos (es muy significativo el pasaje en el que figuran cuadros que describen la caída de varones ilustres) con un discurso íntimo en el que se entona un elogio a la vida retirada y la paz de los desiertos. Al analizar las diferentes historias con mayor mesura, Nider (1998: 1110) entendió que “son variaciones sobre el mismo recorrido iniciático, y presenta cada una su doble vertiente ritual y desacralizada”. El autor se sirve de una amplia gama de recursos narrativos para sazonar la historia en la que Aurelia narra su relato autobiográfico –que es completado en diversos momentos, como cuando recibe la carta de su amiga o cuando descubre a su antiguo pretendiente –: intercala otros discursos en primera persona –como el del ermitaño y el de Fidenia –, epístolas, un manuscrito descubierto y una aparición en forma de alegoría.

Con las voces de diferentes personajes armonizadas en el texto –unas veces intercaladas de forma directa y otras indirectamente –, el autor culmina una obra híbrida en la que destaca, además de su carácter metanarrativo, la poetización de su prosa. Fernández de Mata subordina el estilo narrativo a la cadencia lírica, con todo lo que supone a nivel sintáctico. En el ritmo del texto, abundan los encadenamientos de endecasílabos (“dichoso el que os conozca y persevere / las horas del descanso dilatadas”) y heptasílabos (“Sabiduría eterna, / tu decreto se cumpla; / mas luego, ejecutado, / retírame del mundo”; “cortémosle las alas, / ni a mi llama reciente / toquen sus leves soplos”), de raíz culta y sabor italianizante<sup>6</sup>. En muchas ocasiones el texto alcanza cierta sonoridad por las rimas internas (“en las frecuentes [...] adorno suficiente”) y las aliteraciones (“vengan vuestros vientos suaves”).

Tal escritura poética se adentra plenamente en los principios del cultismo. Aunque Nider (1998: 1108, n. 6) detectó algún resabio antigongorino en Fernández de Mata<sup>7</sup>, el autor de *Soledades de Aurelia* adopta fórmulas estilísticas de manifiesta herencia gongorina: ausencia de determinantes, conjunciones y preposiciones, abundancia de construcciones yuxtapuestas, asíndeton, elipsis, retruécanos, hipérbatos, etc. En la acalorada polémica que se mantuvo durante el siglo XVII a propósito de la oposición entre claridad y oscuridad, Fernández de Mata opta claramente por esta última tendencia, retorciendo sintácticamente la oración y buscando a un lector cómplice que complete el sentido gramatical de muchas de sus estructuras<sup>8</sup>. No son pocas las ocasiones en las que la sintaxis oscurece de tal modo el pasaje que exige una atención doble por parte del lector para aprehender el sentido (o los sentidos) del texto.

<sup>6</sup> Estas combinaciones se dan en las liras, las estancias y las silvas; es llamativa también la combinación de estos metros en muchas partes del texto (“quién vio que las alambicases, / ni atendieses al grado de prudencia, / que tal obra requiere, / ni a purgar la malicia que le daña? / Eres toda distinta, / patente a la razón”; “Cüando todos con señales tristes / traen a la memoria sus difuntos, / cubriendo los sepulcros / con funeral adorno, / verás que con ejemplo / de mayor lealtad cubran mis ojos / el venerado túmulo en que yaces”). Le agradezco a Guillermo Carrascón la advertencia sobre estos rasgos métricos que destacan en la novela.

<sup>7</sup> Nider (1998: 1108, n. 6) llegó a esta conclusión por la lectura de un manuscrito conservado en la BNE donde Fernández de Mata vertió una crítica al romance “«En esta mansión Philipe» dedicado «a la montería de su Magestad en Ventosilla» cuyo juicio le había sido requerido por un amigo”.

<sup>8</sup> A la influencia del gongorismo en la novela corta le dedicó su tesis Bonilla Cerezo (2005). Ahora es imprescindible también la lectura de su antología (2010), en cuyo estudio preliminar advierte no solo cómo la polémica de la oscuridad frente a la claridad lingüística también tuvo una importante resonancia en los cultivadores de la novela corta, sino que también algunos autores, como el caso de Juan de Piña o Sanz del Castillo, practicaron un estilo cultista.

El título de la obra ya representa un evidente tributo a la obra de Góngora que más opiniones encontradas suscitó: *Soledades* (1613). Uno de los puntos más cuestionados del poema fue precisamente la tendencia estética a lo descriptivo, donde la acción se diluye en una ética de exaltación de lo íntimo. En este sentido, Fernández de Mata se ajusta a la perfección a esa fórmula que funde ética y estética. En su novela, se detecta el reflejo de las *Soledades* gongorinas en los rasgos estilísticos, en las construcciones sintácticas, pero muy particularmente también a través de la ideología que transmite el texto. La oposición soledad/corte, que es la esencia de *Soledades de Aurelia*, se ve también en el itinerario del peregrino de Góngora. La frase que pronuncia en un momento determinado Aurelia —“desengaños me traen a soledades” —, encierra el espíritu del canto que entona el peregrino en la soledad segunda. De esta disyuntiva (corte/soledad) derivan tantos otros temas que relacionan una obra y otra, como por ejemplo el del *tempus fugit* o el de la lisonja, tan reiterado este último en *Soledades de Aurelia* y que constituye también un asunto de importancia en Góngora: “¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo / alterno canto dulce fue lisonja!” (II, vv. 626-627), se lee en las *Soledades* (1994: 509).

Esta ecuación poética, que conjuga cultismo, elogio de la soledad y menosprecio de corte, tuvo en los años posteriores cierta fortuna, precisamente en poetas que estaban en la órbita gongorina, como Espinosa o Soto de Rojas. El primero compuso su *Epístola II* titulada *A Heliodoro o Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia* (ca. 1623), en la que encontramos una clara invitación a la soledad: “Oh soledad, del bien acompañada, / y así, de la ambición mal conocida: / si en la ciudad se abrevia mal lograda, / bien lograda se alarga en ti la vida. / Restitúyase a sí, tan bien ganada / cuanto se urtó en Corte, mal perdida: / por hallarme, te busco sin estruendo; venza otro peleando; yo, huyendo” (1975: 145-146, vv. 201-208). En este poema, “[l]a totalidad del discurso apologético a una Naturaleza deificada es tejida alternativamente por cuadros plenamente barrocos que se disgregan en varios planos pictóricos presentando simultáneamente tres escenas independientes” (Domínguez García, 2008: 322). Algunas décadas después, Soto de Rojas, que en la “carta misiva al lector” que precede a sus *Rayos de Faetón* (cuya publicación data del mismo año de *Soledades de Aurelia*: 1639) se refirió a que fueron sus jardines los que le redimieron “de las tormentas y borrascas de la corte” (1996: 58), compuso su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abierto para pocos* (1652) “teniendo como impulso espiritual determinante [...] un análogo sentimiento [al que muestra Góngora en sus *Soledades*]; un sentimiento de desilusión y desengaño. [...] Los dos poemas surgen en lo esencial de una huida y menosprecio de la vida de la corte; los dos recogen la ilusión de vida de soledad buscada en el rincón de la ciudad natal” (Orozco Díaz, 2010: 171).

En esos años en los que Soto de Rojas acabó su *Paraíso cerrado* se publicó otra importante obra (en la que se mezcla la prosa y el verso), *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Cristóbal Lozano, que tuvo una enorme difusión en los siglos XVII y XVIII; la deuda que este escritor —cultivador también de novelas cortas— contrajo con la que aquí editamos está aún por estudiar (como lo está igualmente la que se vincula con la poética cultista), pero son muchos los hilos que se entretajan entre ambas. Las dos contienen una morfología similar, en la medida en que a la historia horizontal se le van añadiendo relatos verticales, que suspenden la acción de la narración principal. El tema que planea sobre los dos libros es el del elogio de la vida retirada, pero después hay otros muchos aspectos, a nivel de forma y de contenido, compartidos: el encuentro con unos pastores, la visión, la entrega al servicio a Dios, la notable presencia de epístolas, el encarecimiento de la naturaleza e incluso el estilo cultista (que se advierte mejor en la ‘Soledad segunda’, escrita en verso íntegramente).

Finalmente, en *Soledades de Aurelia* se percibe una especial inclinación por una tendencia tan barroca como la éfrasis, en especial por el detallismo paisajístico. Orozco Díaz (2010: 164) se refirió a la “orientación” pictórica que en buena medida caracterizó el Barroco, lo que favoreció “la entrada del cuadro de paisaje, de naturaleza, perspectivas e interiores y asimismo la visión próxima de los elementos de la Naturaleza como las frutas y flores e incluso de las cosas



correspondientes al mundo de lo artificial e inanimado". Livet (2017) le ha prestado atención al elemento de la naturaleza en *Soledades de Aurelia*; el texto, que permitiría un análisis más detenido desde la teoría ecocrítica, presenta numerosos detalles que merecerían glosarse, como la alegoría cósmica en la que se contempla el universo desde un prado en una noche en la que los planetas bailan y son acompañados por las Pléyades (las siete hermanas hijas de Atlas). El ambiente eclógico que tiene todo el texto se ve notablemente reforzado con los versos que aparecen al final: "Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse / que con la dulce soledad se abraza". Hallamos aquí una clara intertextualidad con la égloga II de Garcilaso, a quien pertenecen estos versos (así se inicia el canto de Salicio). De su fortuna –están entre los más imitados en el Siglo de Oro–, encontramos en *Pastores de Belén*, de Lope de Vega, una de las muestras más representativas: "¡Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse justamente / que, sin tener cuidado / de la malicia y lengua de la gente, / a la virtud contraria, / la suya pasa en vida solitaria!" (1984: 350-351). Acrisolan estos versos el sentido último del famoso épodo horaciano que comienza "Beatus ille qui procul negotiis", muy difundido por Alonso Mendoza en sus *Tres libros de música*. El eco llegó, como no podía ser de otra forma, a las *Soledades* de Góngora: "¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora, / Templo de Pales, alquería de Flora!" (I, vv. 94-96; 1994: 217-219). Estas sumarias notas dan cuenta de cómo Fernández de Mata terció en la querrela sobre el cultismo, que en los años treinta vivía un momento álgido, para romper una lanza a favor de Góngora y sus obras, especialmente de sus *Soledades*, con la que comparte su visión desencantada del mundo, su retiro a un lugar alejado del mundanal ruido y su canto por la placidez de la soledad.

## 1. TRADICIÓN TEXTUAL

*Soledades de Aurelia* se publicó originariamente en Madrid y prácticamente todos los inventarios y repertorios fechan su edición príncipe en 1639. Ticknor (III, 346), sin duda por error, dató el texto en 1637, y sus anotadores (Gayangos y De Vedia), en una referencia al pie, apuntaron la fecha de 1638 (que es la data de una de las aprobaciones); esto fue suficiente para que historiadores de la literatura como Cejador (1916: 144) o críticos literarios como Chenot (1980) o Nider (1998) –esta última combinándolo con 1639– hayan señalado 1638 como el año de nacimiento del texto de Fernández de Mata. Recientemente, Alfaro Torres (2002: 106), en su trabajo catalográfico sobre la imprenta en Cuenca, consignó una impresión de 1618, editada en esa ciudad, sin aportar más datos al respecto. Se han hecho eco de esta edición Wilkinson y Ulla Lorenzo (2015: 1266), indicando sin embargo "no known surviving copy" de ella. Nuestros rastreos no han podido constatar ninguna de estas informaciones; sin embargo, en relación a la noticia de Alfaro Torres, hay que subrayar que las tres obras de Fernández de Mata conocidas se publicaron en un arco cronológico muy reducido (de 1637 a 1640), por lo que aceptar una edición publicada veinte años antes parece muy improbable; entendemos, por tanto, este registro (así como las noticias de Ticknor y sus comentaristas) como erróneo<sup>9</sup>.

Sabíamos por los repertorios que *Soledades de Aurelia* salió del taller de Catalina de Barrio y Angulo; por la portada también podemos presumir que apareció a su costa, pues no existe otra indicación sobre el editor; esta impresora fue una de las tantas viudas que se quedaron al frente de la imprenta a la muerte de su marido. Lo había sido primero de Fernando Correa de Montenegro, tras cuyo fallecimiento Catalina de Barrio firmó algunas impresiones como "viuda", según podemos ver en el *Memorial y relación para su majestad del procurador general de las Filipinas* (1621) de Hernando de los Ríos Coronel, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos*

<sup>9</sup> La ristra de errores en torno a la fechación de la edición príncipe no acaba aquí; en historias de la literatura se han difundido estas y otras dataciones, como por ejemplo en la de Álvarez Barrientos (1991: 44), que le atribuye el año 1627. No seguimos enumerando otros errores de este tipo. Anotamos aquí que Nicolás Antonio (1999: I, 574), en la entrada dedicada a Fernández de Mata, tan solo consignó en su catálogo su diálogo *Crates e Hipólita*.



de España (1622) de Alonso López de Haro, el *Modo de procesar en la Inquisición* de Pablo Garcí (1622) o el *Teatro popular, novelas morales* (1622) de Francisco de Lugo y Dávila<sup>10</sup>. Posteriormente, contrajo matrimonio con el importante impresor Juan González<sup>11</sup>; de la misma forma que en la anterior ocasión, Catalina de Barrio se hizo cargo del taller cuando este falleció, firmando sus impresiones con la tradicional fórmula: “Viuda de”. Sin embargo, a finales de esa década varias obras ya llevan su nombre, como *Soledades de Aurelia* o *Flor de sainetes* (1640) de Francisco de Navarrete y Ribera<sup>12</sup>.

La obra que aquí editamos fue recuperada por Alonso y Padilla en 1737<sup>13</sup>. Pese a que Ripoll (1991: 83, n. 138) indicó que esta edición “no lleva aprobación ni censura, únicamente una licencia (sin fecha) al impresor”, el texto contiene al final la aprobación del padre Agustín de Castro (1737: 151-152), firmada en 1638 para la primera edición<sup>14</sup>. A partir de la consulta directa de la edición príncipe constatamos que esta reedición se hizo a plana y renglón hasta el cuadernillo I; y en los dos últimos (I y K) casi se siguió a plana (incluso algunas coinciden), tanto que el número de folios no varió entre una y otra<sup>15</sup>. También nos permite comprobar la fidelidad a la letra del impresor al que le confió la tarea Alonso y Padilla, que trabajó con sumo cuidado para respetar la lectura del original<sup>16</sup>. Nos parece sugerente resaltar aquí que este editor publicó su proyecto editorial —en el que esperaba publicar cien obras en prosa— a través del *Catálogo de libros entretenidos de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir la ociosidad*, probablemente la empresa antológica más ambiciosa para rescatar obras (principalmente del Siglo de Oro, y no solo nacionales) ligadas a la narrativa breve<sup>17</sup>. De haber salido completa, la narrativa breve del Siglo de Oro —obras de Liñán y Verdugo, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, etc.— hubiese tenido una consideración diferente en la historia literaria, pero el proyecto fue abortado cuando apenas había cumplido con una parte mínima de sus aspiraciones.

Tras esta edición, la única que conocemos es la publicada en la imprenta de Juan Pueyo y cuyo prólogo está firmado en 1918. Por el título que ostenta y las calas que hemos hecho,

<sup>10</sup> Esta última obra, una colección de novelas, la había dejado su autor preparada en 1620 y tenía las licencias concedidas, pero por sus vicisitudes personales (emigró al Nuevo Mundo) se quedó sin editar y fue su hermano quien culminó el proceso de publicación, negociando con Alonso Pérez, que la mandó al taller de Correa de Montenegro, regentado en ese momento por su viuda, Catalina de Barrio.

<sup>11</sup> Según las noticias acopiadas por Pérez Pastor, de las que se hizo eco Delgado (1996: I, 289-290), este impresor trabajó en el taller de Luis Sánchez, y su breve actividad (interrumpida por su repentino fallecimiento en 1633) comenzó cuando metió en moldes el *Poema del español Gerardo* de Céspedes y Meneses (1623). Cuidó también las impresiones de importantes autores de los años veinte y treinta: textos de Bocángel, Alarcón, León Pinelo, Lope de Vega o Góngora (editó su *Polifemo* comentado por Salcedo Coronel) pasaron por su taller.

<sup>12</sup> Aunque sabemos que contrajo nupcias por tercera vez con otro impresor, Alonso Martín (con quien tuvo un hijo, Juan Martín del Barrio), no hemos localizado más noticias sobre su actividad impresora en los años cuarenta.

<sup>13</sup> SOLEDADES | DE AVRELIA. | AHORA AÑADIDO EL LIBRO. | intitulado: Crates, y Hiparchia, | marido, y muger Philosophos | antiguos. | AMBOS POR DON GERONIMO | Fernandez de Mata. | Segunda | [ESCUDO DEL IMPRESOR] | impresión | Año de | [ESCUDO DEL IMPRESOR] | 1737. | CON LICENCIA: En Madrid. A costa de Don | Pedro Joseph Alonso y Padilla, Librero de Camara | de su Mag. Se hallará en su Imprenta, y Librería | Calle de Santo Thomàs, junto al Contraste. En 8º. 4 fols. + 152 pp. ¶<sup>8</sup> A-I<sup>8</sup>, K<sup>4</sup>.

<sup>14</sup> Se trata del mismo censor que firmó la aprobación de *Crates e Hipólita*.

<sup>15</sup> El último cuadernillo de la reedición tiene cuatro folios (y no tres, como la príncipes) por el añadido de la aprobación citada.

<sup>16</sup> Las variantes son principalmente de carácter grafemático. Se trata de una edición muy pulcra a nivel textual que destaca por su respeto integral a la príncipes.

<sup>17</sup> Junto a obras canónicas como la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, el *Guzmán de Alfarache* de Alemán, el *Quijote* de Cervantes o los *Diálogos de amor* de León Hebreo, aparecían otras de menor entidad literaria, como propuesta de recanonización literaria; se publicaron, por ejemplo, junto a las dos obras de Fernández de Mata, la *Historia trágica de Leonora y Rosaura* de Fernández de Ondatigui o el *Poema trágico del español Gerardo* de Céspedes y Meneses. También otras que la historia literaria ha marginado, pero que gozaron de un gran éxito editorial durante el siglo XVII, como las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Lozano. Este catálogo fue editado y comentado por Ripoll y De la Flor (1991: 75-97); sobre este editor y su catálogo, es muy iluminador el estudio de Baker (2003).

partió del texto costado por Alonso y Padilla: *Soledades de Aurelia. Novela escrita a primeros del siglo XVII, con un interesante catálogo de libros entretenidos*<sup>18</sup>. Concluimos este repaso a la tradición textual de la obra de Fernández de Mata con el anuncio que hace solo unos años hizo Fernández Melgarejo (2016: 60), quien avanzó que Eugenio Maggi estaba trabajando en la edición de esta obra.

## 2. UN NUEVO TESTIMONIO DE UNA EDICIÓN RARA Y (CASI) DESCONOCIDA

Ripoll (1991: 83) manifestó que de la edición príncipe “no se conserva ningún ejemplar”; hace solo unos años Ba (2011: 63) señaló que la princeps “no aparece por ninguna parte”. Todos los estudiosos modernos que han manejado el texto para estudiarlo han tenido a mano la edición cuidada por Alonso y Padilla, incluida Nider (1998: 1109, n. 7), quien ha sido la única en acceder a la reproducción de la dedicatoria del “único ejemplar conocido conservado en la Hispanic Society”. Este testimonio, en efecto, ya había sido registrado por Penney (1938: 236) en su catálogo.

Hemos localizado otro ejemplar de esta rara edición, depositado en la Österreichische Nationalbibliothek (Viena, Austria), actualmente accesible en Google Books. El testimonio encontrado, conservado en óptimas condiciones, confirma los datos de edición que los bibliógrafos ya habían consignado, pero la disponibilidad de este ejemplar nos permite conocer los detalles administrativos (aprobaciones, tasa, etc.), cuyos indicios, por la aprobación del padre Agustín de Castro, sabemos que se iniciaron en 1638, un año antes de su impresión – la fecha de la tasa, 1636, obedece claramente a un descuido –. Además, el texto original también contiene una dedicatoria del autor que la historia editorial (porque Alonso y Padilla la omitió) nos ha hurtado.

Indicamos a continuación la descripción bibliográfica del volumen, la localización del ejemplar y los registros catalográficos:

SOLEDADES | DE AVRELIA. | A VNA ILVSTRE | señora, gloria inmortal de | su patria. | POR DON GERONIMO | Fernandez de Mata | [MARCA DEL IMPRESOR] | CON PRIVILEGIO. | [FILETE] | En Madrid. Por Catalina de Barrio, | y Angulo, año de 1639.

Descripción externa: 8º. 4h + 75 ff. Sign.: [ ]<sup>4</sup>, A-I<sup>8</sup>, K<sup>3</sup>.

Descripción interna: h. [1r]: Portada («Soledades de Aurelia»); h. [1v]: Suma del privilegio (9 de marzo de 1639), fe de erratas (2 de mayo de 1639) y tasa (16 de mayo de 1636 [sic]); hh. [2r-2v]: Aprobación del padre Agustín de Castro (10 de mayo de 1638); hh. [3r-3v]: Aprobación de don Alonso de Guevara y Arellano (s.f.); hh. [4r-4v]: Dedicatoria: «A una excelente virtud y ingenio nunca dignamente alabado» (s.f.); ff. [1r-75v]: Texto («Soledades de Aurelia, por don Jerónimo Fernández de Mata»).

Errores de foliación: 1 por 10, 63 por 61 y 61 por 63.

Localización: Österreichische Nationalbibliothek (Viena, Austria): 17.J.43 [En línea: Google Books]; Hispanic Society.

Referencias bibliográficas: Gallardo (1866: II, 1015-1016). Salvá ([1872] 1963: II, 139) Moreno Garbayo (1935); Cejador (1916: V, 144); Penney (1938: 236); Palau (1923-1927:

<sup>18</sup> Se anunció como cuarta impresión, pero solo tenemos hasta ahora tres constatadas. Es probable que asumiese la noticia de Cejador (cuya *Historia* salió un par de años antes), que fechó el texto en 1638, y sumase por tanto una edición más.

V, 329); Formichi (1976: 97); Simón Díaz (1976: XI, 404); Ripoll (1991: 83); Wilkinson y Ulla (2015: 1266).

### 3. CRITERIOS DE EDICIÓN

En la edición que ofrecemos hemos modernizado la ortografía conforme a las reglas actuales y adoptado un criterio homogéneo en el uso de mayúsculas y minúsculas. Hemos desarrollado las abreviaturas, hemos corregido las separaciones silábicas cuando era necesario — respetando siempre las contracciones —, y hemos enmendado algunas erratas que presenta la princeps, pues el texto, en general, se imprimió con un gran cuidado editorial. En aquellos casos en los que intervenimos en el texto, siempre hemos dejado constancia a través de corchetes o en notas al pie (en caso de que los consideremos discutibles). La puntuación se ha acomodado al sentido del texto; si bien, es preciso incidir en que el estilo cultista que practica Fernández de Mata ha supuesto un escollo no fácil de resolver en muchas ocasiones.

En cuanto al sistema gráfico, hemos tratado de seguir un criterio que armonice la conservación de valores fonéticos que tienen interés para la historia de la lengua (como las fluctuaciones vocálicas, los grupos consonánticos cultos, los arcaísmos, etc.) y la modernización de aquellas variantes grafemáticas sin relevancia lingüística en el siglo XVII — nos referimos a las variaciones entre los grupos /s-ss-f/, /j-x-g/ y /c-z-ç/, /s-x/, las duplicaciones como 'honrren' o 'exceso', el uso de *h*, etc. Naturalmente, hemos respetado algunas fórmulas propias de la lengua del Siglo de Oro, así como otros rasgos lingüísticos del autor. En la colación entre la princeps (*M*) y la edición dieciochesca (*M2*) la mayor parte de las variantes no tiene relevancia textual (oscuro/oscuro, envidia/envidia, dél/de él, yelo/hielo, alcaide / alcalde), por lo que prescindimos de indicarlas en notas al pie (tampoco registramos, naturalmente, las erratas que suma esta edición), que quedan reservadas para estas cuestiones de naturaleza textual. Como *deterior* que es, las escasas variantes significativas que presenta *M2* son errores de lectura. Por último, con el fin de distinguir entre los diferentes niveles narrativos, las epístolas que se intercalan aparecen con diferente tipografía.

### Bibliografía citada

- ALFARO TORRES, Paloma (2002) *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Madrid, Arco/Libros.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991) *La novela del siglo XVIII*, en *Historia de la literatura española*, ed. R. de la Fuente, Madrid, Ediciones Júcar.
- ANTONIO, Nicolás [1696] (1996) *Bibliotheca hispana nova*, 1-2, Madrid, Visor.
- BA, Tapsir (2008) "Soledades de Aurelia (1737) de Jerónimo Fernández de Mata: forma y sentido" en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, coords., *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 63-71.
- BAKER, Edward (2003) "El impresor Alonso y Padilla y el *Cathálogo de Libros Entretenidos de 1737*", en Jesús Antonio Martínez Martín, ed., *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 65-84.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2005) *Lenguas de templado fuego: el gongorismo en la narrativa del siglo XVII* [Tesis doctoral], Córdoba, Universidad de Córdoba.
- , ed. (2010) *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.



- BOURLAND, Carolina B. (1927) *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, With a Bibliography of the Novela From 1576 to 1700*, Northampton, Smith College [Editada facsimilarmente en Nueva York, Burt Franklin, 1973].
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1916) *Historia de la lengua y literatura castellana*, 5, Madrid, Imprenta Radio.
- CHENOT, Béatrice (1980) "Presencia de ermitaños en algunas novelas del Siglo de Oro", *Bulletin hispanique*, 82, 1-2, pp. 59-80.
- DELGADO CASADO, Juan (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, 1-2, Madrid, Arco/Libros.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, Tania (2008) *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ESPINOSA, Pedro (1975) *Poesías completas*, ed. F. López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ DE MATA, Jerónimo (1639) *Soledades de Aurelia*, Madrid, Catalina de Barrio y Angulo.
- (1737) *Soledades de Aurelia. Ahora añadido el libro intitulado Crates y Hiparquía, marido y mujer, filósofos antiguos*, Madrid, Pedro Joseph Alonso y Padilla.
- (s.a.) [1918]. *Soledades de Aurelia. Novela escrita a primeros del siglo XVII, con un interesante catálogo de libros entretenidos*, Madrid, Juan Pueyo.
- FERNÁNDEZ MELGAREJO, Patricia (2016) *Historia de amor y celos en la novela corta del siglo XVII* [tesis doctoral], Córdoba, Universidad de Córdoba.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1087) *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.
- FORMICHI, Giovanna (1976) "Bibliografia della novella seicentesca", *Lavori ispanistici*, 3, pp. 5-105.
- FRADEJAS LEBRERO, José (2018) *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*, ed. D. González Ramírez, umbral de G. Carrascón, con textos complementarios de J. M. Pedrosa, J. M. Fradejas Rueda, D. González Ramírez y M.<sup>a</sup> Á. González Luque, Torino, Academia University Press.
- GALLARDO, Bartolomé José (1968) [1866, 1869, 1888 y 1899] *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 1-4, Madrid, Gredos.
- GÓNGORA, Luis de (1994) *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2012) "Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdicha en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno", *Voz y letra*, 23, 1, pp. 25-66.
- LIVET, Caroline (2017) "Le jardin hors du cadre. La nature transformée dans quelques romans longs du XVII<sup>e</sup> siècle", *L'Âge d'or*, 10, pp. 1-15.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2018) "El código Porras (casi) recuperado (la copia del Cigarral del Carmen de *La tía fingida*)", *Anales Cervantinos*, 50, pp. 333-351.
- MARGUET, Christine (2014) "Roman de la crise et crise du roman dans l'Espagne au tournant des années 1640. Une poétique du retrait", *HispanismeS*, 4, pp. 15-25.
- MATA INDURÁIN, Carlos (1995) "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carlos Mata, eds., *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, pp. 13-63.



- MORENO GARBAYO, Justa (1999) *La imprenta en Madrid (1626-1650): materiales para su estudio e inventario*, ed. F. de los Reyes Gómez, Madrid, Arco/Libros.
- NIDER, Valentina (1998) "Las *Soledades de Aurelia* de Fernández de Mata: ¿una novela hagiográfica?", en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO, 2, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares*, pp. 1107-1118.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (2010) "Introducción a un poema barroco granadino (De las *Soledades gongorinas* al *Paraíso* de Soto de Rojas)" [1955], en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 139-228.
- PALAU Y DULCET, Antonio 1990 [1923-1927], *Manual del librero hispano-americano*, 1-7 Madrid, Julio Ollero Editor.
- PAZ, Abdón de (1869) "La novela española. Estudio histórico-filosófico desde su nacimiento hasta nuestros días", *Revista de España*, 10, pp. 98-116.
- PENNEY, Clara L. (1938) *List of books printed 1601-1700 in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Order of The Trustees.
- RIPOLL, Begoña (1991) *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Ricardo y Begoña RIPOLL (1991) "Los cien 'Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos' de Pedro Joseph Alonso y Padilla", *Criticón*, 51, pp. 75-97.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1963) [1872] *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 1-2, Barcelona, Instituto Porter de Bibliografía Hispánica.
- SIMÓN DÍAZ, José (1976) *Bibliografía de la literatura hispánica*, 11, Madrid, CSIC.
- TICKNOR, George (1851-1856) *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por P. de Gayangos y E. de Vedia, 1-4, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- VEGA, Lope de (1984) *Poesía selecta*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- WILKINSON, Alexander Samuel y Alejandra ULLA LORENZO (2015) *Iberian Books Volumes II & III / Libros Ibéricos Volúmenes II y III*, Netherlands, Brill.



*Soledades de Aurelia*

A una ilustre señora, gloria inmortal de su patria

Por don Jerónimo Fernández de Mata



En Madrid, por Catalina de Barrio y Angulo, año de 1639

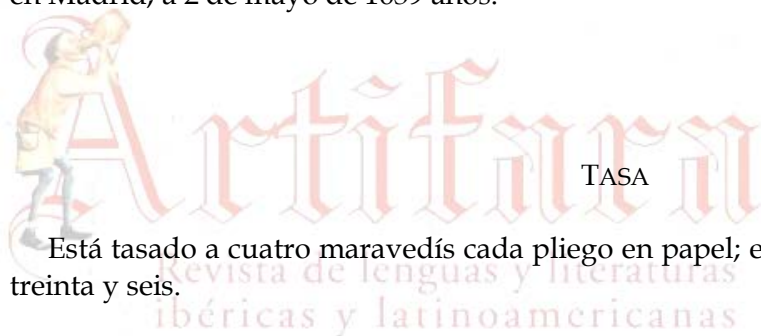
## SUMA DEL PRIVILEGIO

Tiene privilegio por diez años don Jerónimo Fernández de Mata para imprimir este libro intitulado *Soledades de Aurelia*, como consta del privilegio original. Su fecha en Madrid, a 9 días del mes de marzo de 1639 años, y está refrendado de don Sebastián Contreras, secretario del rey Nuestro Señor.

## FE DE ERRATAS

Este libro intitulado *Soledades de Aurelia* está bien y fielmente impreso con su original. Dada en Madrid, a 2 de mayo de 1639 años.

El licenciado Murcia de la Llana



## TASA

Está tasado a cuatro maravedís cada pliego en papel; en 16 de mayo de mil y seiscientos y treinta y seis.

APROBACIÓN DEL PADRE AGUSTÍN DE CASTRO, DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, PREDICADOR DE SU MAJESTAD, CAFILICADOR DE LA SUPREMA INQUISICIÓN Y CATEDRÁTICO DE POLÍTICAS EN LA REAL ESCUELA DESTA CORTE

Por orden de Vuestra Merced he visto las *Soledades de Aurelia* que escribe don Jerónimo Fernández de Mata y, además que no tienen cosa contra nuestra santa fe y buenas costumbres, que es lo que pide la censura, añado su mayor elogio, que es hermano del primero que estampó, que tan bien dichos y sentidos desengaños, sentencias de la escritura y de los padres tan reducidas al intento, vestidas de estilo tan elegante y escogidas con tanto acierto, no me parece las juntará otro que el que dispuso aquel. Allí puso deseo de más obras suyas y aquí, con nuevo manjar, despierta el deseo de más mantenimiento; y si todos los libros usaran atender a la verdad de la sentencia y al desengaño como este, leyéranse con igual gusto aun de los ociosos y no se estragaran las costumbres, sino se promovieran al ejercicio de virtudes, no solo filosóficas, sino cristianas. Es dignísimo de la estampa, y entre los desengaños que da podría cobrar uno, que libros desta calidad no pueden ser molestos, aunque sean mayores. En este Colegio imperial de la Compañía de Jesús, de Madrid, a 10 de mayo de [1]638.

Agustín de Castro

APROBACIÓN DE DON ALONSO DE GUEVARA Y ARELLANO,  
CABALLERO DEL HÁBITO DE SANTIAGO

Muy poderoso Señor,  
por mandado de Vuestra Alteza he visto este libro intitulado *Soledades de Aurelia*, por don Jerónimo Fernández de Mata, en el cual, después de no hallar disonancia a la verdad de nuestra santa fe católica ni embarazo a la dirección de las buenas costumbres, juzgo que el autor –estudiosamente advertido– ha logrado el acierto a que deben aspirar los que exponen

sus escritos a la común censura de todos, pues en la ceñida precisión deste discurso cifra dilatados desvelos de mucha erudición, desempeñándose de la obligación en que pone Horacio al que pretende generales aplausos, pues todo lo consigue quien hace gustosa y debida unión de la utilidad y la dulzura, suavizando con los halagos desta las severidades de aquella. Es trabajo digno de la estampa, esto me parece. Salvo, etc<sup>20</sup>.

Don Alonso de Guevara y Arellano



#### SOLEDADES DE AURELIA

A una excelente virtud y ingenio nunca dignamente alabado y, como divino, poco a los hombres manifiesto, ilustre señora, gloria inmortal de su patria.

Soledades, que han de ser dichosa población de favores, cumplan con la propiedad ofreciéndose a Vuestra Merced tan sola en apetecerlas, que, si la corte lo sabe (o por caso nuevo ha de solicitar este milagro o por imitarle, apetecerle), fui persuadido a dedicar este libro a personas grandes; es de saber que la verdadera grandeza consiste en el merecimiento propio, y el de Vuestra Merced aumenta nuevos títulos a sus calidades. Ya, pues, cuya oculta estrella siempre tuvo suspenso el último empleo de mi inclinación y, en conociendo a Vuestra Merced, fue luego ejecutado, no niego la indecencia de ofrecimiento tan corto si no se escusa con la naturaleza humana, amiga de estimación, aunque se conozca y vea no serle debida. Suplico a Vuestra Merced –pues tanto desprecia lo que el mundo sigue, pues a imitación de Aurelia vive retirada y en soledades se deleita–, si algunas de las mías troncos inútiles juzgare, si blandas flores en otra parte viere, sea servida poner aquí los ojos que las honren, allí la mano que su emienda escriba; lágrimas tienen y suspiros, mas, con ser tan simples, usan esta industria, que donde temen que a Vuestra Merced no agraden, en lugar de otro adorno piedades pusieron, ternezas colocaron.

Don Jerónimo Fernández de Mata

<sup>20</sup> Se abrevia la fórmula latina "*Salvo meliori iudicio*" ("Salvo mejor juicio").



*Soledades de Aurelia*

Don Jerónimo Fernández de Mata

Soledad discreta es dulce refugio del sentido, reparo de las potencias que corrieron naufragio en el popular golfo lleno de accidentes, cuyos principios, si algunos se mezclaron con deleite, los fines rara vez fueron sin llanto. Vida retirada, gózase y no se siente. Pocos abrazan el silencio, por no ser muchos los desengaños. Inclínase a las voces el oído ignorante, locura natural en las frecuentes poblaciones que a soledades no alcanza. Si retratarlas fuese nuestro asunto, acaso les daríamos adorno suficiente que su variedad explicase. Escribimos lo que enseñan; lo que en sí contienen dejamos o bien de paso tocaremos. Estos breves discursos son para mí sola: ninguno de su defensa cuide sino la favorable invidia, que ella los pondrá en más alto lugar que pretenden. El que gustare se apasione sobre si es o no impropio que una mujer acierte lo que dice. Quien en esto se desvaneciere, sabrá que en soledades no se dan satisfacciones. El necio en todo tropieza; el prudente conoce la verdad; ella le mueve, sea por voz imperfecta, por modo inculto sea.

Esta soledad adonde vine huyendo no importa referirla; basta que mi juventud (dejemos la hermosura) por varias relaciones tiene alguna noticia deste mundo. Criada fui en la corte, bien que sus costumbres contra mi inclinación obrasen poco. Dar causas para dejarla sería digresión impertinente; no daba paso en ella que una razón no viese de evitarla. Mas, si acaso mujer curiosa distrayendo el juicio haga varios discursos sobre mi desengaño, deténgase, no sea mayor el peligro de su imaginación contra mi inocencia que el cuidado en que ponerla pudo la curiosidad. Esto es lo que quiere saber.

Yo tenía una amiga, ilustre en sangre, generosas costumbres, no menos que hermosa prudente, ornato que con la exterior belleza raras veces concurre. Sucede hallarla un día sola, puesto sobre la mano el rostro, que con blandura llora. Deténgome, da un suspiro, mirándose al espejo que delante tiene, adonde se contempla; y así su voz llorosa le dice:

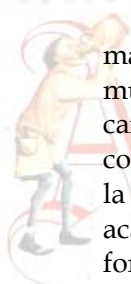
-Lisonjero mío, el tiempo que la hermosa es flores, tú permitas no vea yo atenuado su color, no lánguida su gentileza. Olvídate de representarme algún día esta mi ardiente tez en la declinación de su luz; sea, sea continua primavera en clima constituida que mudanza ignore. No vuele el tiempo, cortémosle las alas, ni a mi llama reciente toquen sus leves soplos. Mas, ¡ay, discurso, adónde vamos? Fuerza es que el río al mar se restituya. Toda esta pompa en templo del deleite colocada, ¿quién podrá hacer que no prescriba, pues solo es una joya en mi poder empeñada, ni más el gusto, que lo que durar pudo el empeño? Estoy mis bizarrías contemplando. ¿Qué contemplo, si por fuerza me obligan a saber que no me muevo y me van llevando con tal ímpetu que toda soy de lo que soy ausencia? Ejemplo tengo en una rosa que al alba presumida, a la tarde se mira despreciada. Vio a su pie descompuesta la misma cara que al nacer el sol había pulido: hoja por hoja se la esmeró naturaleza. La más constante fábrica desvanece sin golpe; no hay metal tan rebelde que a porfías del tiempo no envejezca, preciado artífice de ver las obras que fabrica derribadas. ¡Oh, vanidad, que a estos ojos sueles llamar estrellas! Creyera tu lisonja, a no ver que su llanto es tributo de condición humana. Vano el cielo, cuyas estrellas lloran desengaños. Querido espejo, mi edad te pide que, pues no sabes ocultar imperfecciones, tu pureza la instruya, mas no ignoro que si ahora florece también flores y espigas, en término de un año murieron; curso natural de su vida, si ya algún accidente cuando en mayo se alegran no anticipa los términos del hado.

Llega un lienzo a los ojos, prosigue el sentimiento, cuando delante me pongo. Palabras de amor, blandas caricias la digo: ya la halago, ya la reprehendo. Ella me corresponde, aunque el

semblante fuerza. Pregunto qué dolor la agrave, qué cuidado la aflija. Responde que lo ignora, y añade:

-Este corazón -poniendo en él la mano-, este a un grave mal me llama. Sabiduría eterna, tu decreto se cumpla; mas luego, ejecutado, retírame del mundo.

Nuestra amiga ausente, aquella su modestia grave, gracia compuesta, imagen de virtud en tiernos años, creo que nos la oculta mortal sueño, ni es contra mi sospecha esta carta:



Cualquier rigor de sol o yelo tiene en las recientes plantas más dominio. Menos es mi mal, según mis médicos, que dicen lo que saben, no lo que ignoran: esto era remedio de muchos. Siento en mí la experiencia, pues cuantos usan son por costumbre a la fortuna encargados, no con la enfermedad discurridos. Si alguna pena tienes, apártala de ti, pues, así como el amor de la vida no se ha de despreciar, también se debe disminuir, porque llegando la ocasión no hallemos impedimento en hacer luego lo que alguna vez se ha de ejecutar. Si acaso te faltare, llora la amiga que pierdes, no la ausencia que hace, pues en camino tan forzoso ninguno al fin se queda. Ir yo delante no debe entristecerte; que llegue a la dichosa patria: esto pidas al que mide sus eternidades con los merecimientos. Si por ellos se alcanzan, no las consigo; si su piedad me mira, soy bienaventurada y llorarme entonces tendrá parte de invidia.

A esta carta sigue el efeto temido, el dolor imaginado. No puede aquella dama reprimir la pena. Primero helados los sentidos, luego ardiente el afecto. Yo escuso el consolarla, antes me impiden dos dolores: este que miro y aquel que le ha causado. ¿Qué haremos en suspensión tan triste? Corto es el remedio de las lágrimas. Lloramos, que el llorar no importa; mi amiga está brotando sentimientos; mal se resiste, sálenle a los labios tales sus gemidas razones.

Dios, socorro universal de tristes, anima mi flaqueza en este infeliz caso. ¡Ay, amiga! Perdona que en tu fin no te asistiese mi llanto, mi pena no te acompañase. Ya, pues, que gozas de la mayor franqueza en olvidar ofensas, perdona, que la indecencia de dejarte en tu último aliento la penaré llorando con la memoria grave de mi culpa; mas tú, señora, pues trocaste por sosiego eterno el gusto apresurado desta vida, ni en tanta unión de amor injurias prevalecen, las mías no te ofendan. Cuando todos con señales tristes traen a la memoria sus difuntos, cubriendo los sepulcros con funeral adorno, verás que con ejemplo de mayor lealtad cubran mis ojos el venerado túmulo en que yaces, sacrificándote sus lágrimas. ¡Amada mía! Dichosa tú, que los embates del mundo ya no te ofenderán adonde vives; lejos estás de adulación y vanidad. No hay en la gloria cuidados; no se favorece la fortuna; no verás padecer el que merece, ni aventajado al inmérito, en silla el desagradecido; no se conocen pretensiones; no se hace humillación al secretario misterioso, reverencia al ministro tremendo; no se confunden las acciones; cada uno tiene lo que le toca, la justicia perfeta, las honras por sus grados. Tú, alma dichosa, a un solo bien estás atenta, transformada en quien amas, de cuya esencia pende la eterna gloria. Acuérdate de mí, este llanto te mueva. Suplica a la Divina Alteza que me lleve contigo; y para aligerar el peso que impedirlo puede, no más ostentación profana; mueran cuidados sin fruto, acaben galas superfluas, aseo necio, puntualidad cansada, regalo peligroso. Todo se rinda a la verdad, todo al desengaño. ¿Qué miro? Murió mi amiga, ¿qué espero?

No fue tan poco activo este dolor que otro algún pensamiento le divierta; su juventud, sangre, riqueza, todo con desdén lo mira; en mayor felicidad afirma sus deseos, obra según conoce, estrecha religión ama. Yo, cuyo espíritu a semejante ardor no llega, sigo soledades, valiéndome este ejemplo un conocimiento propio en que firme no estaba. ¡Oh, muerte, que una amiga me llevas y otras dos restauras! Si vieres que de ti me olvido, ven a mi memoria, remedio, aunque espantoso, que asegura salud, libre de corrupción, que no puede a destemplanza rendirse, alterarse no puede.

Soledades mías, preguntadme si vivo contenta en vosotras; la fe que os guardo y el modo que tenéis en persuadirme satisfagan. Agradecida soy, no quiero aplausos, gocemos, mis sentidos, la paz deste silencio, aquí donde los días no se confunden con las noches, no pasan las obras de la luz a las tinieblas, ni estas con aquellas se envuelven. Corre por sus periodos el año; las cuatro partes de que consta se dan a conocer por sus efectos. Los primeros, templados, llenos de verdor y alegría, que las fuentes derraman, las flores manifiestan; los segundos, ardientes, que la mies enrubian y a los templos en cruces de espigas con alegres bailes se la ofrecen; los terceros, poco limpios, llenos de embriaguez contenta, que a todos con la taza convidan, ni hay pasajero que inobediente sea (el mosto aún en la barba, en la mano un racimo, prosigue su viaje cantando); los últimos concluyen con estas opulencias, entre temblor y hielo las ocultan, todo es desnudez, escaso el sol: hasta que vuelva a levantarse, ni se le atreven nieves, aguas, vientos.

¡Vida propia del alma, qué mal te perdiera yo en la corte, perjudicial intérprete de mis afectos! Callando me llama necia; retirándome, vana; entristeciéndome, loca; alegrándome, fácil. Vosotras, Soledades, no profesáis malicia; dichoso el que os conozca y persevere las horas del descanso dilatadas, el bien que da sin temor con señales de eterno, pues lo abstraéis del mundo. Fabulosa invención, que llaman corte, alábate aquel a quien la mortal bebida de tu engaño hizo adormecer su razón; no la mires, Soledad amable, tú eres destierro gustoso de prudentes; ella, lugar común de desterrados. Mal te entallan sus ficciones, aquellas ceremonias llenas de arte prolijo, que bien las ríes y desprecias. Nunca doraste lo que naturaleza hizo simple. No sabes compuestos de materias varias, quintas esencias de gobierno, ¿quién vio que las alambicases, ni atendieses al grado de prudencia que tal obra requiere, ni a purgar la malicia que le daña? Eres toda distinta, patente a la razón. Alabo mi suerte, que me hizo entender ajenos daños para evitar los míos. Cuando pude, quise venirme a tus verdades (¡oh, buen hado!) antes que al querer poder faltase, y aquella es desdicha que pone fin al remedio, fin a la esperanza.

Respiremos, Soledades pacíficas, vuele al cielo el discurso; contemple su divina fábrica, obra de arquitecto infinito. Aquí donde las lágrimas parece que se os deben, ni tienen embarazo los suspiros; lloremos, corazón, que, cuando en vos no hubiese culpa, basta el riesgo de la naturaleza; este peligro de andar conmigo propia llorad. Dulces ejemplos de virtud, mucho importáis a la enmienda de mis imperfecciones; asistid en mi alma, encendedla con vuestro sacro ardor aquellas de mi género que triunfáis con dos palmas: una de invicta sangre, otra de intacta honestidad. Todas las que enmendastes vuestros yerros con castigo admirable, con llanto verdadero, dadme la mano, ponedme en el camino que llevastes.

Vos, dama hermosa, espejo de dolor, por flaquezas que tanto ya llorastes, lloroso espejo de la luz, vida y verdad; vos, ilustre honor de soledades, favorezcáis las mías. Caiga sobre este pecho alguna lágrima de aquellas cuya eficacia rompe en un punto la tierra de su culpa; siembra, llueve y coge inexplicable fruto. Adorada mía, célebre población de soledades, ¿qué amor divino es este? ¿Qué contempláis, espíritu dichoso? ¡Oh, fineza regalada, qué atención de ojos, qué gemidos dolientes, coloquios secretos, alma en el que amáis, memoria en retratarle, entendimiento en persuadirle, voluntad en solo obedecerle!

Amorosa del cielo, no menos fuistes industriosa que amante; destrenzáis el cabello, primer paño de pies que un puro amor ha imaginado; mas allí os inspira que también uséis dél como prisión en que gusta estrecharse el mismo que os absuelve (y vos no le soltáis sin que os perdone). De tan diestro lazo os pido alguna parte y para el mismo efecto. Bien sabéis, discreta peregrina, que tales redes se han de ejercitar en soledades. El celestial despojo que pretendo, aquí parece que más se manifiesta; es león, ya lo veo, aunque cordero, quién lo duda, si de haberle ofendido, justo dolor precede; y a tanta mansedumbre, vuestro cabello basta. Divina solitaria, indigna soy deste favor, inspiradme a lo menos alguna virtud vuestra. Diréis que amor la enseña; así lo entiendo; mas merecer amar, esta es la suerte.

No lejos del sitio que frecuento, habita un varón, venerable ermitaño, de virtud conocida, a quien la abstinencia tiene macilento, sin humedad los ojos del continuo llanto, la piel toda arrugada, poco menos su color que etíope, cano cabello y barba crecida hasta la cinta, un saco de áspera materia y de duras cortezas, una soga que al cuerpo se le ajusta. Llévame a verle un deseo de comunicarle. Es su ermita natural un peñasco roto, por cuyas aberturas entran silvestres árboles; las raíces que entre la peña se revuelven le muestran más extraño, ni tanto de inclemencias le defienden que todas con parte no le alcancen. Lo interior donde parece se recoge es apenas con luz, cuanta hacer fuerza pudo por la rotura que una rama de infecunda higuera, con antigua porfía, cerrar quiere. Corre allí cerca un arroyo: su templado ruido es voz de aquella soledad; las aves, respetándola –o por no divertir a su abstimente habitador–, lejos de allí se apartan.

Llego<sup>21</sup> a este sitio, atiendo a su fábrica, admírame el silencio y lo que representa, que es un temor con esperanza, un conocimiento de la Omnipotencia, un secreto que convida a eternidad. Así, divertida, veo venir al que busco, todo encorvado, los pies poco firmes, que los ayuda un báculo. Cerca de mí llega, y aún el rostro no mueve; al fin me reconoce; párase dudoso, como maravillado; sálgole al camino, él me saluda, yo le correspondo; la causa me pregunta de haber allí llegado:

–¿Quién –dice–, si no eres ilusión, te trae a esta aspereza en la flor de tus años? No son para tus plantas estas piedras, estas rusticidades para tu aspecto noble. ¿Qué desdén de ti propia o, por ventura, cuál conocimiento te encamina a estos montes? No hay aquí regalos, crudo manjar es todo; no camas compuestas, suelo inculto es su pluma; no tapicerías costosas, robles son su ornato; no estrados preciosos, secos helechos son su gala. Si perdiste tu camino, dime adónde le llevas y podrá ser guiarte; tu intento me declara o parte sin decirle deste pobre hospedaje, que ni te puede ser mi vista grata, ni la tuya decente a un tronco inútil.

Así diciendo, levanta al cielo el alma y, gran rato elevado, estremezco de verle. Vuelve como de un sueño, alienta mi temor, que con palabras breves a su recelo satisface:

–Tu virtud, que cuanto más la ocultas tanto se dilata, me trae a conocerte; no soy aldeana, mayores calidades tengo. Nací en la corte y ella me ha criado: este bien la agradezco dejándola, que el nacer es de naturaleza, mas para obrar como se debe no basta haber nacido; diome ser, las costumbres no pudo, que de virtud propia proceden. Ves aquí lo que saber deseas: desengaños me traen a soledades. No habrá quien de este intento me remueva; menos ahora, que alguna vez de ti podré ser instruida. Yo te ruego, pues viste mi obediencia al responderte, animes mi propósito, refiriendo, si es lícito, por cuál discordia de sucesos, por qué varios casos esta vida escogiste.

Él, sin tardanza, mandándome sentar y con dificultad sentándose, en tal forma discurre:

–Largo decir sería contarte aquí por orden la historia de mis años; los que fueron sin culpa se pasaron en llanto; los del conocimiento, en caer; los del desengaño ya son en levantar. Nací noble, mi inclinación me pidió armas: díselas. En el primer ardor de las hazañas, cebada ya la valentía en la gloria, raro es el discurso que de otro bien o mal se acuerde. Ver estragos, ruinas, no importa. Preténdese la muerte con favores, no hay más que encarecer, y aún se llama cobarde el que para morir se prevenga; locura sobre todas no menos que precipitada, gentil con necio título de osada bizarría. Voy siguiendo la guerra, cuando sin pensar envejezco. Reconozco mi estado mal seguro, tiempo de retirarme, de recoger tantos despojos de alma derramados. Años ha que en estas soledades vivo, las consideraciones de venirme a ellas no sé si te las diga. Póngome a discurrir un día en los varios sucesos de los hombres y cuán cortos intereses les obliguen al desdén de sí propios.

»¿Qué premio juzgas movió mi corazón a algunos hechos temerarios que emprendí cuando soldado? Una preeminencia aparente, toda viento. Si la honra del mundo fuera tan honrada

<sup>21</sup> Tanto en *M* como en *M2* presentan la lectura ‘Llega’.



que de los daños que hace asegurara un galardón perfeto, yo con mi vejez volviera a defenderla. Es su trato cebar a los buenos con fingidos bienes; dáselos. Mas ¿cuál tributo en ellos? Dígalo un honrado. Atención, si descompone los pasos, si cumplió con la autoridad, temor si le miraron, recelo si le oyeron, el traje que no puede sufrir está obligado a padecer por la honra los excesos en vestir, el desorden en comer, tanto pecar como de aquí resulta, verás que trae origen de la honra, no verdadera, no real, que esta muy poco es conocida; solo aquel la alcanza que en los preceptos de Dios sus observancias sigue. Honra profana, pintura al temple, que cualquier accidente te desluce, dichoso a quien ya tus leyes no obligan. Gran tiempo sobre mis hombros tu grave peso tuve. Di con él en tierra por favor divino. ¡Oh, vasallaje lleno de miseria! ¡Un loco te levante, un necio te estime!

»Otras causas a elegir este estado me movieron; creo fuesen tales algunas. Conocer que errar de malicia es intolerable y el mal celo, cuchillo de la república. Vi de uno y otro mucho que sufrir no pude. No hay cosa que tanto destruya como la desigualdad; este fue gran motivo para huir las cortes, donde la proporción pasa por voluntad de la fortuna y allí pierde su forma. Galardonar lo pasado es virtud, lo venidero, granjería; rara vez vi suceder lo contrario; que pasada la ocasión del beneficio, la memoria del premio es negligente y va dando excusas a la obligación de haberse reducido a torpe ingratitud. El corazón falso siempre se muda; muchos conmigo lo mostraron y, porque disimular engaños es culpa cuando algún fruto no se espera, renunció aquella servidumbre.

»Señora, entiende bien lo que ahora digo. Miserable es el tiempo cuando tener razón no da confianza. Esta desdicha fue mi eficaz desengaño; no sé lo que ahora corre, entonces tal se usaba. Enmudecíanme las pretensiones, viendo que siempre por los oídos, no por el corazón de aquellos que ayudarme pudieron, era despachado. Entre malos juicios, muchas veces las culpas quedan con loor; este es un monstruo muy usado por su privanza con personas grandes, y uno cuyo espanto conmigo dio en este silencio. La ambición no oye razón ajena. ¡Cuánto pudiera yo decirte ahora que por mí pasaba! Nunca fui oído; según esto, o mi razón no lo era, o todo ambición donde llegaba. No creí en mucho tiempo el mal que iba experimentando, mas no sé cómo la luz que el mentiroso intérprete de mi deseo quiere ocultarme entonces, con otra que el cielo me propone descubro y ella me restaura.

»Dije mi profesión, preguntáste me la causa de estas soledades y respondo que si desengaños han ocasionado las tuyas, las mías desengaños. Al rey muchos servicios, a Dios ninguno; ver que la mayor potencia humana, si caigo en daño eterno, es para librarme inútil; considerar que todas las riquezas, siendo pleito eterno del hombre sobre cuál más tenga, y corriendo de unas a otras manos con la solicitud que vemos, ni dellas hay noticia, ni entendimiento humano sabrá quien las posea. Desde que yo vivo, ¿adónde estáis, riquezas, que cuando nací estábades? No es menester ir a otros siglos, ellas nacen y mueren con los hombres. Las monarquías lo saben, sus ruinas que fueron opulencias. Un árbol que se seca, cortarlo es el remedio para que reviva. Yo así, viendo llegar el término forzoso de mis años sin haber dado algún fruto, destronco pensamientos vanos, esperanzas locas, pretensiones necias. En esta soledad retirado, apresuro ganar lo que perdí. Tú, que oíste mi discurso y en la juventud has dado ejemplo a mis canas, confuso me dejas. ¿Qué puede advertirte el que de tu elección discreta se halla aconsejado? Confirme Dios tu intento, que, pues su grandeza te inspira, sin duda sabes que un mismo filo corta encina dura, delicada flor.

¡Ay, Soledades, lo que habéis oído, vengan vuestros vientos suaves, y si algún contagio de mundana gloria en mí se halla, purguen su veneno! ¡Oh, varón prevenido, tierra tomas al zozobrar la nave de tu vida! Bien discurrirte, prudente juzgaste. Muchos en tu presencia murieron con violento fin; qué lugar los oculte, a ninguno es manifiesto; mas si hoy a muchos destes les fuera permitido volver a la ocasión de su daño, ¿qué elección hicieran? ¿Cuán distantes asuntos abrazaran? La discreción es considerar a un inhabilitado de remedio, juzgando cuánto le estimara, siéndole posible, y obrar entonces como aquel, si pudiera. ¡Esto

haces, eremita soldado! Dar a tu rey vitorias fue obligación y esfuerzo; una, a ti propio, prudencia laureada. Hago a tus palabras debida humillación, que mi intento esforzaron. A llorar me mueves, viejo venerable, que es mucha la aspereza en que vives. Menos le oprimas, Soledad, aunque el guerrero valeroso ya conoce las armas, y estas –que a empresa celestial le llevan– tanto se la facilitan cuanto más las siente.

Desde esta peña, mi atalaya, que todo el territorio, monte y llano, distingue, veo venir a Nisa, aquella que, habiéndome criado, me dio su inclinación cuando el pecho. Mujer que, aún siendo yo niña, me persuadiste a desengaños, contenta estoy que ahora logres tu esperanza. Si alguna vez entre las damas de mi edad te parecí menos compuesta, allí por señas me enseñaste y en secreto después reprehendiste; si en vestir era superflua, luego el peligro me mostrabas; si por ley de pocos años vi algún regocijo público, tanta eficacia en persuadir tenías que a esta soledad me inclinabas. Sucedió así, mas ¿cómo me detengo en recibirte? Ya llega, Nisa mía, ¿por qué te fatigaste en buscarme? Siéntate aquí, descansa aquí junto a esta fuente nuestra, amiga reservada de fabulosos versos. ¿Cúya es la carta que me traes? ¿De quién es esta carta? Bien dices, ya conozco su letra, mas ¿qué fin mueve a esta señora? Leamos:

Carta de mucha gente a mucha soledad dudó si el camino acierte. Creo que le halla y lees en tus manos mi nombre. Sabe ahora que la extrañeza de tu arbitrio ha tenido este particular defecto, que, aun quien della no habla, la desacredita. Causas ocultas me mueven a pedirte vuelvas a la corte, donde tus amigas te estimamos. En toda parte halla lugar la virtud y, si desengaños solicitas, esta es su propia escuela. Cuando una elección poco acertada conoce que sin nota de fácil no puede desdecirse, estima hallar razones en que funde su primer descuido. Ya te las envío, da por excusa mi importuno rogarte, sea mi respecto el porfiado, como salgas libre y vuelvas a los pundonores de tu sangre. No hablemos en melancolías. Vuelve a las fiestas, que se van previniendo con aparato nunca visto; fórmase una plaza de estraña maravilla. Todo caballero estudia su librea; todo señor, su cuadrilla; nosotras, nuestras galas. No puede oponerse alguna a la que yo te tengo de mi mano. Concorre mucha gente a esta fama; verás ejercitar caballos, ajustar parejas, adornar jaeces. Dicen que una noche tendrá todo el aplauso. Tanta luz ha de alumbrar la plaza, que no se oculte a acción alguna color de vestido ni hermosura mirada; suaves músicas, graciosas comedias te aguardan, y aun todos los poetas escribirán a tu venida versos. Deja llorosas soledades; lo que naturaleza dio a tu edad no se lo quites; violentar los años es confusión de vida, dar madurez de otoño a primavera, vestir a mayo con espigas de agosto.

Esto que llaman policía me perdone si con algún desprecio dejo caer la carta allí junto a la fuente; mas di, Aurelia, ¿cómo olvidas observancias de palacio? Dirán que eres grosera, que ya lo rústico del monte prefiere a la crianza. Una señora título te escribe y dejas en el campo sus favores. Id conmigo, verdades de mi conocimiento, escribiré lo que me fuéredes dictando. ¿Quién podría persuadir a aquella dama que juzga como entiende y así no sabe lo que juzga? ¡Oh, tú, mi habitación limitada, vesme aquí llegar a tus umbrales! El viento que viene de las flores te perfuma, el manjar prevenido no afectado limpia la mesa –y en esto algún afecto–, la cama tal que ni a la corte agrade, ni a soledad desdiga. Apártese de mí todo engaño. Oye, silencio mío, o con más propiedad diga Aurelia, lo que tú respondes al error de una carta, cuyo secretario es material deleite, su razón lo agradable y lo que agrada su grandeza:

Señora mía, yo andaba discurriendo por una destas soledades cuando llega tu carta y las turba; entallada con término de corte, no la conocieron. Si la memoria que de mí tienes al bien que te deseo pareciera, a perseverar me inclinaras. No me estimas como dices, pues a variar tan digno intento me persuades. Son nuestras razones muy opuestas para conformarnos. Dar a las edades sus comunes ejercicios, no lo contradigo; quitarles mucho de lo que piden y no les aprovecha, esto alabo. Ya sé que es escuela de desengaños la corte. Tú la cursas y lo ignoras. Dime, pues, ¿en qué conoces que los tiene, si nada aprendes de lo que sabes? El buen desengaño considérase a vista del escarmiento, mas la enmienda no ha de ser cerca del

peligro. Llámame a unas fiestas y tienes cierta gala que darme; esta te suplico pongas en parte que te diga lo que ahora no crees: sin llegar a ella, sin usarla, verás envejecerse (lo mismo el gusto que pudiera darme).

Desde que vivo en quietud, todo es regocijos. En respondiendo a tu carta, salgo a ver unas fiestas, no tan grandes como en la corte ahora, mas tales que mi voto tengan. Ya sucedan de noche, las veré en el cielo desde el verde término de un prado, estrado a mi albedrío que sola yo le ocupe. Los planetas son damas y galanes; ellas que en sus coches pasean, ellos que corren en sus signos. Mayor novedad tiene que Saturno, el viejo perezoso, huelle esta azul esfera en una montés cabra; Júpiter, en un pez; en un carnero, Marte; el sol sobre un león de una carrera. Mercurio, que a las ceremonias atiende, vuela a todas partes y a sus signos no toca, porque son racionales. Visten todos de luz que no se apaga; de luz son las libreas, aunque algo variada, según las calidades de sus dueños. Ni faltan señoras de gran sangre que la fiesta adornan: Electra, Alción, Celeno, Maya, Astéropo, Táigete, Mérope, y cierto no menos hermosas que estrellas. Podrá ser te causen novedad estas cosas (que acaso no entiendas) y de mí te admires las escriba; no soy yo quien las sabe, son de Nisa, que me las va diciendo, y en su juventud, que fue curiosa, tuvo noticia dellas.

Esta noche es la fiesta, que con el dedo promete me la irá mostrando; si esta ficción te pareciere loca, eso tendrá de cuerda; no hay placer sin algún luto, tú me pintes el mayor que pueda fabricar industria humana, verás cómo su extremo de alegría es ocupado de tristeza. No vamos adelante; en ti propia discurre desde el punto que se divulgó la fiesta; bien sé lo que en esto pasa. Prevención de galas, desvelo en los colores, congoja en parecer mejor, tormento en hallar lo exquisito. ¿Qué arte se ha de usar con el tocado, qué resplandor pula la tez, qué joyas, talle y manos? Entrás en un coche con tantos embarazos que ya eres lo menos que lleva respeto de lo mucho que te agrava. Llegas a la plaza, haces alarde de tu pompa, subes a un balcón, empieza el regocijo. Bueno viene el conde, galán sale el marqués, qué diestro es el duque; córrense las parejas, tropieza el caballo de tu primo, cae y desmáyaste. Ves aquí acabada la fiesta. Vuelves a casa, llena de congoja, presto a desnudarte; las criadas te cercan, todas te enfadan, mala me siento, llamen al médico, el cuerpo me duele, vengo molida, acuésteme.

Por ventura, señora, ¿es ignorancia huir estos tributos? No te pido consejo, yo vine a estas soledades desengañada de mentiras, vi su quietud dichosa y abrazela; vencí la dificultad que tú me pones y estoy logrando mi vitoria. Dices que mi acción es tan necia que quien menos la censura, más la reprehende. Ciega vives, pues no sabes que la corte alaba lo que vitupera. Ofrésceme comedias graciosas, poetas y músicos. Bien sabes que comedias nunca las he oído, con haberme criado en toda policía; por naturaleza aborrecí sus teatros, de adonde, si muchos rectos juicios no se engañan, más culpas salen que entran. Allí se facilita el vicio, dase a beber con salva su ponzoña. No quiero me celebren poetas, menos aquellos que su ingenio venden a lo soez del pueblo, a quien encargan la opinión; ruéganle que sus versos favorezca, humíllanse con cortesías al suelo porque aplauda la obra y sucede que con yocosas voces, con espesos silvos, aquella parte burla donde acaso el autor fue más atento, más preciada su pluma; vergonzosa tolerancia por alabanza de pueblo, que es injuria; sufrir su vituperio, que es vileza. ¡Oh, si al tablado esta mi opinión llegase, cuán necio furor de impulso cómico contra ella sus armas movería! Paz profeso, abunde cada uno en su sentir, que cuando este ejercicio fuera amado de todos, no seguirle yo sola era altivez soberbia, mas imitar a muchos en letras y virtud laureados, ¿quién duda que de culpa carece? Si me preguntas, señora, por qué razón a esta holgura no he querido entregarme, respondo que por no oír lo que me pudo ensordecir, ni ver lo que me pudo cegar. De la música te digo que le soy inclinada, mas de suerte que si se ofrece, la oigo, y si me falta, no la busco. ¡Oh, qué larga carta! Acabemos. Tú te gobiernas por opinión; yo, por la verdad.

Tiene este sitio un valle ameno, deleita el alma, atrayendo a sí el entendimiento, de suerte que no deja copiarse, ni dio retrato suyo a soledad alguna; del ocaso le viene su mayor adorno, del viento enviado, que a toda criatura favorece, respiración suave, que varias plantas le



sustenta, dulces violetas, lirios cárdenos, murtas olorosas. Aquí incluye una fuente, cuyo origen no se manifiesta, según concurren a ocultarle yerba y flores. Una antigua hiedra la dio paso, parte que a un hermoso plátano se abraza, parte que caer se deja y hace estrado a sus ondas, que por encima vierten, enviadas al sol luego que nace. En el camino encuentra un ancho círculo de varios árboles, que ya, cuando a ellos llega, parece se le inclinan y su sombra le ofrecen. Concurrieron la saludable tilia, el fresno, que serpiente no sufre, el blando aliso, el tratable sauce, ceñido de su parra silvestre. Eminentes peñas cierran su fría destemplanza al norte; sola aquella parte abrieron que baste a deleitarle en el estío. Este es mi valle, adonde más la soledad frecuento. «Valle de Aurelia», dicen los pastores; soyle, por razón, obligada, pues hallo en él un nuevo ejemplo de virtud que tendrá suspensas estas soledades, tierna materia al que las leyere; tal la han juzgado mis ojos y sus lágrimas, en esta parte justas, no fáciles con nota de mujer.

Voy un día haciendo discurso de lo que veo presente; llego al divino Artífice, que todo a mis plantas lo sujeta. Señor, tal grandeza en el mundo que no es de humano ingenio decirla, tal en el cielo que en corazón de hombre no cabe explicarla, esto que la fe conoce, aquello que a los ojos se muestra, todo es mío, y solo cuesta amaros, amor que tanto ofrezca por que le correspondan. ¡Oh, mortales cuidados! ¿Adónde divertís vuestras fatigas?

Un corpulento roble, que ya por fuerza reconoce los años, vive en lo alto del valle; llego a mirarle de cerca, de lejos ya le había considerado. Abierto tiene el tronco, capaz lo hueco de hospedar un perdido caminante. Esta su grave herida, que del tiempo recibe, no sé qué piedad pudo curarla; piedra y ramas la aplica, que su vida entretengan y el viento por allí no le dañe. Atiendo un rato, reconozco en la corteza unas letras rugosas que apenas se distinguen. Crece el deseo de entenderlas, su dificultad le aviva. Arrimo los ojos, apártome, mudo distancia, hago conjeturas, delecto, formo una razón, no hace sentido, vuelvo a empezar y, al fin, logro el trabajo; lo que dicen es: «Desengaños de Fidenia yacen en este roble». Sin tardanza descompongo el túmulo, sus ásperos despojos quieren resistirse; cueste a mis manos sangre, yo venzo. En lo interior descubro una tenue pirámide formada de hojas secas que en moviéndola cae, y un papel descubre, con la correa de un torvisco atado, la pluma en medio, que todo así junto tiene dudoso el ánimo, y a entender su secreto con instancia le mueve.

Vuelvo a mi albergue el paso; ya el sol declinaba, las aves que de noche vuelan iban saliendo al aire oscuro. Nisa me recibe; refiérala el suceso, mucho le admira, breve es la cena por saberle todo; solas quedamos, ella cuida que la luz no falte; miro atenta la pluma y en el pecho la pongo. Mujer no conocida, perdona si a mayor sujeto tu memoria se debe; discursos de Fidenia enterrados, en viendo vuestro asunto, al roble os restituyo; dejad que ahora os oiga, mayor silencio reina que otras noches. Quien desengaños escribe, présteme su espíritu, darele yo a sus desengaños, después admirando, ahora leyendo. Fidenia escribe lágrimas:

Quien por caso mi discurso hallare, allí le ponga donde estaba. Soy una mujer hija de llanto; mi nacimiento, honroso; mi vida, muerte, hasta que en esta soledad fue vida; los sucesos, confusos, nacidos de resolución temeraria. Célebre ciudad es mi patria, madre injusta que me dio alimento, mas no tiene ella culpa de perdiciones mías. Donde excesos me llamaban, allí corro ligera. En medio deste curso, tropiezo, caigo, y estoy así prostrada, cuando no sé qué luz me da en los ojos. Vi luego mi desdicha representada en la memoria, miro al cielo cuanto basta para reconocerle autor de tanto beneficio, mas de vergüenza vuelvo a la tierra el rostro, atónita cual suele quien de grave caída no tiene por entonces movimiento; mi grande imperfección me humilla. ¡Oh, material belleza, peligro de ti propia! Si alguna vez no te creyeses, ¿cuán fea te verías? Para tanto presumir, muy vanos son tus fundamentos; el menor desprecio te rinde, y adonde eres burlada, allí te inclinas. ¿Qué premio daré yo a tan dichoso desengaño? A vos, autor de la piedad, ¿qué linaje de agradecimiento os podrá ser grato? Aquel creo que para conmovier tiene mayor eficacia, persuasión más viva.



Veis que me voy alargando de mí propia; huyendo voy y en esta soledad me detengo. Desde aquí gemiré como paloma tierna, deseando sus alas para volar a contemplaros. Si a esta ave imitase, mi vuelo era dichoso; ella, de su naturaleza simple, pura, fecunda, sin hiel; su propiedad, gemir continuamente. ¡Ay, mi corazón, tales sean tus gemidos, y vosotros, ojos, llorad, no con naturales lágrimas, bien sí con las perfetos! Aquellas digo que movidas de celestial espíritu mueven el mío a que favor le pida. Clemencia soberana, este don de verdaderas lágrimas te ruego; deme tu larga mano el merecerlas, libra de perdición mi entendimiento, salga el mundo de mi alma y en estas soledades te conozca. Montes que me oís, yo diré por qué razón me valgo de vosotros; esto escribo a las peñas, no lo entienda humano alguno si ya no le moviese a desengaño.

Criáronme mis padres con regalo; era yo sola en su casa, grande el amor que me tenían, disculpando con su afecto demasías, que tal vez aún a mí me enfrenaban. ¡Cuán necios sean los superiores que a prendas tan propias interpretan los yerros! Buen ejemplo es el mío. Doy en presumida, y dicen que era estimación; luego en libre, y afirman que es donaire; de allí en descompuesta, y a la edad lo atribuyen. Vime señora de mí propia, con dominio aparte, razón el gusto, ley la voluntad. Hago concepto de que aquello fuese verdadera crianza y cuando quieren reducirla ya es tarde. El apetito en mí señoreado juzga que otra mudanza de costumbres sea ignorancia de quien me las altera. Mal se disculpa un delito con que muchos le cometen cuando el castigo no tiene recurso a que fue común la ceguedad; no me disculpo.

Regalos, galas, conversaciones, amigas, a término me traen que el discurso me ciegan. No hay razón que al paso se me ponga; doy licencia a los ojos, ellos la usan, y de que sea en mi daño me muestro agradecida. Miran a un hombre, míranle con desprecio. Presunciones mías, testigos sois que es mayor la ruina del más alto edificio. Perseverancia en el mal no es firmeza: dureza o pertinacia la juzgo. Con esta y aquella resiste a mi altivez el que me solicita, como si en medio de su desconfianza no le hubiera admitido mi elección; entonces, cuando con desdén le vitupero, aplaco mi desdén; si me mira, me injuria; muéveme, si se aparta. En esta ocasión, para empleo más digno, un caballero ilustre me pidió a mi padre; viene a mi noticia, y sin otro albedrío recuso las ofertas. Raro pensamiento se me infunde, paréceme no olvidar a aquel a quien yo tengo humillado, haciendo pundonor de volver por mi desprecio. Con soberbia digo: favor es mi desdén y está empeñado. Presto me determino, mi padre instaba a que me case, mi rebeldía repugna, ríndome a toda ceguedad, póngome en sujeción al arbitrio de aquel que no estimaba, conoce el tiempo, revive su esperanza, parece que le obsta el otro (su contrario), no quiere impedimento en los favores, a blasonar se atreve, le quitará la vida, no le voy a la mano, ni le incito, parécele ser tácito consentimiento y el fervor de verse preferido obra con violencia. Muere aquel caballero; su sangre a mis puertas se derrama. Oigo las primeras voces, llega a mí el homicida, ya negarle no puedo, salgo de casa antes que el rumor tome fuerza, llévame aquel hombre donde su turbación le lleva; aquí tropieza, allí se arrima; tienta las paredes, cáesele la espada. Yo confusa le sigo y faltame el<sup>22</sup> aliento, corre por mis venas un yelo, temblando voy donde me lleva el caso. Mi robador se anima y, aunque con la respiración acelerada, mi pavor esfuerza, mas caigo desmayada. Muestra valor entonces, cometiendo a sus brazos este infeliz peso. Así, agravado con el peligro y la honra, salva nuestro daño y en una pobre casa se oculta.

Entre tanto, bien que muy noche fuese, por toda la ciudad iba la fama, y a mí se comunica por un espía oculto que a volver se ofrece con las nuevas; vuelve, y dél entiendo cómo despierta la justicia, convoca a sus ministros, ármanse todos, vienen con luces a mi calle, grande el ruido, ni menos el escándalo. Revuelven la vecindad, empíezase la información, el escribano se alegra, el alcalde examina, todo anda revuelto, lloran las mujeres, prenden a sus maridos, ellos medio desnudos, ellas destocadas a vista del rigor que su pobreza descompone. ¿Y qué es lo que en mi casa sucede? Llega el corregidor, halla allí cerca al difunto, hace corro la gente, lléganle luces, intiman la maldad y a su madre le llevan; doloroso espectáculo cuando en sus brazos le reciba.

<sup>22</sup> M2: Al.

Dan golpes a mis puertas, entra aquella plebe baja y con imperio la mira; escaleras, aposentos, rincones, terrados, todo lo ocupan alguaciles, no hay parte tan oculta donde una y dos veces no arrimen la linterna. Mi padre, a cuya estimación se debe más decoro, quiere quejarse de tanta demasía cuando le dicen que yo falto de casa. ¡Oh, lágrimas! ¿Quién podrá deteneros con tan triste memoria? ¡Oh, culpa mía! ¿Qué castigo te basta? No llora mi padre, el dolor lo impide, quiere hablar y la palabra se le yela, mira mi aposento, tienta la cama, vuelve a mirar, llámame, sale de allí, búscame en el estrado y pierde sin remedio la esperanza.

Cuando se me representa la imagen de aquella noche triste, en que tanta desdicha vieron junta mis ojos, fáltame virtud para explicarme, huye de mí el espíritu y el sentimiento entorpece. Retrato compasivo considerar a los que ser me dieron llenos de amargo llanto; y aquel noble edificio de su honra, que tanto había costado sustentarse, derribado en un punto por una ingrata prenda que tenían. Publico su desprecio al arbitrio de todos, la casa en miserable silencio, retirados los criados, discurriendo entre sí de mi acción libre, alguno que la tendría sospechada, torciendo el rostro y desta suerte afeándola, otro que, juntando las manos y mirando al cielo, daría a entender que nunca tal creyera. Allí la variedad de juicios, reparando en el reciente exceso, no en la naturaleza, de cuya condición procedía.

Fue persuadido aquel hombre a no detenerse en la ciudad; las diligencias para hallarle se multiplicaban, él se revuelve, entrégase a la fortuna y salimos. Era de nuestra parte la noche, iba yo sin memoria, el entendimiento ofuscado, la voluntad no sé adónde, ningún sentido ejercitaba sus obras, no conocía el suceso en que estaba. Entre mí algunas veces, como que estuviese distante, me llamaba. «¿Adónde vas, Fidenia?». Y el miedo parecía esconderme de mí propia. El silencio de la noche aumentaba estos cuidados; así es mi corazón entonces, cual temerosa liebre amedrentada, que en sí misma se estrecha, sintiendo cerca pasos. Al menor ruido tiemblo, los árboles me representan varias formas, al moverse las ramas estremezco. Tal vez con pesadumbre pude alzar los ojos, mirando, si alguna luz viesen de lejos, si cabaña alguna donde mi fatigado espíritu, de tantos accidentes combatido, alentase. Así vamos discurriendo fuera de poblado; ni yo sé a qué fin consentí que a esta mi triste vida sustentasen pastores con su escaso manjar, estraño por entonces a mi complexión delicada. Un sentimiento anda siempre conmigo, que en aquella desdicha procurase animarme, debiendo dar ayuda a mi muerte.

Ya, pues, damos en una pobre aldea, de mi patria distante y destas soledades no lejos; allí me recogen con agrado. Vestime el traje que usaban sus mujeres; todas me tratan con caricias, que les parece traigo pena. Esto pudo durar poco, usando aquel hombre lo que debía, aunque no lo que a piedad era obligado. Nunca él imaginara poder casar conmigo, mas quise yo igualarle a mi persona. Esto, que pudiera moverle, hace contrario efecto y, de otras imaginaciones llevado, sin reparar a qué término llego por su causa (¿quién podrá crearlo?), me deja perdida. Pasa el primer día de ausencia, llega el siguiente y pasa sin que mi discurso pueda atinar si algún peligro le sucediese, si engaño alguno hallase, si fue preso. Diligencias hago que aún a mi patria alcanzan, mas en vano todas: él no parece.

Puesta en tal estado, duélese de mí el cielo y alúmbrame con este desengaño. Tráeme a la memoria mujeres en virtud excelentes que a los montes huyeron. ¡Tú, de Alejandría, cortesana hermosa, tú, la memorable egipcia, cuarenta y más años profeta en soledades! ¡Oh, varonil esfuerzo, valentía invencible, no domada con los dos extremos, calmas ardientes del estío, yelos y nieves del invierno, a todos resistes, aún sin valerte de una peña que a tanta destemplanza repare! Venturosa Egipto, que en tu Tebaida desierta a tanta virtud maravillosa diste soledades donde resplandeciese. ¡Oh, si yo imitase a Emiliana, la valentía de Pitomenia, el llanto de Pelagia, la resolución de Lucina! Esto en mí considerando, llena de suspiros y lágrimas, parece que con nuevo espíritu me muevo a intentar un favor grande, que con tales o semejantes palabras conseguir pretendo.

De un instrumento destemplado mal pueden resultar al oído gratas voces. El vuestro, a melodías del cielo, a consonancias divinas enseñado, ¿cómo dará atención a confusiones?

Vos, que en tan tierna edad tratáis con los desiertos, haciendo religiosa su aspereza, si es vuestro instituto predicar penitencia, concededme que os oiga; guiad mis pasos y como fuistes el primer hombre del mundo que mejor supo mirar en derecho de su dedo cuando con él al celestial cordero señalastes, así guiad mi entendimiento a conocerle (bien que no a tanta luz aspiran estos ojos, basta si fuesen dignos tocarles su virtud desde lejos). Pretendiente soy de soledades, vos un privado del inmenso rey que, sin elevación loca, sin aquella mortal idolatría que los del mundo profesan, oiréis un ruego humilde. Mi memorial va escrito con lágrimas, no le remitiréis a un secretario impertinente, ni estaré yo del cabello colgada, esperando el fin de la consulta.

En las cortes profanas interceden mentiras; en la que tenéis asiento reina la verdad: ella sabe que con todo mi espíritu os invoco. Soledades me inclinan, favoreced el ánimo. Y tú, el desierto que tanto habitador mereciste, desde aquí te venero, no tienes aspereza donde mi boca no se humille; besa tu sacro despoblado, peñascos eminentes, breñas incultas, cerros intratables. ¿Qué yerba venenosa no fue vital antídoto si tu planta la toca? Aguas, que de la altura descendéis al llano por correr descansadas, bajad todas a ver este milagro, que ninguno mayor entre los hombres. Desierto sacro, ya contemplo tu disposición admirable, aquí quebrado, allí entero. Tus puntas relevadas miran las inferiores pretender con ellas igualdad, sin que más moverse puedan. No hay grieta de peñasco sin adorno, aunque rústico.

Muestra un brazo el acebuche, haciendo fuerza para sacar el cuerpo que apretado tiene. El quejigo se halla con más brío y la rotura ensancha. Diversas poblaciones considero, porque en esta montaña se avecindaron lentiscos, hayas en la de enfrente. Este valle escogieron las adelfas, el que le corresponde no hace distinción de habitantes, mézclanse las confusas zarzas hiriendo a los acebos, que en medio se quedaron; y con sangre el madroño de tocar las espinas; el serbal y avellano más abajo temiendo este peligro. Paréceme mirar aquellos lejos, parte ombríos, parte de sol bañados; y cuando ya se pone, tintos de un color como azul que los adorna. Calvas de yerba unas distancias, otras llenas de pedriza blanca, y en medio negras pizarras por lunares; miro aquel silencio religioso que de las cumbres cae y a todo lo inferior se le infunde, donde voz alguna no se siente, lumbre de pastor no se conoce, representación de otra cosa que decir no se sabe.

Ni allí el codicioso cazador podrá tender sus redes a las fieras, que aun mancharlas con silvestre sangre sería violar desierto el más devoto. Todas vivís en paz, corzo ligero, ciervo recelado, perjudicial oso, áspero jabalí. Corred vuestras usadas veredas, que no hay quien por la huella os solicite. Apacentad seguros, bebed sin reparos las fuentes, que reservados sois de engaño, libres de cautela. ¡Oh, respectado desierto! En ti esparce flores el tierno paraíso, flores de fruto, tanto que humano discurso no le comprende. Mas, ¿qué traje lleváis, excelso embajador de la luz? No es la blandura de vuestro pie reciente para sandalia grosera, no una piel áspera para delicadez tan niña, las aguas que bebéis crudas, el manjar silvestre. Penitencia es esta propia de alguna culpa, mas vos santificado, ¿qué tenéis que enmendar? Absteneos un poco del castigo. Singular ejemplo, que a su contemplación llevas los ánimos, séasme favorable en esto que resuelvo. Mi flaqueza conozco, mas estribando en tu poder prometo perseverancia en obrar, de suerte que a tu intercesión corresponda. Válgame la fe con que pido, el sentimiento con que lloro. No induce negligencia mi deseo. Aquel tiene verdadera confianza, que no duda oír el cielo justas peticiones.

Salgo de la aldea con un pobre vestido, voy observando el campo; pasan algunos días, llego a esta parte que hoy habito, entro en sus soledades y, primero que elija la más áspera, no sé qué espíritu envidioso me quiere defender el paso. Iba el sol declinando, cuando un viento se altera, que escurece el cielo, anticipa la noche, gimen los árboles y algunos dan en tierra. Todo es horrenda confusión, las nubes se engruesan, mostrando estrañas formas de espanto, la de un león sangriento, de un escorpión hinchado, de un centauro ligero, de un gigante iracundo, de un dragón violento. Júntanse en una masa negra, que ya no se distingue, grande rumor entre sí hacen, no pueden sufrir el peso del granizo y, para publicarle con soberbio aparato, empiezan sus violentas hachas a alumbrarle, ni diciendo alguna que no la siga el temeroso trueno, una y dos veces repetido. Auméntase mi horror, oyendo aullar las



fieras que no conocí entonces. Su dilatado respirar hiere en las peñas cavas, en los hondos valles, y a mi oído llega más veces que sus gargantas me le envían, con los doblados ecos.

Yo, sin defensa, turbada en varios modos, recogiendo el aliento y en el suelo arrojada, cierro los ojos de temor, mas también me levanto, por ver si algún relámpago me enseñe abrigo; y el que me mostraba, al punto en más tiniebla volvía. Con la mano delante voy tentando; si alguna rama toco, estremeciendo la retiro; si a las espaldas la dejo, pienso que me sigue. Deténgome un rato, levanto el pie para moverme y vuélvome a sentar sin que prosiga. Entonces, llena de temblor contra la densa obscuridad que lo impedía, alzo al cielo los ojos y a su Criador digo: «Señor, que esta tempestad miras, enfrena su soberbia. Para quitar la vida a quien tú se la diste, menos instrumento basta. Mira mi aflicción, mi naturaleza cobarde y que ninguno que en ti fía se pierde. Duélete de mí, que ya me falta aliento, mas, si en esta parte y con tal modo es decreto que muera, tuya soy, no resisto». Si Dios no entendiera corazones, mal expresas iban a su grandeza mis palabras. Oye mi petición, restauro algún espíritu, rompo la espesura, intentando llegar a unos árboles, que con el continuo resplandor había observado. Llego y abrázome al tronco de un gran roble. Ábrese entonces aquel nublado inmenso con más tremenda luz. No puedo resistirla, caigo atónita en una cavidad del árbol y sin sentido estoy así rendida.

Vuelvo en mí como de grave mortal sueño; después de largo espacio, paréceme sereno el aire y estar allí amparada. Con tiento voy mirando si alguna estrella se descubre, veo que ya quietud prometen, que muestran alegría, corriendo aquel deforme velo a su hermosura. Las nubes se adelgazan, desaparecen todas, dejando puro el cielo. Viene el día, levántome, reconozco la casa, salgo fuera, dejo correr la vista, parécenme bien aquellos montes, considero lo que por mí ha pasado (cuán frágil sea la naturaleza humana, qué exceso cometió mi desvarío) y resuelvo no ir adelante ni ser ingrata al tronco que en tanto desconsuelo me socorre. Planta rústica, qué liberal conmigo te mostraste, si mi alabanza en algo a tu favor corresponde, no creas que te falte. Mejor me pareces que cuanto el apetito de los hombres inventa para su descanso, cuanto el mayor palacio cuelga en sus paredes. ¿Qué vale todo, si a su dueño una hora de vida no le vale, de un dolor no le releva, de un pesar no le libra? Árbol simple, contigo me contento, yo vengo a llorar culpas, tú tengas por adorno mis lágrimas.

La virtud más constante debe ser con recelo. Si un temor discreto le falta, peligro tiene de perderse. Cinco años ha que vivo en esta soledad y cuidadosa tanto de mis primeros yerros, cuanto humillada, si con alguna enmienda pretendo que se borren. Juzgar que no hay paso que no pueda torcerse, resolución variarse, es causa de recato en las acciones. Así las mías en este voluntario destierro nunca se confiaron, creyendo que entre seguridades y peligros apenas hay distancia. Esta es la experiencia.

Solía ir a una fuente que un florido valle en esta soledad esconde. Fuente de humildes ondas que mis discursos no impedía. Es adornada de verbenas, ceñidas con ligustros blancos; así la guardan que por parte alguna no se vierte. Ciérranla en medio y ella, en su círculo, deleita ver cómo se ampolla, surtiendo por entre blanda arena, toda en continuo movimiento, impeliéndola el agua. No tiene peña en que romperse, mas con suave modo abrazada una<sup>23</sup> en otra (y oculta algún espacio), vuelve a salir corriendo.

Aquí, pues, llego un día, ¿quién creará este caso? Un hombre duerme donde voy a sentarme; al movimiento despierta, miro al que la causa fue de mi desdicha, trocada ya en contenta suerte. Entre turbada y animosa vuelvo el rostro corriendo; sígueme mi enemigo. «¡Fidenia, Fidenia!», repetía. Acelera el paso, fuerza es detenerme, que delante se pone. La discreción en este espectáculo discurra. Pongo en tierra los ojos, quiere hablar y no puede; admírase de verme tan trocada; llora, suspira, confunde las palabras, empieza a disculparse, deja esto y trata el modo extraño con que allí ha venido, ni la razón concluye por ver cómo sabrá persuadirme. Todo quiere decirlo y nada dice. Entonces yo, con entero corazón, así le hablo:

<sup>23</sup> M2: om.



-No creas que te valgan sentimientos locos. Preguntarte quién desta soledad te dio noticia, cómo sin merecerlo me burlaste, adónde te fuiste, qué has hecho, dar quejas, tratar de obligaciones, sería infamar mi propósito, sería ponerte en la injusta esperanza que deseas. Hombre temerario, deja relaciones, olvida eficacias, que ya murió Fidenia. Considérame bien, doyte licencia de mirarme. Mira este rostro macerado, los ojos marchitos sin viveza, secos los labios, consumida la garganta, las manos broncas, llenas de aspereza, los pies envueltos en raíces de árboles, toda yo como uno de sus troncos. Vuelve a mirarme y póngate silencio este feo retrato. Apártate, no te detengas, huye de mí, advierte que con hablarte injurio la virtud del silencio, madre de imaginaciones sabias. Vete, que yo por no estar sola te dejo; nunca más lo estuve que ahora en tu presencia. Si estas señales de mi desengaño te mueven, seré dichosa, tú afortunado. Déjame llorar mi culpa, no impidas su curso a esta felicidad. Si me imitates, verdadero amor es el tuyo, la verdad sigues, el engaño conoces.

Por ventura oyéndome, o considerando mi aspecto, se resuelve a una acción no imaginada. El rostro a tierra inclina y, después que un rato así le tiene sin mirarme, sin responder palabra, bañado en llanto, que con gemidos mezcla, de mí a toda diligencia se aparta, y ocúltome yo luego en la espesura; combate riguroso, a cuya resistencia fuerza humana es poca, mas vencer sin peligro no merece palma. Fuese aquella sombra, tal he juzgado mi suceso; ni en él paso adelante. Ahora, antes por huirle, si otra vez ocurriese, quise dejar mi compañera fuente, mi roble agradecido, pues, hallándose cerca, en uno de los dos no fuese otra vez turbada. Bien conocí, cuando bizarra, que en las cortes, por bueno y abstinente que uno sea, o imita lo que otros hacen o bien disimula lo que ve. Ahora en soledades entiendo que el lugar no muda naturaleza, aunque distante de ocasiones, mejor a la razón se sujeta. Batalla es la vida; quién tan dichosa fuese que, para merecer corona, legítimamente pelease. No sin sentimiento de dejar mi casa voy, imaginando qué parte desta soledad más oculta me sea conveniente. Intento este sitio, déjole por aquel que veo adelante, uno señalo y a otro, que parece me convida, llego, cuando doy en una parte tan cerrada de árboles y densa que no sé cómo penetrarla. Reconozco si alguna senda a lo interior me lleve; consigo el intento; miro, entre peñas llenas de pardo moho, un edificio arruinado, historia sin opiniones, en que por fuerza convienen los mortales, pues también las piedras sienten la lima sorda de los años. Por una ventana sale a ver quien soy un enebro erizado, por la puerta un moral con las raíces desnudas, al umbral se pone una sabina medio seca; no hay juntura de piedra sin herbaje, la parietaria y otras de su suerte. Paso adelante, llego a un indicio de jardín que me muestra confusos sus planteles, rotas las estatuas que le servían de adorno, algunas en el suelo, otras medio trastornadas, cubiertas ya de verde vello, ciegas las fuentes, quebrados sus conductos.

No pude sin lágrimas mirar estas memorias, diciendo: «¡Oh, grandezas del mundo! ¿Cuáles son vuestros fines?». Reparo en un arco de piedra, y en la clave estas palabras: «Casa de placer, casa de desengaño». Atiendo que es boca de una cueva; alzo entonces los pies, alargo el rostro y miro que tiene luz por todas partes. No dudo entrar en ella; entro, reconozco su fábrica ya de todo punto caducando, las paredes en torno llenas de pintura, estragada de suerte que con dificultad se percibe. Prolijos son entonces mis ojos, y lo que el tiempo con larga ofensa tiene escurecido quieren ver en un punto declarado. Válgome de las inscripciones<sup>24</sup> que al pie de cada historia se leen, aunque sin parte entera, ni letra que su forma guardase. Pongo cuidado, sacando unas por otras, y esto poco observo:

Un rey valeroso con la espada sangrienta peleando; sus enemigos huyen, no deja caer golpe sin llevarse una vida; hombre al parecer robusto, infatigable en el campo, de ánimo invencible; mas después de sus glorias, el dibujo señala entrar una ciudad llena de militar estruendo, de confusión y estrago; a las ventanas, las mujeres lloran su patria destruida. El rey, desconocido entre la gente, le conoce una vieja desde su terrado, levanta una piedra y encima se la arroja: golpe fatal que el sentido le quita. Cae del caballo, llega un soldado, córtale la cabeza. Tales son las palabras que leer pude: «Ni coronas, ni fuerzas».

<sup>24</sup> M2: inspiraciones.

Adelante se mira otro varón lleno de trofeos, a quien gentes diversas se humillan. Tiene una blanca cierva a su lado, que al oído le llega, mostrando aconsejarle. Sentado a comer con otros capitanes; unos pocos –parece que de envidia movidos– hablan entre sí con engaño, algo adelante descubierto con alevosa muerte, que en el caudillo ilustre ejecutan. El título decía: «Raro sol sin nube».

Allí luego se reconoce una insigne persona, de semblante apacible. Danle obediencia muchos reyes, con su valor y ingenio sojuzgados. Emperador de numeroso ejército, cercado de banderas y enemigos despojos. La fortuna a poco espacio le deja caer de tanta cumbre. Vencido sale huyendo de una gran batalla; entra en un barco, sale a tierra y allí (por la maldad de un rey en quien se fía, según el pintor en la pared señala) le cortan la cabeza dos de sus ministros. Tal el letrero: «Trono en la fama, ceniza en Egipto».

Sigue el pintor estas memorias y presenta al que mira un príncipe de altivo semblante, ardiente en sus acciones; en la una mano un libro, en la otra la espada, a sus pies muchos reinos. Y según muestra el arte, a la clemencia inclinado, lleno de triunfos que la fama publica. ¡Oh, casos de la vida! En el cuadro siguiente se mira presidiendo a su patria, sentado en alto trono. Llegase a él un hombre intrépido, dale una mortal herida, multiplicada al punto de otros para el hecho conjurados. Cae en su sangre envuelto, cubre con decencia el rostro y espira. Las palabras que tan grave hecho señalan son estas: «Poder cuanto se quiere, querer cuanto se puede, no basta».

Luego allí cerca veo un monarca invencible, mozo de gentil persona; en un triunfante carro preferido lleva el mundo delante, derramando riquezas sobre cuantos le siguen. Sus ejércitos, llenos de grandeza, formados de oro y plata. Rey con los pinceles, explicado por singular ejemplo de felicidad y alta magnificencia; luego, a pocas líneas, se advierte sitiando una ciudad maravillosa de bellos edificios guarnecida. Un banquete celebra de espléndido regalo; según son las personas, tales los asientos, grande el concurso, célebre la ostentación. En medio de tan alta fortuna, no falta quien a la bebida del príncipe se atreva, traición a su pureza añade. Un hombre miro que con sabio modo el pintor le dispone, mezclando agua mortal en la salud de su dueño. Sigue el efecto al ánimo dañado, brinda a sus amigos aquel ínclito espíritu, bebe, y aún la copa no acaba, cuando un mortal gemido que del pecho arroja, declara la eficacia del veneno. Todos le acuden, ya es llanto la alegría, a morir le llevan. Las letras que de historia tan digna juntar pude eran: «Entre nada y todo, nada».

Bien divertida andaba mirando esta pintura, mas por estar de allí adelante perdida, me vuelvo a la de enfrente, adonde reconozco un grande emperador que su poder da a un vasallo; el imperio que tiene le señala como que todo se le entrega. Síguese otro cuadro en que los dos están solos; lleva el privado unos papeles que denotan haberlos de firmar su príncipe. Toma la pluma, empieza a escribir, levántala con ceño, no la halla bien cortada y esta sola culpa quiere que a su privado sea causa de muerte. Con primor, el artífice pinta un lejos lloroso donde pone al ministro, poco ha tan amado, y allí le cortan la cabeza. Bien para declarar lo que son estas privanzas, le bastó al pintor decir: «Gloria de pluma».

Síguese otro monarca, pintado ya de noche, con luces en su cámara. Entra un hombre que en otra parte se mira lleno de favores del príncipe. Acaso en aquel punto, que sin recelo llega de perderse, una cota lleva, que descubierta trae. Alérase el emperador, no aguarda consejo y mándale matar; conforme, la pintura le señala colérico y al privado difunto. La propiedad del caso, de una malla ocurrido, y autora la privanza; al pie de aquella historia se lee con tan breves razones a mi parecer las que más dicen: «Carga de yerros».

Ya de allí adelante no hay persona entera, solo un palacio con una galería, y en ella mucha gente por orden viendo jugar a un rey a la pelota. Gran privado le asiste, tal le figura el arte, según aquella majestad se le inclina; juegan, y en otro cuadro que sucede parece contender sobre una chaza y el privado, que en su verdad no hay duda. Aquel propio lugar donde señala es de su vida túmulo; allí enojado el rey manda que muera, y dice abajo: «Lejos o con arte».

Vuelvo a mirar lo que he visto y, suspendida mi memoria en los pasados siglos, considero con qué modo haya el mundo procedido siempre, destruyendo a cuantos le estimaron, a cuantos mayor parte en él tener quisieron. Sin seguridad los príncipes, tragedia los privados; estos con la elevación imprudentes, aquellos con el señorío violentos; unos en la voluntad absolutos, otros, en usar della, temerarios. Nube es un privado, sol el rey que la levanta y la deshace al fin tarde o temprano. Bien afortunada, Fidenia, que de un error sin vista sales a la luz de un desengaño. Mejor se conoce la prudencia en elegir el bien que en apartarse del mal. ¡Ay, Soledad, esto sentiré siempre, no haberte conocido antes! Eres buena por los bienes que causas, por los males de que careces y por los que excusas. El silencio bien ordenado es de mayor excelencia que conversación alguna de los hombres. Tú me enseñas esta virtud, que siempre te agradezco, no quiero más bien que hablar contigo sola. Reinos, grandezas, señoríos, privanzas, ya en esas paredes he visto lo que sois.

¡Oh, recreación arruinada! Mucho me dices que en mi alma guardo; mas, vosotros, esculpidos mármoles, estatuas derribadas, ¿quién de tal suerte os puso? ¿No eres tú el traslado de Minerva? Pues, ¿la sabiduría qué te vale? Escudo y lanza han dado en tierra; apenas<sup>25</sup> tienes forma, señal de algún camino pareces; ¿no es esto decir cuán corto es el saber humano? ¡Ay! Cual estás tú, la celebrada Venus, a las aves sirves de descanso. Aquella hermosura que tiene las historias ocupadas, ¿quién la deja tan sola? ¿Quién en tal desacato no acude a defenderla? Levanta del suelo, belleza celebrada, mas ya respondes. ¿Dónde viene a parar la bizarría? Vos, gran señora, Juno, la del pavón al lado, ¿cómo aquí, desta suerte, a esa media pared volviendo el rostro? Venid, pretendientes codiciosos, corred, que se le han caído las riquezas y su majestad no se mueve. ¿Adónde está tanto tesoro? ¿No aprovecharía contra el tiempo a su dueño? ¿De tal enemigo no podrá defenderla? ¿Calláis altiva, Juno? Concede ser sombra la mayor opulencia, volar cual su pavón, caer como su mármol.

Voy de aquí, salgo a un monte apacible, de tratable espesura; miro lo que desde allí se alcanza, paréceme sitio conveniente, y más que a pocos pasos descubro una antigua cabaña ya deshecha, basta de cualquier modo, y arrimarse a una haya, que su pobre armadura en pie sustenta. Después de muchos días que habitaba en ella, pareciome no ser ingrata al roble que en tan dura ocasión me dio abrigo. Voy a él, y con trabajo en la corteza escribo: «Desengaños de Fidenia yacen en este roble». Entro en lo más íntimo, entre sus hojas los escondo y esto también le escribo:

«Hospedaje mío, que con la edad vas descaeciendo, no soy desconocida, un hombre fue causa de dejarte; cerca de aquí le hallé dormido, temo verle otra vez y guardé la noticia de una vecina fuente, que aun tus ramas, si algo se descollasen, pueden verla. Vive, aunque seas viejo y muchos de tus brazos, por falta de virtud, muestren las venas sin hoja que las cubra. Brote de tus raíces algún hijo a quien se arrime el padre, que mirando sucesión lozana se alegre. Seas tan dichoso que grosera mano te perdona cuando acaso para dar a la llama talare tus vecinos. Sucédate bien todo y en tu anciano ser te consueles, que, después que vives, muchos laureles sepultaste, muchas hermosas plantas, jardines esmerados, huertos pulidos. Cualquier que te mirare se detenga y le convida a ver cómo nacen de un tronco placer y desengaño: este en la parte seca de tu cuerpo, aquel en la que verde sustentas. Guarda esta mi memoria, no sea te la hurten; no lo creo, porque hablar de desengaño es fácil y tiénese por discreción, mas obrar como desengañado, dichoso el que lo alcanza, y en este caso pocos los dichosos. Podrá ser que algún día vuelva yo a ver la prenda que te entrego ahora. Vive entre tanto, vive, crece».

Este es el discurso de Fidenia, una y dos veces leído, muchas considerado. Enciéndeme el deseo de imitar sus verdades, renuévame la voluntad a su perseverancia. Mujer que de una común culpa sacaste tanto mérito, ¿donde podré yo hallarte? Pon en esa tu cabaña una señal donde repare cuando, por estas soledades discurriendo, me lleve buena suerte a la que habitas.

<sup>25</sup> En M 'a apenas', por cambio de línea, deslíz que se repite en M2.



Perdona si tu prenda no te restituyere, mas bien de mi mano trasladada al roble se la ofrezco; pasos quiero votarle por renovar esta memoria, y el voto cumpliré obediente.

Ya de acercarse el día enviaba señales, cuando un sueño apacible venció el grato desvelo de la noche y dormida me deja. Luego, entre aquellas sombras, una hermosa dama se me representa en traje de guerrera, su espada al lado, en la diestra una palma, en la contraria una celeste esfera. Viste bruñido acero, en cuyo resplandor todas las acciones puras de su naturaleza simples se miran lo real sin color afectado. Gentes varias la siguen; unas espiondo sus obras, tapándola el espejo que vestido trae, porque no la conozcan y sea apetecida; otros, con medios nunca oídos, procuraban rompérsele con asechanzas; otros, y estos eran pocos, la reverenciaban, ni a las amenazas de aquellos se movían. Sus contrarios la injurian, vuelve los pies y a unos palacios se retira, creyendo que la amporen.

¡Oh, gran descortesía! No bien su nombre dice cuando la van cercando y, a voz de pueblo, en la calle la arrojan, mas vencerla no pueden; y ella, que no ha menester fuerza, tiene quedas las armas. Pasa adelante, no hay dignidad, no preeminencia, que en oyendo su nombre no se vaya riendo, y de aquellos también que no la pierden paso, unos ilustres, otros inferiores. Rectos ministros, jueces desinteresados. Llega un rico soberbio y, por salvar el crédito, envía un paje que de quién es le informe; vuelve diciendo: «Señor, es una loca». Príncipes grandes, que mostraban tener noticia desta dama, quisieron oírla y conocer por obras a quien por relación parece que estimaron; mas luego algunos monstruos con los semblantes fingidos se les ponen delante, representando varios apetitos que el juicio divierta a los monarcas; no les dan tiempo para ejercitar sus potencias, no para discursos ni atenciones. En esta confusión la sueño y de repente queda sola; póneme la mano en el pecho, hablando desta suerte:

-El blando acogimiento que a mi honor se debía, donde yo le buscaba, me le niegas. Yo, cuyo asiento es en el cielo, salgo vituperada de las cortes. Así padezco, la que entre sabios tantas maravillas hice. Crece en grandezas mi enemiga, aquella sea aborrecible; se opone a mi esplendor, alas toma contra mi poder, fiada en la malicia, que ha dado en defenderla. Si por sus libertades discurro, si por mis opresiones, sería dar sentido a estos montes y a venganza moverlos. Raro el estrado de señora donde no se halla; todas cuando entra la mentira se levantan y al primer asiento la llevan. Es su común adorno un ligero cendal de color vario que nadie le distingue y en otros diferentes se transforma; los ojos de vidrio con industria pintados; es ciega, de modo que la luz aborrece, grande la boca, llena de un oloroso compuesto que su aliento dañado disimule, larga la vestidura, que los pies la cubre con gala disfrazados, mas son de tierra movediza y andan titubeando. ¡Oh, falsa, que cuando ya trastorna corre a levantarla el máspreciado noble! Su brazo alarga, por que se sustente, y blasona que la dio la mano. Soledades, ya que así me tratan las grandes poblaciones, recibidme vosotras. Levanta, Aurelia, tú sigues mi estandarte; resiste si algún asalto tu quietud alterase, ejemplos tienes, a mí te abraza, y lo que por noticia de mis obras determinaste, ahora conocida, acredites.

Fingir sueño dio motivo a muchos para enseñar a otros, que nunca con tal arte vi enseñados; discursos en tinieblas fundados, ¿qué luz pueden dar? Atribuyen cierta reverencia al mentir, como que sirva de respecto y parezca que, sin este vicio, embozada no pueda la rectitud descubrirse sin miedo de perderse. Revelación, al parecer, fue la mía, no inventiva soñada; verdad del cielo, tuya soy, seguiré tus pasos, cual la sombra al cuerpo, cual a su amada estrella la piedra constante que en tierra y mar la mira. Mas, ¿qué quieren decir tus palabras? “Resiste, Aurelia, ejemplos tienes”. Estos conozco, aquello[s] no alcanzo; bien que a un ánimo atento los daños prevenidos sean si llegaren menos graves, y el concepto de que llegan, una atalaya que hace señas al remedio.

Cuando despierto, ya el Oriente blanquea, ríen los prados lo que el alba llora. Bellos celajes miro, nueva suerte de plumas que las nubes usaban, tan raras ellas que cendales del cielo que su decoro cubren parecían acaso retratando sus colores de los que en varias plantas estos campos crían. Juegan las exhalaciones, correrse dejan por el aire y, si acostumbran premios,



allí le pierde la que menos dura; lisonjas creo yo en favor de las estrellas, que perezosas iban deteniéndose como envidiando el día a las flores. Ni es menos ornato el de las aves que con diverso vuelo campean; cantan unas y en una se oyen todas: en aquella cuyo natural no hay voz que no imite irracional gustosa, bien para admirada; otras se encaminan a las peñas, llevando en los picos materia conveniente a fabricar sus nidos; y alguna, ya con hijos, muestra en las presas la caza medio viva con que cebarlos pueda.

Grata recreación del alma, hermosura que toda se franquea, ¿cuál jardín regalado se te opone? Nunca pudieron inclinarme fuentes encerradas, flores con melindre, frutas con alcaide. Recelo si cortaba una rosa, cuidado si el guarda me mirase, esconder presto el hurto permitido. Señor inmenso, magnífico Hortelano, que estas abiertas soledades me permites, adoro tu espléndida largueza, que puertas no pone a sus amenidades. Lejos de cuidados inútiles, en lo que miro contemplando, el día se declara, y yo llevo los ojos a una parte de apacible monte que abre diferentes sendas. Sigo la más capaz, doy con un arroyo quieto tal que piedra no tiene en que alterarse; yerba es su lecho, así corre tan blando que bien muestra cuánto aquella verde cama le agrade. La orilla arriba paseo, curiosa de saber su principio. Vile, y que la grieta de un peñasco le derrama. Encima tiene un fresno, que mucho le hermosea; la igualdad de sus ramas guarda en el modo de crecer<sup>26</sup> una cierta natural crianza que las va deteniendo, sin que a esta aquella se adelante. Siéntome a su tronco, que con saludable sombra me convida.

Mas presto aquella amenidad es turbada, que luego por la parte de enfrente siento ruido. A la novedad me levanto, oigo voces, rumor de cazadores que ya llegan, unos a pie fatigados, otros a caballo presurosos. Laten los sabuesos, que un jabalí traen delante. Él viene colérico, ningún perro le toca, ladrarle norabuena. Triza los dientes, arquea el cerro, los colmillos afila; tales sus puntas, que casi a los ojos rematan, y sangrientos, de suerte que de ellas parecía estar heridos. Mal llagado se mueve, sus contrarios le afligen, y algún diestro montero, con atención la huella examinando, mira qué señas deja de cobrarlo. Oígole decir que en el vientre va herido, mostrarlo así la sangre, porque mezclada sale con la yerba poco antes pacida, si en los pulmones fuera, envuelta con espuma la arrojará, si en alguna otra parte, pura sin diferencia. La montés fiera se rinde, y allí por un violento tiro es rematada.

Entretanto que el duro vencimiento se celebra y cada uno de aquellos cazadores pretende mayor parte en el peligro, mayor en el cuidado de hallarle, conocen que el dueño principal a quien siguen les falta. Ni bien los semblantes de todos a la parte por donde se esperaban se vuelven cuando a caballo se descubre. A media rienda viene y, antes que con los suyos se junte, ya le saludan todos. Ninguno pudiera hallarme si aquel caballero cazador, dando el arroyo arriba (o porque allí más se estrechase el paso o su pureza le moviese), no me viera. Al fresno alza los ojos, conózcoles luego, él me conoce, levántome turbada, apéase, vuelvo los pies, aunque presto su instancia vence mi diligencia. Confuso se halla, yo apenas respiro, acordándome entonces de la verdad que me previno resistiese, si algún accidente me turbase. Esta es -dije- la ocasión; salga la espada del conocimiento, no tuvo Fidenia otras armas. Era el caballero uno de los que el mundo llama «títulos», lienzo en algunos de mala imprimación que no deja lucir la pintura de honra semejante. Parecile bien en la corte; pone los medios que puede para reducirme a su deseo injusto; miro yo con recato sus vanas obediencias, procuro apartar tales demostraciones y no basta. Sabe mi resolución, finge extremos, tengo aviso que trata de buscarme y el modo; pasan después muchos días, mas ahora que delante le tengo, ¿qué dirá su amor loco? Esto dice:

-El nuevo caso en que me veo, si mis palabras desconcierta, puede disculparlas; premio merece una ignorancia que de respeto nace. Quien supo estimar tus desprecios, conoce ahora que como nacieron de virtud, se deben solicitar. No te indignes si un prolijo cuidado, aquí donde mejor su afecto represente, me trae. ¿Quién vio, señora, que a un desdeñado le deje su

---

<sup>26</sup> M2: creer.

ventura en la corte y entre estas peñas se la guarde? Mirarte ahora es con la novedad que suele un ansiado amor, cuya muerta esperanza vio sin pensar el bien apetecido; queda helado, duda, recela y la seguridad en que se halla, teme. Aquel estrecho vínculo, que voluntades bien intencionadas enlaza, que solo el fin inevitable le rompe, este anima mi voz y la despierta, que a tener bastardía, o no tan puro el sentimiento como a tu honesta integridad se debe, ya mis razones, con la mezcla del veneno oculto, también a su autor emponzoñado hubieran, mostrando al declararse una novedad hija de la culpa. No vale tanto un dañado artificio que el rostro no le diga, al tiempo que entre las apariencias del decoro sale envuelto el delito. Deja este modo de vida, por diversos modos se consigue el cielo, no has de ser estremada en esta parte. Una mala elección prueba la ignorancia del que elige. Si algunos en las soledades perfección alcanzaron, fue con áspero modo y a fuerza de divinos brazos. Que a ti puedan valerte, no lo niego, mas virtud que por blando medio se alcanza, su dignidad se tiene, ni adquirirse con suave trato la desluce. Vuelve a tus calidades la memoria, oye mi petición con sosegado entendimiento, lícito amor te persuade, permite que el fin de mi deseo gradúe su principio. Si al espejo te mirases, verías el agravio que te hiciste. Hermosura tan negada a los hombres, ya al aire, al sol, es manifiesta. Recógela en poblado y hazme a mí dichoso, no estrañando ahora declararte apacible, o si mal conforme, por señas satisfagas, que las penas sin palabras se entienden, sin decirlas se oyen.

Basta -le respondo-, detente, y de hermosura ya grosera, no al espejo mirada, estas razones oigas. Sobre principios al parecer modestos fundas tu discurso. Si yo no te creyera cuanto has dicho, mostraba con la duda inclinarme a tus ruegos, que esta suerte de desconfianza mejor supone inclinación de parte del rogado, que del que ruega; mas sin duda todo lo que dices creo, para que así entiendas que sin haber mentido tu verdad no agradezco. Eres, ya lo sé, aquel que en la corte, por variar apetito o por hacer grandeza de tales vencimientos, este mío intentaste. Fueron los principios llenos de aquel ímpetu a que el poder y la resolución del señorío incitan; los medios tales que mi respecto los encubre, aunque contra él conspiraban; los fines, tú lo digas, pues, cuando entiendes que en vano te desvelas y que la industria vil del interés no te vale, prosigues, mas de suerte que las propias acciones me declaran ser tema lo que afición parecía. Hay una voluntad por fuerza de amor, otra por amor forzado. Con esta me solicitaste, no dirás, cierto, que venciste. Si tal injuria a mí me hiciera, ya tú la blasonaras, que en maliciosos corazones es parte de opinión publicar desdichas que en ellos se fiaron. Culpadas quedan las mujeres, por bien que a tales hombres correspondan. Si los admiten, son fáciles; si se abstienen, necias. ¿Quién ignora que en este concepto me tendrías?

»Ya al fin me dejaste, mucho tiempo ha corrido, que libre de tu engaño en estas soledades a mejor afición doy la memoria. Dejásteme, digo, cansado de mi justa resistencia. Mujer que para disculpar sus errores jura que la persiguen y no puede librarse, bien sabe ella que miente, sino que la voluntad rendida presenta para su crédito los testigos que ella le propone. Libre albedrío que de importunado se queja es pintar la culpa. Dices ahora que vienes con intento de perpetuarme en tu poder. El ánimo es loable, y no satisfacerle perdona. Qué razón a esto me mueva, ya, primero que mi soledad intentase, lo tuve discurrido. Maridos sin mujeres, casadas sin maridos, esto vi en la corte muy usado. De aquí nace una común licencia entre todos y a nuestra naturaleza poco mal ejemplo basta. No vamos adelante, vuélvete y escusa inútiles demostraciones; venir a caza, inquietar el monte, prevenir gente. La que te sigue nos está mirando; entre sí confiriendo, dirán que por mi parte el verte aquí fue consentido. Préciaste de señor, y así juzgando que todo se os permite, fías mi opinión de la prudencia ajena más que de tu razón propia. ¡Oh, señores, cuán de estimar sois los buenos, que, con generosas virtudes, a la sangre antepuestas os hacéis inmortales! No te reprehendo, tú te mira y conoce. Mis calidades, gentileza, con otra cualquier gracia que tuviese aquí entre estas peñas han de pasar su vida; ella es tan limitada, tan inciertos los fines, que aun para contemplarlos apenas la mayor edad alcanza. Ande en opiniones mi elección, que quien en la verdad se funda,

satisfacerse a sí propia, hallarse en lo interior asegurada, tiene por respuesta. Esto a Dios agradece, aquello al mundo ríe.

Fuese el pretendiente; decir las circunstancias no importa. Llega poco después Nisa, que mi tardanza siente. El caso sucedido la refiero; no acaba de admirarle y también me dice cómo, antes de hallarme, gran novedad la había ocurrido, que mudando los pasos a diferente parte de aquel sitio viera una cabaña pobre, con señales piadosas.

-Vamos -dice-, antes que el calor te congoje.

No estaba lejos la solitaria habitación, y a pocas palabras que pregunto, pocas que Nisa me responde. Llegamos, entro delante y, en estrechura tanta, veo la corteza ligera de un alcornoque duro, luego una piedra sin parte llana, que, aun pequeño, descanso prometiese. Enfrente, una pesada cruz de dos brazos de encina, espinos la guarnecen y sangre que en las puntas mostraban. Al pie, atado un manojo de mimbres, cuanto la mano abarcar puede, bermejos todos en dura penitencia teñidos. El ejemplo es grande, alta la ocasión para llorar mis ojos y más considerando qué sustento tuviese quien allí habitase. Era un haz pequeño de raíces, parte de un pan áspero del tiempo endurecido. Yo le ablandara con lágrimas, si indecencia no me pareciera, y un cierto temor que me infundía. Mucho estuvimos razonando sobre tales despojos, mucho en quién los ejercitase, mas presto la duda se resuelve. ¡Oh, gloria del cielo, único instrumento que con aspereza te templas, pues con ellas tal concordancia tienes que no oye tu armonía el sentido profano, y toda se la imprimes al enfrenado espíritu! Alarga mis obras a toda suerte de abstinencia, de suerte que, por ella purgada, ligera me levante y, sin peso de culpa, vuele a ser eterna.

Ya el sol elevado en la mitad del cielo tiene iguales los rayos; no hay ave que vuele, todas en siesta retiradas esperando la tarde. Grande el silencio, la atención dilatada, tanto que medianoche con sol de mediodía parece, cuando cerca de la cabaña oigo un suspiro como de aliento fatigado. Póngome a la puerta y veo venir una mujer que espanto me pone: los pies descalzos, sin orden y enhebrado el cabello, envuelta en un silicio de esparto, el color de su rostro, cual la hoja en noviembre al pie del árbol, las manos, más oscuras, a las vetas del ébano imitaban. A su posada llega tan divertida acaso en sus contemplaciones que ya la embarazamos la entrada y el inconveniente no mira, mas luego que escusarse no puede, quiere partir apresurada, sino que su flaqueza se le opone, dándome lugar para moverla.

-Aguarda -la digo-, que no es mi intento evitar tus altos propósitos. Prenda del cielo, no es piedad negarte a los humanos, pues lo que no suelen obrar razones eficaces, acaba un vivo ejemplo. Mujer soy ignorante que necesita de maestro, y la sabiduría que en tu choza he hallado podrá bien instruirme, si la lección que sabes me leyeres. Debe toda virtud comunicarse, haz buen acogimiento a quien hoy por su suerte en tu casa hallaste. Suplícote, por estas lágrimas a que tu aspecto me mueve o, si más te obliga, por el que tu aspereza hace suave, me digas quién eres y la razón de tu venida a esta parte. Consuelo mi alma, perseverancia sus obras, de tu voz esperan.

Obedece la penitente generosa. Nisa y yo la sentamos, y en medio la ponemos. Empieza un tierno llanto con empacho encendida, delicado el aliento que apenas de los labios le sale, y tan breves razones nos permite:

-Lo que ahora soy, intenta borrarle lo que fui. A esta soledad vine muerta, y siéntome a la vida restaurada. Aquí el conocimiento no se mezcla con apetito humano, traerle a la memoria es mi mayor castigo. Dos felicidades logra quien con entero ánimo esta mi hazaña emprende: una eterna, otra el modo de adquirirla. El traje sin observancias de mundo, descuido en todas sus acciones, libre el entendimiento a perfecto fin dirigido, servir al que anticipa la remuneración. Todo este bien, no con tormentos políticos, antes sí con el simple orden de naturaleza. Baste, señora, lo que oíste, no me consientas otro discurso de mis indignas obras. Algún árbol de estas soledades le sabe. ¡Ay, cómo ha de estar seco después que le consiente!



-Luego tú eres Fidenia -admirada respondo; ni puedo diferir sacar luego su letra y mostrársela-. Yo soy -prosigo- quien mereció hallar tus lágrimas escritas, tu dolor llorado. El roble a quien tal prenda entregaste, verde cuando le vi se hallaba, merced de tan fecundo llanto, que aún ausentes tus ojos le sustentan. Bien puede ser que ahora con diferente vida que una planta tiene, faltándole materia tan dichosa, sienta su perdición y seco haya quedado. Perdona si tu desengaño poseo, que al tronco de mi letra he prometido. Guardo el original, tú lo permitas, que nunca hermosa joya un desconforme dueño ha desdeñado.

Deténgome, porque a este punto nuevo espectáculo se ofrece. Penetrando el monte aldeanos vienen, traen en los brazos un difunto ermitaño, otro allí cerca le acompaña y juntos a la cabaña llegan. Conozco luego aquel viejo piadoso (ya en estas soledades escrito), él también me conoce; voy a sus pies, levántome y con fe ardiente dice:

-Ves aquí, señora, qué premio la virtud consiga. Este varón exánime al cielo es trasladado. Cerca de mí vivía; no sé quién de mi estrecho peñasco le dio cuenta. Viene al fin a buscarme, refiéreme su vida, con tal dolor y llanto que en él iba ahogando las palabras. Yo le consuelo y esperanza le doy de buena suerte. Pídeme permiso para tratarme, doysela. Sigue su inspirada penitencia, permanece, sube más grados cada día, raro ejemplo, singular pureza le conozco. ¿Qué diré de sus obras? Baste que ya un alma tan pura hacía soledad al cielo. Anoche, cuando con más quietud va caminando, no sé quién me mueve que de mi peña salgo; miro a todas partes, veo una hermosa luz que llamarme parece. No dudo, voy del resplandor guiado. Llego, y en el breve círculo que más pura deciendo, tal maravilla alumbra, tal prenda me muestra, en tierra de rodillas, al cielo los ojos; más que muerto, dormido. Suave fragancia exhala que todo me recrea. Devoto cuanto puedo le miro; lloro de alegría, hablar es imposible. Así estando entran dos piadosos mancebos, estos que aquí miras. Concibo entonces un cierto temor que no puedo explicarle, ellos me confortan, que bien lo conocieron, inclínanme a seguirlos, levantan la dichosa prenda, ni podré decirte cómo mis flacos pies se hallan robustos, después de tanto monte discurrido. Pregúntoles quién sean y adónde lleven el difunto cuerpo. Responden que prosiga, veré presto una aldea, adonde se encaminan; creo la que aquel monte tiene a las espaldas, digo el que para levantarse más alto pone el pie sobre los inferiores. Aquí han llegado ahora como has visto. Misterios son que no los comprendo, mas, ¿quién habla en mi alma, que me dice ser la ocasión de todo ese bello retrato de dura penitencia que junto a ti tienes? Y siendo así. ¡Oh! Muy digna de veneración por lo que representas, crédito divino de las soledades, rompe a tus altos discursos el silencio y una palabra tuya satisfaga. *Esto el Ermitaño.*

Fidenia, en tanto, mira al que su ejemplo fin glorioso ha dado, y oyendo todos le dice:

-Por ti espero el bien que gozas, si por mí acaso hoy alguna parte consigues. Apresure mis días tu favor, págame la deuda de haber ocasionado la suma alegría en que te hallas. Del cielo eres, segura tengo tu piedad. ¡Ay, culpas mías, apartaos, que con razón parecéis feas al que estáis humillada! Llevaosle, señores, donde más digna reverencia, mayor alabanza le consagren.

Parten de allí luego. Fidenia se retira y, al entrar en su cabaña, de mí, que estoy suspensa, se despide. A la cruz se abraza, no es justo impedirle sus coloquios secretos. Hago señas a Nisa que se aparte. Al llano bajamos; ni anduvimos mucho sin que se ofrezca un sitio que con toda suerte de recreación nos convida, de árboles y peñas se compone. Vase el sol sin que su íntimo secreto reconozca. Los troncos enlazados de yedra, florido y oloroso el suelo, yerba hasta entonces de ningún pie oprimida. Nace allí una copiosa fuente, que todo lo hermosea, baño apacible de las aves, que acechando nosotras vimos, unas revolar por encima, con temor de mojarse; otras, más atrevidas, revolviéndose dentro; otras, ya en los céspedes, componiendo la pluma en tanto que se olean. Entremos, y al súbito asalto se levantan, buscando cada una lugar a su temor conveniente. Nisa me sienta en la más ombría parte, a mi lado se pone y yo atendiendo; así habla:



-Consejo con la experiencia y la razón discurrido, si no resultan dél buenos efectos, es que la providencia humana no puede apartarse de la naturaleza común, cuyos designios tienen propensos los errores; mas si tal vez aciertan, no hay duda ir delante guiando algún favor divino, y este solo aquellos le alcanzan que tuvieron merecimiento, uno para saber aconsejar, otro para obrar el consejo. Los que en su parecer fían, creen ser acaso los males que nacen de su arbitrio; ni basta que los contrarios fines reprehendan esta presunción loca. Permíteme, señora, agradecer al cielo mi felicidad en aconsejarte, y la tuya en oírme, que si esta proporción entre las dos faltara, ni tú tan advertida, ni yo tan contenta, hoy aquí nos halláramos. Raras veces las buenas intenciones dejan de obrar efectos semejantes; cuando no se logran, es por sembrarse en tierra estéril.

»Atribuir a alguno más honra de la que merece es dar motivo a necios para sentir y juzgar mal. En soledad estamos, donde de necios carecemos. El cielo y ellas deste daño se libran. Si tu elección alabo, no es don exceso impertinente, ni apenas alabanza sin testigos engendra presunción. Suele ser motivo de mayor humildad en los discretos. No tengo ya que persuadirte a la perseverancia destas soledades; ahora viste su dichoso fruto. Fidencia le ha confirmado con obras, digna mujer, que por ellas pretende colocarse en el cielo y ser con perpetuidad estable de mundo movable, que ahora es.

»Tienen muchos impedimentos los discretos para ser alegres. No así los necios, porque huyen las pasiones de quien no las siente. Estimo haber sido instrumento de retirarte a estos campos, donde sin tributo se ejercite tu prudencia. De la corte te acuerda, en cuya confusión tantas ignorancias sufriste y ofendiéndote disimulaste. Verás ahora una felicidad, que si sabios te faltan, necios no te impiden.

»El deseo y la afición acrecientan el ingenio, y en cuanto dura el engaño hace obrar cosas que parecen imposibles. ¡Oh, mi Aurelia, libres estamos de ocasiones en que pudiera aventurarse el buen uso de la vida! No son aquí profanos los afectos, ni de su destemplanza nos resultan monstruos. Aficiones y deseos caducos tarde engañan al que la verdad es manifiesta y obra como la entiende. Estos accidentes engañosos andan por los grandes palacios. Allí los sustentan deseo y afición desordenados, cúbreanse con falsas pinturas, prosíguense con velos de esperanzas.

»Todo lo quiere experimentar el que desconfía. Acuérdomme, cuando en la corte estabas, llamarse muchas damas tus amigas, y yo, desconfiando de que alguna lo fuese, diversos modos de saberlo experimentaba; diligencia perdida, pues todas eran a tu naturaleza desconformes y condiciones diferentes. Nunca tuvieron amistad grande; solo es capaz de un corazón quien con él conforma, de suerte que en esta parte poco tendrá que desear correspondencias de aquel tiempo, pues dellas también solías quejarte, no sé si reparando entonces que amistades en virtud no fundadas presto se corrompen, y más donde la malicia tanto señorea, tanto la falsedad se ejercita.

»Siempre nos va pareciendo mejor lo que amamos, no porque crece en perfección, mas creció el amor y multiplicose el gusto. Noticia podrás tener desta verdad cuando solías con instancia alabarme aquellas vanidades que ahí van cebando tu apetito. Vi entonces la moderación de tu ánimo, pues, conociendo que el consejo falta en las acciones propias y sobra en las ajenas, me pedías parecer aun sobre los ejercicios no desconformes a tus años. Ya al fin que de aquel mar nunca pacífico salimos, y de lejos vemos sus tormentas, llámate dichosa y creas que contiendas de la humanidad mejor se vencen huyendo que esperando. Si las grandezas de tu casa se te representan ahora, basta para olvidarlas saber que ninguno –el más habilitado y próspero que sea– tiene privilegio de seguridad en sus felicidades. Todas en la mudanza están sujetas. Riquezas poseídas y esperadas se han de perder en una hora. También la fama acaba, que están muchas sepultadas en las sombras del tiempo: de todo triunfa, todo lo consume.

»Las cosas bien prevenidas, ya efetuadas, no da cuidado el deshacerlas. Dos contentos andan conmigo en estas soledades: uno el acierto de mi persuasión, otro el de tu constancia.

¡Cantemos, Aurelia, la amable libertad que gozamos! Hagan de ti discursos en la corte, que los flacos espíritus, los pusilánimes, reprueban en otros aquellas obras de que son incapaces. Dirán que perdiste grandes bienes y que de ti se lastiman. Es envidia con velo de piedad, así como ciega no les permite conocer que cualquiera estado es bueno, si agrada al que le tiene.

»Cosas he dicho en este breve rato con intento de hablar en lo que tanto te agrada; todo en favor de la verdad, ni esta lo es menos. Gustos que por fuerza han de huir, discreción es huirlos, piérdense presto y atormentan después mucho. Contentos pasados están dando tratos de memorias que consumen la vida. Aquí nos han traído desengaños, ya los deseos al cielo dirigidos se retiraron en parte donde ni apetezcan glorias que hoy mienten, ni lloren las que ayer perdieron.

¡Válgame Dios, qué estremos tan distantes el desta quietud alegre y el ruido confuso de la corte! Aquellas sus novedades cada día, correos de diversas partes, varias relaciones, sucesos indiferentes, alegrías por nada, ostentaciones por poco. En fin, placeres al parecer dignos y en lo interior pesares. Los casos de más nombre, en solo un barrio pierden su certeza; este vecino los refiere espantosos, aquel los reforma y abrevia. Venga el embajador de algún príncipe, muévase todo el pueblo a su entrada; qué admiraciones y discursos entonces, todos adivinando los secretos que trae. Magnífica es la entrada, la nobleza le asiste, allí el tropel de coches, unos con sus dueños, otros adulterados: retrainientos de vicios con ostentación permitida. Salen las mujeres con el traje ajeno y mucho menos casto: instrumentos contra la honestidad que aun a los ojos enfadan.

Pasa un día, y el que dio motivo al concurso, ocasión<sup>27</sup> a muchas madres para levantar en brazos a sus pequeños hijos, que lloran por mirarle, mañana anda sobrado entre la gente. Ninguno allí vive de espacio, el más modesto corre, este en aquel tropieza, pasa adelante, no va en sí el desdichado, delito es el concierto, ley el sudor y la fatiga. Pocos saben en qué opinión se afirmen, anda en poder ajeno el conocimiento propio. Su común engaño forma una cabeza de metal, como compuesta de mágica supersticiosa, reverenciado oráculo que a todos satisface como quieren, y es que el apetito responde; ni basta la experiencia de no tener efeto sus promesas para que admitan desengaño. A ella van los poderosos, a ella los prelados; preguntan estos si mayor dignidad les pronostica, aquellos si mayor grandeza; a todos asegura que todo lo merecen. Créenlo, y en los unos crece la ambición, en los otros la codicia, de suerte que la sagrada dignidad anhela por más mundo y la profana, con su ejemplo, más elevación.

Esto quisiera yo ver en la corte: salir grandes y pequeños a la plaza, cada uno con su merecimiento. Raro espectáculo, pues allí fuera el rumor y voces a tanta novedad como de aquí se ocasionaba. ¿Quién podrá explicar cuántos castigados, cuántos ennoblecidos, qué pobrezas ricas y riquezas pobres, vicios afrentados, virtudes con honras? Toda suerte de ministros, trocar unos con otros los menores beneméritos, con los privilegiados injustos; así los médicos que por fortuna adquirieron una vana opinión entre los títulos, dieran a los doctos experimentados las resplandecientes piedras que en la mano traen; y aquellos que letrados se llaman, intérpretes de leyes, ¿qué hicieran? Renunciar en ánimos sencillos la dañosa malicia de sus exposiciones. Si tal perfección sucediere en el mundo, que todo está en la corte, volvamos a ella, mas no siendo posible,

Cuán bienaventurado  
aquel puede llamarse  
que con la dulce soledad se abraza.

<sup>27</sup> En M 'ocasiona', descuido que se repite en M2.

Aunque árboles y peñas no han oído a Nisa, creo que me miran, pues al rostro me salen los colores, juzgando que aun ellos burlan de que alguna acción mía merezca señalarse. Cubran estos montes mi empacho y la que culpa fue de amor ajeno, no sea en mí castigo merecido. Dejamos aquel sitio, y a poco espacio nuestra habitación se descubre. Allí hablaremos del piadoso caso de Fidenia. Gustos desta vida, ya os tengo notados. Un común peligro os ciñe, en cuyo ámbito os estrecha con tal arte que os parezca esenta libertad. Rindo la memoria a tanta suerte de injuria, como a los mortales combate. ¡Oh, naturaleza flaca, con excesivos pesos oprimida! Las causas de tu ser son tus contrarios, y dentro de tus límites, ¿qué enemigos sustentas? Pasiones propias, sentidos dañados, potencias corruptas, cautiva de ti propia, parte por respetos, parte por voluntaria sujeción. ¡Ay, sosiego de mi alma, crezca en ti esta obra a que aspiramos y el blasón te lleva! Lágrimas son mi asunto, tan dichosas se derramen, que nadando en ellas, movidas de celestial ímpetu, a felicidad perpetua me levanten. Vosotras, Soledades, no dudéis, que todo claro juicio os apetezca si el tiempo os descubriere, después que yo os esconda. No pretende enseñar a nadie mi ignorancia, grande osadía fuera de una capacidad tan poca. Esto parece disculpa de mi corto saber. Callemos, que ya el solitario cantando llama desde las peñas a la noche; caen las sombras de los montes, y cuantos ojos va el silencio cerrando, tantos sobre la tierra abrir el cielo quiere<sup>28</sup>.

Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas

---

<sup>28</sup> M2: añade *Fin*.





# Marginalia

Pino Menzio (cura e traduzione), Dámaso Alonso, *Gioie della vista*  
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. LXXI+76,  
ISBN: 978-88-6274-975-6, € 17,00

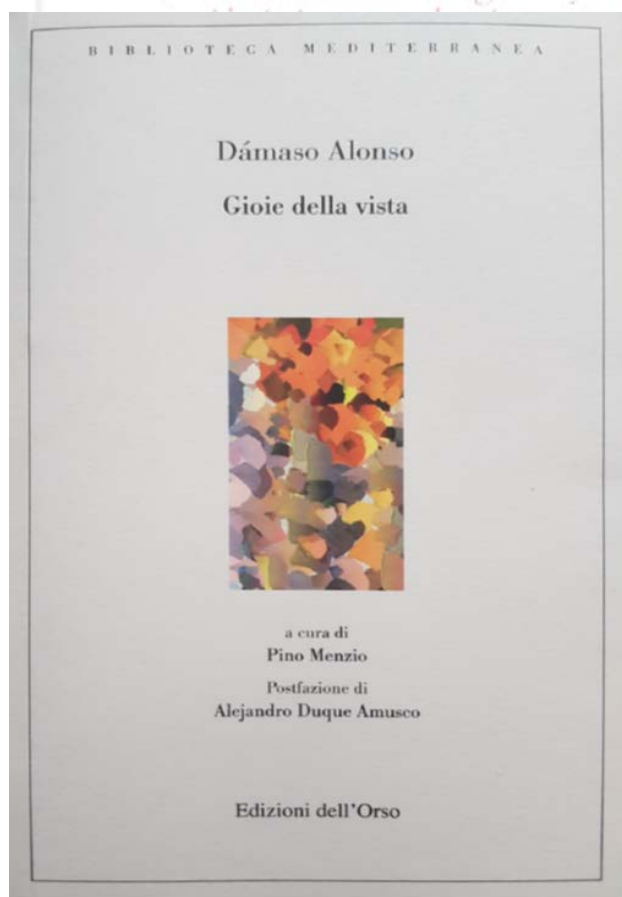
ALEX BORIO  
Università di Torino

### Resumen

Comentario sobre el volumen Dámaso Alonso. *Gioie della vista* y su traducción italiana.

### Abstract

Review of the book Dámaso Alonso. *Gioie della vista* and its Italian translation.



Scrivere a proposito della caratura e dell'importanza (nell'ambito del percorso poetico di Dámaso Alonso) dei versi che danno corpo alla raccolta *Gozos de la vista/Gioie della vista* (nonché di Dámaso Alonso, letterato, accademico e direttore della Real Academia Española dal 1968 al 1982) è, in questa sede, esercizio pleonastico. E lo è non certo perché tali argomenti non offrano materiale e spunti per un'approfondita indagine scientifica né in quanto siano interpretabili univocamente. Per fornire un'idea precisa della costituzione genetica e della ricezione critica del libro, è esauriente il quadro offerto nell'introduzione del volume, in cui le tappe di costituzione testuale e il riscontro critico della raccolta vengono scandite con puntualità e rigore. In un'ottica generale di contestualizzazione storico-artistica è indubbiamente rilevante l'autore e diffusamente apprezzate le opere da questi composte. L'attualità dell'opera è anzitutto significativa alla luce di una prima contingenza drammaticamente casuale, ossia il momento storico contemporaneo, "infettato" dalla pandemia che sta imperversando: la Storia collettiva nella quale si

rifrange la storia "italiana" di *Gozos de la vista*. Il caso ha accomunato l'esordio nostrano del volume con l'esordio, dapprima silente e "inosservato", in seguito sempre più frastornante, di un male che ha costretto la comunità globale a ridimensionare drasticamente la dimensione sociale, a commisurare la quotidianità agli spazi ristretti di una dimensione intimo-quotidiana che, necessariamente, inevitabilmente, è sottoposta a uno sguardo più poliprospectico e

Alex BORIO, "Pino Menzio (cura e traduzione), Dámaso Alonso, *Gioie della vista*", *Artifara* 20.2 (2020) Marginalia, pp. iii-v.

Recibido il 30/07/2020 → Aceptado el 08/08/2020

intenso. In tal senso, uno sguardo che si riscopre “funzionalmente” affine a quello damasiano che, filtrato da scorci poetici espressione delle molteplici potenzialità della vista, rappresenta un via di salvezza in una fase storica in cui è drammaticamente necessario cogliere l’essenza di elementi quotidianamente banali nella propria consuetudine reiterativa. Una “vista” che si acuisca in modo tale da carpire il piacere e le sfumature di senso che tali elementi celano. Dunque, seppure Dámaso Alonso paia apparentemente confinato in un limbo di sostanziale dimenticanza nostrana (nei termini di diffusione editoriale), l’agile libro introdotto e presentato con precisione e sensibilità poetico-filosofica-filologica da Pino Menzio assume lo status di vademecum esistenziale.

Il curatore, dopo aver contestualizzato cronologicamente l’apparizione dell’opera “in varie sedi tra il 1954 e il 1957, ma pubblicata nella sua interezza solo nel 1981” (“Introduzione”, p. IX) conclude la precisa descrizione della ‘frammentaria’ costituzione testuale ed editoriale della raccolta scrivendo: “l’iniziale dispersione delle poesie in varie sedi, senza un esito finale definito o almeno intuibile, oltre a sottrarre l’opera a un pubblico più vasto, ha un po’ offuscato l’attenzione dei primi critici che nelle loro monografie, legate in qualche modo al settantesimo compleanno del poeta, si occupano di tali composizioni in forma solo cursoria” (p. X).

Se quindi, come anticipato, non risulta opportuno dilungarsi in questa sede sulla ricezione critica della raccolta, occorre altresì considerare la scrupolosa vivisezione tematico-filosofica che ha permesso a Menzio di liberare gli scritti di Dámaso Alonso da una dimensione prettamente “percettiva” per scandagliarne appieno l’aura identitaria, che non rinnega in toto la precedente interpretazione ma ne mette in luce ulteriori sfaccettature, fornendo un omogeneo sguardo critico. Se il richiamo alla raccolta *Hombre y Dios* (1955, e quindi contemporanea, considerando i dati cronologici esposti in precedenza) è inevitabile e necessario in quanto, in fondo, *Gozos* è una delle sfumature di un discorso poetico omogeneo che “vede” l’uomo quale “soggetto cui è affidato il compimento della creazione divina” (p. XIV), lo è pure perché ancor più esplicitamente sono gli uomini a testimoniare l’impalpabile essenza della realtà (inafferrabile a una logica percettivamente elaborabile) sulla quale si posa lo sguardo, conducendola al passaggio di trascendenza dalla fruizione sartiana della nuda cosa in sé a una “spirituale” percezione della cosa. La nominazione della qual cosa “è sì traduzione umana ‘verso l’alto’ ... ma anche ‘verso il basso’ ... del superiore verbo divino” (p. XXVIII) e diviene soggetto artistico in prospettiva gadameriana, nucleo dell’esperienza letteraria che è “luogo di un’eccedenza di senso, di un’inesauribilità di contenuti e significati che rende impossibile tradurli in concetti esaustivi” (p. XXIV). Del resto, “*Gozos de la vista* vuelve al carácter visual de *Poemas puros*, pero con un sentido totalmente distinto. Dámaso Alonso tiene ahora una lúcida consciencia del valor que poseen las sensaciones visuales y lo acentúa siguiendo un eje temático perfectamente delimitado, mientras que en sus primeros poemas la sensación visual tenía como fin exclusivo una función decorativa y afectada” (Hernández Valcárcel, 1978: 188).

L’attimo di “godimento” diviene soggettivazione dell’oggettività, e tale movimento psicologico “registrato” da Dámaso Alonso è restituito attraverso l’idioma nostrano da Pino Menzio, che “aderisce” all’originale carpandone l’intensità sia qualitativa sia quantitativa: un riflesso che risulta esemplarmente essere una delle molteplici sfaccettature del quadro dipinto dalle parole di Alonso. Parole che rivelano “un’attenzione, un affetto, una vicinanza umana immediatamente percepibili dal lettore, grazie alla straordinaria e spesso commovente schiettezza espressiva del poeta” (p. XXX). In tal senso, si leggano i seguenti versi, tratti dall’incipit di *Una excursión/Un’escursione*, e a seguire la traduzione: “Color. El auto/por las siete revueltas de Valsaín se hundía/en sombra y tiempo virginal. Rosas, las cumbres/ donde el sol de soslayo rozaba nieve intacta” (p. 26). “Colore. L’auto/per le sette curve di Valsaín si sprofondava/in ombra e tempo verginale. Come rose, le cime/dove il sole sfiorava obliquo nevi intatte” (p. 27).

Estensione e ritmo del testo sono riprodotti scrupolosamente, e l'“innocenza primeva” che il traduttore stesso chiama in causa quando cita il verso appena letto (p. XXXII) riverbera nel lessico semplice e diretto scelto per trasporre l'altrettanto spontaneo e “comuni-cativo” originale. Immediatezza che agevola lo scarto fra percezione concreta dello spazio, “le sette curve concrete di Valsain”, e intimamente sensoriale “tempo verginale”. Nel “quieto” dinamismo percettivo si coglie la peculiarità dello sguardo narrante colta dal curatore del volume, quando scrive: “la bellezza della creazione è propriamente colta dall'uomo” lo sguardo del quale “si qualifica specificamente come *la vista del poeta*” (pp. XVIII, XXI). Quella vista propria di un “creatore delegato, di soggetto cui è affidato il compimento della creazione divina” (Menzio, 2019: XV), e che in quanto tale si manifesta, sia in *Hombre y Dios*, sia in *Gozos de la vista*, sia in accezione “storica, materiale, tecnico-operativa” sia “senza remore e in linea prioritaria, come creazione poetica” (pp. XV-XVI). A ulteriore conferma si legga il seguente passaggio (e traduzione) tratto da *Invisible presencia/ Invisible presenza*: “Y siempre de nuevo hacia la rinconadas del terror, hacia/los huertos hondos cuando la noche se adensa” (p. 56). “E sempre di nuovo verso i recessi del terrore, verso gli/orti profondi, quando la notte si addensa” (p. 57).

Anche da questo estratto traspare un'impellenza comunicativa schietta, impressione suffragata dall'incipit ex abrupto che “precipita” il lettore nel flusso del discorso poetico e lo incalza dinamicamente attraverso, però, un movimento rallentato dalla “pausa della poesia” (Menzio, 2019: XXVII). Lo stesso effetto è prodotto dall'incedere lessicale della traduzione, che trascina lo sguardo verso l'addensarsi della notte. Uno sguardo proiettato e poi catturato attraverso associazioni mentali verso il nero abissale/profondo dell'angoscia che è approcciata con senso di *pietas* che “evoca anzitutto la mortalità, la finitezza, la caducità” (Vattimo, *Il pensiero debole*, 1983: 22-23, cit. in p. XXXIII).

La fluidità e la “rallentata rapidità” dell'incedere delle poesie, sincopate da frequenti e regolari interruzioni diacritiche, non sono che lo specchio sincero (quantomeno si può supporre lo siano) di un autore che, come scrive nella sua postfazione il poeta e professore Alejandro Duque Amusco, “era un ser entrañable, muy sencillo de trato, y al hablar empleaba un tono burlón con el que quitaba el ‘apresto’ a lo que iba diciendo y le añadía un toque sabio de naturalidad y frescura” (p. 72). Un autore i cui tratti filosofico-stilistici emergono scanditi dal duplice percorso, analitico e traduttivo, articolato da Pino Menzio, che organizza omogeneamente la proposta di un'opera a lungo considerata “minore”, illuminandone e introducendone le sfaccettature interpretative rimaste all'oscuro che riverberano sia in fase di analisi sia in fase di traduzione, restituendo l'affetto e la profondità dello sguardo poetico.

Uno sguardo poetico, citando Menzio, colmo “d'amore alonsiano per il mondo” espresso tramite la letteratura che “nel suo trascrivere e dare forma compiuta a tutte le manifestazioni del reale, a partire da quelle in apparenza più secondarie e irrilevanti, appunto conserva, tiene fermo nella memoria del lettore tutto ciò di cui parla, lo affida alla sua cura ed attenzione in quanto finito, mortale, transeunte, caduco” (pp. XXXII, XXXIII) rivolgendo sguardo e pensiero a colui che ha concesso la deroga creativa: “toma este hombre-Dámaso, esta diminuta in/cógnita Dámaso,/oh mi Dios, oh mi enorme, mi dulce Incógnita” (p. 66).

### Bibliografía

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1978) *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia.





**Daniele Crivellari y Eugenio Maggi (coord.)**  
***Comedias de Lope de Vega. Parte XVII, Barcelona, Gredos, 2018, pp. 1158***  
**(tomo 1), pp. 1136 (tomo 2), ISBN:9788489790001**

LAURA PAZ RESCALA  
Università Ca' Foscari di Venezia

**Resumen**

Reseña sobre la edición de la *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega que ofrece el grupo de investigación PROLOPE.

**Abstract**

Review about the edition of the *Parte XVII* of Lope de Vega's comedies proposed by the research group PROLOPE.

Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas

En los albores de la segunda década del siglo XXI, los triunfos editoriales de PROLOPE ya no son novedad. No resulta, por suerte, original el hecho de señalar que con cada parte de comedias que propone el grupo fundado por Alberto Blecuá se va iluminando el camino de quien aspira a entender algo de la descomunal producción lopesca o de quien, por el motivo que sea, ha decidido adentrarse en los recovecos de la vida teatral del Siglo de Oro. Del mismo modo, en el arranque de la segunda década del Seiscientos, los éxitos editoriales de Lope ya no eran novedad. En este contexto, en 1621, de las prensas de Fernando Correa salió la *Parte XVII*, la cual poco tuvo que esperar para ver surgir su segunda edición, un año después, en el taller de Catalina del Barrio Angulo, viuda de Correa.

A cuatrocientos años de distancia, dos triunfos editoriales, el de Lope y el de PROLOPE, son, en esencia, uno muy distinto del otro. El primero era un triunfo “urgente” (p. 53). Así lo explican, en el prólogo general, Eugenio Maggi y Daniele Crivellari. Ya se había generado una apremiante demanda de obras impresas de Lope y este había decidido canalizar sus intereses de autopromoción también por este medio. Al poner en marcha las prensas, no había tiempo para detenerse mucho en detalles lingüísticos y estilísticos. Era mejor perder unos versos aquí, unas sílabas allí, que un día de trabajo en el taller. A estas alturas, una parte de comedias se publicaba muy poco después de otra y en medio de reediciones de las anteriores. Los libreros se disputaban la posibilidad de estampar al Fénix de los Ingenios. El ritmo marcado por el comercio era intransigente. Ni las intervenciones del mismo dramaturgo –quien aproximadamente desde 1617 se habría involucrado en la impresión de su obra teatral– lograban resultados del todo cuidados. El triunfo de PROLOPE, en cambio, nos desplaza del campo de lo urgente al campo de lo fundamental. Ahora se trataría de retornar, con la paciencia que exige la buena ecdótica, a aquel proyecto editorial del siglo XVII y, quizá, finalmente, saldar cuentas con los lamentos que dejó grabados Lope en tantos de sus prólogos cuando intentaba disculparse (o desentenderse) de la poca pulcritud con que se estampaban sus comedias, rendidas, por muy exitosas, a la fiebre mercantil.

Gonzalo Pontón, a cuyo cargo está la edición de *El soldado amante*, propone una reflexión de Thomas Tanselle: “editors, like everyone else interested in the past, must decide whether we know the past better through artifacts or through our trained imaginations” (“The Varieties of Scholarly Editing”, 1995: 16). Lo que, en el caso que nos interesa, remite a una decisión esencial que tuvo que tomar PROLOPE: ¿editar una parte significa recrear el producto que salió de las prensas en un determinado momento histórico (*the artifact*)? La respuesta es no. Editar una parte significa para PROLOPE tratar de reconstruir, a través del cotejo de todos los testimonios disponibles, cada una de las comedias que en su momento fueron aunadas en un mismo volumen, con el objetivo de obtener, para cada una de ellas, un texto lo más cercano posible al arquetipo (Lachmann de por medio, por supuesto). En otras palabras, la edición de una parte no es exactamente tal si entendemos por parte el objeto libro. La edición de una parte se nos presenta como algo más complejo: un viaje en el tiempo. Como si los miembros de PROLOPE se trasladasen al Siglo de Oro y reimprimiesen, corrigiendo erratas, utilizando incluso nuevos manuscritos, cada una de las partes. Así las cosas, ahora podemos decir que la *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega fue estampada primero por Correa, luego por su viuda y, por tercera vez, con más cuidado, por un grupo de filólogos coordinados por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi.

Para la fijación textual de cada una de las comedias que componen esta parte, los editores tienen en consideración, en primer lugar, las dos ediciones del taller de los Correa. Las cuales, en el prólogo general, son cuidadosamente estudiadas por Maggi y Crivellari. Ardua labor pues cada una de estas ediciones presenta distintos estados de impresión e, incluso, folios pertenecientes al tiraje de 1621 habrían sido reciclados en 1622. La mayoría de los editores, ante este escenario, toma como texto base el ejemplar que considera más fiable entre los que pertenecen a la *princeps* y posteriormente realiza enmiendas y registra variantes a partir de otros testimonios.

La tarea ecdótica se complica cuando sobreviven manuscritos de las obras (salvo, claro, en los casos en que estos son meras copias de las conocidas versiones impresas: como los de la colección de la Biblioteca Palatina de Parma). En el conjunto de comedias de la *Parte XVII*, cuatro llaman la atención precisamente por sus testimonios manuscritos. Resulta de sumo interés para el estudioso del teatro áureo que cada uno de los manuscritos que se conservan de estas cuatro comedias tiene una relación distinta con el texto impreso; esto permite contemplar la complejidad de la trasmisión textual de obras teatrales. En este sentido, es destacable el trabajo que hace Marco Presotto con *Quien más no puede*, comedia de la que se conserva un fascinante autógrafo. Fascinante por contar con las licencias de representación y por estar lleno de correcciones autógrafas y otras realizadas por quienes tuvieron que llevar el texto a las tablas. El crítico estudia con detalle este regalo del pasado y llega a la conclusión de que sirve de base para las versiones impresas; por ende, le otorga completa autoridad sobre ellas. Ya Laura Naldini el 2001 había propuesto una edición de esta comedia sobre la base del autógrafo; sin embargo, ella, a diferencia de Presotto, consideraría que la versión impresa responde a una voluntad sistemática de Lope de adecuar su obra dramática a las prensas, por lo que quitaría autoridad al manuscrito cuando encuentra en el impreso lecciones divergentes que, según su mirada, podrían ser mejoras hechas a instancia del dramaturgo. Creo que el conjunto de esta edición de la *Parte XVII* da razón a Presotto pues muestra, una vez más, que la agilidad con que se estampaban las comedias de Lope se contradecía con la posibilidad de que este fuese constantemente escrupuloso en sus correcciones.

Así pues, en el caso de *Quien más no puede*, estamos ante un manuscrito que, luego de haber emanado de la pluma de Lope, se aventuró en el mundo del espectáculo, con todo lo que ello implicaba. En cambio, el manuscrito conservado de *El ruiseñor de Sevilla* sería, según su editor, una copia hecha por aficionados para su lectura en privado. En el *stemma* que pro-

pone Eugenio Maggi, este manuscrito pertenecería a una rama distinta de aquella de los impresos de 1621 y 1622. Maggi opta por usar el manuscrito como texto base y realizar enmiendas de algunos pasajes a partir los impresos. Decisión arriesgada, sin duda, pues ocasiona que fragmentos exclusivos de los impresos no queden fijados; decisión arriesgada, pero loable, pues solo un estudio cuidadoso de ambas tradiciones textuales pudo llevar a que se justificara esta solución. *Muertos vivos*, la comedia editada por Luciana Gentili y Tiziana Pucciarelli, cuenta con un apógrafo que las estudiosas ubican en una rama textual distinta a la de los impresos; para la edición, dan autoridad a un ejemplar de la *princeps* y utilizan el apógrafo solamente para subsanar algunos errores evidentes de su texto base. Por otro lado, Gonzalo Pontón cuenta con un manuscrito de *El soldado amante* que pertenece a un códice del siglo XVII (Real Biblioteca, II-461) en el que una misma mano reprodujo con afán de compilación doce piezas de Lope. Pontón separa en su *stemma* este testimonio de la tradición impresa y niega que haya cualquier relación de derivación. Debió ser tarea muy ardua la de decidir cómo editar esta obra. Pontón elige un ejemplar de la *princeps* como texto base, pero realiza adiciones a partir del manuscrito, el cual cuenta con fragmentos de los que los impresos están privados. Otra decisión arriesgada que, sin duda, es un paso adelante en el intento, que a veces parece un sueño, de recomponer el texto original de una comedia lopesca. No en vano Pontón acude a la citada reflexión de Tanselle para defender este tipo de recomposición textual (*trained imaginations*).

Ahora bien, como prevé el proyecto de PROLOPE, un prólogo antecede cada una de las comedias editadas. Cada crítico, sobre la base de algunos lineamientos generales, ofrece los aportes que considera más relevantes. Todos, de entrada, aluden a la datación de la pieza. En la *Parte XVII* predominan obras relativamente tempranas de la producción lopesca (Maggi y Crivellari, p. 6) y ubicarlas cronológicamente ayuda a comprender el devenir de la carrera dramática de nuestro Fénix. La mayor parte de los críticos se apoya en las fechas propuestas por el clásico estudio de Morley y Bruerton (1940) y realiza consideraciones sobre su pertinencia. Daniele Crivellari, por ejemplo, gracias a ciertos ecos del *Polifemo* gongorino en *Con su pan se lo coma* logra delimitar todavía más la datación de la pieza, ubicándola entre 1613 y 1614 y no, como Morley y Bruerton, entre 1612 y 1615. Fernando Plata recuerda que él mismo, en un artículo suyo del 2016, había adelantado la fecha de *El sol parado* a 1592, mientras que los críticos estadounidenses ubicaban la obra entre 1596 y 1603. El aporte más singular en este campo viene de la mano de Eugenio Maggi, quien parte del hecho de que Morley y Bruerton, en realidad, no pudieron fechar *El ruiseñor de Sevilla*. Él, en cambio, a través de un convincente estudio — en diálogo con recientes trabajos históricos — de una referencia al interior de la pieza al comandante Luis Fernández de Córdoba y Sotomayor, logra proponer una datación que oscila entre finales de 1605 y como fecha *ad quem* el otoño de 1606.

Otra cuestión que casi todos los editores afrontan es la relación entre la obra teatral y la compañía que se habría encargado de su estreno. Ya en el prólogo general, Maggi y Crivellari establecen que este es un tema esencial, le dedican algunas reflexiones y presentan una útil tabla de los autores de comedias que se habrían encargado de representar cada una de las obras (p. 3). Como demuestran varios de los estudios de este volumen, se puede llegar a interesantes conclusiones si se pone inteligentemente en contacto la información ofrecida en la parte (donde se suele señalar el autor responsable de cada estreno), en el *Peregrino en su patria* y aquella que se encuentra en herramientas como el DICAT y el CATCOM. Resulta, por ejemplo, muy sugerente la reconstrucción que propone Pontón del estreno de *El soldado amante*. Parte de un detalle: el hecho de que en la *Parte XVII* se señale como autor a Rodrigo Osorio y en el *El peregrino en su patria* a Diego López de Alcaraz, dos autores que, de hecho, colaboraban (el primero era suegro del segundo). Por supuesto, el manuscrito autógrafo con el que cuenta Presotto para editar su comedia es una fuente de valor inmensurable para comprender el manejo que hacía una compañía — en este caso aquella de Pedro Cebrián — del texto que tenía



que llevar a la escena, así como de la manera en la cual Lope intentaba intervenir en este proceso. El texto teatral es definitivamente un objeto muy particular, es cambiante. Los profesionales de las tablas tenían que adaptar lo que escribía el dramaturgo y, a fin de cuentas, nunca sabremos a ciencia cierta cuánto del texto que llegó a ser impreso proviene exclusivamente del ingenio lopesco y cuánto es el resultado de su adaptación a las tablas. Por este motivo, el estudio de las compañías de teatro es crucial también para la crítica textual. El trabajo realizado por los editores de la *Parte XVII* deja claro que esto es así, lo que es un mérito. A partir de los aportes que nos brindan se pueden encaminar otros muchos estudios sobre la relación entre Lope y los profesionales del espectáculo que hacían que su teatro fuese posible.

En los distintos prólogos, los editores presentan, a su vez, lecturas, desde la perspectiva que consideran más pertinente, de las obras con que trabajan. Hallo particularmente productiva la aproximación que parte del análisis de fuentes. Quizá esto resalta en esta parte más que en otras por el hecho de que predominan piezas de los géneros palatino e historial (Maggi y Crivellari, p. 7). El estudio de fuentes – sobre todo cuando estas no son teatrales – es esencial a la hora de pensar la práctica teatral pues es un canal privilegiado para comprender cómo los dramaturgos se planteaban la estructuración de las piezas dramáticas. Adrián J. Sáez realiza un trabajo detallado en el rastreo de las fuentes históricas y cronísticas que confluyen en *El primer rey de Castilla*; hecho esto, intenta reconstruir la manera en la cual Lope emplea tales fuentes a la hora de conformar su comedia. Siguiendo una práctica muy habitual en la época, el dramaturgo saltaría de una fuente a otra a conveniencia, sin ser demasiado fiel a ninguna. Lo que resultaría útil para deleitar al público y, según Sáez, también para promover su candidatura a cronista real; una “baza paradójica”, dice, pues permitiría a Lope hacer alarde de conocimiento histórico y, al mismo tiempo, tener una buena excusa para justificar cualquier desviación en este campo (p. 828).

También Eugenio Maggi dedica parte de su estudio de *El ruiseñor de Sevilla* a las fuentes: esta obra es una adaptación teatral de la cuarta novela de la quinta jornada del *Decamerón* (lo que ya con anterioridad había llamado la atención de la crítica). Fernando Plata, al introducir *El sol parado*, hace un recuento de las fuentes de las que Lope se vale; de hecho, identifica una que antes nadie habría notado: la *Historia y milagros de Nuestra Señora de la Peña*. A su vez, para el caso de *La madre de la mejor*, Elvezio Canonica – apoyándose en los trabajos de Menéndez Pelayo (1963) y Lucía Heredia Alonso (2012) – hace referencia a la estructuración de la comedia a partir de sus fuentes. Ilaria Resta propone también un trabajo cuidadoso con las fuentes de *El hidalgo bencerraje*. La estudiosa muestra que el rol más importante en la composición lo jugó la imaginación del poeta, a través de la cual, sin embargo, se escucharían los ecos provenientes de diversos intertextos históricos y fabulosos (de hecho, plantea que en la comedia prima lo novelesco por encima de lo historial). Todos estos trabajos dialogan muy bien ya que, a pesar de tratar de obras ensambladas a través de distintos mecanismos compositivos, retratan, a fin de cuentas, un Lope que, cual ruiseñor de las letras, va cogiendo lo que le interesa de cada una de sus fuentes para después refundir, a fuerza de imaginación y pericia, el material colectado.

La *Parte XVII* se caracteriza, como vimos, por contener obras de la producción temprana de Lope. Por este motivo, cabe recalcar la perspectiva con la cual García Bermejo estudia el *Dómine Lucas*. El crítico presta atención a características de esta obra que delatarían un Lope inexperto, primerizo, experimental. Un Lope que recargaba sus obras de más personajes de los que podía verdaderamente gestionar una compañía o que no siempre encadenaba bien las secuencias dramáticas. Lo que propone García Bermejo sirve, a su vez, para comprender mejor las descripciones que realiza Fernando Plata de *El sol parado*. Ambos trabajos, en diálogo, enriquecen esta *Parte* al recuperar aquel Lope, en cierto sentido prelopesco, del que a veces nos olvidamos.



Mucho dejo sin decir sobre el trabajo coordinado por Maggi y Crivellari y sobre el aporte de cada uno de los filólogos que participan en el proyecto. Termino recordando, simplemente, que era muy necesario que la *Parte XVII* volviera a ser editada. Las únicas ediciones críticas modernas con las que contábamos anteriormente para la mayoría de las comedias de esta parte eran aquellas de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Menéndez y Pelayo, Madrid 1890-1913) o de las *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Nueva edición* (Cotarelo, et al., Madrid 1916-1930). Quizá la única obra de la *Parte XVII* que ya contaba, antes de este nuevo regalo de PROLOPE, con una edición actual lograda a partir de un serio trabajo de ecdótica es *Quien más no puede* (Naldini, 2001); pero, como vimos, también en este caso quedaba mucho por decir y por hacer. Así pues, el hecho de que ahora podamos acceder a estas doce piezas teatrales cuidadas con el esmero que tal vez Lope soñara es verdaderamente una ayuda para el estudioso del Siglo de Oro. Como lo es, también, el hecho de poder acceder, a través de una edición crítica y anotada, a la parte en su integridad. Esto permite, para comenzar, que Maggi y Crivellari puedan abordar en su estudio introductorio, tanto desde la historia, como desde el análisis textual, la *Parte XVII* en cuanto conjunto, en cuanto proyecto editorial. Algo destacable de este estudio es, de hecho, el trabajo realizado sobre los paratextos, pues muestra cómo a partir de ellos se puede entrever mucho de lo que Lope había decidido poner en juego en la impresión de sus comedias: la estampa era un canal privilegiado para tejer vínculos políticos e intelectuales. Cada editor, a su vez, colabora en el estudio de los paratextos con una nota a pie de página sobre el dedicatario que le corresponde (Lope, para cuando se edita esta parte, tenía ya la costumbre de dedicar cada una de sus comedias a una persona distinta). Demás está decir que este trabajo es sumamente útil para quien se interese en la carrera profesional del más exitoso de los dramaturgos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.



## Due torinesi a Granada: la “spensierata e godereccia” avventura della lingua

MATTIA CRAVERO  
Università degli Studi di Torino

### Resumen

Reseña de Andrea De Benedetti, Carlo Pestelli, *¡La lengua feliz! Curiosità, bizzarrie e segreti: tutto quello che avreste voluto sapere sulla lingua spagnola*, Torino, UTET, 2018, 176 pp., ISBN: 9788851166854, 16,00 €

### Abstract

Review of Andrea De Benedetti, Carlo Pestelli, *¡La lengua feliz! Curiosità, bizzarrie e segreti: tutto quello che avreste voluto sapere sulla lingua spagnola*, Torino, UTET, 2018, 176 pp., ISBN: 9788851166854, 16,00 €

*Dico per voi, compagni di baldoria  
Ubriacati come me di parole,  
Parole-spada e parole-veleno  
Parole-chiave e grimaldello,  
Parole-sale, maschera e nepente.  
(P. Levi, Voci, 10 febbraio 1981)*

“In fondo a chi non è successo di cercare di esprimere un concetto in spagnolo partendo dal presupposto che le due lingue siano fatte della stessa pasta, salvo poi accorgersi di essere cascati nella solita trappola dei falsi amici?” (149). Il punto da cui partire è questo: Andrea De Benedetti e Carlo Pestelli, linguisti torinesi mai incrociati nei corridoi di Palazzo Nuovo ma poi fortunatamente incontratisi a Granada, offrono un simpatico, pratico e originale condensato di memorie linguistiche che ripercorre la loro esperienza in terra iberica.

Leggendo il libro è viene quasi da pensare che siano stati loro i primi a testare l’“affinità di sangue” (11) di italiano e spagnolo: pensare che, giunti nel cuore dell’Andalusia sicuri di quel caldo e comodo salvavita dell’*itañol*, si siano trovati spaesati, magari come, davanti ai tanti corsivi della *¡Lingua feliz!*, si può trovare chi non conosca lo spagnolo troppo bene. Ma l’urto è momentaneo: da subito gli autori premettono che lo scritto “costituisce un modesto omaggio a questa lingua e un affettuoso tentativo di raccontarla ai lettori italiani, nella speranza di essere riusciti a trasferire sulle pagine almeno un po’ della felicità che ha regalato a noi. Non aspettatevi dunque un manuale, uno studio sistematico, un saggio accademico” (13), poiché De Benedetti e Pestelli ‘raccontano’ lo spagnolo, ne rispolverano le “curiosità, bizzarrie e segreti” annotati mentre lo conoscevano, mai dimenticando di adattare e spiegare le espressioni insidiose per il lettore italiano. Senza mancare – grande punto di forza – di farlo sentire al suo più comodo agio, allestendo una prospettiva squisitamente italoфона, veicolata dall’idiosincratia e versatile forma della narrazione.

Due parti, sei capitoli, sessantadue paragrafi: l'architettura è una tellurica successione di rapidi e vibranti carotaggi che sondano e illustrano la vitalità di una lingua "spensierata e godereccia" (13). Come nel capitolo *Para picar* (75-94), dove il tipico gesto delle *tapas* (una delle parole "mai-più-senza", 13) passa ad indicare anche lo stile del libro per analogia, per consolidarsi in *Para llevar* (95-120) e ripetersi infine per tutta la seconda parte (particolarmente in *Dagli amici mi guardi Iddio*, 143-152), rodato modulo vincente. Ma prima, ovviamente, c'è *Para empezar* (21-74), che presenta e illustra le caratteristiche fondamentali, polimorfe e policentriche, dello spagnolo: come lo *yeísmo* ("il frutto – uno tra i tanti – dell'inesausta ricerca, da parte dei parlanti di ogni angolo del mondo, di metodi efficaci per risparmiare il fiato", 27-28), generato dalle stesse lettere che in Argentina e Uruguay producono invece il *rehilamiento*, "una via di mezzo tra la *j* di *jour* e la *g* di *maquillage* e la *sc* di *scivolo* o *scena*" (29). Un vero e proprio breviario, non specialistico né eccessivamente specifico ma sempre efficacemente contrastivo, che ne delinea i tratti più evidenti dal punto di vista fonetico, morfologico e sintattico, in un quadro *ad hoc* per il lettore medio italiano. Un rapido esempio:

Articolo, dal latino *articulus*, cioè "piccolo arto". Difficile immaginare metafora più azzeccata per rappresentare quella minuscola escrescenza che a un certo punto dell'evoluzione comincia a fare capolino dal tronco di molte lingue (tra cui tutte quelle romanze) a formare una piccola estremità capace di sostenere il sostantivo e *articolarne*, appunto, i movimenti. [...] Nel caso dello spagnolo [...] sono talmente tanti i punti di divergenza dall'italiano da far dubitare seriamente che le due lingue siano figlie dello stesso letto. [...] In spagnolo, per esempio, non si va in bagno, in città, a letto, a sinistra ma *al baño*, *a la ciudad*, *a la cama* e *a la izquierda*; in compenso non si mangia il pesce né si beve la birra, ma *se come pescado* e *se bebe cerveza*, perché quando si consumano alimenti non numerabili (*pescado* e *cerveza*, appunto, ma anche *pan*, *vino*, *leche*, *café* e via dicendo) si raccomanda di non condirli con articoli innecessari. Lo stesso vale anche per gli aggettivi possessivi (*mi novia*, non *\*la mi novia*; *mi coche*, non *\*el mi coche*), che determinano già abbastanza per conto loro senza bisogno di un articolo a rincarare la dose. (41-42)

Al lettore si spiega compensando, tramite utili informazioni e ipotetiche situazioni legate al suo punto di vista, come per il "centro deittico" (65), particolarità avente a che fare con la "dimensione temporale e che potremmo definire «egocentrica»: non perché gli ispanofoni pensino solo a sé stessi, ma perché il chilometro zero del discorso è appunto *l'ego*, *hic et nunc*, *l'io*, qui e ora che fissa le coordinate di partenza del soggetto e le regole per l'uso dei verbi" (64-65). Sono vari, variamente diversi e diversamente problematici anche i diminutivi ispanici, che "deformano la realtà in maniera molto più profonda e meno innocente di quanto si potrebbe pensare, sovradimensionandola o sottodimensionandola secondo le esigenze di chi ne fa uso" (80), divergendo più o meno dall'italiano. Con ben 25 *caramelle grammaticali* (90-94), poi, si colleziona una serie di frizzanti pillole (dedicate a calchi e luoghi comuni dell'*itañol*) per affrontare meglio il terreno del parlato, dove la polisemia, "che rende certe parole enormemente utili e versatili" (96) fino a "regalare esiti sorprendenti" (97), sconvolge significante e significato a mo' di caleidoscopio metaforico. Un esempio e una dimostrazione:

Prendete una parola, distendetela su una superficie piana, adagiateci sopra diversi strati di significati –quelli che avete sotto mano– poi sollevatene un lembo, avvolgete bene e fissate tutto con uno stuzzicadenti. Ecco preparato il *rollo*, la parola-involto della lingua spagnola, che di base significa appunto "involto", "rotolo", ma che come tutti gli involtini può contenere di tutto: parole, immagini, amore e noia, cibo, ma anche escrementi. (95)

Ci sono infatti il *rollo* della toilette, il *rollito primavera* al ristorante cinese, *l'enrollarse con alguien* e il conseguente *desarrollo* della cosa, nella speranza che non sia un *rollete* o un *rollo* in quel senso, o forse in quell'altro ancora, più prosastico: e qui — come in tanti altri punti — i due autori *enrollados* spandono un *buen rollo* che, come in tutto il libro, intende *enrollar* chi legge. Casi simili si presentano anche quando capita, “nel ciclo riproduttivo delle lingue, che da una stessa cellula lessicale se ne generino due con lo stesso corredo genetico, ma con forme e vocazioni diverse” (104): ne è esempio la progenie di *quietus*, capostipite di *quedar* e della sua famiglia, verbo “dei più utili e duttili del lessico spagnolo, capace com'è di esprimere i significati più vari senza cambiare sostanzialmente veste” (104).

Ma succede anche che le parole si contraggano in acronimi, in questo “siglo de siglas” (105-107<sup>1</sup>), o che si scorcino, “specie in epoca di comunicazione pressurizzata a suon di cinguettii da tastiera e digitoppressione di sms e WhatsApp” (106): “Quando si dice che le lingue, oltre a essere entità astratte, sono dotate di un'intima vocazione alla sintesi! Ma anche alla polisemia, alla produzione di sigle e abbreviazioni, alle trasfigurazioni e ai travestimenti” (113), specialmente nel discorso turpiloquiale, “territorio popolato di significati più culturali e pragmatici che strettamente semantici” (110). Qui l'intento, senza cadere in banalità e maleducazioni, “è illustrare per bene i confini che in spagnolo separano ciò che può essere considerato oltraggioso da ciò che rientra nella sfera della libera, ancorché colorita, espressione dei sentimenti” (109).

E poi, dato che per dire “C'è modo e modismo” (111-112), tutta una serie di usi figurati, come per *codo*:

È possibile che gli ispanofoni abbiano un conto aperto con il gomito, perché è evidente che sgomitano oltremodo, per effetto del *codo* “gomito” al centro di molte locuzioni, alcune delle quali stanno *codo a codo* con l'italiano [...] Chi si butta a testa bassa sui libri, o in qualunque altra attività che richieda tenace applicazione, si dice che *hinca los codos*, che li “piega” per lo sforzo, laddove noi, in analoghe situazioni, dagli stessi gomiti estraiamo il celebre “olio”, proverbiale sinonimo di energia. [...] Se infine vi sembra che l'abbiamo tirata un po' troppo per le lunghe con questa storia, facciamo ammenda: è che a volte le parole ti escono senza volerlo. Persino — indovinate un po'? — dai gomiti (*hablar por los codos*). (118)

Trapela, evidente, il forte interesse degli autori per la lingua spagnola, mezzo “di una cultura, di una vivacità linguistica e di un'inventiva a volte davvero sorprendenti” (112). Talmente tanto che, al lettore italiano, la lista delle parole importate in *Non passa lo straniero* (125-128) fa sicuramente sorridere:

*canguro* per *baby sitter*, *perrito caliente* per *hot dog*, *pinchadiscos* per *dj*, *sobreventa* per *overbooking*, *palomitas* per *pop corn*, *pulverizador* per *spray*, *noquear* per mettere *knock out*, *zona cero* per *ground zero*, da essere in grado di adattare anche l'impossibile (lo *shampoo* che diventa *champú*; *l'offside*, *orsay*; il *meeting*, *mitin*; il *whisky*, *güisqui*), e da pronunciare deliberatamente male, o comunque senza alcuno sforzo per dissimulare l'inflessione locale, persino i nomi propri, da Steven Spielberg (“Estiven Espílber”) a Washington (“Uasinton”) [...]. (126)

“Il problema — spiegano gli autori — sta nell'idea stessa di forestierismo, che prima di essere accettato in spagnolo va adattato, sterilizzato, neutralizzato” (127): per “gli ispanofoni, e in particolar modo per gli spagnoli, addomesticare il forestierismo è insomma tanto naturale quanto non lo è per gli italiani” (128). Una caratteristica particolare, specialmente per una

<sup>1</sup> Ma il gioco di parole ha un illustre pedigree, poiché risale nientepopodimeno che al poeta Pedro Salinas, uno dei membri della *Generación del 27*, dal quale la prese poi in prestito un altro autore del '27, l'erudito Dámaso Alonso nel suo componimento “La invasión de las siglas” (*Poesías ocasionales*, 1958)



lingua così tanto diffusa in tutto il mondo: ecco perché il primo paragrafo della seconda parte si chiama *Lo spagnolo e gli altri* (123-142) e ricorda innanzitutto le ventidue *Academias de la Lengua*, che ‘normativizzando’ tentano di evitare il “rischio di una Babele panispanica, [...] disgregazione linguistica che neppure la decolonizzazione riuscì a suo tempo a provocare” (126). Per questo, scrivono, “nell’atavico dualismo tra Real Lingua e *lingua real*, cioè tra la lingua delle accademie e quella vera, gli spagnoli scelgono quasi sempre la prima” (125).

Ma l’idioma-spugna’ non è poi così sordido, forse soltanto poco poroso, o poroso a suo modo: ne è esempio lo *spanglish*, antidoto all’“allergia degli spagnoli nei confronti dell’inglese” (128), o l’arabo, poiché la “comodità, il saper vivere, l’agire con calma, insomma l’importanza della dimensione contemplativa della vita, è quanto di più durevole gli arabi seppero instillare” (134) tanto nella cultura quanto nella lingua. Oppure ancora il rapporto con “noi transalpini” (128): si rivela molto “utile indagare le tracce lasciate nel lessico delle altre lingue per ricavarne una chiave di lettura che ci racconti che cosa siamo stati e che cosa siamo di là dallo specchio che rimanda la nostra stessa immagine” (128), poiché “tra Cinque e Seicento, con l’intensificarsi delle relazioni tra Italia e Spagna, [...] gli ispanismi cominciano ad affluire abbondanti e a insediarsi stabilmente nel nostro vocabolario. [...] E poi c’è tutto l’ampio repertorio di parole importate in Spagna dal Nuovo Mondo e rimesse subito in circolazione nel resto d’Europa insieme ai concetti da esse designati” (137), che circolavano come gli “*Ispanismi a tutta cerveza*” (138-139) di oggi, parole, quest’ultime, “che della Spagna (e dell’*hispanidad*) ci restituiscono un’immagine di spensieratezza e allegria ai limiti della caricatura, ma in cui gli italiani si specchiano volentieri, ritrovandovi (o credendo di ritrovarvi) la parte migliore di sé stessi. / Parallelamente permangono parole che rimandano a un passato recente di tutt’altro segno” (139), come nel caso di *golpe*, *desaparecido* e *caudillo*, tra le altre.

Un piccolo ma spiritoso viaggio che si fa *bravo* come la Costa, però, con le sue “acque procellose” (147), quando si scopre che “La verità è che le lingue più sono affini e più intrattengono di queste amicizie ambigue” (144): ecco i pericoli dei falsi amici, contro cui gli autori mettono in guardia addirittura costruendo una storia imperniata su di essi, al termine di *L’imbarazzo di Anna e il risotto ai porri* (149-151).

Chiude infine il libro *Altrimenti spagnoli e spagnoli altri* (153-164), dove si analizzano i rapporti tra lo spagnolo iberico e tre grandi lingue a lui molto vicine: il catalano, il gallego e, “ai confini della conoscenza” (161), il basco, “Lingua misteriosa senza neanche un gene in comune con le lingue confinanti. [...] Circondata sì da francese e castigliano, eppure non catalogabile in nessuno dei gruppi indoeuropei, pur essendo, a livello territoriale, decisamente europea” (162).



El número 20.2  
de

 **Artifara**

se terminó de disponer el  
25 de febrero de 2021, día de  
San Valerio de Astorga (s. VII),  
eremita y escritor.

