



# HISPANISMOS DE LA ARGENTINA EN EL MUNDO VIRTUAL

LEONARDO FUNES  
COORDINADOR

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICAS  
HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO"

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS



# HISPANISMOS DE LA ARGENTINA EN EL MUNDO VIRTUAL

LEONARDO FUNES  
(Coordinador)

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS  
“DR AMADO ALONSO”  
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS

Buenos Aires  
2023

Funes, Leonardo

Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual / Leonardo Funes ; compilación de Leonardo Funes.

1a ed. - Vicente López : Guiomar Elena Ciapuscio, 2023.

Libro digital, PDF - (Publicaciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso / Guiomar Elena Ciapuscio ; Actas ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-631-00-2023-5

1. Literatura Española. 2. Literatura Latinoamericana. 3. Mujeres. I. Título.  
CDD 860.9982

Diseño de tapa: Melisa Marti

Diseño de interior: Marco Pomar

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

<http://iflh.institutos.filo.uba.ar>

#### **Autoridades**

Directora

Dra. Guiomar Ciapuscio

Vicedirector

Dr. Juan Diego Vila

Director de la Sección de Literaturas Extranjeras

Dr. Miguel Angel Vedda

Secretaria Académica

Dra. Patricia Festini

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

© 2023 Leonardo Funes (Coord.)

ISBN978-631-00-2023-5

# ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS

## JUNTA DIRECTIVA 2017 - 2021

### **Presidente**

Germán Prósperi  
(Universidad Nacional del Litoral)

### **Vicepresidentas**

María Eduarda Mirande  
(Universidad Nacional de Jujuy)  
Florencia Calvo  
(Universidad de Buenos Aires)

### **Secretaria**

María del Rosario Keba  
(Universidad Nacional del Litoral)

### **Tesorera**

Gabriela Serra  
(Universidad Nacional del Litoral)

### **Vocales**

Julia D'Onofrio  
(Universidad de Buenos Aires)  
Marcelo Topuzián  
(Universidad de Buenos Aires)  
Josefina Pagnotta  
(Universidad de Buenos Aires)  
Carina Zubillaga  
(Universidad de Buenos Aires)

### **Presidentas de Honor**

Emilia de Zuleta  
(Universidad Nacional de Cuyo)  
Melchora Romanos  
(Universidad de Buenos Aires)  
Lila Perrén de Velasco  
(Universidad Nacional de Córdoba)

**COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA  
XII CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS**

**Presidencia**

Leonardo Funes  
Marcelo Topuzian  
Juan Diego Vila

•

**Secretaría**

Florencia Calvo  
Adriana Minardi  
Carina Zubillaga

•

**Colaboradorxs**

Julia D'Onofrio  
Clea Gerber  
Ximena González  
Erica Janin  
Carmen Josefina Pagnotta  
Mirtha Rigoni  
Pablo Saracino  
Noelia Vitali

## ÍNDICE GENERAL

Presentación ..... 13

### Conferencias plenarias

Bertolotti, Virginia  
Qué hay de nuevo sobre el viejo *vos* (y sus compañeros de ruta) ..... 17

Biaggini, Olivier  
Especulación y ejemplaridad: sobre los ejemplos 7 y 20 de *El Conde Lucanor* ..... 31

Weinberg, Liliana  
José Martí, cronista de lo indecible. A ciento cincuenta años de  
*El presidio político en Cuba* ..... 53

### Paneles

#### Humanidades digitales y literatura hispánica medieval

Del Río Riande, Gimena y Calarco, Gabriel  
Pasado, presente y futuro de la edición filológica digital en la Argentina ..... 81

Marti, Melisa  
“Conpecemos en Ebrón”. Estudio, anotación y etiquetado de itinerarios bíblicos  
mediante herramientas de georreferenciación ..... 89

#### Nuevos enfoques para el estudio de la literatura española contemporánea

Abraham, Luis Emilio  
Muchos lectores perplejos y un poema difícil de Lorca: operaciones cognitivas  
y emociones-guía ante problemas de integración textual ..... 105

Ferrari, Marta Beatriz  
Concepción Gimeno, mediadora cultural entre España y Argentina ..... 115

Granata, Gladys  
La forma del dolor: *Clavícula* de Marta Sanz ..... 123

#### Mujeres, memoria y migrancia

Bonatto, Virginia  
Milicianas de papel: representaciones de mujeres en los frentes de batalla durante la  
Guerra Civil española en textos literarios publicados en España entre 1936 y 1985 .... 133

Leuci, Verónica	
“Una mujer cantando entre los muertos”: autorrepresentación femenina y poesía social en Ángela Figuera.....	143

Sánchez, Mariela	
Memoria de mujeres migrantes. De España a la Argentina: agencia femenina frente al desarraigo en textos literarios del siglo XXI sobre desplazamientos forzados en el siglo XX.....	153

## Comunicaciones

### *Literatura española medieval*

Ennis, Sara	
La imagen de la muerte en la <i>Dança general de la Muerte</i> española y <i>The Dawnce of Makabre</i> inglesa (s. XV) .....	165

Ficoseco, Guadalupe	
Peinaba yo mis cabellos... El trenzado simbólico entre la figura de la mujer-pep y la larga cabellera .....	175

Funes, Leonardo	
Altobiografía juanmanuelina: la emergencia del sujeto en la Baja Edad Media castellana.....	183

Grasso, Ludmila	
Particularidades métricas y lingüísticas de los poemas en castellano y catalán de Mossén Fransesc Barceló en <i>Les trobes o Lahors de la Verge</i> (74*LV) .....	189

Lizabe, Gladys	
Genealogía y linaje femenino en don Juan Manuel: el caso de doña Blanca Núñez de Lara, su tercera esposa .....	199

Miranda, Florencia	
El carácter positivo del robo en dos capítulos de origen indio de <i>Calila e Dimna</i> .....	209

Navarro, María Belén	
El tiempo como eje estructurador en <i>Loores de Nuestra Señora</i> de Gonzalo de Berceo .....	217

Quintana, Mariel Silvina	
Tragicomedia macabra .....	227

Randazzo, María Belén	
“El rey, mj gallo”: sobre las representaciones de la monarquía en el <i>Seniloquium</i> .....	241



Raposo, Claudia	
Amores perros: pasión y rabia en el <i>Cancionero</i> del siglo XV .....	251
Rodas, Cecilia Beatriz	
Otredad y marginación: construcción de la figura femenina en la literatura española medieval .....	261
Vieira, María Florencia	
Forjar una comunidad: la construcción de la identidad abulense en la <i>Crónica de la población de Ávila</i> .....	271
Yankelevich, Kaila	
“Vestiduras fazen mucho conoscer a los omes, por nobles, o por viles”: acerca del tema del traje en <i>El Conde Lucanor</i> .....	277
 <b>Literatura española del Siglo de Oro</b>	
Balestrino, Graciela	
De <i>Amor con vista</i> de Lope a <i>Amor con vista</i> y cordura de Antonio Enríquez Gómez o del deseo y frenesí a la contención .....	289
Cabado, Juan Manuel	
Tratadística sobre la pobreza en el cierre del <i>Guzmán de Alfarache</i> : la traza paradójica en torno a la mendicidad en la vuelta a Sevilla .....	299
D’Onofrio, Julia	
“... que piensen que soy cisne y que me muero”. Figuraciones animales en el <i>Viaje del Parnaso</i> .....	309
Esquenazi, Fabio Samuel	
“Y entonces cataratas pones en el ojo y animal eres”. Las gradaciones de la ceguera como programa del espíritu en <i>Llama de amor viva</i> .....	323
Festini, Patricia	
“Dios sabe que quisieran mis deseos poblar la estafetifera maleta”: las epístolas poéticas de <i>La Filomena</i> desde la epístola a don Diego Félix Quijada y Riquelme .....	333
Funes, Manuel	
Entre la historia y la ficción: el uso de la alegoría en <i>La tragedia Numancia</i> y <i>La casa de los celos y selvas de Ardenia</i> de Miguel de Cervantes .....	343
Furnier, Daniela	
Cervantes y la toponimia en los personajes secundarios en <i>El Gallardo Español</i> .....	351
Gonano, Eleonora Camila	
“A las obras de Francisco de Figueroa” de Lope de Vega: poesía, homenaje y memoria ...	361

González Molina, Augusto La conversión como frontera y mecanismo de traducción en <i>Diálogos contra a Cristandade</i> (EH 48 D39) de João Pinto Delgado.....	369
López D'Amato, Silvia Procedimientos transtextuales en <i>La Filomena</i> de Lope de Vega: el caso del soneto “La calidad elemental resiste” .....	381
Ortiz Rodríguez, Mayra Lope y Tirso: los intersticios del yo autoral.....	391
Otero Mac Dougall, Agustina La mirada autorreflexiva en el <i>Quijote</i> de 1615 como marca del “estilo tardío cervantino” .....	401
Oyarzábal, Silvana Albertina “Cantar con voz tan entonada y viva que piensen que soy cisne y que me muero...”. <i>El Viaje del Parnaso</i> , la conciencia de finitud como escenario de múltiples imposibilidades: el grito del poeta .....	409
Pagnotta, Carmen Josefina Funcionalidad de la mitología en el poema <i>Descripción de La Tapada. Insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Berganza</i> de Lope de Vega .....	415
Parodi, Alicia Bajar y subir, una modulación en la estructura del <i>Persiles</i> , desde el episodio de Feliciano de la Voz.....	425
Pulleiro, Guillermo Mula antigua de color parda y tartamudo paso. Resignificaciones del yo poético en el <i>Viaje del Parnaso</i> .....	435
Salmoiraghi, Paula Irupé Ser poeta es ser chakaruna: una lectura heroica del <i>Viaje del Parnaso</i> de Miguel de Cervantes Saavedra.....	443
Sobrón Tauber, Guadalupe “Mujer vengo”: la concepción de lo femenino subyacente en parlamentos de mujeres calderonianas .....	451
Sosa, Marcela Beatriz <i>Locura de amor divino</i> , retórica mística y tecnología persuasiva en <i>Quien no cae no se levanta</i> de Tirso de Molina .....	461

Vila, Juan Diego	
“... no lo concede Dios todo a todos”: fragmentarismo, discontinuidad y rebeldía. Marcas del estilo <i>de senectute</i> en el “Prólogo” y la “Dedicatoria” de las <i>Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos</i> .....	473
Vitali, Noelia	
La fábula del tiempo en <i>El amante liberal</i> : atisbos de lo tardío en las <i>Novelas ejemplares</i> .....	485
 <b>Literatura española contemporánea</b>	
Calandra, Andrea Soledad	
Entre la locura racional y la razón enloquecida, construyendo la supervivencia, en <i>La madre de Frankenstein</i> de Almudena Grandes .....	495
Di Marco, Marina	
Con mirada de niño: aproximación a la poética de Julio Alfredo Egea.....	505
Dolzani, Sofía	
Celebrar la llegada de la enfermedad con un encogimiento de dicha. Niños enfermos en Juan José Millás .....	515
Fumis, Daniela	
La imaginación sonora de la infancia en torno a la Transición: dos relatos .....	523
Hernández, Beatriz María del Carmen	
Al andar se hace camino: <i>Un andar solitario entre la gente</i> de Antonio Muñoz Molina.....	533
Jones, Irene	
El rol de la prensa en la construcción de una memoria cultural de Rosalía de Castro en Buenos Aires. Un acercamiento a sus homenajes y notas conmemorativas en <i>Almanaque gallego, El Herald Gallego y Correo de Galicia</i> (1901-1928).....	543
Lamarca, Sofía Beatriz	
Invisibilización, silencio y soledad: construcción del afecto entre mujeres en <i>Su cuerpo era su gozo</i> de Beatriz Gimeno (2005).....	551
Karina Beatriz Lemes	
<i>Doctor Pasavento</i> : Un laberinto entre la ficción y la realidad .....	557
Macías, Néstor Osvaldo	
El texto como pretexto de la oralidad en <i>Cómo se hace una novela</i> de Miguel de Unamuno.....	563

Noelia Vanesa Martínez Villegas La reescritura de mitos clásicos en <i>Polifonía</i> de Diana de Paco .....	571
Minardi, Adriana Transiciones, mediatizaciones, ficcionalizaciones. Algunas lecturas sobre las representaciones televisivas del 23-F .....	577
Romano, Alejandra Suyai Madres en las orillas: ficciones transatlánticas de la maternidad en <i>Honrarás a tu padre y a tu madre</i> (2019) de Cristina Fallarás y <i>Lengua madre</i> (2018) de María Teresa Andruetto .....	585
Ruiz, María Julia Empezar haciendo <i>Inventario</i> . Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina .....	593
Saba, Mariano La Esfinge en su laberinto: resonancias metafóricas entre José Bergamín y María Zambrano .....	603
Sierra, Gabriela Dibujos de infancia en prosas y poemas de Fernando Beltrán .....	611
Solustri, Sofía Eva <i>Un análisis comparativo de la dimensión metateatral en Federico García Lorca y Shakespeare: continuidades y rupturas entre El público y Hamlet</i> .....	619
Topuzián, Marcelo ¿De qué cultura hablamos cuando hablamos de cultura de la transición? .....	629
<b>Literatura latinoamericana</b>	
André, Carmen del Pilar Arturo Marasso y su colección de obras de Rubén Darío .....	639
Bernardi, María Belén Padre, patria y hogar en la narrativa de Patricio Pron .....	649
Cárcano, Enzo El cuerpo como apertura en algunos poemas de Hugo Mujica .....	657
Fernández, Mirta Gloria ¿No es de terror?: lecturas y debates sobre el cuento folklórico maravilloso .....	665
Teglia, Vanina María La crónica de Indias: genealogía hispanista y dispositivos discursivos específicos .....	675

## PRESENTACIÓN

Los trabajos reunidos en este libro tuvieron una versión primera en su lectura pública como conferencias y comunicaciones del XII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, celebrado de manera virtual entre el 29 de julio y el 7 de agosto de 2021. No se trata ni de lejos de la totalidad de lo leído, sino de una selección, debida a la generosa decisión de los autores de aportar a esta tarea conjunta, a sabiendas de que en los estándares actuales de los sistemas de evaluación este tipo de publicaciones no goza de especial aprecio. Mucho habría que decir de esos estándares, que a pesar de permanentes intentos de ajustarlos a la realidad de la producción académica de las ciencias humanas, siguen respondiendo a criterios generales ajenos a nuestra disciplina. Pero no es este el lugar para detenernos en esa discusión.

Sí, en cambio, puedo afirmar que se ha llevado a cabo un trabajo de revisión que nos permite tener entre manos textos ampliados y corregidos. Todo ello gracias a la labor de un equipo integrado por Marisol Chalian, Daniela Furnier, Adriana Minardi y Carina Zubillaga, para el cual sólo tengo palabras de elogio y de agradecimiento.

Los distintos trabajos dan cuenta de la investigación realizada en el excepcional período de la pandemia de COVID-19, con las severas restricciones para los encuentros personales y las consultas directas de archivos y bibliotecas públicas, con el cierre de institutos y universidades. Durante un tiempo que se prolongó casi dos años estuvimos sometidos a una obsesión monotemática como resultado de un bombardeo informativo, pero también, lamentablemente, por el impacto de la enfermedad en nosotros mismos, en familiares y amigos, con desenlaces trágicos en más ocasiones de las que temíamos.

No todos atravesamos ese tiempo de la misma manera; mientras que los más afortunados pudieron aprovechar el tiempo acelerando una productividad que en condiciones normales no les hubiera sido posible mantener por otros requerimientos de la vida cotidiana, otros sufrieron una caída a pique de la capacidad de trabajo y de concentración en tareas intelectuales y un agotamiento mental producto de la preparación de clases y de actividades exclusivamente virtuales.

Pero sea en modo hiper-productivo o en modo errático, la actividad intelectual continuó con una radicalización de nuestro habitual sedentarismo hasta límites insalubres. Para el momento de nuestro congreso virtual el humor dominante en la academia (y quizás en la sociedad en general) era ya de saturación y de rechazo del tema pandémico. Quizás a ello se deba que en el congreso, y por ende, en este libro, no hay un solo trabajo que haga referencia a la pandemia o a problemáticas relacionadas con ella en su tema.

Y creo que es algo que debemos celebrar, porque, si no interpreto mal, se revela en ello la determinación a seguir adelante con nuestras investigaciones y nuestros temas como una forma de enfrentar y derrotar unas circunstancias que se empeñaban en doblegarnos y marcarnos negativamente.

En medio de la adversidad seguimos escribiendo, seguimos publicando, seguimos difundiendo nuestro trabajo con la mirada puesta en un después de la pandemia, en una nueva realidad que finalmente llegó. Y si bien, por un lado, pudimos decir, casi como afirmación de vida, “como decíamos ayer”; por otro, comprobamos que el mundo de la virtualidad había llegado

para quedarse. Ya difícilmente haya encuentros académicos puramente presenciales; la mixtura de presencia y virtualidad sigue vigente en todos los formatos posibles.

Por todo ello, creo que queda más que justificado el título dado a este volumen: los distintos trabajos dan cuenta del estado actual de los estudios hispanísticos producidos por los equipos de investigación de numerosas universidades de nuestro país; en ellos, la variedad de enfoques, de marcos problemáticos, de miras inclusivas de lo peninsular y de lo americano nos pone ante la realidad de un hispanismo plural, en diálogo permanente con otros hispanismos de América, de la Cuenca del Mediterráneo y más allá. Y al mismo tiempo, esos diversos hispanismos argentinos encuentran en el mundo virtual la posibilidad de cercanía, conexión y diálogo con otros hispanismos de dimensiones transatlánticas, europeas, mediterráneas o globales.

Las tres secciones generales de este libro dan cuenta de esa pluralidad y de esos diálogos: en la sección de Conferencias plenarias nuestros colegas de Uruguay, Francia y México nos ofrecen miradas incisivas sobre el español de América, la literatura medieval española y las letras hispanoamericanas; la sección Paneles nos ofrece importantes aportes sobre las humanidades digitales enfocadas en lo hispanomedieval, sobre nuevos enfoques de la literatura española contemporánea y sobre el cruce temático y problemático de mujeres, memoria y migrancia; finalmente, la sección Comunicaciones organiza los trabajos en las grandes áreas del hispanismo: la literatura medieval, la literatura del Siglo de Oro, la literatura española contemporánea y la literatura latinoamericana.

Sólo me queda agradecer a la Junta Directiva de la Asociación Argentina de Hispanistas por su permanente apoyo y, muy especialmente, al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, bajo cuyo sello aparece esta publicación y que dio también marco institucional a nuestro congreso de 2021. Queda en tus manos, querido lector, este libro gestado en tiempos de confinamiento e incertidumbre, como prueba del tesón y de la fe inquebrantable de quienes, desde el Sur, seguimos apostando por los estudios en humanidades en la difusa extensión del mundo virtual.

LEONARDO FUNES  
Coordinador

# Conferencias Plenarias

.....





# Qué hay de nuevo sobre el viejo vos (y sus compañeros de ruta)

**Virginia Bertolotti**

Universidad de la República / Academia Nacional de Letras

*virginia.bertolotti@fic.edu.uy*

## Resumen

Esta conferencia presenta una síntesis de los estudios sobre la historia de tres formas de tratamiento *vos*, *su merced* y *vosotros* con especial énfasis en su devenir americano. Luego de dar una definición de tratamiento y de presentar un esquema de las posibles codificaciones gramaticales y nominales de los tratamientos en español, se hace una presentación sumaria de los seis sistemas de tratamientos actualmente existentes en el mundo hispánico y de la distribución geográfica de *vos*. Se proponen sendas explicaciones para la conservación de *vos* en la mayor parte de América, para la conservación de *su merced* en algunas zonas americanas y para la ausencia de *vosotros* en cualquiera de los sistemas pronominales americanos actuales. Se cierra con un breve comentario sobre la expansión de *vosotros* en modalidades de español europeo.

---

**Palabras clave:** Tratamientos; América; vos; su merced; vosotros.

## What's new with the old vos (and its fellow travelers)

### Abstract

In this conference I present an overview of the studies on the history of three forms of address –*vos*, *su merced*, and *vosotros*– focusing in particular on their paths in the Americas. After providing a definition of address and outlining the possible grammatical and nominal codifications of address forms in Spanish, I succinctly describe the six address systems currently in use in the Spanish-speaking world and the geographical distribution of *vos*. I put forward explanations for both the conservation of *vos* in most of the Americas, the conservation of *su merced* in certain areas of the Americas, and the absence of *vosotros* in all of the pronominal systems used today in the Americas. I conclude with a brief commentary on the expansion of *vosotros* in European Spanish modalities.

---

**Keywords:** Address forms; Americas; vos; su merced; vosotros.

Buenos días, buen mediodía para todos.<sup>1</sup> En primer lugar, y más allá de las obligaciones del género, quiero agradecer a Asociación Argentina de Hispanistas y al Instituto de Filología *Amado Alonso* la invitación a participar en ese congreso. Si bien, como es bien sabido, *todas las familias felices se parecen*, no todos los congresos de hispanistas se parecen. Estuve la semana pasada y esta “concurriendo” al congreso para aprender (ya que vengo del campo de la lingüística y no del de la literatura) y para buscar ajustar mi presentación al perfil de los congresistas; por lo visto y escuchado, me permito felicitar a los organizadores y a los participantes por la calidad de los trabajos que tuve la suerte de poder escuchar.

El tema de mi charla con ustedes tiene un antecedente claro en el contexto en el que estamos hoy. Se trata del trabajo fantástico de Frida Weber (1941), “Fórmulas de tratamiento en lengua de Buenos Aires”, que cumplió ochenta años en 2021 y sigue siendo ejemplar. Realizado antes del desarrollo de muchas disciplinas que hoy lo adoptarían con mucho gusto, ese trabajo supo envejecer muy bien e inaugura –podría decirse– la preocupación por la descripción y explicación de las formas de tratamiento en este continente.

A pesar de este necesario anclaje histórico, mi charla no tiene un espíritu historiográfico, sino que se centrará en contar en qué hemos avanzado en el conocimiento sobre las formas de tratamiento en el español en el siglo XXI, y de esta pretensión surge el título “Qué hay de nuevo sobre el viejo vos (y sus compañeros de ruta)”.

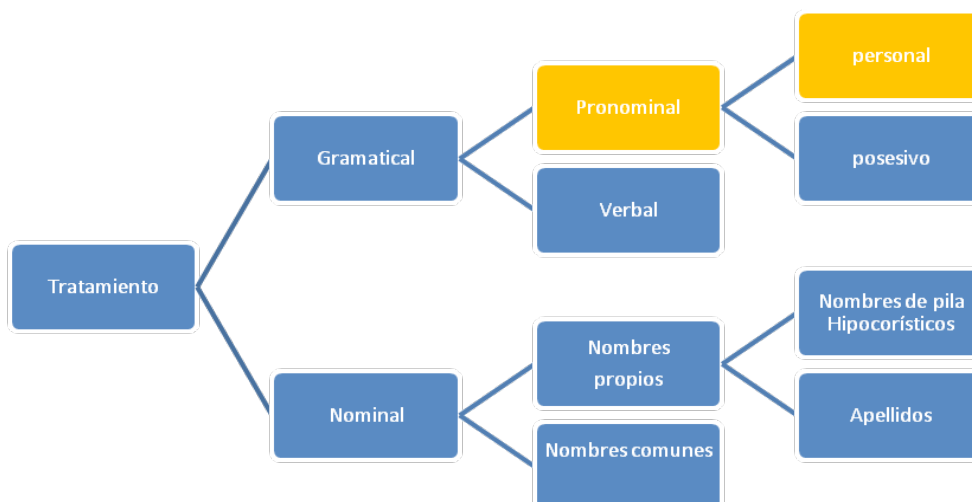
¿Por qué poner el foco en *vos* y no en *los compañeros de ruta*? *Vos*, como todos ustedes saben, es un pronombre de tratamiento del español, de origen latino, que ha cambiado espectacularmente su significado a lo largo de los siglos y ha sido la pieza fundamental en un proceso de reestructuración continuo en el tiempo y en el espacio hispánicos. Sin embargo, este cambio, espectacular como cambio lingüístico, no es tan excepcional si lo contextualizamos dentro del campo de las formas de tratamiento. Para ponernos de acuerdo sobre qué estamos hablando les ofrezco una definición de tratamiento que es la siguiente:

Definición restringida de tratamiento: la codificación lingüística del alocutario (destinatario, oyente) a través de pronombres, verbos y construcciones nominales, que cifra, al mismo tiempo, significados sociales, psicológicos y/o pragmáticos. Como señala su nombre, es esta una definición restringida. Un ejemplo en donde se pueden apreciar las tres codificaciones (pronominal, verbal y nominal) es el que tienen debajo, formulado para dos variedades de español diferentes, (1) a en español rioplatense y (1) b en español de México:

- (1) a. *Vos dejame acá tu celu*, que te lo cuido mientras *te bañás*, bolú.  
 b. *Tú déjame aquí tu cel*, que *te* lo cuido mientras *te bañas*, güey.

En el cuadro debajo pueden ver ordenada la categoría de los tratamientos con sus subcategorías, y, si bien seguramente sean los tratamientos nominales los preferidos por los análisis literarios, nos vamos a concentrar en esta conferencia exclusivamente en los pronominales personales, que ustedes tienen marcados en naranja.

<sup>1</sup> Nota del coordinador: Hemos preferido mantener el tono oral de la conferencia porque ese registro es parte del atractivo de la exposición, equilibrada mezcla de sapiencia técnica y amenidad.



Cuadro 1. Categorías de los tratamientos

Antes de seguir adelante, me detengo por un momento en el término *sociales*, que forma parte de la definición dada arriba. Cuando decimos que los tratamientos codifican significados sociales tenemos allí la clave obvia de sus rápidos cambios, ya que reflejan, mucho más que cualquier otra zona de la gramática de una lengua, lo que sucede en la sociedad en la cual se emplean estas formas, y esto explica, además, su alta variación dialectal.

Sin embargo, en esta charla no me voy a detener ni en los aspectos gramaticales ni en los aspectos dialectales sobre los cuales hay una producción permanente y creciente, justamente por la enorme variación de las formas de tratamiento en el mundo hispánico. Me centraré sobre todo, considerando los intereses de ustedes y los míos, en las “novedades históricas” del siglo XXI, esto es, en los aspectos más filológicos de los estudios sobre los tratamientos y menos en los gramaticales, sociolingüísticos o dialectales, para cerrar con un comentario muy breve sobre otras novedades que nos ha traído este siglo en curso a los estudios sobre las formas de tratamiento.

Me voy a ocupar, centralmente, de *vos* y de *vosotros* y del honorífico *su merced*. Para ello, referiré, inevitablemente a *vuestra(s) merced(es)* > *usted(es)*.

### La ruta de vos: de lo regio a la intimidad

La historia europea del voseo es bien conocida: el *vós* latino, pronombre plural, por un procedimiento habitual en las lenguas (conocido en la bibliografía como plural sociativo o como plural mayestático), comienza a emplearse como forma de distancia singular, tal como se hace hasta el día de hoy en el francés *vous*, que en su empleo para un alocutario singular es una forma de distancia. La conocida explicación del origen del uso mayestático de *vos* por la existencia de dos monarcas en el imperio romano, como bien señala Marrón (2008), no es adecuada y además no es necesaria, ya que es común que se empleen formas existentes para resignificarlas. En el mundo de los tratamientos, son frecuentes tanto la discordancia de número (provocar el efecto de distancia empleando un plural para un alocutario o destinatario singular) como la discordancia de persona (provocar el efecto de distancia empleando una tercera persona para un alocutario, como se hace por ejemplo al decir a alguien por cortesía

*¿Qué se va a servir el señor?* dirigiéndose a “el señor” o *¿Será posible que este niño siga caminando descalzo con el frío horroroso que hace hoy?* dirigiéndose a “el niño”).

La historia europea del *vos* continua en un *vos cortesano* de carácter eminentemente endogrupal y en el que lo público y lo privado se constituyen en parámetros reguladores del tratamiento en un entramado de honores y virtudes en los que no nos vamos a detener aquí pero que sintetiza Díaz Collazos (2015: 43-48).

El *vos* continúa siendo usado y, sensibles como son los tratamientos a los cambios sociales, a partir del siglo XIV empieza a compartir su espacio del singular no solo con tú sino también con una forma nueva: la vuestra merced (ver De Jonge y Nieuwenhuijsen, 2009). Como es bien conocido y más que repetido a lo largo de los estudios sobre la historia del español, esta construcción nominal dará lugar al usted (¿áureo?) del cual es chozno nuestro (rioplatense) y cada vez menos usado usted/usté.

Menos conocida que la historia europea de *vos* es su historia americana. *Grosso modo*, dice la doxa lapesiaña que el *vos* se conserva en las zonas marginales americanas y en contraposición con tú que, a imagen y semejanza de la metrópoli, es la forma de tratamiento empleada para la intimidad, para la cercanía, para la solidaridad en singular (Lapesa, 2000). Dos “teorías” no tan frecuentadas pero tampoco marginales en la bibliografía son la hipótesis de la hidalguización y la del uso despectivo de *vos*. Algunos autores (Benavides, 2003; Montes Giraldo, 1967; Páez Urdaneta, 1981; Sánchez Méndez, 2003) han sugerido que los españoles en América habrían empleado el *vos* con significado singular para identificarse con una nueva y mejor condición social que la que detentaban en la península y que esa sería la vía de la conservación. Esta idea no se suele sostener con datos y tampoco parece tener sustento en las prácticas sociales, si consideramos que los nuevos ricos suelen adoptar los patrones culturales “modernos” de quienes quieren imitar y no los que ese grupo ya abandonó, que sería el caso de *vos*. Con respecto a la explicación sobre los usos despectivos, pareciera que quienes la sustentan asumen al interpretar los textos que usar una forma para un indígena es en sí despectiva, lo cual habla de la idea que quienes interpretan tienen sobre la conquista y los conquistados, más que sobre la lengua.

En la actualidad, buena parte de América presenta formas de *vos* cuyo valor no es plural, no es mayestático, no es reverencial, no es cortesano. Aunque su presencia se extiende a lo largo de todo el continente, las actitudes, valoraciones sociales y los significados psicológicos y pragmáticos de esta forma no son generalizables, salvo en dos cuestiones: el *vos* americano es siempre un tratamiento singular y no es nunca una forma de distancia social.

El mapa 1 intenta graficar la extensión y características del uso de *vos*. Sin embargo, el grado de generalización en el uso, su estratificación y valoración social varían más sutilmente de lo que captura el mapa, en el cual se colorea en forma más clara las zonas en donde el empleo de *vos* es marcador de clase o desencadena actitudes negativas y se colorea en forma más oscura las zonas en donde está generalizado. No obstante hay varios factores que explican la variación (ver Bertolotti 2015: 143 y siguientes), me detengo aquí en los aspectos sociales (qué “clases” usan *vos* y cómo se valora este pronombre) porque es necesario que lo tengan presente al escuchar la explicación que voy a dar y que es una de las novedades de los estudios sobre *vos* en el siglo XXI.



Mapa 1. El voseo en América Latina  
(versión corregida de Bertolotti 2015: 251)

La posibilidad de una interpretación más refinada de la historia americana de *vos* está ligada, como es fácil imaginar, a una mayor documentación que no estuvo disponible, con abundancia y calidad filológica, hasta fines del siglo XX y principios del XXI. Trabajos como el mío propio (para esta zona), que aran sobre el surco abierto por argentinas (Fontanella de Weinberg, 1999; Rigatuso, 2009, entre otras), o el de Díaz Collazos (2015) (para la zona de Colombia), basados en mayor cantidad de evidencia, nos permiten ir avanzando en el trazado de la historia americana de *vos*. Además de la cantidad de datos es importante considerar lo que en otras ocasiones he llamado el *giro archivístico* de la lingüística histórica, esto es, la consideración central del acceso a formas no cultivadas, no literarias de la lengua a través de documentos habitualmente custodiados en el archivo histórico. Sin embargo, entiendo que lo que realmente ha conseguido refinar las interpretaciones es la complementación de datos, esto es, no trabajar exclusivamente con datos literarios ni trabajar exclusivamente con datos de documentos tomados de archivo sino con datos cruzados que proveen informaciones complementarias y permiten una mejor interpretación. Como mucho mejor saben ustedes que yo, la literatura costumbrista –fuente privilegiada para este tipo de estudios– no es tan temprana en América como precisamos los lingüistas históricos. El trabajo con los datos mencionados y la lectura de la bibliografía existente con una mirada americana me han permitido proponer la explicación para el voseo americano.

La expresión “leer la bibliografía existente con una mirada americana” quiere decir tres cosas: a. dar un lugar central a pensar las comunidades americanas como comunidades de hablantes integradas por personas que se comportaban como tales y ampliaron la comunidad hablante

de español; b. considerar que esas comunidades no estaban compuestas solamente por personas venidas del continente y hablantes únicos y por excelencia del español, y c. mirar los datos desde los procesos y no desde los resultados europeos. Si consideramos la llegada europea a América como si se hubiera tratado de un experimento, podemos afirmar que en el ensayo de la ampliación de la comunidad comunicativa hispanohablante, dejamos a Europa como grupo de control. Con respecto al tema que nos ocupa, el pronombre *vos*, el resultado del experimento es bien conocido: las modalidades de español europeo dejan de tener el pronombre *vos* en su repertorio comunicativo, en tanto que las modalidades de español en América lo mantienen. También el resultado del experimento es diferente para los otros compañeros de ruta de *vos*: además de los ya nombrados *tú* y *vuestra merced* > *usted*, también forman parte de los sistemas pronominales del español *vosotros*, *ustedes* y *su merced*. Todos ellos se combinan para formar los seis sistemas pronominales actuales en las modalidades lingüísticas del mundo hispánico, que aparecen resumidas en el cuadro 2. *Vosotros* (formado a partir de *vos* + *otros*) con exclusivo significado plural y que va desplazando el empleo plural de *vos* (De Jonge y Nieuwenhuijsen, 2009) solo se mantiene en algunas modalidades europeas, *ustedes* (plural de *vuestra merced* > *usted*) se emplea en todas las modalidades de español y *su merced* (uno entre tantos honoríficos que se gramaticalizan hasta rozar el campo pronominal) se mantiene en modalidades americanas de español.

	singular					plural	
	TÚ	VOS	USTED-T	SU MERCED	USTED-V	VOSOTROS	USTEDES
Sistema I							
Geografía aproximada: España (norte y centro)							
Sistema II							
Geografía aproximada: México, Perú, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Colombia, Bolivia (occidente), Uruguay (sureste), España (sur)							
Sistema III							
Geografía aproximada: Chile, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Panamá, Uruguay							
Sistema IV							
Geografía aproximada: Argentina, Belice, Bolivia (oriente)							
Sistema V							
Geografía aproximada: Colombia (Antioquia, Bogotá, Santander, Táchira), Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Venezuela (Zulia y Andes)							
Sistema VI							
Geografía aproximada: Colombia (Bogotá, Boyoacá), Ecuador, Perú, República Dominicana							

Cuadro 2. Sistemas pronominales en el mundo hispanohablante (Bertolotti, 2015:71, revisado)

De este conjunto de formas, me detendré, como ya dije, solamente en lo que hemos avanzado en el siglo XXI en tres de ellas: *vos* y *su merced* en el ámbito singular y *vosotros* en el ámbito plural. Comenzaré por la explicación de *vos*.

En los siglos XVI y XVII, los de mayor afluencia española a América, el sistema de tratamiento pronominal singular que llega a América es un sistema triádico formado por *tú*, *vos*, y *vuestra merced* > *usted*. También en estos siglos, la intragrupalidad, esto es, el identificarse como perteneciente a un grupo, era una variable relevante para la selección de las formas de tratamiento. En mi interpretación, el empleo de *tú* era intragrupal y propio de la intimidad en el relacionamiento que suelen suponer las relaciones de larga data. También favorecía el empleo de *tú* el hecho de que los interlocutores pertenecieran al mismo sexo, que era, para la época, una forma de intragrupalidad, que pertenecieran a una misma familia y que el hablante fuera mayor y el oyente niño o joven. Excepcionalmente, *tú* se empleaba en situaciones de extragrupalidad y, para ello, el locutor debía pertenecer a una clase social superior, típicamente en la relación amo-criado, que solía implicar el factor tiempo de conocimiento.

La forma de tratamiento *vuestra merced* > *usted* se empleaba en situaciones extragrupales, cuando quien recibía la forma era alguien con un estatus social alto. En situaciones intragrupales, *vuestra merced* > *usted* tenía valor de deferencialidad o de cortesía entre iguales. Esta forma tenía claras restricciones de clase. Proveniente de la tradición discursiva diplomática, *vuestra merced* > *usted* pasa a la corte y de allí a la cotidianeidad de los estamentos nobles para extenderse luego a la burguesía (Koch, 2008).

Todo el resto de las situaciones alocutivas singulares se vehiculizaban a través de *vos*. Este era el tratamiento adecuado para los que no pertenecían al mismo grupo mediano o al mismo grupo inmediato. Era el tratamiento adecuado para relaciones de arriba hacia abajo, cuando no existía la confianza que puede haber con un criado. También era el pronombre adecuado para dirigirse a los que no se conocía desde tiempo atrás, así como a quienes no pertenecían a un estrato superior nobiliario o económico, a aquellos con quienes no se tenía una relación íntima o eran de otro sexo.

Si, con esta información sobre las situaciones comunicativas de uso, nos ubicamos en el contexto de los primeros siglos americanos, es sencillo entender que fuera el *vos* el tratamiento que predominaba entre los hablantes de español. También es sencillo entender que fuera la forma de tratamiento que preferentemente recibieran los indígenas y que, por lo tanto, este tratamiento escuchado y luego empleado fuera incorporado por estas personas a sus tareas comunicativas en español en los procesos primeros de aprendizaje y luego transmitido a las generaciones siguientes. Recordemos que las poblaciones indígenas fueron las grandes “responsables” de la expansión de la lengua española en este continente.

Vayamos ahora al contexto rioplatense. Si lo analizamos considerando los comportamientos culturales y sociodemográficos, en una gruesa esquematización, podemos postular que en el siglo XIX en el Río de la Plata la norma voseante era preferente en hispanohablantes indios, criollos, americanos, hablantes rurales y semicultos y que la norma tuteante era preferente en hispanohablantes europeos, urbanos y cultos (Bertolotti, 2012). Para dar solo un ejemplo, consideremos el sainete *El valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón* que forma trilogía con *El amor de la estanciera* y con *Las Bodas de Chivico y Pancha*.<sup>2</sup> Vemos allí como Juancho, hombre rural, se dirige a su hija Pancha con formas voseantes (1):

<sup>2</sup> El original de este texto, de autoría incierta, se encuentra en el Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo y tanto su transcripción como su facsimilar están disponibles en el cordiam (Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América), un corpus con más de once millones de palabras y más de quince mil textos con documentación americana (documentos tomados de archivos, textos literarios y recortes de prensa).

(1) [Juancho] Sale debaxo del poncho con botas y espuelas, bosteza, arrima una Cabeza  
 al fuego se sienta junto á su hija, dándole palmadas  
 Hija d'ún Cabrón, la muchacha, / sí estás gorda, Dios te guarde: /  
 ¡Si parecéis una baca! / vesá la mano á tu Padre \\Le dá la mano\\  
*El valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón* [f. 2r].

Por su parte, el sacristán, un personaje de origen urbano, que aspira al “amor” de Pancha la trata de *tú* (2), así como también lo hace García, también urbano, con la madre de Pancha (3):

(2) \\Sacristán\\ (...)  
 del víno para las misas  
 te daré el que *gustares*.  
 tambien te daré puñados  
 de incienso para zahumarte  
 y de arina de las hostias  
*haras* tortas á millares  
*mira* bien á un Sacristán  
*El valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón* [f. 10r].

(3) \\García\\ Jusepa del alma mía  
 que este valor no te agrade?  
 no *ves* que por más respetos  
 todos han de respetarte? {f.11v}  
 El mas pintado del Pueblo  
 viéndote á *tú* por la calle  
 hasta el suelo de temor  
 el sombrero ha de quítarce  
**por que aquel que al pasar *tú***  
 hasta el suelo no se encaré  
 sabrá con este abanico  
*tu* García echarle ál ayre?  
*El valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón* [f. 11r y v].

Serán las poblaciones rurales (como el padre de Pancha o, mejor, la mano de obra del padre de Pancha) o los “gauchos sueltos” –de predecible ancestría indígena– que, desplazadas a las ciudades, convivirán con la inmigración del siglo XIX. Estos inmigrantes luego conformarán la clase media y harán crecer los ámbitos del voseo hasta incorporarlo al estándar de esas variedades. Si contrastamos estas circunstancias locales, esto es, rioplatenses, con el desarrollo histórico y cultural de los actuales Bolivia o incluso Perú, podemos comprender mejor la diferencia con el voseo andino, que sigue allí relegado al mundo rural y sigue estigmatizado hasta nuestros días.

### La ruta de *su merced*: un camino que se bifurca

Otros estudios que han tenido avance en este siglo son aquellos que se ocupan de la forma *su merced*. Como es sabido, este es un tratamiento honorífico que, como tal, tiene la composición [posesivo + sustantivo]: *vuestra merced, su señoría, vuestra señoría, su excelencia, vuestra exce-*



*lencia*, entre otros.<sup>3</sup> El tratamiento honorífico *su merced* surge en el ámbito lingüístico de los estamentos nobles como una expresión referencial, esto es, para referir a otros, conjuntamente con varios otros nombrados arriba. *Su merced* se emplea actualmente en América (Colombia, Ecuador, Perú y República Dominicana) como forma nominal y pronominal de tratamiento coloquial, en ocasiones de intimidad y en ocasiones con valor deferencial.

En el Río de la Plata, no se emplea actualmente, pero se registra cómodamente hasta el siglo XIX. Por ejemplo, en el mismo sainete que estuvimos considerando aparece como tratamiento a la autoridad, como se puede ver en el siguiente parlamento en que Juancho se dirige al Juez (4):

(4) \\Juancho\\ \\ Pues, Señor, este es el lance  
 Don García y el Dotor  
 vínieron aquí á jugarse  
 co\_mí muger y mija;  
 yo los píye y al ístante  
 les íxe que\_e mí casa  
 volandíto se ausentasen  
 (...)  
 El Sancrístan quíso huír  
 mas Chívico sín cortarse  
 larrímo las tres marías  
 paa\_que no se \_scapase  
 esto es Señor que pasa  
 sentencíe lo que gustase;  
 que *su merced* es el cuchíllo  
 nosotros somos la carne.

*El valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón* [f. 15r].

A fines de siglo sigue empleándose esta forma, por ejemplo, en letras de tango (que hoy llamaríamos de carnaval), como vemos en el ejemplo (5):

(5) CORO  
 Que linda niña,  
 Jesú que cosa,  
 Mira que talle,  
 Mirá que pié;  
 Amita mía,  
 Si yo pudiera,  
 Me casaría  
 Con *sumercé*.

Comparsa: Negros Lubolos, año 1877. Tango sin título. Tomado de *El Carnaval*.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Para la comprensión histórica-cultural de los honoríficos como codificación lingüística de la deixis social, sugiero Zielinski, 2017, y, para el estudio de los tratamientos honoríficos *vuestra excelencia* y *vuestra señoría*, Sáez Rivera, 2013 y 2014, respectivamente.

<sup>4</sup> "Colección de Canciones de la mayor parte de las comparsas carnalescas por Figaro o sea Julio Figueroa". Año VII, 7, 1877: 9-10. Montevideo: Establecimiento tipográfico á vapor La Idea (apud Coll, 2010: 71).

Algunos estudios (De Granda, 2005 y 2007; Rigatuso, 2009) han trabajado sobre *su merced* en perspectiva histórica. García Godoy (2008 y 2012) se ha ocupado de la descripción de *su merced* preamericano y específicamente de su empleo en Andalucía y, en Calderón Campos y García Godoy (2021), además de aportar nueva documentación, se discute el carácter pan-hispánico de la evolución versus el carácter americano.

En Bertolotti y Álvarez (2020), a través del análisis de un corpus de casi un millar de datos lingüísticos directamente extraídos de documentos de archivo ([www.cordiam.org](http://www.cordiam.org)), se describen los contextos de empleo y la sintaxis de *su merced* en una diacronía amplia, cuatro siglos, y en una diatopía extensa, el territorio americano.

Gracias a la identificación de los contextos de comunicación diferenciados que hemos llamado contexto institucional y contexto interpersonal, afirmamos que hubo dos *su merced* en América: uno que se manifiesta en cartas y en reproducción del discurso directo y otro, el institucional, que se recupera a través de documentos administrativos y jurídicos. Este *su merced* honorífico, que en rigor fue el originario –ejemplificado con un pasaje del sainete–, desaparece en el uso. *Su merced* interpersonal –ejemplificado en la letra de carnaval– pervive y pasa incluso a ser empleado como tratamiento alocutivo, en boca de los estratos más populares asociándose en muchos países a la población de africanos o descendientes de africanos. Como señalamos en Bertolotti y Álvarez (2020: 130-131):

Los empleos en la comunicación interpersonal, que en los siglos anteriores se daban en contextos familiares o entre conocidos, se desplazan en el siglo XIX a relaciones como las de esclavo a amo, un tipo de relación que analizamos con datos tomados de literatura, literatura afro (Álvarez López y Bertolotti 2013). Estos usos del siglo XIX muestran que *su merced* se emplea en contextos sociales de desigualdad de *poder*, tal como suele emplearse este término a partir de Brown y Gilman (1960), y en ellos se podría identificar el origen de los actuales usos de *su merced*, si tomamos en cuenta que algunos de los panoramas descriptivos actuales hacen referencia a la presencia de *su merced* en boca de hablantes que acabamos de mencionar (esclavos, sirvientes, hijos) en estadios anteriores de la lengua.

### **La ruta de vosotros: un sendero que se desvanece**

En forma brusca y abrupta tomamos la tercera y última ruta, una ruta que se desvanece: la ruta de *vosotros*. Como es bien conocido, a través de un proceso cuidadosamente descrito en De Jonge, Nieuwenhuijsen y Lechner (1990) y por razones lingüísticas ligadas a la inclusión y a la exclusión del oyente en un conjunto se forma, a través de un proceso de gramaticalización, el pronombre *vosotros/as* a partir de *vos + otros/as*.

La comprensión del problema de *vosotros* también implica la idea de grupalidad, de una manera algo distinta a la tratada antes. El plural es por definición grupal, ya que supone un conjunto de por lo menos dos individuos. En otras palabras, para emplear el plural la lengua impone como requisito un alocutario a quien se sume por lo menos otro (esté o no presente). Por ejemplo, al enviar la presentación que estoy usando escribí a una persona de la comisión organizadora pero empleé *ustedes* ya que me dirigía a ella pero también a los otros integrantes aunque no estuvieran “presentes” en mi correo. También puede ser el caso de una pluralidad totalmente presente, como es el caso en esta conferencia cuando empleo *ustedes* para todos quienes están escuchando desde sus casas.

Otro dato importante a tener en cuenta es que las lenguas con más de una forma de tratamiento para el plural son bastante excepcionales. En este sentido, y como se ha señalado en Bertolotti (2018 y 2020) y Calderón Campos (2019), el español europeo tiene un carácter excepcional al contar con dos formas para el plural. Esta excepcionalidad se da, entiendo, porque las variables distancia, cercanía, cortesía, conocimiento, (y otras) que regulan los tratamientos son más difíciles de encontrar homogéneamente en grupos que en individuos. También es necesario tener presente que *vosotros* era una forma bastante reciente en el español cuando esa lengua se importó a América.

Como he mostrado en Bertolotti (2018), los tratamientos plurales en los primeros siglos americanos no se dividían en cercanía y lejanía, como podríamos pensar si analizamos la lengua desde el espejismo de la actualidad europea. Si bien no puedo extenderme aquí, las situaciones de homogeneidad de *tús* que llevaron al *vosotros* de cercanía europeo serían difícilmente encontrables en los contextos comunicativos americanos. Quizás, entonces, hayan sido innecesarios dos plurales (uno de ellos reservado a la cercanía y, por tanto, homogéneo) ya que los contextos de empleo de *vosotros* (en principio) serían exiguos.<sup>5</sup> Veamos solamente tres ejemplos, que permiten documentar lo que estoy señalando. Como puede notarse en (6), era posible emplear *vosotros* en un texto administrativo en que se dan instrucciones, en tanto que en (7) se emplea en una carta familiar en alternancia con *vs ms*:

(6) no *consyntireys* que los yndios se entremetan entre los españoles A lo menos muchos syno que Antes vayan e esten por su parte haziendoles entender que lo *hazeys* porque no *quereys* que ningun español les haga ni diga cosa de que Resçiban enojo porque metiendose entre *vosotros* muchos yndios pueden tener çelada para en abraçandose los vnos con *vos otros* salir los otros e como son muchos *podriades* correr peligro y pereçer y *dexareys* muy Aperçibidos los navios asy para que ellos esten A buen Recabdo [año 1518, Cuba, administrativo, CORDIAM].

(7) deseados padres salbehos dios / con mas de[j]o de ber a *vs ms* que no de escriuyllles / les hago sauer como gloria a dios nuestro señor / estauamos en el peru yo e my hermano/ [...] yo / les ruego / que el vno o [en]tranbos se vengán / para que aca lleuen algun descanso / para la bejez y de aca podemos prober {f.13} a nuestras hermanas y cuñados / e deudos y sy juan bonyllo nuestro / primo quisyere benyr *dalde* mys besamanos / e dezilde que hare tanto por el / como por *qualquiera de vosotros* / [...] a todos *les veso* las manos ...[año 1568, Panamá, carta, CORDIAM].

En (8), tomado de la *Historia de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, diversas formas pronominales del paradigma de *vosotros* se encabezan por el vocativo *señores*, claramente no atribuible a la cercanía o a la confianza.

(8) Señores, *vosotros* me habéis enviado a llamar y yo a vuestro llamado vengo; dejadme saltar en tierra y hablaremos y oírme heis y oíros he y entendernos hemos y después haced de mí lo que por bien tuvierdes. ...[año c. 1560, crónica, CORDIAM].

<sup>5</sup> Al explorar esta idea, en rigor, estoy siguiendo los pasos de Fernández Martín, quien en su tesis doctoral explica la generalización del plural *ustedes* en Andalucía, señalando que “el plural *ustedes* era más frecuente por su carácter inclusivo y heterogéneo, frente a *vosotros* exclusivo. Esto quiere decir que *ustedes*+3ª PP era el trato apropiado para aludir a un grupo en el que hubiese sujetos a los que se tutease y se tratase de usted. *Vosotros* exigía que a todos los miembros se los tutease independientemente” (2012: 564-565).

A pesar de la ausencia de buenos contextos, *vosotros* sí se especializa. Y lo hace en el extremo casi opuesto diafásicamente, al concentrarse su uso en el siglo XIX en unas situaciones comunicativas muy delimitadas. *Vosotros* y sus formas paradigmáticas se conservan en contextos de *concepción escritural*, en registros formales, como pueden ser los géneros del discurso político o el discurso religioso. Estudios con datos de prensa rioplatense del siglo XIX confirman esta cuestión (Bertolotti, 2020).

Para finalizar, y por si alguno estaba inquieto con el hecho de que el español europeo tenga dos formas para el plural, les cuento que podemos estar tranquilos: un estudio de este siglo (Morgan y Schwenter, 2016) muestra que el español europeo está “volviendo a la normalidad” al estar en un proceso de abandono de la forma *ustedes*, cuyos ámbitos están siendo colonizados por *vosotros*.

### Bibliografía citada

- Academia Mexicana de la Lengua. Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (CORDIAM). En [www.cordiam.org](http://www.cordiam.org); obtenido el 20/3/2022.
- Benavides, Carlos (2003). “La distribución del voseo en Hispanoamérica”. *Hispania*, 86(3), 612-623. <https://doi.org/10.2307/20062914>
- Bertolotti, Virginia (2012). “Claves para la historia del español en el Río de la Plata: avances y rectificaciones sobre el tuteo y el voseo”. *RASAL*, 1, 7-26.
- Bertolotti, Virginia (2015). *A mí de vos no me trata ni usted ni nadie. Sistemas e historia de las formas de tratamiento en la lengua española en América*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de la República.
- Bertolotti, Virginia (2018). “El problema de vosotros’: una curiosidad del español europeo fosilizada en América”, en Bosque, I., Costa, S. y Malcuori, M. (eds.), *Palabras en lluvia minuciosa. Veinte visitas a la gramática del español inspiradas por Ángela Di Tullio*. Madrid: Iberoamericana, 17-36.
- Bertolotti, Virginia (2020). “The loss of *vosotros* in American Spanish”, en Hummel, M. y Lopez, C. (eds.), *Address in Portuguese and Spanish, 1*. Berlín: De Gruyter, 291-316.
- Bertolotti, Virginia, y Laura Álvarez (2020). “La doble vida de *su merced* en América entre los siglos XVI y XIX”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 68(1), 105-136.
- Calderón Campos, Miguel, y María Teresa García Godoy (2021). “The European roots of the present day americanism *su merced*”, en Hummel, M. y Dos Santos, C. (eds.), *Address in Portuguese and Spanish. Studies in diachrony and diachronic reconstruction*. Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins, 413-441.
- Coll, Magdalena (2010). *El habla de los esclavos africanos y sus descendientes en Montevideo en los siglos XVIII y XIX: representación y realidad*. Montevideo: Banda Oriental.
- De Granda, Germán (2005). “La forma de tratamiento *su merced* en el área lingüística surandina”. *Lexis*, 31(1-2), 165-175.
- De Granda, Germán (2007). “Hacia la diacronía de una forma de tratamiento en el español: *su merced*”. *Lexis*, 29(2), 247-257.
- De Jonge, Bob, y Dorien Nieuwenhuijsen (2009). “Formación del paradigma pronominal de las formas de tratamiento”, en Company Company, C. (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: La frase nominal. Volumen 2*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 1593-1671.

- Díaz Collazos, Ana (2015). *Desarrollo sociolingüístico del voseo en la región andina de Colombia (1555-1976)*. Berlín, Múnich, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110404142>
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz (1999). “Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico”, en Bosque, I. y Del Monte, V. (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1401-1425.
- García Godoy, María Teresa (2008). “La suerte de *su merced* en el español de Andalucía (s. XIX)”, en Company Company, C. y Moreno, J. (eds.), *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II. Madrid: Arco Libros, 1795-1810.
- García Godoy, María Teresa (2012). “El tratamiento de *merced* en el español del siglo XVIII”, en García Godoy, M. (ed.), *El español del siglo XVIII. Cambios diacrónicos en el primer español moderno*. Berlín, Oxford, Wien: Peter Lang, 111-152.
- García, Erica, Robert de Jonge, Dorien Nieuwenhuijsen y C. Lechner (1990). ““(V)os- (otros): ¿idos y el mismo cambio?”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 38(1), 63-132. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i1.774>
- Koch, Peter (2008). “Tradiciones discursivas y cambio lingüístico: el ejemplo del tratamiento *vuestra merced* en español”, en Kabatek, J. (ed.), *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: Nuevas perspectivas desde las Tradiciones Discursivas*. Frankfurt, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 53-88.
- Lapesa, Rafael (2000) [1970]. “Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del ‘voseo’”, en Cano Aguilar, E. y Echenique, M. (eds.), *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Madrid: Gredos, 311-345.
- Marrón, Gabriela (2008). “¿Cuándo tutear al emperador? Pronombres T/V en las cartas de Símaco”. *Actas del I Congreso Internacional de Sociolingüística y Lingüística Histórica*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Montes Giraldo, José (1967). “Sobre el voseo en Colombia”. *Thesaurus*, 22, 21-44.
- Morgan, Terrell, y Scott Schwenter (2016). “*Vosotros, ustedes*, and the myth of the symmetrical Castilian pronoun system”, en Cuza, A., Czerwionka, L. y Olson D. (eds.), *Inquiries in Hispanic linguistics: From theory to empirical evidence*. Ámsterdam, Filadelfia: John Benjamins, 263-280.
- Páez Urdaneta, Iraset (1981). *Historia y geografía hispanoamericana del voseo*. Caracas: Casa de Bello.
- Rigatuso, Elizabeth (2009). “Discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 73, 349-412.
- Sáez Rivera, Daniel (2013). “Formación e historia de vucencia en español como proceso de rutinización lingüística”. *Ibero*, 77, 108-129.
- Sáez Rivera, Daniel (2014). “Procesos de lexicalización/gramaticalización en la formación e historia de *usía* en español”, en Girón Alconchel, J. y Sáez Rivera, D. (eds.), *Procesos de gramaticalización en la historia del español*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 159-186.
- Sánchez Méndez, Juan (2003). *Historia de la lengua española en América*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Weber de Kurlat, Frida (1941). “Fórmulas de tratamiento en la lengua de Buenos Aires”. *Revista de Filología Hispánica*, 3, 105-139.
- Zielinski, Andrzej (2017). *Las fórmulas honoríficas con -ísimo en la historia del español. Contribución a la lexicalización de la deixis social*. Frankfurt: Peter Lang.



# Especulación y ejemplaridad: sobre los ejemplos 7 y 20 de *El conde Lucanor*

**Olivier Biaggini**

Sorbonne Nouvelle (París), LECEMO-CREM EA 3979

*olivier.biaggini@sorbonne-nouvelle.fr*

## Resumen

En este trabajo se analizan conjuntamente dos relatos ejemplares de la primera parte de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel a partir de un rasgo común, que es el papel central que ambos conceden a la especulación como tema y como elemento estructurador de su materia narrativa. El ejemplo 7 expone las cavilaciones de una mujer ilusa, doña Truhana, que mientras está llevando al mercado una olla de miel va imaginando cuántas cosas materiales podrá sacar de la venta hasta acceder a un nuevo estatuto social. El ejemplo 20 narra la astucia de un arribista que, para enriquecerse, engaña a un rey ingenuo y codicioso presentándole una operación alquímica trucada que depende de la creencia en el «tabardí», un ingrediente imaginario. La especulación, por su evidente fracaso (doña Truhana lo pierde todo al dejar caer la olla de miel; el rey crédulo queda ridiculizado tras haber entregado una gran cantidad de dinero al falso alquimista, que desaparece con ella), sirve de base a una lección *a contrario* pero, más sutilmente, también remite a los propios recursos de la ejemplaridad que asimismo se fundan en un sistema de analogías e inferencias. Por lo tanto, a partir de un análisis estructural de los dos relatos y del marco dialógico en que se insertan, se cuestionará la dimensión especulativa del *exemplum* tal como lo construye don Juan Manuel, un dispositivo retórico que no necesariamente excluye –sino que asume y hasta exhibe– los deslizamientos interpretativos y la manipulación de su receptor.

---

**Palabras clave:** El conde Lucanor; don Juan Manuel; ejemplaridad; especulación; narración enmarcada.

Speculation and exemplarity: on examples 7 and 20 of *El conde Lucanor*

## Abstract

In this paper, two exemplary stories from the first part of Don Juan Manuel's *El conde Lucanor* are jointly analyzed based on a common feature, which is the central role that both grant to

speculation as a theme and as a structuring element of their narrative material. Example 7 exposes the musings of a self-deluded woman, Doña Truhana, who while she is taking a pot of honey to the market imagines how many material things she will be able to get from the sale and how she will access a new social status. Example 20 recounts the cunning of an arriviste who, to enrich himself, tricks a naive and greedy king by presenting him with a rigged alchemical operation that depends on the belief in the «tabardíe», an imaginary ingredient. Speculation, due to its obvious failure (Doña Truhana loses everything by dropping the pot of honey; the credulous king is ridiculed after having delivered a large amount of money to the false alchemist, who disappears with it), serves as the basis for a lesson *a contrario* but, more subtly, it also refers to the very resources of exemplarity that are also based on a system of analogies and inferences. Therefore, through a structural analysis of the two stories and the dialogical framework in which they are inserted, the speculative dimension of the *exemplum* will be questioned as Don Juan Manuel constructs it, a rhetorical device that does not necessarily exclude –but rather assumes, and even exhibits– the interpretive slippages and the manipulation of its receiver.

---

**Keywords:** *El conde Lucanor*; don Juan Manuel; exemplarity; speculation; frame tale.

La primera parte de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, que ofrece 51 ejemplos insertados en el diálogo de dos personajes ficticiales, el conde Lucanor y su consejero Patronio, se caracteriza por su forma rígida y repetitiva. El diálogo, referido por un narrador anónimo, constituye un marco para los apólogos relatados por Patronio, aunque en rigor no se trata de un marco unitario puesto que en vez de una única conversación entre los dos personajes, lo que ofrece el texto son 51 entrevistas separadas, como si cada relato ejemplar necesitara sus propias circunstancias enunciativas y su marco particular. Sin embargo, la multiplicación de las escenas dialogadas apenas da lugar a unas leves variaciones y, de hecho, se impone un modelo fijo. Primero, el conde Lucanor plantea un problema personal a Patronio. A continuación Patronio le responde contando un relato que presenta una analogía con el planteo inicial y cuyo desenlace le permite sacar un consejo. El conde sistemáticamente acepta este consejo y lo aplica con éxito, lo que corresponde a una doble validación, subjetiva y objetiva, interna al mundo ficcional. Por último, el ejemplo adopta sistemáticamente un ritual de clausura que se refiere a «don Johán», *alter ego* del autor de la obra. El mismo narrador que ha referido el diálogo de Lucanor y Patronio ahora explica que don Johán, puesto que el ejemplo fue de su agrado, decidió incluirlo en el libro y componer unos versos que condensan su significado. El ejemplo, pues, se acaba con los versos de don Johán y en uno de los manuscritos se añade la mención a una miniatura recapitulativa que, desgraciadamente, no aparece<sup>1</sup>. La sutileza de este dispositivo estriba en que don Johán se presenta como un mero receptor del ejemplo y compilador del libro en vez de reivindicar su autoría, que literalmente solo se aplica a los versos finales. Como el narrador anónimo refiere a la vez el diálogo de Lucanor y Patronio y lo que hizo don Johán, el texto da la ilusión de una continuidad sin fisura entre el mundo ficcional y el mundo del autor, aunque la validación externa del ejemplo por don Johán es solo un artificio retórico cuyo valor probatorio, en realidad, no va más allá de la tautología.

<sup>1</sup> Se trata del manuscrito S (ms. 6.376 de la Biblioteca Nacional de España), que transmite todas las obras de don Juan Manuel (excepto la *Crónica abreviada*) y sirve de base a casi todas las ediciones modernas de *El conde Lucanor*. La fórmula de anuncio de la miniatura ausente, prácticamente invariable, es “Et la estoria d’este exemplo es esta que se sigue” ([Don] Juan Manuel, 2020: 24. En adelante, cito sistemáticamente el texto por esta edición).



Como señala Leonardo Funes en la introducción a su edición de la obra ([Don] Juan Manuel, 2020: XLIII), esta estructura del ejemplo combina tres niveles de análisis de la realidad: la realidad empírica, propia del planteo de Lucanor, que generalmente carece de distancia crítica y propone una interpretación superficial de los hechos, exponiendo simplemente «lo que sucede»; la realidad ficcional, que corresponde al relato aducido por Patronio a modo de prueba y que, de forma analógica, enseña a Lucanor «lo que puede suceder»; la realidad profunda, que se manifiesta en el consejo de Patronio y sobre todo en los versos finales de don Johán, según una modalidad prescriptiva, y que corresponde a «lo que debe suceder». A través de este esquema, se nota que el ejemplo conlleva una dimensión especulativa: lo que sucede queda superado y llega a ser rectificado por lo que puede y debe suceder. El ejemplo sirve para corregir la realidad empírica orientando el comportamiento del conde mediante un relato configurado para promover una norma ética determinada.

Para explorar algunos aspectos de esta dimensión especulativa de la ejemplaridad, he optado por un estudio de casos, el de los ejemplos 7 y 20, porque en los dos apólogos correspondientes los protagonistas se dejan llevar por un impulso especulativo claramente condenado por el texto, a la vez dentro del propio relato (lo que se plasma en el desenlace catastrófico) y en su marco, tanto en boca de Patronio como en los versos de don Johán. La cuestión sería entender con qué criterio el ejemplo, que de por sí no es sino una maquineta especulativa, rechaza la práctica de la especulación cuando la asumen ciertos personajes en ciertas circunstancias, en este caso una mujer pobre que va al mercado para vender su miel (ejemplo 7) y un rey que pretende producir oro mediante la alquimia (ejemplo 20). Un indicio evidente es que en ambos relatos la especulación intelectual viene asociada al deseo de lucro, a la especulación en un sentido financiero, que choca con la lógica estamental que domina en la obra. Desde esta perspectiva, los dos ejemplos ya han sido estudiados conjuntamente en el libro fundador de Marta Ana Diz (Diz, 1984: 83-99) y me apoyaré a menudo en las brillantes páginas que la autora dedica a la ideología del texto –del texto y no del autor, ya que uno de los grandes hallazgos de Marta Ana Diz fue demostrar que esta ideología no es un dato previo, exterior al texto, sino un producto de su andamiaje retórico, un efecto oblicuo producido por la interacción entre el relato y su marco. Como también señala Leonardo Funes, la *intentio auctoris* no coincide necesariamente con la *intentio operis* ([Don] Juan Manuel, 2020: LXXXVIII-LXXXIX y Funes 2019). Comparto sin ninguna reserva estos puntos de vista, pero intentaré compaginarlos con otra propuesta en torno a la analogía entre especulación y ejemplaridad. *El conde Lucanor* no solo funda toda su estructura sobre un sistema de analogías sino que constantemente cuestiona, a través de los relatos de su primera parte, el propio principio analógico adoptado, con una aguda conciencia de los abusos que necesariamente conlleva la ejemplaridad. Entonces, más allá de la condena moral y social de los protagonistas de los ejemplos 7 y 20 por su práctica de la especulación mental y financiera, propondré que dicha especulación, en cierto nivel de lectura, puede interpretarse como una proyección ficcional del proceder del propio ejemplo.

### 1. La especulación en el apólogo del ejemplo 7: la transgresión de doña Truhana

En el ejemplo VII, Patronio cuenta a Lucanor la historia breve y algo esquemática de doña Truhana, una mujer pobre que se va al mercado a vender ahí una olla de miel que está llevando sobre la cabeza. Mientras va caminando, la mujer empieza a imaginar que con el dinero de la venta comprará una partida de huevos, de los que nacerán gallinas que, una vez

ventas, le permitirán adquirir ovejas. Al final de esta cadena de operaciones, piensa llegar a ser más rica que todas sus vecinas y casar muy bien a sus hijos e hijas, obteniendo así una gran consideración pública. Estos pensamientos alegres la mueven a risa pero, al reírse, se da con la mano un golpe en la frente y se le cae la olla. Esta se rompe y doña Truhana se lamenta por haber perdido los bienes que había creído ganar.

La desventura de doña Truhana se puede analizar a partir del concepto moderno de especulación, que remite tanto a un tipo de actividad intelectual como a un tipo de actividad mercantil. El *Diccionario de la Real Academia Española* da varias acepciones del verbo «especular» que se aplican al comportamiento de la protagonista: «reflexionar en un plano exclusivamente teórico», «hacer conjeturas sobre algo sin conocimiento suficiente», «comerciar, traficar». Una última acepción puede ser pertinente si no se toma en un sentido demasiado estricto: «efectuar operaciones comerciales o financieras con la esperanza de obtener beneficios aprovechando las variaciones de los precios o de los cambios». Bien es cierto que el relato no presta a la mujer la voluntad de aprovechar las variaciones de los precios para enriquecerse, pero la simple mención del mercado, ámbito en el que se tiene una experiencia muy concreta de las variables económicas, deja abierta esta posibilidad. En todo caso, la mujer se anticipa a la transacción efectiva que piensa hacer en el mercado, realizando de antemano esta transacción, y las siguientes, en su mente. No solo se representa el futuro proceso mercantil sino que su pensamiento coincide con dicho proceso. Sus cavilaciones no solo remiten a una transacción, sino que *son* una transacción, aunque distinta de la primera. La transacción mercantil implica la intervención del vendedor y del comprador, o sea de dos partes, mientras que la transacción mental necesita a un solo sujeto: es una introspección que se autoalimenta. La cadena mental contemplada por la mujer parte de la miel concreta hasta la constitución de un capital financiero y simbólico. Las etapas marcadas en el texto son las siguientes: 1. miel; 2. huevos; 3. gallinas; 4. ovejas; 5. riqueza en términos más generales o capital financiero; 6. valoración social de dicho capital (comparación con sus vecinas, casamiento de sus hijos, opinión admirativa de la gente) o capital simbólico. El mecanismo de acrecentamiento de la riqueza, a lo largo de las cinco primeras etapas, estriba en dos operaciones bien distintas. Por un lado, incluye una operación natural, basada en el engendramiento y el crecimiento (de los huevos nacen las gallinas) y, por otro lado, conlleva una operación convencional, basada en el valor atribuido a las cosas: la venta de la miel permite la compra de los huevos, la venta de las gallinas permite la compra de las ovejas, según un sistema de equivalencias regido por el valor convencional del dinero. La intercambiabilidad de las cosas posibilitada por el dinero es un principio convencional que, en la cadena mental de doña Truhana, se pone en el mismo plano que el engendramiento natural. El razonamiento global de doña Truhana da la ilusión de que la combinación de estas dos operaciones obedece a un determinismo infalible. Tampoco se cuestiona el paso a la sexta etapa: doña Truhana asume que tras adquirir el capital financiero también gozará del capital simbólico, de modo que para ella la opulencia es sinónimo de acceso a una nueva categoría social.

Sin embargo, el carácter condensado del razonamiento y la automaticidad que parece regir la producción de unos bienes por otros no dejan de subrayar un elemento anómalo, que es la distancia entre el primer eslabón de la cadena, una simple olla de miel, y el último, la adquisición de un nuevo estatuto social. Este salto cualitativo global deja sospechar una falacia que el lector u oyente tiene que identificar.

De hecho, a partir de la olla de miel, las cosas que doña Truhana conjetura que va a poseer acaban transformándola a ella también: por las cosas que tendrá, ella ya no será la misma. La protagonista, pues, se incluye en sus propias cavilaciones, de tal forma que al final se

proyectan en su persona las dos operaciones ya mencionadas: la operación natural de engendramiento (por la referencia a sus hijos e hijas que, a su vez, contraerán matrimonio) y la operación convencional ligada al valor (doña Truhana valdrá más en el sistema de la fama y del reconocimiento social). Este paralelismo entre las posesiones y la poseedora es aún más acusado en uno de los manuscritos que transmiten la obra<sup>2</sup>: «comencó a cuydar que vendrié aquella olla de miel e que conpraría una partida de hueuos e que de aquellos hueuos nasçerían gallinas e capones». El doblete humano hijos/hijas parece anunciado por este doblete animal gallinas/capones, pero la mención a los capones, animales privados de la capacidad de engendrar, parece desmentir el principio (re)productivo que anima los ensueños de doña Truhana y no deja de introducir en ellos un contrapunto irónico.

En todo caso, la especulación es también un ensimismamiento. Cualquier operación mercantil supone un proceso de abstracción que consiste en equiparar cosas inconmensurables: en palabras de Alfred Sohn-Rethel (2010: 131), ninguna equivalencia apriorística entre las cosas posibilita su intercambio mercantil, sino que, a la inversa, es el acto del intercambio el que las hace equivalentes. Asimismo, según él, cualquier intercambio mercantil incita al solipsismo (2010: 126). La negociación solitaria de doña Truhana, su transacción consigo misma, agudiza esta tendencia propia de la lógica mercantil: el sujeto se incluye en ella hasta hacerse el único objeto contemplado. No en vano la palabra «especulación» procede de *speculum* («espejo»): la divagación mental de doña Truhana implica la presencia de otros personajes, pero que la vean a ella y que hablen de ella («asmó [...] cómo iría aguardada por la calle [...] et cómo dizían por ella cómo fuera de buena ventura», 66). La protagonista se ve y se dice transformada a través de la visión y del discurso de los demás. De hecho, esta situación especular puede constituir una definición de la promoción social: uno puede saber que ha ascendido socialmente a partir de la consideración y del respeto que le demuestran los demás. La validación por el otro equivaldría a una garantía interna y, por lo tanto, falaz, de que la fantasía ya no es fantasía, sino realidad. Entonces, doña Truhana se echa a reír, gozando de una situación que para ella ya no es futura ni virtual, sino presente y real. Pero tras el proceso mental de especulación, caracterizado por un fantasma de control absoluto, la risa es un movimiento incontrolado que afecta al cuerpo. A causa de la risa, «dio con la mano en su fruenta» (66): este golpe involuntario es la manifestación concreta del conflicto entre el hacer (la mano) y el pensar (la frente). No obstante, la cabeza, en esta fase final, deja de ser la sede de la mente y vuelve a ser, más trivialmente, el soporte inseguro de la olla de miel que cae y se rompe. La caída del objeto desmiente irónicamente el sueño de elevación del sujeto.

Este relato famoso se ha difundido hasta la actualidad en un gran número de versiones, tanto orientales como occidentales, en el folklore y la literatura, y suele recibir la denominación de «cuento de la lechera» porque en las versiones que tuvieron mayor difusión, la de Jean de La Fontaine o la de Félix María Samaniego, lo que pierde la mujer ilusa es un cántaro de leche.<sup>3</sup> Todas se construyen a partir de un esquema especulativo similar al que he descrito, aunque a la hora de evaluar la especificidad de un texto en su dimensión ideológica y literaria, las variaciones importan más que las semejanzas. Por eso, recordaré algunos datos de la tradición del cuento<sup>4</sup> para subrayar los rasgos originales de la versión de don Juan Manuel.

<sup>2</sup> Me refiero al manuscrito P o de Puñonrostro (ms. 15 de la Real Academia Española), que es también el único códice que nos transmite el texto del *Sendebat* (f. 10r, col. b, la transcripción es mía).

<sup>3</sup> Se encontrará un panorama de las versiones del cuento desde la Edad Media hasta nuestros días en Gómez Rubio y Ortiz Ballesteros (2015).

<sup>4</sup> El libro imprescindible de Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975: 25-29) propone una cotejo minucioso (con cuadro sinóptico) para un gran número de versiones medievales del cuento.

En las primeras versiones conocidas, que se remontan a la India antigua, el protagonista del cuento no es una mujer sino un mendigo o un brahmán. En la versión del *Panchatantra* sánscrito, que transitando por Persia, pasó al *Kalīla wa-Dimna* árabe y a su adaptación castellana de mediados del siglo XIII, el *Calila e Dimna* alfonsí (1984: 264-265), se trata de un religioso que, tumbado en la cama con un bastón en la mano, está pensando en todo lo que podrá sacar de la venta de una olla de manteca y miel que él guarda colgada en la pared, encima de la cama. El contexto de la cama facilita el paso al ensueño. El hombre imagina que la venta de la olla le permitirá adquirir cabras que, tras el nacimiento de cabritos, formarán un rebaño de cuatrocientos animales que, una vez vendidos, permitirán la adquisición de cien vacas cuya leche se podrá vender: gracias a este dinero, el religioso edificará ricas moradas, dotadas de esclavos y esclavas, y llegará a casarse con una mujer noble, con la que tendrá un hijo varón, al que dará una educación cuidada basada en las enseñanzas de los reyes y sabios, y si el hijo no quiere obedecer, lo castigará dándole azotes con su bastón. Y al efectuar el movimiento de verdad, el religioso hace caer la olla: ésta se rompe y su contenido se pierde.

Paralelamente a la versión del *Calila e Dimna*, el cuento penetró por otras vías en la cultura occidental, como atestiguan dos versiones latinas del cuento en colecciones de *exempla* destinadas a la predicación, la de Jacobo de Vitry, en sus *Sermones vulgares vel ad status* redactados entre 1230 y 1240 (Jacques de Vitry, 2013: 436) y la de Esteban de Bourbon, un dominico que fue también uno de los primeros inquisidores, en su *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, compuesto entre 1250 y 1261 (Étienne de Bourbon, 1877: 226). En estos dos casos, el cuento es protagonizado por una mujer (una anciana en Jacobo de Vitry, una criada en Esteban de Bourbon) que va por un camino a vender su cántaro de leche. En estas versiones, el movimiento del caminar es la circunstancia propicia para que se devane el hilo de la fantasía. La mujer se figura mentalmente las operaciones que, a partir de la venta de la leche, le permitirán alcanzar una posición acomodada. En ambos casos llega a imaginarse montada en un caballo que, en la versión de Esteban de Bourbon, la lleva hasta su novio, un miembro de la nobleza. Pero al querer estimular al caballo imaginario con los talones y al dar aplausos, la mujer se resbala y se le rompe el cántaro. Un detalle que aparece en el *Tractatus* (obra que, por otra parte, proporciona una fuente a varios relatos ejemplares de *El conde Lucanor*) y no en los *Sermones* de Jacobo de Vitry aboga a favor de una filiación directa entre el relato del dominico y el de don Juan Manuel: como la criada de Esteban de Bourbon, doña Truhana lleva la olla sobre la cabeza, lo que crea de antemano una asociación metonímica entre el objeto transportado y la actividad mental que le dedica la protagonista.

Sin embargo, es innegable que don Juan Manuel también se valió de la versión del *Calila e Dimna*, lo que se manifiesta principalmente por dos rasgos: la olla de doña Truhana no contiene leche sino miel; como para el religioso de la versión oriental, el éxito social de doña Truhana incluye la preocupación por su descendencia, en este caso de sus hijos e hijas para quienes obtiene buenos matrimonios.

Por consiguiente, como ocurre frecuentemente en *El conde Lucanor*, don Juan Manuel combinó dos versiones de un mismo cuento para redactar su ejemplo. Sin embargo, la nueva versión parece contener también elementos exclusivos y propios. En todo caso, se aleja de las dos fuentes mencionadas en tres aspectos principales.

En primer lugar, el ejemplo 7 asigna al personaje un nombre propio, lo que contrasta con su anonimato en las fuentes. A primera vista, este rasgo individualiza a la mujer, pero se trata de un nombre parlante, creado a partir del sustantivo despectivo «truhán, -a» (del francés *truand*, que en la Edad Media significaba «mendigo», «hombre vil» antes de designar a un bandido como en la lengua moderna, y que en castellano más bien designaba a un charlatán

o embaucador). Así que en vez de individualizar a la mujer, este nombre la tipifica, hace de ella la representante de una categoría marcada negativamente por la vileza y el engaño. Este nombre, por sí solo, inscribe en la identidad de la protagonista un bajo nivel moral y social, sugiriendo de antemano que su sueño ascensional es una transgresión.

Ahora bien, en segundo lugar, el deseo de promoción social de doña Truhana no llega a definirse como un cambio de estamento o «estado». Su punto de partida no es una pobreza extrema: «era asaz más pobre que rica» (64), expresión anómala que designa un grado de pobreza en una escala indefinida. El punto de llegada del ascenso imaginario tampoco resulta extravagante: tanto en la versión oriental del *Calila* como en la versión occidental de Esteban de Bourbon, el soñar despierto incluía el matrimonio con un miembro de la nobleza, pero la transgresión de doña Truhana resulta mucho más modesta. Como señala Marta Ana Diz (1984: 95), más que una ilusión, la mujer está elaborando un plan y es la ideología del texto la que asume que este proyecto realizable debe considerarse una fantasía vana y condenable. Su deseo de reconocimiento social no excede los límites del marco muy local de su vecindad: solo imagina que la gente se queda admirada al ver que pasó de pobre a rica. Doña Truhana contempla un buen matrimonio para sus hijos, pero no lo plantea como un acceso a la clase nobiliaria. Parece que en la construcción ejemplar subyace una lógica *a fortiori*: si se condena este ascenso social bastante modesto, el lector u oyente puede intuir cuán aberrante sería un cambio de «estado» que, de hecho, doña Truhana ni siquiera se atreve a concebir.

En tercer lugar, una especificidad de la versión del ejemplo 7 es que el movimiento que provoca la caída del recipiente no deriva de las circunstancias de la escena imaginada (agitar el bastón para pegar al hijo; mover los pies para aguijar al caballo). Doña Truhana deja caer la olla de miel a causa de la risa, una reacción directamente ligada a su satisfacción. Esta circunstancia no deja de reforzar la ironía de la situación: la reacción de satisfacción por lo adquirido es precisamente lo que provoca su aniquilamiento.

Estas diferencias observables entre el relato y sus fuentes son convergentes y contribuyen a rebajar a la protagonista o, para ser más exacto, a mantenerla en una categoría inferior dentro de un sistema jerárquico no explicitado por el narrador. Todas las versiones del texto citadas, al castigar el deseo de elevación social, asimilado a una transgresión, traducen una concepción conservadora de la sociedad, pero el ejemplo 7 de *El conde Lucanor* añade a este fondo ideológico común su propio tratamiento, con una buena dosis de crueldad e incluso de perversidad.

En efecto, la puesta a distancia de doña Truhana por el narrador entra en contradicción con el enfoque narrativo adoptado a la hora de restituir el detalle de su fantasear. En el *Calila*, los pensamientos del religioso venían transcritos en discurso directo, de modo que el narrador no intervenía en ellos y los contemplaba desde fuera. En cambio, en el ejemplo 7, como en las versiones de Jacobo de Vitry y Esteban de Bourbon, el razonamiento de la mujer se asemeja a un discurso referido en estilo indirecto, aunque el verbo introductor no sea de dicción sino de pensamiento. La distancia del narrador respecto a doña Truhana se deja percibir por el uso de los tiempos del pasado y del modo condicional (que, en este caso, tiene el valor de un futuro en el pasado), así como por el empleo sistemático del demostrativo «aquel». Sin embargo, la particularidad de la versión de don Juan Manuel es que la omnisciencia narrativa se acompaña de numerosos recursos que producen un efecto de «focalización interna», es decir que el enfoque del narrador coincide puntualmente con el del personaje.

Mencionaré cuatro de estos recursos. Primero, la omisión recurrente de la conjunción «que» introductora del discurso referido a lo largo del raciocinio crea un efecto de estilo indirecto libre (Biaggini 2013a: 73-74). Segundo, el narrador asume varias veces como un hecho algo

que solo existió en la mente del personaje: por ejemplo «et assí fue comprando» (64-66) cuando, en rigor, doña Truhana no compró nada. Tercero, se observa en una ocasión (aunque no en todos los manuscritos) el surgimiento del imperfecto del indicativo cuando se esperaría un presente del condicional: «asmó cómo casaría sus fijos e sus fijas e cómo iría aguardada por la calle con yernos e con nueras, e cómo *dizían* por ella cómo fuera de buena ventura» (66, el subrayado es mío). La ausencia de una simple letra (en «dizían», en vez de «dizrían») cambia el punto de vista narrativo y el sentido del discurso: el narrador otra vez asume como un hecho algo que solo existe en la mente de la protagonista. Por último, algunas expresiones verbales vacilan entre un sentido objetivo y uno subjetivo. En el texto, el verbo «cuidar» significa sucesivamente «planear», «proyectar» («començó a cuidar que vendría aquella olla de miel», 64) y «opinar», «creer» («todo lo que cuidava que avría», 66), como subrayando una inestabilidad en el grado de adhesión. Asimismo, en la aserción «fallose por más rica que ninguna de sus vezinas» (66), la fórmula verbal resulta ambigua: puede equivaler a «se consideró más rica», «se tuvo por más rica», lo que marcaría la distancia del narrador, que no se pronunciaría en cuanto al enriquecimiento de la protagonista, o puede significar «se encontró más rica», «llegó a una situación más acomodada» (como cuando se dice que el conde «fallose ende bien»), lo que, al contrario, supondría una implicación del narrador en la aserción del enriquecimiento. Este ensamblaje sofisticado de procedimientos tiende a difuminar la frontera entre la visión del narrador y la del personaje, dando la ilusión de que el primero se adhiere al punto de vista del segundo, imponiéndolo también a los receptores. La crueldad del relato no reside solo en el castigo final, sino en el enfoque adoptado, que nos fuerza a compartir la visión de doña Truhana para luego desacreditarla.

El último toque que añade el narrador es el más cruel de todos: a diferencia de las otras versiones del cuento, el ejemplo 7 menciona los lamentos de la mujer, pero este dolor no provoca un desengaño ni trae ninguna lucidez. Al contrario, Patronio da a entender que doña Truhana sigue equivocándose: «començó a fazer muy grant duelo, *toviendo que avía perdido* todo lo que cuidava que avría si la olla no le quebrara» (66, el subrayado es mío). Es decir que su fracaso no se define como una pérdida: el personaje no ha perdido nada porque en ningún momento poseyó lo que creía poseer. Ahí se sitúa la diferencia sutil entre destrucción y anulación: doña Truhana no sufre ningún perjuicio, sino que vuelve a su propia nada.

## 2. La especulación en el apólogo del ejemplo 20: manipulación de la materia y poder del escrito

En el ejemplo 20, Patronio cuenta la historia de un pícaro, designado como un «golfín», que para salir de apuros y enriquecerse engaña a un rey insensato («que non era de muy buen recado», 140) y atraído por la alquimia. El relato, que coincide con un proceso de engaño y desengaño del rey, se desarrolla en cinco etapas o secuencias.

En una fase preparatoria del engaño, el golfín pone en marcha una estratagema compleja para estafar al rey. Mezcla las limaduras de cien doblas de oro con otros materiales sin valor hasta obtener cien pelotas, de tal modo que cada pelota contenga las limaduras de una dobla. Luego, se pone ricas vestimentas y en la ciudad donde vive el rey vende por unas pocas doblas las pelotas a un boticario, llamándolas «tabardíe» y presentándolas como un ingrediente imprescindible para hacer alquimia. El lector u oyente del texto no entiende de momento el porqué de esa transacción aparentemente absurda. Luego el pícaro reside algún tiempo en la ciudad y deja correr la voz de que él domina la alquimia.

La segunda etapa corresponde al encuentro del golfín con el rey a petición de este y a la primera operación pseudoalquímica. En efecto, el rey se entera del rumor y hace llamar al golfín que, tras manifestar una falsa reticencia y aconsejarle irónicamente al monarca que no invierta mucho dinero en la alquimia, acepta hacerle una demostración de su talento. Manda reunir varios ingredientes baratos, entre los cuales una pelota de *tabardíe*, y los hace fundir delante del rey. Desde luego, la operación produce una dobla de oro puro, con lo cual el rey cree poder acceder a una riqueza ilimitada.

La tercera secuencia, corresponde a una delegación al rey de la operación alquímica: cuando el rey pide al golfín que repita la operación, este le responde que su presencia ya no es necesaria, le da una lista escrita de los ingredientes indispensables (que solo viene mencionada más adelante en el relato) y se despide de él. El rey aplica la receta y, duplicando las proporciones, produce cada vez más oro hasta que falta el *tabardíe*, que, lógicamente, solo permitía la restitución de las cien doblas iniciales.

En una cuarta etapa, el rey vuelve a llamar al golfín y le pregunta dónde puede encontrar más *tabardíe*. El golfín responde que conoce un lugar en el que lo hay en grandes cantidades y acepta, otra vez con cierta reticencia fingida, encabezar una expedición hacia ese lugar. El rey le entrega un gran importe de dinero para dicha expedición pero el golfín se queda con el dinero y desaparece para siempre.

Por último, ocurre el desengaño, que se manifiesta en un doble apéndice del relato, a modo de moraleja interna, como para preparar el consejo de Patronio. En casa del golfín, los hombres del rey encuentran un baúl que contiene un mensaje escrito destinado al monarca. En el mensaje, el golfín revela que no existe el *tabardíe* y alecciona al rey engañado, diciéndole que antes de aceptar la ayuda ajena para enriquecerse, habría debido pedir a su interlocutor que primero se hiciese rico a sí mismo. En esta primera extensión del relato, el propio actor del engaño asume un discurso de desengaño dirigido a su víctima. Pero para mayor humillación del rey, se añade un segundo episodio, de tono todavía más sarcástico. Tras la desventura que sufrió el monarca, unos hombres, a modo de juego, escriben listas de personas que ellos conocen, agrupándolas en categorías, según sus virtudes o defectos, y en la lista de los necios («omnes de mal recabdo», 146) ponen el nombre del rey. Cuando el rey se entera del asunto, envía por los bromistas y les pregunta por qué lo incluyeron en la lista de los tontos. Como ellos responden que por haber entregado tanto dinero a un desconocido, el rey se defiende diciendo que si vuelve el golfín, él actuará de tal modo que ya no lo tendrán por tonto. Los hombres contestan que si volviese el golfín, la lista de las personas tontas no quedaría troncada («non perdían nada de su cuenta», 146), porque sacarían de ella el nombre del rey para poner en su lugar el nombre del golfín. Este desenlace cómico muestra que el rey fue incapaz de sacar ninguna lección del engaño sufrido y que forma parte de la peor categoría de hombres que don Juan Manuel establecía en su *Libro del caballero e del escudero* ([Don] Juan Manuel, 1982: 97): los «muy menguados de cordura», aquellos que incluso después de haber sido engañados no son capaces de entender el engaño y que, de volver a estar en la misma situación, incurren repetidamente en el mismo error. Así que el rey, en el ejemplo 20, encarna un doble modelo negativo o antimodelo: en el campo de la acción (su codicia y su credulidad lo llevaron a adoptar un comportamiento perjudicial para sus bienes y su honra) y en el campo de la interpretación (tras sufrir el engaño, no fue capaz de escarmentar). Ahora bien, en el contexto de un discurso ejemplar, Patronio espera de Lucanor y don Juan Manuel espera de sus lectores u oyentes que sepan ajustar su propio comportamiento en función de modelos o antimodelos preexistentes que el discurso ejemplar ostenta como tales.

Así, el rey es víctima del engaño, pero el relato lo designa también claramente como responsable de su propia desgracia. Esta idea está inscrita en la estructura del relato: en las tres secuencias centrales, el rey es quien asume el papel activo: en la segunda secuencia, él mismo manda que el golfín se presente en la corte; en la tercera, realiza por su cuenta la operación pseudoalquímica; en la cuarta, pide al golfín que vaya a buscar el tabardíe y le entrega una gran cantidad de dinero para su expedición. Solo en la primera y última secuencias actúan otros personajes: en la primera, el golfín prepara el engaño; en la última, alecciona socarronamente al rey y los bromistas también se burlan del monarca. Por supuesto, aunque el rey conserva su libre albedrío, tiene que interpretar signos falsificados, los que integran un sistema de representación prefabricado por el golfín con una intención engañadora. El embustero crea las condiciones coherentes que propician una interpretación errónea de su víctima y deja que esta saque libremente y por su propia cuenta todas las conclusiones de las premisas trucadas. En el ejemplo 20, a diferencia de lo que ocurre en el ejemplo 7, el narrador no pretende restituir en detalle el raciocinio del protagonista iluso. Se accedía a los rodeos de las cavilaciones de doña Truhana, pero son mínimas las referencias a lo que está pensando el aprendiz de alquimista. Pasa lo mismo con el golfín, cuyos pensamientos, antes del mensaje escrito dejado en el baúl, quedan fuera de alcance, lo que produce también el efecto de *suspense* que recorre el relato. En este caso, lo que refleja la interioridad de los personajes son las manipulaciones de la materia. La especulación mental del rey se manifiesta por su empeño en multiplicar las proporciones de los ingredientes con el fin de acrecentar el oro producido y, más radicalmente, por su creencia implícita en la reproductibilidad infinita de tal operación. El rey asume que la naturaleza, limitada en su dimensión material, puede seguir la ley de una voluntad ilimitada. Además, no es capaz de vislumbrar que la producción discrecional de oro equivaldría a una devaluación progresiva del mismo e *in fine* a la anulación total de su valor. La alquimia es la traducción en el mundo material del crecimiento especulativo, pero se trata de una falsa alquimia que se basa en un ingrediente trucado, el *tabardíe*, elemento artificial que el embustero presenta abusivamente como un elemento natural. El mero hecho de darle un nombre contribuye a asentar su existencia previa y enmascarar su artificialidad.

El apólogo procede de un antecedente árabe, que fue claramente identificado hace casi cincuenta años por Rameline Marsan (1974: 388-394), pero que desde entonces ha pasado bastante desapercibido entre los críticos y editores de *El conde Lucanor*. Se trata de un relato contenido en el *Kitāb al-mukhtār fī kašf al-asrār* (*Libro de diversos secretos desvelados*) que el polígrafo sirio al-Ġawbarī redactó entre 1222 y 1232 tras una serie de viajes por el mundo islámico.<sup>5</sup> La obra se presenta como un manual de criminología que denuncia los fraudes y falsificaciones imperantes en todos los ámbitos de la sociedad, clasificándolos temáticamente. El capítulo 9 versa específicamente sobre las artimañas de los alquimistas (Abrahams 1984). El autor no emite un juicio zanjado en cuanto a la posibilidad de la transmutación alquímica, pero sugiere que si tal posibilidad existe, Dios la brinda tan solo a los más sabios y no quiere que la alcance la gente del común. En todo caso, él mismo ha comprobado cómo unos embusteros se dedican a fingir que saben hacer alquimia para estafar a los más crédulos. Al-Ġawbarī afirma que rastreó más de trescientas astucias utilizadas por los falsos alquimistas: el capítulo pasa revista a algunas de ellas, añadiendo anécdotas ilustrativas. La fuente del apólogo del ejemplo 20, que aparece al final del capítulo, es mucho más extensa y detallada que la versión

<sup>5</sup> De esta obra existen una traducción francesa (al-Ġawbarī, 1979), útil aunque realizada con criterios algo imprecisos, una traducción alemana que no he podido consultar (Höglmeier, 2006) y una reciente edición bilingüe con traducción inglesa (al-Ġawbarī, 2020).



manuelina. Se presenta como una anécdota histórica del pasado reciente: mientras que el falso alquimista tan solo viene definido como un hombre nativo de la provincia de Jorasán, en Persia oriental, el rey está perfectamente identificado como Nur al-Din (1117/8-1174), el famoso sultán de Damasco, gran unificador del territorio musulmán en el Oriente Medio a mediados del siglo XII.

Después de un panorama ya muy completo de José Fradejas Lebrero (2001), Francesc Gómez, en dos artículos recientes (2015 y 2017), establece a partir de un cotejo riguroso de las versiones existentes las grandes líneas de la tradición occidental de este relato, en la península ibérica y fuera de ella, puesto que sugiere que el capítulo de al-Ġawbarī es la fuente indirecta de Geoffrey Chaucer para su *Canon's Yeoman's Tale* (*Cuento del criado del canónigo*) incluido en los *Canterbury Tales*. El relato tuvo que circular activamente en la península ibérica durante los últimos siglos de la Edad Media, aunque no se sabe si como parte del tratado de al-Ġawbarī o como texto independiente (y tampoco hay que descartar el papel de una difusión oral). Además del apólogo de don Juan Manuel, se conservan tres versiones en lenguas romances ibéricas: dos en catalán, en el *Fèlix o Llibre de meravelles* (VI, 36, 4) de Ramon Llull (2011: 47-68), compuesto en 1288-1289, y en el *Tractat de les penes particulars d'infern* (XLVI), del franciscano Joan Pasqual, redactado poco después de 1436; otro en castellano, en el *Libro del cavallero Zifar* (1929: 446-452), obra probablemente compuesta en el segundo cuarto del siglo XIV. Ateniéndome a las versiones anteriores a la de *El conde Lucanor*, propongo el siguiente cuadro comparativo para señalar algunas diferencias importantes entre las versiones.

	al-Ġawbarī	Ramon Llull	Zifar	Juan Manuel
Operación alquímica	Transmutación	Multiplicación	Transmutación	Transmutación
Lista escrita de ingredientes	Sí	No	No	Sí
El embustero deja al rey un mensaje escrito	No	No	No	Sí
Apéndice narrativo	Sí (un hombre, con un registro escrito)	No	Sí (un grupo de hombres, solo oralmente)	Sí (un grupo de hombres, con un registro escrito)

La versión de Ramon Llull, de desarrollo narrativo muy escueto, se caracteriza por dos elementos propios: en ella, primero, el falso alquimista pretende acrecentar una cantidad de oro ya existente (se trata de multiplicación y no de transmutación); en segundo lugar, el relato carece del apéndice dedicado a la lista de los hombres tontos. En cambio, las otras tres versiones peninsulares, de acuerdo con la de al-Ġawbarī, se centran en una falsa transmutación y contienen el desenlace gracioso que ridiculiza al rey. Sin embargo, en el original árabe, era un personaje único quien se burlaba del monarca al incluir su nombre en una lista, mientras que en estas tres versiones ibéricas, aparece un grupo de hombres que bromean acerca de la necesidad o locura del rey. A este respecto, la versión del *Zifar* (como, por otra parte, la de Joan Pasqual que he dejado de lado) contiene un motivo ausente del relato árabe: el rey, disfrazado de hombre del común, da un paseo nocturno por la ciudad y oye que unos hombres, a modo de juego, lo designan como el mayor de los necios. Al final del relato, uno de los bromistas del *Zifar* (1929: 452) menciona un «libro de la neşçedat» en el que tachará el nombre del rey en el

caso inverosímil de que vuelva el estafador, pero parece que se trata de un chiste que recurre a una metáfora porque anteriormente no se mencionaba ningún catálogo escrito. El ejemplo 20 de *El conde Lucanor* es la única versión ibérica en que el grupo de hombres, al final, pone efectivamente unas listas por escrito, incluyendo el nombre del rey en una de ellas. También es la única versión que conserva de la fuente árabe el detalle de que el falso alquimista entrega al rey una lista escrita de los ingredientes necesarios para la transmutación alquímica. Por último, destaca un elemento exclusivo del ejemplo 20, el mensaje escrito destinado al rey que el golfín deja encerrado en el baúl, que ni siquiera está en al-Ġawbarī.

Esta breve comparación revela una orientación específica de la versión de don Juan Manuel, ligada al papel que este concede a la escritura. El ejemplo 20, de acuerdo con la fuente árabe pero a diferencia de las otras versiones ibéricas, menciona listas escritas de dos tipos, la de los ingredientes alquímicos y las de los hombres agrupados en diferentes categorías (si bien en la fuente árabe tan solo aparece la lista de los necios). Además, el mensaje escrito que el golfín deja al rey en el baúl solo se encuentra en la versión de don Juan Manuel y es sin duda una innovación suya. A mi parecer, los tres escritos que aparecen en la historia están estrechamente vinculados. Sospecho incluso que don Juan Manuel introdujo el detalle del mensaje en el arca como un puente entre la primera lista y las últimas.

En efecto, el mensaje del golfín es el siguiente: “Bien creed que non á en el mundo tabardíe, mas sabet que vos he engañado. Et quando yo vos dizía que vos faría rico, deviéradesme dezir que lo feziesses primero a mí e que me creeríedes” (146). La primera frase, que revela la inexistencia del *tabardíe*, me parece remitir a la primera lista, la de los ingredientes alquímicos, cuya lógica consistía en poner en el mismo nivel unos elementos naturales y el *tabardíe* artificial, precisamente para enmascarar la artificialidad de este. Una lista de este tipo, fundamentalmente heterogénea, subvierte el orden establecido, al incluir dentro de cierta categoría un elemento que, en rigor, no le pertenece. Además, este elemento se revela insustituible: cuando se agota el *tabardíe*, la lista queda incompleta y la receta no funciona. En cuanto a la segunda frase de la moraleja del golfín, anuncia claramente las listas finales, las que escriben los hombres que se burlan del rey: lo que se realiza en ella es que el rey no se preguntó por qué el golfín le proponía a él aquella riqueza en vez de producirla para sí mismo, así que el rey no fue capaz de ponerse en el lugar del otro, se creyó insustituible aunque no lo era. Ahora bien, es exactamente lo que manifiestan las listas del epílogo: los hombres que las hacen dicen al rey que si volviese el golfín, se conformarían con sustituir el nombre del rey por el suyo, y que así la lista de los tontos no quedaría truncada. Estas listas del final, a diferencia de la primera, son homogéneas, contienen elementos totalmente sustituibles y, por lo tanto, siempre están completas. Mediante la lista de los tontos, se afirma que la idiotez del rey vale tanto como la de cualquier otro hombre, lo que, implícitamente, tiende a negar la aspiración de la persona regia a una superioridad de principio. Esta idea importa, cuando se recuerda que en 1332, Alfonso XI, enemigo personal de don Juan Manuel, decidió marcar su preeminencia por una coronación y una consagración que, hasta entonces, no era un ritual practicado en Castilla. En este punto coincido con el artículo esclarecedor de Erica Janin (2018) que examina la figura del rey engañado en los ejemplos 1, 20 y 32 de *El conde Lucanor* a la luz del contexto de las relaciones conflictivas de don Juan Manuel con Alfonso XI. Analizando el ejemplo 20, ella subraya el divorcio entre un rey desprovisto de sabiduría y los personajes que lo ridiculizan, dotados de la escritura. Este manejo de la escritura en contra del rey puede interpretarse de varios modos en el contexto de la Castilla de 1335. Desde una primera línea de interpretación, estos hombres de pluma podrían representar a los letrados, miembros de una nobleza de servicio de la que Alfonso XI fue rodeándose a partir de 1325 para reforzar el aparato

administrativo del reino al mismo que tiempo que alejaba de la corte a los “ricos hombres” como don Juan Manuel. El golfín arribista y los bromistas del epílogo pueden prosperar porque, al lado del rey, faltarían los verdaderos consejeros, los miembros de la alta nobleza que, implícitamente, habrían sido capaces de evitar que el rey cayera en semejante deshonra. Una segunda línea de interpretación, que es básicamente la que adopta Érica Janin y que puede superponerse a la primera sin contradicción, consiste en subrayar que por su dominio de la escritura estos personajes se asemejan a don Juan Manuel. Así se explicaría que en el caso del golfín, el deseo de medrar no dé lugar a ninguna condena explícita, al contrario de lo que ocurre con doña Truhana en el ejemplo 7. Además de ser actor del engaño, el golfín es también autor de una moraleja desengañadora, puesta por escrito, como la del propio “don Johán” que remata el ejemplo. Extendiendo esta semejanza al conjunto del ejemplo, se intuye que los mecanismos de la especulación, que vertebran el engaño, pueden reflejar de algún modo los mecanismos ejemplares que dan su estructura al propio texto.

### 3. Los apólogos en su marco: la analogía entre especulación y ejemplaridad

El examen de los apólogos en comparación con las otras versiones conservadas revela la orientación particular que les dio don Juan Manuel, pero el sesgo ideológico propio del discurso ejemplar se manifiesta de forma más radical cuando se considera el apólogo dentro de su marco, el diálogo de Lucanor y Patronio. De hecho, el relato adquiere su carácter ejemplar por las circunstancias pragmáticas de su enunciación que, en el caso de la obra de don Juan Manuel, coinciden con dicho marco dialogístico (Funes, 2014). En cuanto a la relación del apólogo con el diálogo de Lucanor y Patronio, Laurence de Looze (2010) apunta que el proceso ejemplar estriba en dos operaciones fundamentales: el isomorfismo y la inducción (aunque a mi parecer sería preferible hablar de «inferencia analógica» que de «inducción»). El isomorfismo se define como una analogía de estructura entre el marco y el relato enmarcado y, más precisamente, como una analogía entre dos relaciones: [A: B]:: [C: D]. En el caso del ejemplo 7, los elementos A, B, C y D de este esquema corresponderían respectivamente a: Lucanor; el proyecto que le propuso el desconocido; doña Truhana; el proyecto que ella se propuso a sí misma. En el caso del ejemplo 20, serían: Lucanor; el desconocido y su propuesta; el rey; el golfín y la falsa alquimia. A partir de este isomorfismo, lo propio del discurso ejemplar es proyectar por analogía el desenlace del apólogo sobre el planteo de Lucanor en el marco. Tanto la historia de doña Truhana como la del rey acaban mal para ellos (F), de lo cual Patronio infiere que si Lucanor persiste en su proyecto, él también tendrá que sufrir consecuencias dañinas (E): [A: B => E]:: [C: D => F]. A partir de F (el desenlace efectivo en el relato enmarcado) Patronio infiere E (el desenlace previsible en el marco) y, por consiguiente, tanto en el ejemplo 7 como en el 20, Patronio aconseja a Lucanor que no acepte la propuesta del desconocido. En ambos casos, la ejemplaridad es negativa o *a contrario*: el apólogo sirve de contraejemplo a lo que debe hacer Lucanor. Ahora bien, todo este sistema se funda en la analogía (la «semejança», diría don Juan Manuel) que es una operación falsamente simple. Decir que dos cosas son análogas supone que son diferentes y, por tanto, la semejanza que se establece entre ellas depende de un criterio externo, aunque este criterio quede implícito.

Una de las aportaciones más valiosas de Marta Ana Diz al estudio de *El conde Lucanor* consistió en cuestionar la falsa evidencia de la analogía entre marco y relato enmarcado, mostrando que a la hora de analizar la ideología del texto, las diferencias importan más que las semejanzas. De hecho, para los ejemplos 7 y 20, ella señala que los planteos de Lucanor

adoptan una formulación tan general e indeterminada que su sentido no parece inmediatamente descifrable por el lector-oyente del texto. En el caso del ejemplo 20, Diz evidencia una inadecuación crucial entre este planteo y el relato analógico elegido por Patronio:

–Patronio, un omne vino a mí e dixo que me faría cobrar muy grand pro e grand onra; e para esto que avía mester que catasse alguna cosa de lo mío con que se començasse aquel fecho, ca desde fuesse acabado, por un dinero avría diez. Et por el buen entendimiento que Dios en vós puso, ruégovos que me digades lo que vierdes que me cunple de fazer en ello.

–Señor conde, para que fagades en esto lo que fuere más vuestra pro, plazarme ía que sopiessedes lo que constesció a un rey con un omne que'l dizía que sabía fazer alquimia. (140)

A pesar de la gran vaguedad del planteo de Lucanor, bien se podría entender que el hombre desconocido vino simplemente a proponerle un trato financiero que le permitiese decuplicar el capital que estuviese dispuesto a invertir. Ahora bien, al elegir el apólogo del rey y del falso alquimista, Patronio asume implícitamente que la operación financiera del marco es análoga a la alquimia, una práctica transgresiva que consiste en crear riqueza a partir de nada, e incluso a una falsa alquimia, es decir una transgresión dentro de la transgresión, una falacia de segundo grado. El efecto creado por este dispositivo es un ataque solapado a los sectores de la sociedad relacionados con la actividad financiera y mercantil por la cual la alta nobleza del siglo XIV podía sentirse amenazada. Además, me parece que la formulación adoptada por Lucanor, «desde fuesse acabado, por un dinero avría diez», al dejar implícito el mecanismo de multiplicación del dinero, sugiere su carácter contra natura, que es el argumento típico en la Edad Media para condenar la usura: en el propio relato ejemplar, el *tabardie*, ingrediente artificial que no existe en este mundo, puede representar el carácter antinatural de cualquier operación usurera<sup>6</sup>. Así, por la mera correspondencia analógica, el ejemplo despliega un doble significado: un significado ligado al enunciado (lo que *dice* el ejemplo) y otro ligado al acto enunciativo (lo que *hace* el ejemplo). El segundo significado, más difícil de detectar, funciona como una señal de connivencia dirigida a los lectores-oyentes que comparten de antemano el trasfondo ideológico del texto y que en este ven reflejadas sus propias preocupaciones estamentales.

Marta Ana Diz analiza de modo similar el planteo del ejemplo 7, en que ella detecta un indicio textual de esa doblez del mensaje ejemplar:

–Patronio, un omne me dixo una razón e amostrome la manera como podría seer. E bien vos digo que tantas maneras de aprovechamiento ha en ella, que si Dios quiere que se faga assí como me él dixo, que sería mucho mi pro; ca tantas cosas son que nasçen las unas de las otras que al cabo es muy grant fecho además.

Et contó a Patronio la manera como podría seer. Desde Patronio entendió aquellas razones, respondió al conde en esta manera:

–Señor conde Lucanor, siempre oí dezir que era buen seso atenerse omne a las cosas çiertas e non a las [vanas fiuzas], ca muchas vezes a los que se atienen a las f[i]uzas contescéles lo que contesció a doña Truana. (64)

<sup>6</sup> En Castilla, desde Alfonso X y hasta las Cortes de Alcalá de 1348, el préstamo con interés no debía exceder una tasa de un 33% para no ser considerado usurero (García Díaz: 315-331).

Este planteo de Lucanor, aún más difícil de desentrañar que el del ejemplo 20, viene referido, como es habitual, en estilo directo, pero a renglón seguido se le añade un «discurso narrativizado»: «Et contó a Patronio la manera como podría seer». El contenido de estas explicaciones que Lucanor dio a Patronio queda fuera de alcance. Es lo que Marta Ana Diz llama un «secreto del texto»: se oculta el contenido del discurso pero al mismo tiempo se ostenta el hecho de que este discurso ha sido enunciado. Este procedimiento parece actuar como el indicio de un segundo grado de significación del ejemplo, solo accesible para aquellos lectores-oyentes que compartan la ideología propugnada por la obra. Por otra parte, yo añadiría que en este ejemplo 7, a diferencia del ejemplo 20, el desajuste entre el marco y el apólogo no se plasma en la acción (lo que propuso el hombre a Lucanor y lo que se propuso doña Truhana a sí misma) sino en los actores, los propios personajes. En efecto, ¿hasta qué punto es relevante que Lucanor, un conde, representante de la nobleza más elevada, determine su conducta en función de lo que sucedió a doña Truhana, una doña nadie, de ínfima categoría social? El mero hecho de definir a la protagonista como una mujer pobre que va al mercado la asigna al mundo laboral, a la categoría de los *laboratores*, totalmente ajena al grupo nobiliario de Lucanor, el de los *bellatores*. De entrada, el comportamiento de doña Truhana no puede ofrecer para Lucanor un modelo de comportamiento literal (sea positivo o negativo) porque no pertenecen al mismo mundo. La diferencia abismal de estatuto social implica que el ejemplo no se funda en una sinécdoque (que implica que los dos elementos pertenecen a un mismo conjunto) sino en una metáfora (que implica un traslado de un nivel de realidad a otro), relación que puede alterar el estatuto del texto (Strubel 1988). Comparar el caso de Lucanor al de doña Truhana en el ámbito moral tiene el efecto, en última instancia, de subrayar la inconmensurabilidad de sus estatutos sociales y de imponer una visión profundamente conservadora de la sociedad. La supuesta semejanza permite asentar una desemejanza más fundamental.

Ahora bien, me gustaría intentar conciliar estas ideas derivadas del análisis de Marta Ana Diz con otra línea de interpretación, que encuentro en los trabajos de Laurence de Looze (2006 y 2010) y de otros especialistas, como Leonardo Funes que, en la introducción a su edición de la obra, escribe: «todo texto tematiza su propia ideología, es decir dramatiza o expone en alguno de sus niveles su propio principio constructivo» ([Don] Juan Manuel, 2020: LXXII), ilustrando este principio teórico a partir del ejemplo 21. En el relato de este ejemplo, un filósofo no duda en manipular a un joven rey mediante un engaño pedagógico para que rectifique sus deficiencias en el ejercicio del gobierno. El recurso a una manipulación del mismo tipo se expone y justifica en el prólogo acerca de los ejemplos de la obra. A partir del símil médico del hígado enfermo, curado gracias a una mezcla del medicamento con una sustancia azucarada, don Juan Manuel define la fórmula ejemplar elegida como una garantía de que todos los lectores, incluso los menos sutiles, se aprovechen del libro: «por las palabras falagueras e apuestas que en él fallarán», estos lectores, aunque no lo deseen, no dejarán de asimilar «las cosas aprovechosas que son y mezcladas» (10). El prólogo sugiere que todo esfuerzo retórico funciona de forma oblicua, a veces en contra de lo que puede o quiere entender el receptor. De la misma forma, la especulación mental y financiera, a pesar de ser condenada por los ejemplos 7 y 20, tanto en su lectura explícita como en su lectura implícita, no deja de estar en consonancia con los propios mecanismos de la ejemplaridad que rigen el texto. Como la especulación de los personajes marcados negativamente, el ejemplo conlleva una manipulación interpretativa o, si se quiere, una falsa concordancia entre lo que dice y lo que hace. En el planteo del ejemplo 7, aunque no se puede especificar lo que el hombre desconocido le propuso a Lucanor, parece que la propuesta en cuestión obedece a una lógica bien determinada: se trata literalmente de convertir un dicho («me dixo una razón») en un hecho («es muy

grant fecho además»), de pasar de unas palabras a unas cosas que se engendran y multiplican por sí solas («tantas cosas son que nascen las unas de las otras») según un proceso que, en rigor, admite una sola incertidumbre («si Dios quiere que se faga así commo me él dixo»). Dios es precisamente la instancia capaz de transformar el dicho en hecho y la palabra en cosa mediante su verbo eficaz.

En primer lugar, a la luz de este planteo, el proyecto financiero de doña Truhana también puede leerse como un proyecto “performativo”, porque la mujer confía en que su discurso (aquí un discurso interior) pueda convertirse en hecho, transformando el mundo y transformándola a ella también. Ahora bien, este es precisamente el objetivo principal del ejemplo en que Patronio involucra a Lucanor y en que el libro involucra al lector-oyente: se trata de producir una palabra eficaz que afecte a su destinatario de modo que este le dé una aplicación práctica. En segundo lugar, dentro del discurso de doña Truhana, la cadena de equivalencias entre la olla y las otras cosas se apoya en la convencionalidad del dinero, que permite que una cosa pueda equivaler a otra. Esa substitución reiterada de una cosa por otra no deja de recordar la técnica ejemplar del propio Patronio que, a cada situación experimentada por Lucanor, asigna un relato análogo que la reformula y, al mismo tiempo, la desplaza.

En tercer lugar, más radicalmente, esta cuestión es también de índole semiótica: la significación, como el uso del dinero, se fundamenta en un sistema convencional de equivalencias. El fantasear de doña Truhana se puede leer como una cadena de signos que van remitiendo a otros signos. Un elemento del relato y un elemento del consejo de Patronio pueden confirmar esta hipótesis. En el relato, la olla de miel, como recipiente que contiene una sustancia preciosa y dulce, puede figurar el signo en su representación tópica, a partir de la oposición *corteza/meollo*, una vil envoltura en la que yace la sustancia preciosa. En su consejo final, Patronio insiste en la oposición entre «f[i]uzas dubdosas e vanas» y la «cosa çierta» (que ya había expuesto antes de relatar la historia de doña Truhana, contraponiendo las «[vanas fiuzas]» a las «cosas çiertas»). Ahora bien, el mismo Patronio, en el ejemplo 24, da la siguiente definición de las «señales»: «Pues digo ‘señales’, digo cosa non çierta» (172). Así, las «f[i]uzas dubdosas e vanas» pueden asemejarse a los signos como instrumentos que dan un acceso necesariamente parcial y posiblemente erróneo a la realidad de las cosas. En varios manuscritos, y en particular en S, que suele servir de base a las ediciones modernas de la obra, me llama la atención que la palabra «fiuza» no tenga un significante fijo: se leen variantes como «fuza» y «fuiza». Esta variabilidad del significante puede ser un síntoma de la inestabilidad del significado. Citando la edición de Funes, he mantenido los corchetes del editor en estos casos, para poner de realce las variantes de grafía y, también, para “vanas fiuzas”, la ausencia del adjetivo “vanas” en S. Se diría que la palabra “fiuza”, que en principio remite a la *fiducia* latina con el sentido de confianza o garantía, llega en ciertas circunstancias a designar todo lo contrario, es decir la creencia ilusoria.

Más allá de estos tres indicios, si consideramos el nivel de lectura en que especulación y ejemplaridad entran en consonancia, el personaje del marco que ha de reflejarse en el espejo de doña Truhana ya no es Lucanor, sino Patronio. La actividad mental de doña Truhana y la de Patronio no son esencialmente distintas. La diferencia principal, sin embargo, es que Patronio emite a partir del relato una única inferencia, que se plasma en su consejo y que luego viene confirmada por una serie de validaciones que clausuran el ejemplo. ¿Qué pasaría si, en vez de limitarse a esta única analogía, Patronio reiterase el proceso, alegando un segundo relato, análogo al primero, y luego un tercero, análogo al segundo, etc.? Esta repetición acarrearía una deriva del significado en un proceso desprovisto de clausura y, asimismo, un oscurecimiento de la ejemplaridad. Por lo tanto, el paralelismo entre el raciocinio de doña Truhana y

la construcción del ejemplo no puede ser sino parcial. En este caso, es Patronio (y no Lucanor) quien puede leer en el sistema de signos creado por la mujer una imagen deformada de su propia actividad ejemplarizante.

Ahora bien, en este nivel de interpretación también se manifiesta la ideología del texto. Doña Truhana es un miembro del estado de los *laboratores* y, al mismo tiempo, la lista mental de cosas que el relato le atribuye escamotea un dato crucial, que justificaría todo su razonamiento: el trabajo. Además de las dos operaciones ya mencionadas que rigen el mecanismo del acrecentamiento de la riqueza (el engendramiento natural y el intercambio financiero), lo que permite que los huevos den gallinas y que a las gallinas sucedan las ovejas es el trabajo de la granjera que las cría. La construcción textual logra definir a los *laboratores* como los que no deben poseer nada y que, además, aparecen desposeídos de su propia función laboral. Por eso, a mi parecer, se trata de uno de los relatos más violentos de toda la obra.

En el caso del ejemplo 20, la analogía entre especulación y ejemplaridad aparece aún más marcada en la construcción textual. Al dejar su mensaje desengañador en el baúl, el golfín asume respecto al rey un papel paralelo al de Patronio respecto al conde Lucanor. El que pone en marcha el proceso de especulación a partir de una manipulación de la materia es también el que enuncia y denuncia la falacia de un mundo material infinitamente adaptable a la voluntad humana desenfrenada. El arca que contiene el mensaje puede ser una figura del ejemplo entero, como continente de una lección moral. Además, como la olla de miel de doña Truhana, tiene la estructura tradicional del signo, representado como una combinación *corteza/meollo*. Por último, como elemento final del relato enmarcado, el mensaje en el arca reproduce dentro de la ficción el verso con el que don Johán remata la situación del marco. Así, de forma inesperada, en la acción del golfín se proyectan tanto la figura de Patronio como la de don Johán, *alter ego* del autor dentro del libro. Como responsable del desengaño dentro del relato, parece lógico que el golfín coincida con la de las instancias que asumen la misma función desengañadora en el marco. Es más: en cierta medida, esta coincidencia se aplica también al golfín como productor del engaño.

En efecto, el *tabardíe*, emblema de la falacia dentro del relato, aparece también como emblema posible de la ficción de la que se vale Patronio para aconsejar al conde (aunque, evidentemente, el rey descubre retrospectivamente la falsedad del *tabardíe*, mientras que Lucanor sabe de antemano que el relato de Patronio es una construcción retórica destinada a aclarar el problema que él mismo ha planteado). Además, como la olla de miel de doña Truhana o el baúl del golfín, la pelota que contiene las limaduras de oro es otra representación posible del signo. El nombre elegido, “tabardíe”, puede dar lugar a varias interpretaciones. En los manuscritos conservados de la obra de al-Ġawbarī, parece que el ingrediente inventado por el falso alquimista tiene una denominación variable que, a pesar de ser imaginaria, no deja de desplegar ciertas resonancias semánticas: René Khawam, en su traducción al francés (al-Ġawbarī, 1979: 215) transcribe «tabarmukk», explicando en una nota que esta palabra puede aludir a una tela de mala calidad, mientras que Manuela Dengler edita «tanazbak», lo que Humphrey Davies traduce al inglés por «heesmaydafulautovyu» (al-Ġawbarī, 2020: 169), transcripción aproximativa de «he’s made a fool out of you» («él te ha ridiculizado»). Como no se sabe bajo qué forma la anécdota llegó a don Juan Manuel, tampoco puede determinarse si el término «tabardíe» estaba ya en su fuente directa o si es creación suya. En todo caso, en su significativo, el término se parece a los antecedentes árabes señalados. En su nuevo contexto lingüístico, la palabra pierde las posibles connotaciones que tenía en árabe, adquiriendo en cambio un exotismo que delata la procedencia oriental del relato. Además, adquiere nuevas connotaciones en la lengua que lo acoge: en castellano, puede aludir al sustantivo «tabardo»,

que designaba un abrigo u otra prenda de vestir de calidad inferior o más precisamente, en un contexto militar, un chaquetón que se ponía por encima de la armadura (para esta acepción, al parecer, procede del francés *tabard*, que designa lo mismo). En el relato, el *tabardie* no deja de ser un a modo de tabardo, una envoltura basta que contiene algo valioso. En la estrofa 18 del *Libro de buen amor*, obra redactada en los mismos años que *El conde Lucanor*, Juan Ruiz también recurre a la imagen del tabardo como tegumento vil de una sustancia preciosa:

So la espina está la rosa, noble flor,  
so fea letra está saber de grand dotor;  
como so mala capa yaze buen bevedor,  
así so mal tabardo está el buen amor. (Juan Ruiz, 1992: 15)

Como el tabardo de Juan Ruiz, receptáculo del buen amor, puede que el *tabardie* de don Juan Manuel y su oro escondido ofrezcan una representación indirecta de la construcción literaria del ejemplo.

¿Hasta qué punto, en el ejemplo 20, la operación seudoalquímica y la construcción retórica del texto responden a una misma estrategia? Sabemos desde el prólogo que la ejemplaridad conlleva una manipulación asumida de su receptor, puesto que se prevé que el placer de la lectura permita la asimilación de la doctrina aunque el destinatario no la pueda o no la quiera entender. En el relato del falso alquimista, la estrategia del protagonista consiste en crear una falsa relación de causa y efecto que pretende producir una cosa (el oro) que, en realidad, ya estaba presente desde principio. Si consideramos que la ejemplaridad se refleja en este proceso engañoso, tendremos que asumir que el ejemplo también adopta una lógica abusiva al fingir que de un planteo de Lucanor surge un consejo de Patronio que luego es validado por don Johán quien, a su vez, remata todo el dispositivo mediante unos versos abarcadores. Del mismo modo que el oro tan solo es el producto aparente de la operación seudoalquímica, el consejo de Patronio y los versos de don Johán no derivan del relato ejemplar de forma mecánica y transparente: la ejemplaridad supone de por sí una selección de algunos rasgos del relato en detrimento de otros pero, más radicalmente, es evidente que el relato procedente de las fuentes viene reescrito por el autor con el fin de que cuadre con una orientación ideológica determinada. Así, aunque don Juan Manuel escribe a partir de fuentes identificables, no hay prioridad lógica del relato respecto al consejo de Patronio o a la moraleja versificada de don Johán: todos estos elementos han sido concebidos conjuntamente, como piezas convergentes (Biaggini 2013b: 88-92) de un mismo dispositivo prefabricado. A pesar de la elección retórica de presentar a don Johan como receptor del ejemplo y simple compilador del libro, él no extrae el oro moral de una ganga narrativa bruta y ajena, sino que, como el golfín, reparte los signos según una orientación determinada que hace emerger cierta interpretación en detrimento de otras.

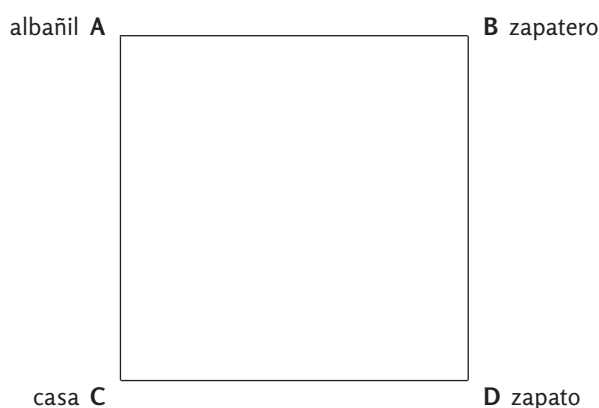
Desde esta lectura, resulta que la especulación es a la vez una actividad condenada dentro de una axiología moral y un modelo oblicuo que, metafóricamente, remite a cómo el texto negocia sus tensiones constitutivas. En el ejemplo 7, la convencionalidad del dinero y los intercambios que permite reflejan la convencionalidad del signo y de la significación. En el ejemplo 20, la manipulación llevada a cabo por el golfín se da como una representación posible del abuso fundamental de cualquier dispositivo ejemplar. Por último, el paso de la falsedad engañosa a la ficción provechosa parece inscrito en el vocabulario de doble filo empleado en el texto, con unas palabras que vacilan entre valores morales y valores mercantiles. En el ejemplo 7, la «fiuza», de significante y significado inestables, reúne el crédito que da



doña Truhana a su propia empresa y la ganancia que espera sacar de ella. En el ejemplo 20, el rey, hombre «de mal recabdo» (palabra emparentada con «caudal» y «capital») es incapaz de gestionar su capital intelectual y social a la vez que financiero, mientras que los hombres que se burlan de él «no perdían nada de su cuenta» (146) al cambiar un nombre por otro en su lista: la «cuenta» es ante todo un acto intelectual, pero que gestiona y contabiliza el capital simbólico de cada individuo, según un principio de reparto que recuerda la «justicia distributiva» aristotélica. A esta escala microtextual, también se detectan los ecos de la construcción ejemplar del conjunto.

#### 4. Una propuesta conclusiva (y especulativa)

Para concluir esta reflexión me arriesgaré a hacer una propuesta un tanto descabellada que, precisamente, tiene que ver con la concepción aristotélica de la actividad mercantil tal y como la recibieron y completaron los pensadores medievales. En el libro V de su *Ética nicomáquea*, dedicado a la justicia, Aristóteles define el dinero como un factor de equilibrio en la transacción económica que, a su vez, actúa de cemento político para la comunidad de la *civitas*. Los intercambios han de concebirse en el marco de la justicia distributiva, que prevé el reparto de los bienes en función del mérito de cada uno según un sistema matemático que atañe a la geometría, puesto que se basa en el principio de proporcionalidad. Este modelo de intercambio exige la presencia de cuatro términos, a saber dos personas (A y B) y dos recompensas o castigos (C y D) que han de serles atribuidos de modo que se verifique la equivalencia siguiente:  $A : C :: B : D$ . Este esquema se extiende a la transacción económica que, para ser justa, tiene que respetar la proporción dentro de la reciprocidad (*figura proportionalitatis*). A la zaga de Aristóteles, los escolásticos de los siglos XIII y XIV representaron gráficamente el esquema mediante un cuadrado de este tipo que, aquí, retoma un ejemplo aducido en la *Ética* acerca de un albañil y un zapatero:



Si el zapatero quiere obtener la casa que hizo el albañil y el albañil el zapato que hizo el zapatero, el intercambio no puede ser aritmético (no se puede simplemente dar la casa a cambio del zapato), sino que debe respetar las proporciones que incluyen el coste de los materiales utilizados, el tiempo pasado en el trabajo, etc. Lo que permite la igualación de cosas tan dispares es el dinero, concebido por Aristóteles como la medida que hace conmensurables unos

bienes que no pertenecen a la misma categoría. Esta ecuación es también la que, en última instancia, asegura la coherencia del cuerpo social, concebido como el resultado de todos los intercambios justos.

En un libro apasionante, Joel Kaye (1996) examina el impacto que tuvo en la escolástica esta concepción aristotélica de los intercambios y cómo el debate que suscitó permitió a los universitarios medievales pensar las actividades mercantiles. Joel Kaye sigue las líneas directrices de este debate en las obras de grandes intelectuales como Alberto Magno, Tomás de Aquino, Enrique de Gante, Pedro Juan Olivi o Nicolás Oresme. Con matices distintos, las obras de estos teólogos defienden la misma idea de que en el intercambio mercantil el dinero no mide el valor intrínseco de la cosa vendida, sino la *indigentia*, la necesidad que el comprador tiene de ella: en períodos de carestía, el pan se vende más caro que en período de abundancia, así que el precio justo es variable. A finales del siglo XIII, Pedro Juan Olivi tuvo una posición radical al legitimar esa relatividad del valor de las cosas en función de la oferta y de la demanda, intuyendo la idea atrevida de una autorregulación del mercado y, por lo tanto, de un sistema de *justitia* desprovisto de cualquier autoridad externa que le aportase su garantía y su control, es decir un orden justo sin que interviniera ningún ordenador, divino o humano. Otra dificultad para los escolásticos era que un sistema de intercambios justos basado en el concepto de *indigentia* evacuaba la cuestión de la jerarquía social: la *indigentia* era la base de un relativismo que prescindía de esencias y jerarquías (Kaye 1996: 70 y 73-74). Así a finales del siglo XIII y en el siglo XIV, sobre todo entre los franciscanos, varios autores asumían abiertamente el relativismo que vertebraba las transacciones mercantiles y hasta defendían como justa la práctica de la especulación financiera, en particular la que consistía para un vendedor en esperar un momento de penuria para vender su mercancía a precios máximos. Para ellos, en rigor, el precio justo no existe: lo que hace justa la transacción es tan solo el libre acuerdo entre dos voluntades, la del vendedor y la del comprador, según un sistema de proporciones que no existe fuera del compromiso que ellos mismos establecen, en función de reglas impersonales que rigen el mercado.

En todo caso, Joel Kaye insiste en que el diagrama geométrico de Aristóteles no solo se difundió ampliamente en los comentarios escolásticos de la *Ética*, sino que los teólogos medievales lo completaron y perfeccionaron para que se ajustase a sus propias teorías. Lo que a mí me llama la atención, por supuesto, es que esta figura, usada por los medievales para representar el mecanismo del mercado coincide, exactamente con el esquema que los críticos modernos (como Laurence de Looze) han podido emplear para explicar el mecanismo de la ejemplaridad de un relato enmarcado, que también es un sistema que funciona como una equivalencia entre dos proporciones. No estoy sugiriendo que don Juan Manuel haya tenido acceso a la figura aristotélica en algún comentario de la *Ética*, aunque no es del todo imposible porque sabemos que él manejó algunas fuentes escolásticas (sobre todo dominicas, aunque también a veces franciscanas si pensamos en el uso de la *Postilla litteralis* de Nicolás de Lira para la redacción del Prólogo general). Si me refiero a esta analogía fundamental entre la lógica mercantil y la lógica ejemplar es porque tal vez pueda confirmar desde fuera un dispositivo que está inscrito en la estructura de los dos ejemplos de *El conde Lucanor* que he considerado. Es evidente que el autor no podía tener conciencia de que la retórica del ejemplo enmarcado se asemejaba a una transacción especulativa que, por otra parte, él consideraba ajena al sistema de valores del estamento nobiliario. Sin embargo, constantemente Patronio está negociando y especulando con los problemas que le plantea Lucanor, como también negocian y especulan doña Truhana con su propia fantasía y el rey crédulo con el mundo trucado que para él construyó el golfín. Los dos procesos intelectuales son similares, aunque esta similitud se desprende del texto de

forma oblicua, más allá de la intención del autor y del propósito declarado de la obra. Otra vez, comprobamos que el discurso ejemplar hace algo más de lo que dice, actúa más allá de su enunciado y, a pesar de su ideal de univocidad, deja abierta la interpretación.

## Bibliografía citada

- Abrahams, Harold J. (1984). "Al-Jawbari on False Alchemists". *Ambix*, 31, 84-88.
- al-Ġawbarī, ‘Abd al-Raḥmān [al-Jawbarī, ‘Abd al-Raḥmāne] (1979). *Le voile arraché. L'autre visage de l'Islam. I*. París: Phébus. Trad. René R. Khawam.
- al-Ġawbarī, ‘Abd al-Raḥmān [al-Ġawbarī, Jamāl al-Dīn ‘Abd al-Raḥmān] (2020). *The Book of Charlatans*, ed. Manuela Dengler. Nueva York: New York University Press. Trad. Humphrey Davies.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo (1975). *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Porrúa.
- Biaggini, Olivier (2013a). "Discurso directo y discurso indirecto en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel". *Crisol*, 18, 49-91.
- Biaggini, Olivier (2013b). *Le gouvernement des signes. El conde Lucanor de Don Juan Manuel*. París: Presses universitaires de France / CNED.
- Calila e Dimna* (1984), ed. Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra. Madrid: Castalia.
- de Looze, Laurence (2006). *Manuscript Diversity, Meaning and Variance in Juan Manuel's El conde Lucanor*. Toronto: University of Toronto Press.
- de Looze, Laurence (2010). "Analogy, *Exemplum*, and the First Tale of Juan Manuel's *El Conde Lucanor*". *Hispanic Review*, 78, 301-322.
- Diz, Marta Ana (1984). *Patronio y Lucanor: la lectura inteligente "en el tiempo es turbio"*. Potomac (Maryland): Scripta Humanistica.
- Étienne de Bourbon (1877). *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, dominicain du XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. Albert Lecoy de la Marche. París: Renouard.
- Fradejas Lebrero, José (2001). "La alquimia en la narrativa medieval (El alquimista fabricante de oro)". *Garzoa*, 1, 107-131.
- Funes, Leonardo (2014). "En busca del habla apacible: dilemas del diálogo en *El Conde Lucanor*". *Voz y Letra*, 25.1-2, 173-184.
- Funes, Leonardo (2019). "De nuevo sobre el dilema de la *intentio* y la *voluntas* en la narrativa didáctico-ejemplar de don Juan Manuel", en Albuquerque García, Luis, et alii (eds.), *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: CSIC, 161-170.
- García Díaz, Jesús (2015). *Las Cortes y el mercado. Normativa comercial en la Castilla bajomedieval (1252-1520)*. Tesis doctoral (Universidad de Sevilla), dirigida por María Mercedes Borrero Fernández. En: <https://idus.us.es/handle/11441/34624>; obtenido el 15/04/2022.
- Gómez, Francesc J. (2015). "El frau de l'alquimista a l'infern dantesco de Joan Pasqual i en la tradició medieval". *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals*, 2, 159-196.
- Gómez, Francesc J. (2017). "On the Eastern Origins and Iberian Analogues of Geoffrey Chaucer's *The Canon's Yeoman's Tale*", en Taylor, Barry, y Coroleu, Alejandro (eds.), *Brief Forms in Medieval and Renaissance Hispanic Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 44-65.

- Gómez Rubio, Gema, y Ortiz Ballesteros, Antonia María (2015). “Nuevos castillos en el aire (AT1430). Lecturas y reescrituras del cuento de la lechera y algunas nuevas versiones del siglo xx”, *DIGILEC*, 2, 1-20. En: <https://doi.org/10.17979/digilec.2015.2.0.1894>; obtenido el 15/04/2022.
- Höglmeier, Manuela (2006). *Al-Ġawbarī und sein Kašf al-asrār: ein Sittenbild des Gauners im arabisch-islamischen Mittelalter (7./13. Jahrhundert): Einführung, Edition und Kommentar*, Berlin, Klaus Schwarz.
- Jacques de Vitry (2013). *Sermones vulgares vel ad status*, ed. Jean Longère, t. 1. Turnhout: Brepols.
- Janin, Erica (2018). “Mentiras y engaños en la corte del rey: un acercamiento a la figura del rey necio y los consejeros engañadores en la corte de Alfonso XI a través del *Libro del conde Lucanor*”, *Letras*, 78, 91-104.
- [Don] Juan Manuel (1982). *Obras completas*, t. 1, ed. José Manuel Blecua. Madrid: Gredos.
- [Don] Juan Manuel (2020). *El conde Lucanor*, ed. Leonardo Funes. Buenos Aires: Colihue.
- Juan Ruiz (1992). *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua. Madrid: Cátedra.
- Kaye, Joel (1996). *Economy and Nature in the Fourteenth Century: Money, Market Exchange, and the Emergence of Scientific Thought*. Cambridge - Nueva York - Melbourne: Cambridge University Press.
- Libro del cauallero Zifar* (1929), ed. Charles Philip Wagner. Ann Arbor: University of Michigan.
- Marsan, Rameline E. (1974). *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV siècles)*. París: Klincksieck.
- Ramon Llull (2001). *Llibre de meravelles*, vol. 1 (Llibres I-VII), ed. Lola Badia et alii, Barcelona - Palma: Abadia de Montserrat - Patronat Ramon Llull.
- Sohn-Rethel, Alfred (2010) [1978]. “Travail intellectuel et travail manuel” [“Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology”], en Sohn-Rethel, Alfred, *La pensée-marchandise*. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant, 111-150.
- Strubel, Armand (1988). “Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Âge”. *Le Moyen Âge*, 94, 341-361.

# José Martí, cronista de lo indecible<sup>1</sup>. A ciento cincuenta años de *El presidio político en Cuba*

**Liliana Weinberg**

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe,  
Universidad Nacional Autónoma de México

[weinberg@unam.mx](mailto:weinberg@unam.mx)

## Resumen

Se propone, a manera de homenaje, una lectura de *El presidio político en Cuba* de José Martí, publicado en Madrid en 1871, en los duros años del destierro juvenil. Se trata de una obra de primera magnitud, poco transitada todavía por la crítica, donde Martí expone, a partir de su testimonio directo, en cuanto testigo presencial y víctima él mismo, del maltrato de los prisioneros, las condiciones inhumanas a que tiene sometidos a los súbditos la administración colonial. Se muestra cómo dicho testimonio, pintura admirable del infierno de las cárceles, del maltrato a los sujetos y la reducción de sus vidas, sus cuerpos y su condición de seres humanos se articula a su vez con un alegato de corte jurídico presentado para despertar la conciencia de los españoles respecto de las condiciones a que se ha sometido a sus últimas colonias de ultramar. Se trata de un texto que funda a Martí, pero que también aporta algunos elementos clave para pensar nuestra literatura, en cuanto inaugura un nuevo destino para las letras en la modernidad latinoamericana, incluye en su visión de la Isla a los esclavos hasta entonces prácticamente invisibilizados por la escritura y la abre al destino insular y caribeño de Cuba.

.....  
**Palabras clave:** José Martí; Cuba; Cárcel; situación colonial; cuerpo; escritura.

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto, considerablemente más breve, y que lleva por título "José Martí: cronista del dolor", acaba de aparecer en Liliana Weinberg, *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica* (2021). A partir del título elegido, el presente texto se relaciona además con otro trabajo de mi autoría, "José Martí: cronista de lo indecible", también leído y publicado en Argentina por la revista del CELEHIS, Mar del Plata, en 2018.

## José Martí, chronicling the unsayable. On the 150 anniversary of *El presidio político en Cuba*

### Abstract

This is a tribute to José Martí's *El presidio político en Cuba*, which was first published in Madrid in 1871 during Martí's exile. In this work (of utmost significance but which remains understudied), Martí denounces the mistreatment of prisoners and the inhumane conditions to which the subjects of colonial administration are exposed, abuse that Martí himself endured. This direct testimony was a remarkable portrait of the horrors of jail, how prisoners were abused, and how their lives, bodies, and even human condition were curtailed. This portrayal is articulated with a legal argument, intended to awaken the Spaniards' consciousness by making them privy to the conditions into which their last overseas colonies had been forced. *El presidio político en Cuba* is a fundamental text, and it also provides some key elements for considering our literature. This text launched a new direction for literature in Latin American modernity by including enslaved people—till then almost completely overlooked in Cuban considerations. It opens Cuba to its insular and Caribbean destiny.

---

**Keywords:** José Martí; Cuba; Prison; Colony; Body; Writing.

...Y aún me aterro  
De ver con el recuerdo lo que he visto  
Una vez con mis ojos...  
¡Recuerdos hay que queman la memoria!

José Martí, "Pollice verso"

### 1. Una lectura política del presidio

Se cumple el sesquicentenario de la aparición de *El presidio político en Cuba*, texto de José Martí publicado en Madrid en 1871 por la Imprenta de Ramón Ramírez, cuya redacción se habría concluido presumiblemente en julio o agosto de 1871. El atormentado y genial texto que aquí revisaremos ha sido escrito por un hombre que antes de cumplir los diecisiete años ha atravesado el primer círculo infernal del presidio político en la Isla y se encuentra ahora, ya en España, atravesando el segundo círculo infernal del destierro. Considerada como una obra de juventud —ya que Martí fue encarcelado en 1869, y es posible que haya comenzado a escribirla cuando tenía sólo dieciséis años—, pocos son los estudiosos que han dado a esta pieza el valor central que merece. Y entre esas pocas personas, mucho me complace decirlo, se encuentran un precursor de su lectura, don Ezequiel Martínez Estrada, y más cercanamente a nosotros en el tiempo dos queridas amigas argentinas, Celina Manzoni y Ariela Schnirmajer, con quienes conversaré a través de estas páginas, ya que sus lecturas sacan a la luz ciertas claves, ciertos indicios del tratamiento de temas mayores en esta obra, que confirman que nos encontramos ante un texto decisivo no sólo para el destino de la vocación martiana sino de la literatura latinoamericana toda.

En efecto, se trata de un texto que funda a Martí, pero que también aporta algunos elementos clave para pensar nuestra literatura, en cuanto inaugura un nuevo destino para las letras en

la modernidad latinoamericana, incluye en su visión de la Isla a los esclavos hasta entonces prácticamente invisibilizados por la escritura y la abre al destino insular y caribeño de Cuba. En esta desgarrada relación con la tradición española, en esta necesidad de hablar en español para denunciar el sistema español, Martí inicia su larga carrera de nombrador que culminará en “Nuestra América”, de 1891, genial ensayo donde, en pleno ejercicio de la ciudadanía de la lengua, afirma la capacidad de encontrar en el seno mismo del español la posibilidad de dotarnos de un nuevo nombre y nos llamará “Nuestra América”. Traslada así Martí el eje de la discusión ya que, parafraseando términos de Patricio Marchant, irá de la pregunta “qué lengua se escribe en Hispanoamérica” a la pregunta “en qué lengua se escribe Hispanoamérica” (1996: 103). Hablar el español para subvertir los términos de la relación colonial.

Comencemos por dos fotografías cuyo contraste no deja de impresionarnos: se trata en primer lugar de la imagen del joven Martí, tomada cuando era estudiante de la escuela de su maestro Mendive, en vísperas del estallido del grito de Yara (10 de octubre de 1868) y el comienzo de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), primera guerra por la independencia de Cuba. Las tempranas manifestaciones en favor de la independencia de la Isla llevaron al presidio y al exilio al propio Mendive y a otros patriotas como Arango, quien será mencionado en el texto de Martí. El gobierno colonial agudiza aún más sus medidas represivas, y en una redada se descubre una carta donde Martí y otro compañero recriminan a un tercer estudiante por haber ofrecido unirse al cuerpo de voluntarios. Es entonces cuando se detiene a los dos autores de la carta, que correrán distinta fortuna: mientras que el amigo, procedente de una familia acomodada, quedará pronto exonerado, Martí, quien no acepta retractarse, será condenado a presidio. A la hora de ingresar a la cárcel se le toma una nueva fotografía, donde vemos otra imagen del joven Martí que no podía ser más contrastante: encadenado, reducido, convertido en un condenado más, en un cuerpo sólo identificable por un número, tal como lo registra el retrato hecho el 5 de abril de 1870, cuando sólo tenía dieciséis años de edad, en el Presidio Departamental de La Habana. En el reverso de la fotografía hay una dedicatoria a la madre:

Mírame madre, y por tu amor no llores:  
 si esclavo de mi edad y mis doctrinas,  
 tu mártir corazón llené de espinas,  
 piensa que nacen entre espinas flores.

En este retrato, Martí mira de frente a la cámara, está vestido con el uniforme del presidiario, tiene la cabeza rapada, sostiene un sombrero negro, lleva grilletes, ha sido encadenado como convicto y como esclavo, condenado a trabajos forzados, en un testimonio más de la atrocidad del trato que se recibía desde el ingreso a las cárceles coloniales. El fotógrafo del presidio José Lorenzo Cabrera es quien lo retrata y anota el número 113 para ponerlo al pie de la foto. Ese era el número que le habían asignado a Martí en su expediente carcelario y en él constaba que había sido condenado por un Consejo de Guerra a seis años de trabajos forzados en el Presidio Departamental por escribir una carta a su condiscípulo José Lorenzo Cabrera.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Existe un interesante testimonio en internet en torno a José Lorenzo Cabrera, reconocido retratista de la época, que contribuyó “al adelanto fotográfico en La Habana” y ofreció también sus servicios como fotógrafo de la cárcel (Oller, 2017).

## 2. Un viaje a los infiernos

*El presidio político*, temprano testimonio de un viaje a los infiernos carcelarios y la experiencia del presidio que funcionará a la vez como memorial de agravios y como alegato contra el poder colonial, ha sido escrito por un joven estudiante acusado de infidencia y obligado a seis años de trabajos forzados, que posteriormente logrará permutar su pena por la salida forzosa de Cuba rumbo a España. El joven ha sido condenado a servir como picapedrero en las canteras de San Lázaro por defender su derecho a expresar una posición política.

Todo esto nos conmueve por infinitos motivos. Se trata por empezar de una *escritura de la cárcel*, y en tal sentido podríamos descubrir aires de familia con textos parangonables de innumerables autores (pienso en Cervantes, en Dostoievski, en Vallejo, en Miguel Hernández, en Gramsci), algunas de cuyas obras o sus respectivos destinos de escritores quedaron marcados por el presidio. Y se trata a la vez de una *escritura del exilio*, asumida desde la extrema juventud y la extraordinaria madurez literaria y política de quien escribe y debe dar cuenta de un doble infierno, una doble muerte civil: a lo vivido en la prisión de Cuba se suma ahora el destierro a España, destino donde preparará y publicará el texto definitivo.

Quien escribe se esfuerza además por dar cuenta de lo indecible, por hacer una crónica del dolor que le permita poner palabra e imagen a una situación extrema para él y sus compañeros de prisión. Se trata así de una *escritura de los límites*, como la llama Celina Manzoni (2017: 123). Impresiona este “estilo temprano” del autor, a cuya prosa concurren componentes de encendido valor lírico, narrativo, dramático, que se articulan a su vez con otros de carácter reflexivo y, añadido, jurídico. En efecto: por una parte nos encontramos ante el desfile de una serie de cuadros del dolor, ante un esfuerzo por dejar memoria, ante una crónica de lo que allí vio y en parte vivió el joven Martí: el suplicio, la muerte en vida, la tortura de las cadenas y los trabajos forzados multiplicados por el hambre y la sed, la enfermedad y las heridas, el brutal castigo a que se vieron sometidas esas figuras agonizantes que se movían en el infierno de las minas del cual el propio Martí logró salir para ser sometido a la pena del destierro. Pero por otra parte nos encontramos también con un alegato que se enlaza con esa familia textual encabezada por las distintas formas de protesta ante las autoridades coloniales que tiene uno de sus más notables precedentes en el memorial de agravios.<sup>3</sup>

Martí ofrece algunos trazos de la propia experiencia, pero sobre todo presenta el dolor de los demás, y para hacerlo apela en muchos casos a “verbalizaciones experimentales” (Schulman, 2013: 27) así como a convertir a su propio cuerpo en un objeto que registra, consigna y guarda memoria física del horror: “escritos con el cuerpo”, los llama Celina Manzoni (Martí, 1995: 9-33). Decir lo indecible, a través de cuadros y relatos que finalmente, y como afirmó José Emilio Burucúa, contribuyen a vislumbrar “la irreductibilidad del mundo respecto de los textos” (1996) y “desgarran la escritura para dejarnos ver directamente su objeto” (2020). Por otra parte, estos cuadros del dolor le permitirán apuntalar, con la fuerza de pruebas demostrativas, el discurso político, el análisis geopolítico y el reclamo jurídico.

<sup>3</sup> Evoco aquí el texto redactado por el neogranadino Camilo Torres, *Memorial de Agravios o Representación del muy ilustre Cabildo colonial de Santafé a la Suprema Junta Central de España*, en el año 1809, donde leemos: “Las Américas, señor, no están compuestas de extranjeros a la nación española. Somos hijos, somos descendientes de los que han derramado su sangre por adquirir estos nuevos dominios a la corona de España; de los que han extendido sus límites, y le han dado en la balanza política de la Europa, una representación que por sí sola no podía tener. Los naturales conquistados, y sujetos hoy al dominio español, son muy pocos o son nada en comparación de los hijos de europeos, que hoy pueblan estas ricas posesiones...” (27).



### 3. Un poco de historia

En el caso de *El presidio político* se trata sin duda del primer gran texto orgánico y uno de los más tempranos escritos en prosa que se conservan de este autor precoz, con excepción de algunas cartas personales dirigidas a su madre y a su maestro Rafael Mendive, así como de un par de textos escritos en La Habana y aparecidos de manera clandestina en *El Diablo Cojuelo* y *La Patria Libre*, ambas publicaciones artesanales y de circulación restringida al círculo de alumnos de Mendive, dedicadas más o menos abiertamente al tema de la libertad de imprenta y de la libertad política de Cuba. Estos primeros escritos son ya, como dice Ezequiel Martínez Estrada, “de una inaudita valentía” y contienen “*in nuce* cuanto habrá de ser y de hacer después” (Martínez Estrada, 1966: 5).<sup>4</sup> En efecto: el joven Martí había publicado ya precozmente dos textos, un poema dramático de tema patriótico, *Abdala*, fechado el 23 de enero de 1869, aparecido en el único número del periódico *La Patria Libre*, cuyo héroe plantea una y otra vez, a través de preguntas y exclamaciones:

¿Acaso crees  
que hay algo más sublime que la patria? [...]  
¡Oh, qué dulce es morir, cuando se muere  
Luchando audaz por defender la patria!” (Martí, 2016b: 18, 22).

En este texto toma forma la palabra “patria”, que habrá de ingresar también en la obra que estamos analizando. Había publicado ya también, a los 16 años, en los primeros meses de 1869, *El Siboney*, periódico manuscrito que circulaba entre los alumnos del Instituto de La Habana, un soneto en favor de la causa independentista con motivo del comienzo de la guerra en 1868:

No es un sueño, es verdad: Grito de guerra  
Lanza el cubano pueblo, enfurecido;  
El pueblo que tres siglos ha sufrido  
Cuanto de negro la opresión encierra...  
El bárbaro opresor, estremecido,  
Gime, solloza y tímido se aterra [...].  
¡Gracias a Dios que al fin, con entereza,  
Rompe Cuba el dogal que la oprimía  
Y *altiva* y *libre* yergue su cabeza! (Martí, 2016a: 27).

Además de recordar estos textos de la primera etapa de su juventud en Cuba, es preciso atender a un abierto precedente de *El presidio político*. Se trata de un breve testimonio que aparecerá publicado ya durante los primeros meses de su destierro en España, el 24 de marzo de 1871, en *La soberanía nacional* de Cádiz. Su título es “Castillo” y va firmado con las iniciales J. M. Ese breve texto es de innegable autoría martiana, y da testimonio de una de las experiencias y de los cuadros más cruentos que él vivió y presencié durante los meses en que estuvo preso en las minas de San Lázaro.<sup>5</sup> Pocos meses después, posiblemente entre julio

<sup>4</sup> Sus trabajos de este periodo son, agrega Martínez Estrada, “de una inconcebible temeridad, pues dentro de España y bajo la mirada de los centinelas a bayoneta calada lanza contra el gobierno español, y contra la nación misma, acusaciones como seguramente no se habían oído iguales antes y acaso pocas después” (1966: 6).

<sup>5</sup> Nicolás del Castillo, de 76 años de edad, condenado a diez años de prisión, había sido brigadier de la insurrección. Véase Aremis Hurtado (2004: 47).

y agosto de 1871, concluirá Martí la redacción de *El presidio político*, de tal manera que el breve texto precedente será retomado, retrabajado e integrado al texto mayor. Este primer texto, que ingresará a su vez a *El presidio político*, guarda en su centro la estampa de Nicolás Castillo, figura de ese anciano esclavo atormentado que tanto impresionó a Martí, y a quien considera “la personificación de Cuba actual”. Es tal la fuerza de este pasaje que considero necesario recordarlo:

Los hombres de corazón escriben en la primera línea de la historia del sufrimiento humano, –¡Jesús!– Los hijos de Cuba deben escribir en las primeras páginas de su historia de dolores, –¡Castillo!– Todas las grandes ideas tienen su Nazareno, y Nicolás del Castillo es nuestro Nazareno infortunado. Él ha sido la personificación de Cuba actual. Él ha sido el molde en que se han vaciado las iras y las ansias que han venido a manchar de cieno el manto blanco que cubrió los hombros de la diosa de la libertad española. Todavía vibran en mis oídos los golpes del martillo que remachó mis cadenas. Todavía quema en mis espaldas, el látigo que coaguló en ellas la sangre. Todavía oscila en mis párpados la lágrima preñada que congeló en ellos el dolor del presidio, el más cruel dolor de los dolores; el que mata la inteligencia y seca el alma (Martí, 2016c: 34).

Aparecen aquí ya *in nuce*, para usar la expresión de Martínez Estrada, los elementos básicos que luego editará y desarrollará en el segundo texto: un preso político, Castillo, como personificación del estado de opresión que vive Cuba, y como prueba última que habrá de esgrimir el joven Martí para reducir al absurdo y desenmascarar las pretensiones falsamente humanitarias del poder español. La aparición de Castillo nos remite al martirio de Cristo, a través del cual un individuo que es víctima del suplicio se erige en figura mayor capaz de representar a toda la humanidad. Sigue a la evocación de Castillo el recuerdo de las propias cadenas. El dolor del presidio y las marcas en los cuerpos torturados en el infierno de la cárcel serán la prueba última y definitiva de aquello que en el segundo texto se convertirá en abierto alegato político. Como bien lo observa Celina Manzoni, el texto del *Presidio* es reescritura de un primer borrador, un folleto firmado con sus iniciales y titulado “Castillo”, sobre el que ejercerá “un fuerte gesto de re-apropiación” (2017: 121) al tiempo que firma ya con su propio nombre, en asunción plena de autoría: “un acto por el que no solo asume riesgos en tierra de exilio, y en un espacio político complejo, sino un acto por el que, en definitiva, se autoriza por el procedimiento de la reescritura” (121).

El propio autor apelará a una permanente puesta en relación del dolor sufrido por él en carne propia con el dolor de los demás. Aparece también la tensión entre el cuadro de “la España de allá”, esto es, Cuba, la patria donde vivió el presidio, y la “España de aquí”, el lugar donde purga la pena del destierro. Por fin, una protesta de la sinceridad y autenticidad del testimonio: “En estas páginas, no se encontrará más que la verdad, porque la verdad es tan horrible en lo que voy a decir, que no se puede decir más que la verdad” (Martí, 2016b: 34). Seguirá a este prelude la crónica de los suplicios de Castillo, en un relato que luego retomará en la sexta sección de *El presidio*, es decir, en el centro mismo de su “brevísima relación” de los excesos y el ultraje colonial. La inclusión de este testimonio actuará, como dice Celina Manzoni, como “gozne” del conjunto (2017: 123).

#### 4. Una lectura de *El presidio político*

A través de las doce secciones de *El presidio político*, Martí se presenta como testigo y protagonista de este martirio sufrido por él y por otros prisioneros condenados a trabajos forzados en las Canteras de San Lázaro, y se convierte ahora en responsable de la representación de ese infierno, ya que es uno de los pocos que vivió para contarlo y denunciarlo:

Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas.

Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás. Nace con un pedazo de hierro; arrastra consigo este mundo misterioso que agita cada corazón; crece nutrido de todas las penas sombrías, y rueda, al fin, aumentado con todas las lágrimas abrasadoras.

Dante no estuvo en presidio (Martí, 2016e: 43).

En esta introducción, que es a la vez monumento del dolor y documento para un memorial de agravios, aparece en primer lugar el tema del sufrimiento y se anuncia el del infierno: dos elementos fuertes que reaparecerán en textos como el que años después dedicará al padre Las Casas en *La edad de oro*: “parecía como si tuviera un gran dolor. Era que estaba escribiendo [...] los horrores que vio en las Américas cuando vino de España la gente de la conquista [...] ipero aquellos conquistadores asesinos debían venir del infierno, no de España!” (Martí, 1991b: 440).

Aparece aquí el imaginario del hierro, que se seguirá colando incluso en sus poemas mayores. Pienso en “Hierro” (Martí, 2016f), donde las alusiones a ese metal que simboliza la modernidad y el trabajo en condiciones capitalistas se mezclan con imágenes que parecen provenir del imaginario del esclavo y el convicto:

Ganado tengo el pan: hágase el verso, –.

Y en su comercio dulce se ejercite  
la mano, que cual prófugo perdido  
entre oscuras malezas, o quien lleva  
a rastra enorme peso, andaba ha poco  
sumas hilando y revolviendo cifras (48).

El rojo, el negro, la sangre, la muerte, la luz, y desde luego la patria, tejen un complejo sistema de imágenes que reaparecerá en poemas como “Dos patrias”:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.

¿O son una las dos? No bien retira  
su majestad el sol, con largos velos  
y un clavel en la mano, silenciosa  
Cuba cual viuda triste me aparece.  
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento  
que en la mano le tiembla! Está vacío  
mi pecho, destrozado está y vacío  
en donde estaba el corazón. Ya es hora  
de empezar a morir. La noche es buena

para decir adiós. La luz estorba  
y la palabra humana. El universo  
habla mejor que el hombre.  
Cual bandera  
que invita a batallar, la llama roja  
de la vela flamea. Las ventanas  
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo  
las hojas del clavel, como una nube  
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa... (Martí, 2016d: 105).

En una segunda sección, Martí representa con breves pinceladas el ingreso a la terrible negación del martirio, esa terrible nada, para pasar brevemente a la primera persona y casi de inmediato dirigirse a “vosotros, los españoles”:

¿Qué es aquello?  
Nada.  
Ser apaleado, ser pisoteado, ser arrastrado, ser abofeteado en la misma calle, junto a la misma casa, en la misma ventana donde un mes antes recibíamos la bendición de nuestra madre, ¿qué es?  
Nada.  
Pasar allí con el agua a la cintura, con el pico en la mano, con el grillo en los pies, las horas que días atrás pasábamos en el seno del hogar, porque el sol molestaba nuestras pupilas, y el calor alteraba nuestra salud, ¿qué es?  
Nada.  
Volver ciego, cojo, magullado, herido, al son del palo y la blasfemia, del golpe y del escarnio, por las calles aquellas que meses antes me habían visto pasar sereno, tranquilo, con la hermana de mi amor en los brazos y la paz de la ventura en el corazón, ¿qué es esto?  
Nada también.  
¡Horrorosa, terrible, desgarradora nada!  
Y vosotros los españoles la hicisteis.  
Y vosotros la sancionasteis.  
Y vosotros la aplaudisteis.  
¡Oh, y qué espantoso debe ser el remordimiento de una nada criminal!  
Los ojos atónitos lo ven; la razón escandalizada se espanta; pero la compasión se resiste a creer lo que habéis hecho, lo que hacéis aún.  
O sois bárbaros, o no sabéis lo que hacéis (Martí, 2016e: 43).

Martí instala su discurso en el tiempo presente de la enunciación, y con ello es aún más fuerte el efecto de actualización del horror, la llamada, la denuncia. Apela al ritmo y a la reiteración de voces y sonidos como apoyatura expresiva y constitutiva de su retrato del dolor, para la evocación de su propia experiencia, para asomarse, en el límite, a la nada: son los “ojos atónitos” de quien es a la vez protagonista, testigo y denunciante del horror. Tras pintar brevemente su llegada al presidio y darnos noticia del propio desgarramiento, el texto se dedicará a hacer un retrato del sufrimiento y la vida infernal en la cárcel: como *Las Casas*, ha preferido dar cuenta del dolor de los demás. Y para hacerlo elige pintar, como si se tratara del fondo de una escena teatral, las minas, la sed, el calor, el trabajo en condiciones inhumanas: un fondo sobre el que se destacarán, en desfile atroz, algunas figuras sufrientes.

Tras un grupo de cinco secciones que funcionan a su vez como preámbulo, llamada, apelación a las pruebas del dolor, a partir de la sexta parte, y en prosa magnífica, se nombra, narra, pinta y recrea con poderosa expresividad la vida en el presidio a través del desfile de una serie de personajes, “los tristes de la cantera” (Martí, 2016e: 50), y de la relación entre víctimas y victimarios. Quien presenta este cuadro del infierno es un joven de ascendencia española, convertido a la vez en preso, en esclavo y en testigo, cuya figura es equiparable a las de los otros personajes a la vez admirables y sufrientes, inolvidables y entrañables, que allí conoció, a algunos de las cuales vio sucumbir. Y al mismo tiempo el texto queda incluido como testimonio y prueba del horror dentro de un alegato jurídico y político sobre el papel de los españoles. Martí inaugura para nosotros la moderna escritura de la cárcel y el exilio en situación colonial. Su prosa, surcada por signos de pregunta y de admiración nos lleva a asomarnos a los límites mismos de lo decible. El más allá y el más acá de la representación y de las palabras. Hay una herida que es a la vez física y política. Un joven estudiante libre de ascendencia española es investido ahora con los grillos y las cadenas propias de los esclavos. Un joven proveniente de la ciudad y del sector social integrado por los españoles letrados y pobres (su padre, de origen valenciano, servía en el ejército), que ha atravesado el umbral entre la libertad y la prisión y se ha convertido en un esclavo sufriente, silenciado, maltratado, azotado, a quien no se toleran las debilidades del hambre o el dolor. El trato brutal recibido en la mina se muestra a través de una pintura hecha de palabras que en mucho coincide con las más cruentas imágenes de Goya, ese pintor que Martí conocerá al llegar a España.

Quiero enfatizar aquí que esta obra tiene enormes alcances para la lectura contemporánea, ya que mucho es también lo que nos dice sobre la exploración de los límites entre lo humano y lo inhumano, lo decible y lo indecible, la libertad y la sujeción, la razón y el horror, en un estado extremo al que concurren el cuerpo y la escritura, el “cuerpo de la escritura” (Manzoni, 2017: 123) y la escritura del cuerpo, la denuncia al régimen colonial y la apelación a distintos regímenes del discurso para nombrarlo, el ensayo sobre la ceguera moral y la crónica del dolor, el grito primero y el memorial de agravios, el texto bíblico y la prosa insurgente. Muchos temas de la agenda crítica contemporánea podrían recuperarse aquí para su análisis: exposición del cuerpo y nuda vida,<sup>6</sup> memoria y testimonio, teoría del afecto y resignificación de la acción colectiva a partir del papel de las emociones en la experiencia política y la realidad social,<sup>7</sup> discurso anticolonialista, relación de la escritura, el lenguaje y la representación, y muchos temas de la que confío pueda ser la agenda de mañana, como el vínculo entre discurso literario y discurso jurídico, como el nuevo lugar del escritor desgarrado. El español, lengua materna, es convocado ahora para pintar este desfile del dolor, la nada y el agravio, relato de galeotes y danza de la muerte: “Ser apaleado, ser pisoteado” (Martí, 2016e: 43), “Volver ciego, cojo, magullado, herido, al son del palo y la blasfemia, del golpe y del escarnio” (43).

Regresando al texto martiano, tras las dos portentosas invocaciones del dolor y el horror, en un tercera sección que comienza recreando el momento de agotamiento de la mano de obra blanca y la instauración de la trata de esclavos proveniente de África, nos depara Martí la genial denuncia de la contradicción de quienes piden en España la libertad para ellos y quieren a su vez sofocar la libertad de los demás: “España no puede ser libre mientras tenga en la frente manchas de sangre” (Martí, 2016e: 45). España se viste con los harapos de la deshonra. Increpa a los españoles: “hacéis mal en condenar tan absolutamente a un pueblo que quiere

<sup>6</sup> Para un mayor detalle sobre el tema de la absoluta exposición y fragilidad de la vida desnuda o *nuda vida* me remito a lo expuesto en Giorgio Agamben (2006).

<sup>7</sup> Como lo muestra Sandra Moyano Ariza (2020), el afecto es una nueva entidad que conduce a preguntarse por los límites de la representación, las subjetividades, los cuerpos, las experiencias precognitivas que afectan a las subjetividades y a los cuerpos.

ser libre, desde lo alto de una nación que, en la inconsciencia de sí misma, halla aún noble decir que también quiere serlo” (Martí, 2016e: 46). Y los exhorta a mirar: “Mirad hacia este cuadro que os voy a pintar, y si no tembláis de espanto ante el mal que habéis hecho [...] yo apartaré con vergüenza los ojos de esta España que no tiene corazón” (2016e: 46).

En la cuarta parte sigue el examen del régimen colonial, desde el momento en que en las posesiones españolas no se ponía el sol hasta el momento en que México, Perú, Chile, Venezuela, Bolivia, Colombia logran, con excepción de las Antillas, la independencia. Pierde el imperio español gran parte de sus posesiones, y sólo las islas del Caribe siguen proporcionándole sustento: “Las Antillas, las Antillas solas, Cuba sobre todo [...] cariñosas, solícitas, fabricaron una cabeza nueva para vuestros maltratados hombros” (Martí, 2016e: 48). A cambio de ello, sin embargo, España responde con la burla y el ultraje, en una actitud a la que Martí responde apelando a un imperativo ético: “Salvadla [la noción del bien] en vuestra tierra, si no queréis que en la historia de este mundo la primera que naufrague sea la vuestra” (Martí, 2016e: 49), seguida de una nueva pregunta: “¿Y si os parece cuestión de honra seguir escribiendo en páginas semejantes vuestra historia colonial, ¿por qué no dulcificáis siquiera con la justicia vuestro esfuerzo supremo para fijar eternamente en Cuba el jirón de vuestro manto conquistador?” (Martí, 2016e: 48). En la quinta sección el autor anuncia la narración de “tristes, sombríos, lastimeros recuerdos” (Martí, 2016e: 49) que invitarán a llorar, al tiempo que exhorta a “los hombres de la legalidad y de la patria” (49) a lavar la mancha del oprobio.

Por fin, tras esta primera parte que conduce a desenmascarar la gran contradicción del poder colonial y a exhortar a que los españoles decidan un cambio de rumbo, las secciones VI y siguientes nos depararán la presentación de los cuadros de la cárcel que serán la sustancia de la segunda parte del texto. Es aquí donde se retoma el texto publicado previamente por Martí a que ya hemos hecho referencia, imantado por la figura martirizada de Nicolás del Castillo. En efecto, el primero que será extraído del grupo por la pluma de Martí, será un viejo prisionero, don Nicolás Castillo, a quien el relato devuelve su nombre, su calidad humana, su visibilidad y personería:

Verdad que vinieron; y entre ellos, más inclinado, más macilento, más agostado que todos, un hombre que no tenía un solo cabello negro en la cabeza, cadavérica la faz, escondido el pecho, cubiertos de cal los pies, coronada de nieve la frente.

¿Qué tal, don Nicolás? dijo uno más joven, que al verle le prestó su hombro.

—Pasando, hijo, pasando; y un movimiento imperceptible se dibujó en sus labios, y un rayo de paciencia iluminó su cara. Pasando, y se apoyó en el joven y se desprendió de sus hombros para caer en su porción de suelo.

¿Quién era aquel hombre?

Lenta agonía revelaba su rostro, y hablaba con bondad. Sangre coagulada manchaba sus ropas, y sonreía.

¿Quién era aquel hombre?

Aquel anciano de cabellos canos y ropas manchadas de sangre tenía setenta y seis años, había sido condenado a diez años de presidio, y trabajaba, y se llamaba Nicolás del Castillo. ¡Oh, torpe memoria mía, que quiere aquí recordar sus bárbaros dolores! ¡Oh, verdad tan terrible que no me deja mentir ni exagerar! Los colores del infierno en la paleta de Caín no formarían un cuadro en que brillase tanto lujo de horror... (Martí, 2016e: 50).

Llagado, torturado, martirizado, don Nicolás no perderá su dignidad, como tampoco lo hará el grupo de oprimidos que mantienen honor, fraternidad, sentido de compasión, pulsión de ayuda y sacrificio por el prójimo. Acusado de insurrección contra el poder colonial, el relato de la fruición con que los carceleros se ceban en el dolor y la capacidad de atormentar al viejo no tiene fin. Una vez más, el cuadro goyesco del desfile de los penados y las torturas a que los someten los carceleros y médicos del presidio se articulará con la prueba de los excesos de la administración colonial: Martí hace un cuadro del dolor que constituye a la vez prueba y denuncia ante la opinión pública de España de lo que está sucediendo en las colonias de ultramar.

Tampoco perderá su carácter humano, demasiado humano, el segundo personaje salvado de la anonimidad por la pluma de Martí: un niño de doce años, Lino Figueredo, cuyos padre y madre fueron a su vez alejados por la fuerza de su lado y que llega solo a las canteras, sin sospechar la causa de su propia detención. También el joven, detenido y acusado por delitos que no deberían alcanzar a alguien de su edad, sufre indecibles tormentos y muestra que los carceleros son capaces de la máxima brutalidad: tras un primer periodo de trabajos forzados cae víctima de la viruela y a pesar de ello será de todos modos obligado a seguir sirviendo como esclavo de las canteras.

Para anunciar la pintura de los dolores de Castillo, el primero de los prisioneros cuya tortura retrata, dirá “Los colores del infierno en la paleta de Caín no formarían un cuadro en que brillase tanto lujo de horror” (Martí, 2016e: 51). Y en un largo lamento declara “el dolor de don Nicolás del Castillo será siempre mi perenne dolor” (2016e: 51). Castillo es la piedra de toque de su demostración y el ejemplo vivo que contradice toda posible protesta de libertad y regeneración de España:

¿España se regenera? No puede regenerarse. Castillo está ahí.

¿España quiere ser libre? No puede ser libre. Castillo está ahí.

¿España quiere regocijarse? No puede regocijarse. Castillo está ahí.

Y si España se regocia, y se regenera, y ansía libertad, entre ella y sus deseos se levantará un gigante ensangrentado, magullado, que se llama don Nicolás del Castillo (Martí, 2016e: 51).

La crónica del dolor de los prisioneros tendrá como preludeo esta fuerte imagen visual: “La pluma escribe con sangre al escribir lo que yo vi; pero la verdad sangrienta es también verdad” (2016e: 51), que a su vez continuará estableciendo correspondencias con otras imágenes como “he ahí pálida y débil la pintura de las canteras. Ninguna pluma que se inspire en el bien, puede pintar en todo su horror el frenesí del mal” (Martí, 2016e: 53). Castillo se erige como la prueba primera y contundente de su acusación.

Crónica de un viaje a los infiernos, testimonio autobiográfico, poema elegíaco en prosa de acentuado lirismo y musicalidad, el texto puede ser también leído como ensayo de fuerte impronta pictórica, como lo hace Isis Molina de Galindo, quien ha marcado varias de las numerosísimas imágenes presentes en el texto, desde “la imagen visionaria del león dormido con una garra sobre Cuba” al símbolo del “fantasma rojo de sonora carcajada” o la metáfora plástica de la “esmeralda inmensa” que hacen entrar al poema por los senderos de un impresionismo plástico y visual y muestran también la marcada huella pictórica y visual que respaldan expresiones claves a lo largo del discurso como “lo hubiera pintado mejor”; “este cuadro que os voy a pintar”; “he ahí pálida y débil la pintura de las canteras”; “Los colores del infierno en la paleta de Caín” y muchos más (Molina, 1962: 313).

Recordará una y otra vez que este recuento del horror no se da en un sitio abstracto, sino en “el presidio político de Cuba, el presidio que han sancionado los diputados de la nación” (Martí, 2016e: 54). Insiste en que “El presidio es una institución del gobierno” (2016e: 56) y agrega, no sin ironía: “Cantad, cantad, diputados de la nación. Ahí tenéis la integridad: ahí tenéis el gobierno que habéis aprobado, que habéis sancionado, que habéis unánimemente aplaudido” (2016e: 56).

El recuento del dolor en personas y escenas alimentará a su vez la reflexión y la denuncia del autor:

Aflige verdaderamente pensar en los tormentos que roen las almas malas. Da profunda tristeza su ceguedad. Pero nunca es tanta como la ira que despierta la iniquidad en el crimen, la iniquidad sistemática, fría, meditada, tan constantemente ejecutada como rápidamente concebida. Castillo, Lino Figueredo, Delgado, Juan de Dios Socarrás, Ramón Rodríguez Álvarez, el negrito Tomás y tantos otros, son lágrimas negras que se han filtrado en mi corazón (Martí, 2016e: 60).

Ariela Schnirmajer ha sintetizado el contenido de esta segunda parte y ha mostrado también las potencialidades de la lectura intersemiótica a que da lugar la concurrencia entre los cuadros literarios pintados por Martí y la portentosa pintura de Goya:

En *El presidio político en Cuba*, Martí narra su experiencia carcelaria y la de sus compañeros en las canteras de San Lázaro, para denunciar la tortura, la muerte y la crueldad. Respalda su acusación con las heridas en el cuerpo, una actitud ante el sufrimiento del otro que singularizará a muchas *Escenas norteamericanas*. El alegato da cuenta de los primeros contactos de Martí con los sectores populares, víctimas de la represión española [...]. El dolor y la humillación se presentan en fuertes imágenes en las que predomina el rojo de la sangre, la degradación del cuerpo y la pérdida del espíritu: el presidio “mata la inteligencia y seca el alma” (Schnirmajer, 2017: 51).

Otro elemento fundamental que marca Schnirmajer es el modo en que el yo (escritor, retratista, protagonista y denunciante) va dibujando su figura en contrapunto con la de los otros sufrientes. Es así como el yo que enuncia es la voz del testigo y a la vez, gracias a la reiteración de la primera persona que se da en uno de los pasajes del texto, se convierte en una figura que ata su destino con el de Castillo, en una escena donde se alcanza, como lo muestra también Manzoni, un momento de gran tensión: fundado en la yuxtaposición de dos planos, se alcanza un punto donde se correlacionan los personajes. Por su parte, Aremis Hurtado afirma acertadamente que este cuadro de la prisión envía también al cuadro de la sociedad colonial cubana toda. En efecto: desfilarán por las páginas las distintas figuras torturadas del viejo prisionero Nicolás del Castillo y del niño campesino Lino Figueredo, seguidas del pequeño Tomás, bozal de sólo once años de edad, Delgado, de veinte años de edad, Juan de Dios Socarrás, de nación negra y más de cien años de edad, Ramón Rodríguez Álvarez, condenado político sentenciado a los catorce años de edad (Hurtado, 2004: 47), que a su vez representan a tantos otros encarcelados y arrojados a la terrible condición de las canteras. Cada cuadro es interrumpido por una alusión al entusiasmo, al aplauso y el contento de “los diputados de la nación”. Presagiando el recurso a la sinestesia que caracterizará su estilo y el del modernismo en general, la potencia de las imágenes visuales martianas alimentará la prosa de *El presidio* y se trenzará con el arte narrativo por el que desfilan las distintas figuraciones del dolor. Rojo y



negro, herida y muerte, luz cegadora y oscuridad, son contrastes que contribuyen a reforzar los cuadros de un infierno que se coloca en las antípodas del pretendido paraíso liberal: *el sueño de la razón liberal oculta monstruos*. Al pintar y denunciar el horror, Martí desentierra los cuadros de la infamia que el liberalismo pretendía dejar de ver.

A partir de esta escena hemos aprendido mucho sobre el modo en que Martí habrá de ir construyendo su propia y original perspectiva: el sujeto que escribe, que denuncia, que piensa, no parte de un primer momento de soledad ni de una posición de superioridad ni de un mirador desapasionado desde el cual contemplar el mundo y predicar sobre él: el artista se retrata a sí mismo como alguien que se piensa en relación con los otros, es incluso un cuerpo que registra la experiencia de los otros, y se configura también como un intérprete que parte de la propia situación personal sólo para de inmediato remitirnos a un momento del encuentro (fusión y diálogo) con los dolientes, para contar su historia y denunciar su tortura, en el despliegue de una toma de conciencia que se va perfilando a partir de las condiciones infernales desde las cuales procurará remontar la mirada y la voz para nombrar, para representar un cuadro de dolor y de denuncia: en suma, hasta llegar a la denuncia más lúcida desde el mundo del dolor más ciego. He aquí en su raíz la prodigiosa perspectiva martiana, he aquí el lugar nuevo para el intelectual desde el que renovará el campo de las letras del siglo XIX: como él mismo lo dijo en cierta ocasión (y mucho antes de Bourdieu), el campo de las letras es “un campo bien espinoso si los hay”.

## 5. Del desengaño a la toma de conciencia

David Leyva González recuerda que el primer destino de Martí como deportado será la calle madrileña del Desengaño, esto es, la misma en que en su momento Goya saca a la luz sus “Caprichos”. Para el pintor español, “Desengaño” significa desilusión y desencanto pero también escarmiento y comprensión. Sabemos de la larga tradición del tema del desengaño en la literatura española. Enorme casualidad para la tarea que espera a Martí: “dar forma última a *El presidio político en Cuba*, páginas también de desilusión, desencanto y decepción de la España Liberal que no aceptaba bajo ningún concepto, la misma libertad de derechos para sus colonias” (Leyva 2007: 10). Agreguemos que la situación colonial convierte los lemas del liberalismo en aquello que Roberto Schwarz llamó, en un proverbial ensayo, “ideas fuera de lugar” (1973).

Si bien la inmersión de Martí en el estudio de la obra de Goya se dará sobre todo en su siguiente estancia en la capital española, queda un valioso testimonio en carta dirigida en 1888 a Enrique Estrázulas, donde deja apuntado que él habría logrado ver, posiblemente en su primer exilio, un cuaderno de dibujos de su juventud: “Goya, que hacía cabezas con lápiz rojo a lo Rafael [...] y luego hizo sus cucuruchos de obispos y sus cabezas sin ojos [...]. Es de mis maestros, y de los pocos pintores padres” (Martí, 1991a: 189). Evoco simplemente la afinidad entre los grabados de Goya y la pintura de Martí.

Tomo a modo de ejemplo de los retratos martianos estos dos pasajes:

Esto, y la carrera vertiginosa de cincuenta hombres, pálidos, demacrados, rápidos a pesar de su demacración, hostigados, agitados por los palos, aturdidos por los gritos; y el ruido de cincuenta cadenas, cruzando algunas de ellas tres veces el cuerpo del penado; y el continuo chasquido del palo en las carnes, y las blasfemias de los apaleadores, y el silencio terrible de los apaleados, y todo repetido incansablemente un día y otro día

y una hora y otra hora, y doce horas cada día: he ahí pálida y débil la pintura de las canteras (Martí, 2016e: 53).

Miré, miré. ¡Era Lino! Lino, que venía apoyado en otro enfermo, caída la cabeza, convertida en negra llaga la cara, en negras llagas las manos y los pies; Lino, que venía extraviados los ojos, hundido el pecho, inclinando el cuerpo, ora hacia adelante, ora hacia atrás, rodando al suelo si lo dejaban solo, caminando arrastrado si se apoyaba en otro; Lino, que venía con la erupción desarrollada en toda su plenitud, con la viruela mostrada en toda su deformidad, viva, supurante, purulenta (Martí, 2016e: 59).

En el último tramo del texto confluyen la pintura del horror y la denuncia política, acompañadas por una llamada recurrente a mirar. De manera análoga al modo en que el relato de las torturas de Nicolás Castillo se erige, en el centro del texto, como argumento último por el horror, ahora, en su última sección, la obra se cierra con una pintura portentosa de la masa de la cantera que alimenta una conclusión de orden político y jurídico:

Mirad, mirad.

Aquí viene la cantera. Es una mole inmensa. Muchos brazos con galones la empujan. Y rueda, rueda, y a cada vuelta los ojos desesperados de una madre brillan en un disco negro y desaparecen. Y los hombres de los brazos siguen riendo y empujando, y la masa rodando, y a cada vuelta un cuerpo se tritura, y un grillo choca, y una lágrima salta de la piedra y va a posarse en el cuello de los hombres que ríen, que empujan. Y los ojos brillan, y los huesos se rompen, y la lágrima pesa en el cuello, y la masa rueda. ¡Ay! cuando la masa acabe de rodar, tan rudo cuerpo pesará sobre vuestra cabeza que no la podréis alzar jamás. ¡Jamás! (Martí, 2016e: 63)

Los excesos del poder colonial pueden, recuerda Martí, volverse sobre él mismo. Argumento superior para su ruego:

En nombre de la compasión, en nombre de la honra, en nombre de Dios, detened la masa, detenedla, no sea que vuelva hacia vosotros, y os arrastre con su hórrido peso. Detenedla, que va sembrando muchas lágrimas por la tierra, y las lágrimas de los mártires suben en vapores hasta el cielo, y se condensan; y si no la detenéis, el cielo se desplomará sobre vosotros (Martí, 2016e: 64).

Una vez más, imágenes imponentes para rematar el cuadro del dolor:

El cólera terrible, la cabeza nevada, la viruela espantosa, la ancha boca negra, la masa de piedras. Y todo, como el cadáver se destaca en el ataúd, como la tez blanca se destaca en la túnica negra, todo pasa envuelto en una atmósfera densa, extensa, sofocante, rojiza. ¡Sangre, siempre sangre!

¡Oh! Mirad, mirad.

España no puede ser libre.

España tiene todavía mucha sangre en la frente (Martí, 2016e: 65).

El texto se cierra con una admonición cargada de ironía:

Ahora, aprobad la conducta del gobierno en Cuba.

Ahora, los padres de la patria, decid en nombre de la patria que sancionáis la violación más inicua de la moral, y el olvido más completo de todo sentimiento de justicia. Decidlo, sancionadlo, aprobadlo, si podéis (Martí, 2016e: 65).

## 6. Representación

Hace ya muchos años me propuse retomar la tarea que nos heredó Erich Auerbach en su gran obra *Mimesis* (1946). Me pregunté entonces si era posible, como lo hizo el gran crítico, escoger algún pasaje de diferentes obras de la literatura latinoamericana en las que se pudiera descubrir indicios de una particular visión de mundo, formas de representación de la realidad (y realidad no en el sentido de realismo sino de construcción de realidad por parte de una conciencia) para seguir el hilo de nuestro vínculo, siempre conflictivo, con la tradición occidental. Pocos textos nos ofrecen un mirador privilegiado como este temprano texto martiano, en que la herida en el cuerpo, la cicatriz de Martí, se revela como herida colonial, en la que no sólo el joven blanco de ascendencia española, capitalino y letrado encuentra la concurrencia de su destino con la de los esclavos negros (ese momento central que aparece también en una de las mejores páginas de Mark Twain), sino también el despertar de la conciencia de la injusticia ligada a toda relación colonial. Las huellas del dolor en el cuerpo traducen, marcan, inscriben en el lugar mismo de enunciación, en el lugar de la cárcel, la preexistencia de una relación colonial. He aquí una marca que es central para reemprender la tarea de Auerbach desde la tradición latinoamericana. Recuperar la cicatriz, la marca colonial inscrita en los cuerpos, en la lengua, en las relaciones sociales, en la vida de la cultura, en las instituciones de control, en las leyes.

Por otra parte, en este texto de Martí que evoca el sufrimiento cristiano y el infierno dantesco, reencontramos uno de los temas centrales de la hipótesis de Auerbach sobre la tradición figural que es, según el propio estudioso, central en el desenvolvimiento de la tradición literaria de Occidente. En Dante culmina la perspectiva figural. (En 1938 Auerbach, profundo conocedor de la obra del Dante, publica *Figura*. Recordemos que también en *La divina comedia* asistimos al desdoblamiento del Dante poeta y el Dante personaje.) Y también, como lo observa Carlo Ginzburg, para dar cuenta de la irrupción del horror en lo cotidiano, Dante llama a las figuras por sus nombres. Retomando la tradición del *exemplum* cristiano, Dante (como a su vez lo hará Martí) apela al uso de los nombres propios que a su vez demuestran la autenticidad del ejemplo. Tiene una importancia decisiva el empleo de los nombres propios en la *Divina Commedia*, que muestra cómo su autor se coloca en la intersección de visiones de ultratumba y *exempla* que, si por una parte revisten connotaciones moralizantes, por la otra sirven como recurso individualizador para perfilar literariamente los personajes. Dar nombre, volver a dibujar los rasgos y dotar de personalidad a los distintos prisioneros que hubieran caído en absoluto olvido es un modo de recuperar la tradición del retrato y la fotografía.

## 7. Vivir como esclavo

Si en su niñez Martí se asomó por primera vez al mundo de los esclavos en su carácter de descendiente de españoles,<sup>8</sup> pocos años después, confinado él mismo en un presidio, será el propio Martí quien viva como esclavo, sufra el dolor de hierros y cadenas, se vea obligado al trabajo forzado, a tal punto que será testigo y vivirá en la propia carne el proceso por el cual la condición humana sufre la degradación en manos de los carceleros-cancerberos, degradados también en su trato a otros seres humanos. Doble encarcelamiento para el preso político a quien se priva de la libertad y a la vez se ponen cadenas. Las jornadas sin fin de los esclavos, reducidos a condición animal, obligados a trabajar a pesar del dolor, la enfermedad, el hambre, el cuerpo sangrante, se vuelven a representar en escenas que permanentemente recuerdan al Cristo dolorido que carga la cruz, azotado y escarnecido brutalmente. El joven escritor elige dar cuenta del paso de distintas figuras sufrientes, todos ellas brutalmente humilladas y castigadas, aunque aun en su peor momento de dolor no olvidan la lucha por la vida, la dignidad y la solidaridad. En una inversión de valores, los sometidos al dolor no son bárbaros, pero sí lo son sus carceleros.

Cintio Vitier ha dicho del *Presidio* que “estéticamente es una pieza única en la obra de Martí. Jamás volvió a utilizar esta prosa desollada y obsesiva como el ciclo diario de las canteras”. En efecto: esta prosa desollada y obsesiva acompaña los ciclos infernales del trabajo forzado (Citado por Arias, 2006: 122). Es interesante aquí el contraste entre la posición de Vitier, que lee el martirologio martiano a la luz del martirologio cristiano y el perdón, y la de Celina Manzoni, quien se pregunta si a partir de la lectura de este texto se desemboca en la figura de Martí como un mártir que asume, como Cristo sufriente, el dolor y supedita el dolor personal del “yo” al dolor colectivo del “nosotros”—tal es la lectura que hace de dicho texto Cintio Vitier—, o si es posible ver en este joven la figura del indignado, del rebelde, del que apenas puede contener el enojo, el odio, la condena, la denuncia, en un estilo tenso que atraviesa el texto. El temprano imaginario ligado al martirologio de la patria que se da en sus primeras composiciones refuerza, en mi opinión, la lectura de Manzoni. No se trata de una figura de la patria a secas, sino pensada desde el inicio como la entidad que debe ser liberada del poder colonial.

En *La musa de la historia* (1998), Derek Walcott recuerda el modo en que los esclavos atormentados, a quienes se había arrancado de su vida y su cultura, arrebatadas su lengua y sus creencias, vieron en la reinterpretación de la religión del opresor y en la figura del Cristo sufriente una posibilidad de identificación. Observa Walcott que si la Biblia relata el largo y difícil camino por el que el pueblo judío transitó de la opresión a la libertad, el esclavo veía inversamente, en su llegada a América, arrancado de África, un camino que iba de la libertad a la esclavitud. Y sin embargo el propio texto evangélico daba elementos para la supervivencia y era reinterpretado silenciosamente para encontrar un nuevo sentido libertario, a través de lo que Josefina Ludmer llama “las tretas del débil”.

El cruce de sensaciones y evocaciones, imágenes y símbolos, el cruce de géneros discursivos, está presente en este joven de sensibilidad moderna que registra cuidadosamente una realidad que es ya en sí misma descomunal e hiperbólica: sólo buscará dar cuenta de esa verdad tan terrible. A los ecos de la tradición figural cristiana y de la obra del Dante, con su esfuerzo

<sup>8</sup> Véase su poema “XXX. El rayo surca, sangriento” (2016: 143).

<sup>R</sup>ojo, como en el desierto, / salió el sol al horizonte: / y alumbró a un esclavo muerto, / colgado a un seibo del monte. / Un niño lo vio: tembló / de pasión por los que gimen: / ¡y, al pie del muerto, juró / lavar con su vida el crimen!

por nombrar a los personajes para contar sus casos concretos, debemos añadir un elemento fundamental: *la relación colonial como marca característica*. Los reclamos del abolicionismo y el liberalismo se tocan ahora con uno de los textos más preclaros de denuncia a los excesos del poder colonial.

A todo lo ya dicho sobre el texto, deseo agregar su fuerte valor de prueba para la denuncia política y el alegato jurídico. Martí utilizará esa pintura del dolor para la que apela además a mensajes lingüísticos que conjugan dimensiones plásticas y verbales (iconotextos), para documentar el agravio y la deshumanización a que se puede llegar en la prisión colonial, e incluso para testimoniar el dolor universal, así como a la vez exhibir la enorme contradicción que viven los españoles que defienden los derechos civiles, la federación universal y la libertad para sí pero no la toleran en sus colonias:

Hasta los hombres que sueñan con la federación universal, con el átomo libre dentro de la molécula libre, con el respeto a la independencia ajena como base de la fuerza y la independencia propias, anatematizaron la petición de los derechos que ellos piden, sancionaron la opresión de la independencia que ellos predicán, y santificaron como representantes de la paz y la moral, la guerra de exterminio y el olvido del corazón.

Se olvidaron de sí mismos, y olvidaron que, como el remordimiento es inexorable, la expiación de los pueblos es también una verdad.

Pidieron ayer, piden hoy, la libertad más amplia para ellos, y hoy mismo aplauden la guerra incondicional para sofocar la petición de libertad de los demás.

Hicieron mal.

España no puede ser libre mientras tenga en la frente manchas de sangre (Martí, 2016e: 45).

A manera de epílogo recordemos que sólo dos años después de publicado el texto martiano al que rendimos homenaje, y sólo cuatro días después de la proclamación por las Cortes de la primera República española, Martí publicará en Madrid el 15 de febrero de 1873 el folleto *La República Española ante la Revolución Cubana*. Formula allí genialmente esta gran pregunta, en un reclamo ético y político que se apoya además en un razonamiento impecable:

Y si Cuba proclama su independencia por el mismo derecho que se proclama la República, ¿cómo ha de negar la República a Cuba su derecho de ser libre, que es el mismo que ella usó para serlo? ¿Cómo ha de negarse a sí misma la República? ¿Cómo ha de disponer de la suerte de un pueblo imponiéndole una vida en la que no entra su completa y libre y evidentísima voluntad? (2016g: 72).

Su postura se radicaliza y la memoria atroz de las “crueldades pasadas”, los “recuerdos del luto y del dolor”, se une a la evocación de los 400.000 negros esclavos para los que los revolucionarios cubanos pidieron la libertad. Es entonces cuando regresan aquellas imágenes de triste memoria: “y hay negros bozales de diez años, y niños de once, y ancianos venerables de ochenta, y negros idiotas de cien en los presidios políticos del Gobierno, y son azotados por las calles, y mutilados por los golpes, y viven muriendo así” (Martí, 2016g: 74).

## 8. La cicatriz colonial

El joven Martí que llega castigado a cumplir su condena en Madrid recupera sus recuerdos del infierno en las canteras y los traduce ahora, con voluntad artística, ética y política, en un texto que es a la vez pintura, alegato, memorial de agravios, demanda política y defensa de la dignidad del ser humano y su derecho a la vida. Asistimos a la inscripción de su experiencia y su memoria en una reflexión más amplia y de fuerte carga política y humana. Recordemos que hay numerosos pasajes del texto dedicados a la denuncia de la avidez colonial de una España a la que ya por esa época sólo le restaban unas pocas posesiones de ultramar, entre ellas, Cuba, uno de los últimos sostenes del moribundo imperio a la que ingratamente España reduce a las peores condiciones de explotación.

La denuncia explícita del maltrato por parte del poder colonial ya casi en quiebra se alimentará permanentemente de una pintura goyesca del dolor, que se constituye al mismo tiempo en denuncia recurrente e implícita, traducida en una serie de cuadros y pequeños relatos que dan cuenta de distintos personajes y de sus diversas formas de sufrir. El autor se asoma sólo para pintar el dolor de los demás, para representarlos y con ello autorizar su propia representatividad:

Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron, dobladas las cabezas, harapientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban, se arrastraban; no hablaban, gemían. Parecía que no querían ver; lanzaban solo sombrías cuanto tristes, débiles cuanto desconsoladoras miradas al azar. Dudé de ellos, dudé de mí. O yo soñaba, o ellos no vivían. Verdad eran, sin embargo, mi sueño y su vida; verdad que vinieron, y caminaron apoyándose en las paredes, y miraron con desencajados ojos, y cayeron en sus puestos, como caían los cuerpos muertos del Dante (Martí, 2016e: 50).

Esa pintura de los seres sufrientes, cuyos cuerpos son reducidos a la mayor tortura y al mayor dolor, no deja de ser al mismo tiempo una denuncia del régimen carcelario colonial, del maltrato último a que se llega cuando el preso y sospechoso de sedición es a su vez pobre o esclavo: esa acumulación de injusticia sobre injusticia que es resultado de la situación de Cuba como colonia de España, da lugar, en una última vuelta de la espiral, una denuncia de dicha situación y un alegato contra todo lo que atente contra la dignidad del ser humano.

La crítica ha mostrado que esta pieza de altos vuelos literarios puede leerse como un testimonio personal y colectivo, una crónica, un memorial de agravios, un panfleto, un documento, un ensayo que a la vez se va transformando en un poema elegíaco, y, agreguemos, no escatima los elementos de la tragedia al tiempo que evoca el recorrido del Dante por el Infierno, y a la que podemos poner en diálogo con los términos de un poema inconcluso de Martí: “¡Oyó: se levantó dolorosamente, compuso los huesos rotos de su cráneo, y siguió andando!”.

Y no deja de impresionarnos esta temprana y atormentada pintura de la tortura del cuerpo, este esfuerzo por nombrar el sufrimiento desnudo, la reducción de la persona, su integridad y sus afectos, a un mero bulto encadenado y lacerado que sufre el dolor de la carne y de los huesos, la sumisión a la esclavitud y el tormento, para mostrar el modo en que es reducido el ser humano a las condiciones de la nuda vida en las terribles circunstancias del presidio español durante la colonia.

Nos interesa pensar esa voz de Martí que se levanta sobre el gran silencio de la explotación y la muerte: cuerpos que hablan, voces silenciadas. Y nos interesa también resaltar la dimensión jurídica que Martí dio al mismo, en cuanto este testimonio, esta brevísima relación de

la brutalidad del poder español en Cuba se empleará –como siglos antes lo hizo el Padre Las Casas– para convencer a España que si quiere seguir siendo respetada por los otros y por sí misma como nación y si pretende esgrimir algún tipo de derecho o potestad sobre sus últimas posesiones de ultramar, sólo podrá hacerlo a condición de atender esos excesos del poder.

En este primer alegato martiano advertimos una denuncia temprana del colonialismo español, enjuiciado a partir de la puesta en evidencia de las propias contradicciones del modelo, y que constituye el primer paso para la declaración radical de la independencia de las colonias, como la que emprenderá de manera paralela el prócer filipino José Rizal, con quien tal vez se cruzara en alguna calle de Madrid o en alguna reunión secreta, y también de un esfuerzo por apelar a la conciencia de los españoles (pensemos en el ala liberal española representada por ejemplo por un Emilio Castelar y por los sectores antiesclavistas y críticos del colonialismo español; sin embargo, trenzado en una polémica, Castelar le dirá a Martí que “soy liberal pero antes soy español”). Martí ha llegado a España, se encuentra en Madrid, y comienza su lucha por denunciar el dolor del presidio. Ensayo desde ese temprano texto sus herramientas como escritor y orador y logra publicar su desgarrador testimonio de denuncia por los mismos años en que ese otro gigante filipino comienza también su larga labor y su prédica de libertad respecto del poder español –una postura emancipatoria que a ambos próceres les costará la vida. La estampa y el relato de las distintas personas-personajes elegidos por Martí (el viejo, el niño, el esclavo, el enfermo, el desesperado, con sus respectivos nombres para llamarlos y no olvidarlos jamás), su permanente muestra de la desproporción entre la mansedumbre y calidad humana de los prisioneros y la brutalidad de los guardianes, médicos, autoridades coloniales en la Isla, sirven a su vez como elementos de denuncia y documentos probatorios para un caso judicial. Recordemos que Martí ha decidido estudiar leyes, no para convertirse en un abogado tradicional, sino para defender la causa de los indefensos, su patria en primer lugar. Por otra parte, esta pintura del horror permite a Martí “negociar” con el ala liberal de la opinión pública española desde sus propios términos: Cuba salvó a España de la catástrofe cuando perdió sus otras colonias. España paga a Cuba de esta manera terrible. No podrá sostener así ningún derecho a seguir siendo un imperio.

Este viaje a los infiernos constituyó también para Martí una confirmación de la verdadera realidad de la situación colonial y la verdadera historia de la isla de Cuba, ya que, a pesar de las narrativas colonizadoras que mostraban a España como la gran salvadora de las Antillas mayores, encubrían un mundo de esclavitud y dolor, que a su vez era un asomo del otro espacio que la visión continentalista de la conquista y colonización de América no dejaba ver: la gran familia del Caribe.

Las lesiones que dejaron en el cuerpo de Martí los grillos y cadenas se tradujeron en heridas y cicatrices que nunca curaron del todo y lo persiguieron a lo largo de su vida. Marcado para siempre su cuerpo, quedó marcada también su toma de conciencia por la representación del espectáculo infernal de que fue testigo y víctima. Se trata, en efecto, de “cicatrices en el cuerpo individual” que pueden ser leídas al mismo tiempo como “señales en el cuerpo social” (Manzoni 1995: 18).

El joven de ascendencia española que llegó al presidio fue pronto despojado de aquello que lo unía a su vida en libertad y al sector de la población de origen español para ser encadenado como esclavo y como presidiario. Quedaron así marcas grabadas para siempre en el cuerpo de un hombre que vivirá a partir de entonces en permanente luto.

Dolor físico y moral de las cadenas y los tormentos, que laceran el cuerpo, quitan la libertad, convierten al ser humano pleno en una cosa, una sustancia trabajante y sufriente, un cuerpo desnudo expuesto al poder. Nuda vida, como la pensó Agamben: “Una vida absolutamente

expuesta a que se le dé muerte, objeto de una violencia que excede a la vez la esfera del derecho y la del sacrificio” (2006: 112). Condiciones de presidio que imitan, reproducen, exacerbando, tensan hasta lo insostenible las condiciones de miles de vidas anónimas que llegaron a estas tierras en barcos negreros privados de todo, comenzando por los bozales que les impedían pronunciar la propia voz. Barco del tráfico negrero anegado en la tierra caliza y seca de la mina.

Vuelvo a la evocación de la figura del filipino Rizal. Escritor y pintor como Martí, y como él capaz de emplear el español para denunciar la violencia del poder colonial, muchas son las coincidencias en sus posiciones.<sup>9</sup> Es posible que ambos próceres se hubieran cruzado en alguna de las calles de Madrid. Es también posible que estos representantes de las islas que marcaban todavía los extremos del poder colonial español, Cuba y Filipinas, frecuentaran círculos secretos de exiliados, liberales o masones de carácter anticolonialista. Es posible que presintieran su destino común: abanderados ambos contra la situación colonial, militantes en favor de la guerra revolucionaria, ambos habrían de morir por la causa de su patria, víctimas del poder colonial; el primero, Martí, en pie de guerra, el segundo, Rizal, ejecutado. Me pregunto si habrían llegado a conocerse personalmente alguna vez.

Cierro con las palabras de Ezequiel Martínez Estrada en su *Martí revolucionario*:

Por primera vez en la historia del idioma castellano se escribe con sangre y no con tinta. Sin olvidar a Larra. Cualesquiera sean las deficiencias estilísticas, de construcción, de expresión y de vocabulario de *El presidio*, es una acusación, vibrante de apasionado amor a la justicia, de repudio al despotismo, de compasión por los desdichados y de condena de la crueldad. En esa obrita primeriza permanecen en la misma incandescencia con que se las escribió algunas páginas que no han recogido las antologías, pero que son de las más hermosas y patéticas de las letras hispano-americanas. Por ejemplo: la escena en que el padre, arrodillado ante el mártir inocente, le cura la pierna lacerada y mezcla sus lágrimas con la sangre. “No hay en la literatura universal, puedo aseverarlo con entera convicción, ni siquiera en la *Hécuba*, de Eurípides sino una escena que pueda compararsele: la del rey Lear arrodillado ante Cordelia, pidiéndole perdón en su extravío. ¿Se puede leer esa media página sin sentir estrangulada y encendida de indignación el alma? (Martínez Estrada, 1974: 32).

Comparto plenamente la valoración de Martínez Estrada respecto de “esta obra escrita con sangre y no con tinta” y considero pertinente la comparación de esta escena de alta intensidad con algunas de las que aparecen en las más grandes obras de la literatura universal. Considero además que se trata de un texto doblemente significativo donde el *decir* se convierte en un *hacer*, donde se *enuncia* y se *denuncia*; la voz de su autor representa uno de los ejemplos más altos del clamor de una sociedad en situación colonial que aspira a la libertad.

## Bibliografía citada

Agamben, Giorgio (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

<sup>9</sup> Para un estudio comparativo de la obra de estos dos pensadores véase Koichi Hagimoto (2013).



- Arias, Salvador (2006). "El exabrupto martiano de sus dieciocho años", en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 29, 122-125. En: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20171213054405/Anuario\\_29.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20171213054405/Anuario_29.pdf); obtenido el 27/03/2022.
- Auerbach, Erich [1938] (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Auerbach, Erich [1946] (1950). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, José Emilio (1996). "José Martí. *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*. Edición y estudio preliminar a cargo de Celina Manzoni. Buenos Aires: Biblos, 1995". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46 (1-4), 15. En: [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/resenas3.aspx?culture=es&navid=201&Highlight=true&Search=UmV2aXN0YStpbmRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmJWZmZjWFkYQ==](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/resenas3.aspx?culture=es&navid=201&Highlight=true&Search=UmV2aXN0YStpbmRlcmFtZXJpY2FuYStkZStiaWJsaW9ncmFmJWZmZjWFkYQ==); obtenido el 20/04/2022.
- Burucúa, José Emilio (2020). "¿Civilización o civilizaciones? Conflictos y trabajos en común de la humanidad", seminario impartido en la Licenciatura en Historia, Escuela de Humanidades, UNSAM, agosto-septiembre de 2020. En: <https://youtu.be/omXPSV6bzEM>; obtenido el 27/03/2022.
- Hagimoto, Koichi (2013). *Between Empires. Martí, Rizal and the intercolonial alliance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hurtado Tandrón, Aremis (2004). "En torno a las referencias coloniales para una edición anotada de *El Presidio Político en Cuba*". *Islas*, 46 (140), 43-48. En: <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/556/522>; obtenido el 27/03/2022.
- Labrador Méndez, Germán (2021). "Conferencia plenaria de apertura del XII Congreso Argentino de Hispanistas". En: [https://videoencontexto.com/2021/09/xii-congreso-ahh-conferencia-plenaria-german-labrador-mendez\\_8fp9hjxntny/](https://videoencontexto.com/2021/09/xii-congreso-ahh-conferencia-plenaria-german-labrador-mendez_8fp9hjxntny/); obtenido el 22/03/2022.
- Langlet, Irène (2015). *Labeille et la balance*. Paris: Garnier.
- Leyva González, David (2007). "José Martí, Francisco de Goya y la pintura española del XIX", en *Cuadernos del Minotauro*, 5, 9-21.
- Malsche, Milind (2004). *Aesthetics of Literary Classification*. Mumbai: Prakashan.
- Manzoni, Celina (1995). "Escritos con el cuerpo. Textos testimoniales de Martí", en José Martí. *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*, edición y estudio preliminar de Celina Manzoni. Buenos Aires, Biblos, 15-33.
- Manzoni, Celina (2017). "José Martí y la escritura de los límites. *El presidio político en Cuba*". *Zama*, vol. 9 (9), 121-131. En: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/4059>; obtenido el 27/03/2022.
- Marchant, Patricio (1996). "¿En qué lengua se habla Hispanoamérica?". *Anales de la Universidad de Chile*, serie 6 (3), 103-112. En: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/2020/1871>; obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (1991a). "[Carta a Enrique Estrázulas] 19 de febrero de 1888", en *Obras Completas*. 20. *Epistolario*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 188-190. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114054555/Vol20.pdf>; obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (1991b). "El Padre las Casas", en *Obras completas*. 18. *Teatro / Novela / La Edad de Oro*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 440-448. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114053543/Vol18.pdf>; obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (1991c). "Nuestra América", en *Obras completas*. 6. *Nuestra América*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 15-23. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114041836/Vol06.pdf>; obtenido el 27/03/2022.

- Martí, José (1995). *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*, edición y estudio preliminar de Celina Manzoni. Buenos Aires, Biblos.
- Martí, José (2016a). “¡10 de octubre!” en *Obras completas. Edición crítica. 15. Poesía (volumen 2)*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 27. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1151](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1151); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José [1869] (2016b). “Abdala”, en *Obras completas. Edición crítica. 1. 1862-1876*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 13-22. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1165](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1165); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José [1871] (2016c). “Castillo”, en *Obras completas. Edición crítica. 1. 1862-1876*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 34-36. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1165](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1165); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (2016d). “Dos patrias”, en *Obras completas. Edición crítica. 14. Poesía (volumen 1)*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 105. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1152](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1152); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José [1871] (2016e). “El presidio político en Cuba”, en *Obras completas. Edición crítica. 1. 1862-1876*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 43-65. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1165](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1165); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (2016f). “Hierro”, en *Obras completas. Edición crítica. 14. Poesía (volumen 1)*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 48. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1152](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1152); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José [1873] (2016g). “La República Española ante la Revolución Cubana”, en *Obras completas. Edición crítica. 1. 1862-1876*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 70-76. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1165](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1165); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (2016h). *Obras completas. Edición crítica. 9-13. 1881-1882. En los Estados Unidos [Escenas norteamericanas]*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/index.php](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/index.php); obtenido el 27/03/2022.
- Martí, José (2016i). “XXX. El rayo surca, sangriento”, en *Obras completas. Edición crítica. 14. Poesía (volumen 1)*. La Habana / Buenos Aires: Centro de Estudios Martianos / CLACSO, 143. En: [https://www.clacso.org.ar/coleccion\\_jose\\_marti/detalle.php?id\\_libro=1152](https://www.clacso.org.ar/coleccion_jose_marti/detalle.php?id_libro=1152); obtenido el 27/03/2022.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1966). *Martí: el héroe y su acción revolucionaria*. México: Siglo XXI editores.
- Martínez Estrada, Ezequiel [1967] (1974). *Martí Revolucionario*. La Habana: Casa de las Américas.
- Molina de Galindo, Isis, “El Presidio Político en Cuba, de José Martí (1871). Intento de análisis estilístico”, en *Revista Iberoamericana*, XXVIII (54), 311-336. En: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1962.2597>; obtenido el 27/03/2022.
- Moyano Ariza, Sandra (2020). “Teoría del afecto en la literatura y el arte: en la representación y más allá de la representación”. *Athenea Digital*, 20 (2). En: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2319>; obtenido el 27/03/2022.

- Oller Oller, Jorge (2017). “El retrato de José Martí en el presidio”, en *Granma*, 53 (151), s.p. En: <https://www.granma.cu/cuba/2017-06-27/el-retrato-de-jose-marti-en-el-presidio-27-06-2017-19-06-17>; obtenido el 27/03/2022.
- Schnirmajer, Ariela Érica (2017). *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas Norteamericanas de José Martí*. Buenos Aires: Corregidor.
- Schulman, Ivan S. (2013). *Painting Modernism*. New York: SUNY Press.
- Schwarz, Roberto (1973). “As idéias fora do lugar” en *Estudos, CEBRAP*, núm. 3, 150-161. [Traducción por Ana Clarisa Agüero y Diego García. En: <https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/consulta.php>; obtenido el 27/03/2022]
- Torres Tenorio, Camilo [1809] (2011). *Memorial de Agravios*, en Sierra Mejía, Rubén (compilador). *Dos Alegatos contra España*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Ciencias Humanas, 21-47. En: <https://www.humanas.unal.edu.co/bvc/items/show/2277#!?c=&m=&s=&cv=>; obtenido el 27/03/2022.
- Walcott, Derek (1998). “La musa de la historia”, en *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza, 53-86.
- Weinberg, Liliana (2021). “José Martí: cronista del dolor”, en Weinberg, L. *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 17-35.
- Weinberg, Liliana (2018). “José Martí: cronista de lo invisible”, en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 27 (36), 105-123. En: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3112/3024>; obtenido el 27/03/2022.



# Paneles





# Humanidades digitales y literatura hispánica medieval

.....





# Pasado, presente y futuro de la edición filológica digital en Argentina

## Gimena del Río Riande

(Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas –  
Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales)

*gdelrio@conicet.gov.ar*

## Gabriel Calarco

(Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas –  
Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales)

*gabcalarco@gmail.com*

## Resumen

En este trabajo abordamos algunos hitos que contribuyen a la historia de las Humanidades Digitales (HD) en español, subrayando el lugar de relevancia que ha ocupado históricamente allí la Edición Filológica Digital (EFD). Asimismo, nos detenemos en una brevísima nota sobre algunos antecedentes en nuestro país, para finalmente reseñar diferentes proyectos de investigación sobre EFD que han venido desarrollándose en el último decenio.

---

**Palabras clave:** Informática Humanística; Humanidades Digitales; investigación filológica; Edición Filológica Digital.

## Past, present, and future of the digital philological edition in Argentina

### Abstract

This paper aims at contributing to the history of Digital Humanities (DH) in Spanish by highlighting some milestones related to the importance of the practice of the Digital Philological Edition (DPHE) since the early days. It also offers a very brief note on some initiatives related to DH and DPHE in Argentina and reviews different DPHE projects.

---

**Keywords:** Humanities Computing; Digital Humanities; Philology; Digital Philological Edition.

## 1. Del *Digitus Dei est hic!* a las Humanidades Digitales en Argentina

Si bien es verdad que en los últimos años nuevos personajes, como Ada Lovelace o John W. Ellison, se han sumado al árbol genealógico de las Humanidades Digitales globales (Vanhoutte, 2014: 120-121; Rio Riande, 2016), al mismo tiempo que han comenzado a surgir distintos linajes locales más o menos representativos de las diversas comunidades de humanistas digitales (Gutiérrez de la Torre, 2020: 113-131), es la figura del jesuita italiano Roberto Busa la que, con justa razón, ocupa un lugar central en la genealogía de este campo que busca utilizar herramientas digitales y computacionales para producir conocimiento.

En 1951 Busa visitó Nueva York para negociar con Thomas J. Watson, por entonces presidente de IBM, el uso de sus máquinas de cómputo para procesar concordancias en los textos de Santo Tomás de Aquino, labor que ya había comenzado en su tesis doctoral (Jones, 2016). Ya en pleno siglo XXI, Busa, hombre de fe, resumiría en una sola frase el enorme potencial del trabajo humano de la mano de las computadoras: “*Digitus Dei est hic!*” (Busa, 2004).

A los fines de este trabajo, no es un dato menor señalar que la mayor parte de los proyectos que trabajaron en la intersección de la aplicación de herramientas computacionales a la Filología o la Lingüística durante el siglo XX florecieron en las academias anglófonas de América del Norte y Europa. No obstante, fue la titánica labor de investigadores italianos como Tito Orlandi o Antonio Zampolli, quienes mucho antes del advenimiento de las *Digital Humanities* a principios del siglo XXI (Schreibman et al., 2004), y publicando principalmente en su lengua materna –el italiano– dieron forma y sentido a la Informática Humanística en sus estudios sobre lingüística de corpus o lexicometría y se anticiparon a los trabajos de tipo cuantitativo que hoy dominan el campo. También, es útil recordar que el marco teórico de la lectura distante (*distant reading*) (Moretti, 2013) o macroanálisis (Jockers, 2013), tan en boga en estos días para mostrar cómo las máquinas pueden leer por los humanos, fue el punto de partida de la mayor parte de las empresas de clasicistas y medievalistas desde muy tempranas épocas, dado el trabajo con grandes corpus textuales, muchas veces fragmentarios y en múltiples lenguas. La *Biblioteca Digital Perseus*<sup>1</sup> de la Universidad de Tufts, activa desde 1985, sea tal vez el mejor ejemplo que representa a los *digital classicists*; y el *Charrete Project*<sup>2</sup>, la primera edición digital académica compleja y multimedia del texto de Chrétien de Troyes, llevada a cabo en Princeton entre 1994 y 2003, el proyecto más emblemático para los *digital medievalists*<sup>3</sup>.

La intención de este trabajo es reseñar brevemente una historia de las Humanidades Digitales (en adelante, HD) en Argentina, con especial interés en la Edición Filológica Digital (en adelante, EFD) de textos medievales hispánicos. Si bien nuestro país no ha sido parte de la mayor parte de las narrativas publicadas hasta este momento para las HD (González Blanco y Spence, 2014; Rojas Castro, 2013; Hernández, 2020), su participación en proyectos de este tipo fue bastante temprana. Describiremos, finalmente, algunos proyectos sobre EFD de textos medievales hispánicos que en la actualidad estamos llevando a cabo en nuestro país.

<sup>1</sup> Accesible desde: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>.

<sup>2</sup> Accesible desde: <http://www.princeton.edu/~lancelot/ss/>.

<sup>3</sup> *Digital Classicist* y *Digital Medievalist* son dos grupos de investigación que ofrecen listas de distribución que funcionan desde principios de 2000 y buscan aglutinar en sus foros en línea a clasicistas y medievalistas interesados en la investigación con herramientas digitales. *Digital Medievalist* publica asimismo una revista homónima. Ambos están accesibles desde <https://www.digitalclassicist.org/> y <https://digitalmedievalist.wordpress.com/>, respectivamente.

## 2. Argentina y las Humanidades Digitales

Por una cuestión de espacio no podemos reflejar aquí una cabal historia de las HD en nuestro país. Sin embargo, no queremos dejar de señalar algunos hitos que, creemos, son de gran importancia, no solo para Argentina, sino para las HD que usan el español como lengua de comunicación científica.

En 1986 se publicó la primera reflexión sobre Informática Humanística aplicada a la edición filológica de textos hispánicos: “Metodología Informática para la Edición de Textos”. En ella, su autor, Francisco Marcos Marín unía por primera vez (en español) procesamiento informático y edición filológica de textos medievales, y hablaba sobre lenguajes de codificación, como el SGML, y del sistema de presentación de textos medievales del Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), conocido para ese entonces como sistema Madison (Mckenzie, 1981)<sup>4</sup>. Seguía al artículo de Marcos Marín “Hispanismo e Informática”, un texto de la pluma Charles Faulhaber, profesor de la Universidad de Berkeley-California, y mentor de Philobiblon, el catálogo más grande sobre literatura medieval y áurea. Estos dos primeros trabajos en español sobre edición de textos, hispanismo y metodología informática no se publicaron en España o en los Estados Unidos, sino en Argentina y en el número VI, de 1986, de la revista *Incipit*, boletín anual del Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT) dedicado a difundir trabajos sobre problemas y métodos de edición y crítica textual de obras en español. Para ese entonces, el seminario y la revista eran dirigidos por el renombrado medievalista argentino Germán Orduna.

Unos años más tarde, en 1996 y en Argentina encontramos también el proyecto del catálogo digital del fondo Foulché Delbosc en la sala del tesoro de nuestra Biblioteca Nacional, dirigido por Marcos Marín, con la colaboración de miembros del SECRIT de ese entonces, como Georgina Olivetto. Asimismo, las bibliotecarias argentinas Verónica Zumárraga y Marcela Tabanera, quienes también formaban parte del equipo del profesor español, tradujeron en 1992 las primeras *Guidelines* del sistema que hoy en día se utiliza como estándar para la edición digital, la *Text Encoding Initiative* (TEI), en el *Manual para la codificación e intercambio de textos informatizados. Normas de la Text Encoding Initiative*, que fue presentado en el congreso de la lengua celebrado en Sevilla ese año (Rio Riande, 2017). Y asimismo, investigadoras argentinas colaboraron activamente con la transcripción de textos médicos españoles para base de datos del HSMS<sup>5</sup>, e *Incipit* continuó publicando artículos sobre Informática Humanística y EFD hasta los inicios de la década de 2000<sup>6</sup>. Fue también el fundador del boletín quien dejó allí por escrito, en dos artículos, lo que para él era la contribución de la informática en el trabajo filológico. Por un lado, le dedicó un extenso apartado en “La ‘edición crítica’”, publicado en *Incipit* 10, en 1990, donde luego de pasar revista, con la más profunda erudición, a las diferentes escuelas europeas de edición de textos, se detuvo en una reflexión sobre “la ‘edición crítica’ y la ‘edición electrónica’” (Orduna, 1990: 32-36) pensando en términos, para ese momento centrales, como cibernética, y en instrumentos para la edición de textos. Volvería sobre las posibilidades de la edición electrónica en *Incipit* 14, de 1994, en la “Defensa

<sup>4</sup> No olvidamos que en 1968, el investigador chileno Sáez Godoy defendió en Bonn (Alemania) una tesis doctoral en español sobre el estudio computacional del léxico de Lope de Rueda y un año después publicó un estudio sobre las leyes Estoup-Zipf aplicadas al léxico del dramaturgo español en la Revista de Filología de la Universidad de Chile (Gutiérrez de la Torre, 2020, 115), pero, por un lado estos trabajos se enmarcan en el estudio computacional del lenguaje y se aplican, en este caso, a un autor de Siglo de Oro español.

<sup>5</sup> Accessible desde: <http://www.hispanicseminary.org/t&c/med/index-es.htm>

<sup>6</sup> Pueden revisarse *Incipit* IX (1989), XII (1993), XVIII (1998), XX-XXi (2001) y XXIII (2003).

de la edición crítica como arte. A propósito de la “Carta del moro sabidor” en la Crónica del Canciller Ayala” (Orduna, 1994: 1-16).

La crisis económica y política y el estallido social de 2001 sumieron a nuestro país en una época oscura y compleja para la implantación de un tipo de investigación que necesita de infraestructuras e inversión tecnológica. Sería apenas para el siguiente decenio que volveríamos a encontrar iniciativas similares a las que *Incipit* había dado voz muchos años antes.

### 3. La Edición Filológica Digital en Argentina: algunos proyectos de edición de textos medievales en verso

Ya en la nueva era de las *Digital Humanities* (Schreibman et al., 2004), el primer decenio del siglo XXI trajo de regreso a Argentina el interés por la aplicación de la tecnología a la investigación humanística. En 2013 se dictó el primer taller sobre codificación de textos con XML-TEI<sup>7</sup>, en el marco del THATCamp organizado por el SECRIIT-IIBICRIT, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires<sup>8</sup>. El evento dio origen a la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD)<sup>9</sup>. Un año después, en 2014, las investigadoras del IIBICRIT Carina Zubillaga y Gimena del Río Riande comenzaron el primer proyecto de edición digital de textos medievales financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el PICT *Diálogo Medieval*.

En este proyecto se estudiaron las características de un corpus dialogado en verso de textos hispánicos de entre fines del siglo XII-XIV y se desarrolló un esquema con el lenguaje de marcado XML-TEI, que se usó asimismo en el UBACYT *La producción clerical y la emergencia de la poesía castellana del siglo XIII: primera fase del estudio y edición digital de los poemas compuestos en pareados*, dirigido por el doctor Leonardo Funes, y en proyectos españoles, como POSTDATA. Se editaron una veintena de preguntas y respuestas del Cancionero de Baena y se desarrolló un vocabulario controlado en acceso abierto desde el servidor semántico del Caiciyt, que además se integra en el marcado en TEI. Si bien el sitio web con la edición digital del corpus antes mencionado ya no se encuentra disponible en línea, el trabajo realizado en este proyecto germinal no resultó en vano, ya que, como veremos a continuación, esta experiencia en el uso de TEI y de vocabularios controlados para la codificación de la poesía medieval española fue recuperada en proyectos posteriores que retomaron los esquemas de marcado y los textos editados durante esta etapa.

De algún modo, el trabajo de diseño y modelado de textos en formato digital de *Diálogo Medieval* inspiró el proyecto FiloCyT *Reis trobadores: reconstrucción filológico-musicológica de la lírica medieval románica con herramientas digitales*, que se desarrolla en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desde el año 2019. El objetivo general de este proyecto, dirigido por Gimena del Río Riande y German Rossi, musicólogo y profesor de la Licenciatura en Artes de esta facultad, es estudiar, reconstruir y editar digitalmente corpus líricos con y sin notación melódica, desde la Filología y la Musicología. El proyecto tiene especial interés en la reconstrucción de la lírica profana gallego-portuguesa medieval. Hasta el momento se ha llevado a cabo la transcripción y el estudio comparativo de cincuenta reconstrucciones filológico-musicológicas

<sup>7</sup> El lenguaje XML-TEI es un estándar de marcado basado en el lenguaje XML, o *Extensible Markup Language*, desarrollado y mantenido por el consorcio Text Encoding Initiative (<https://tei-c.org/>). Este lenguaje de marcado permite estructurar textos desde lo formal y lo semántico, para que puedan ser procesados y recuperados por sistemas informáticos.

<sup>8</sup> Accesible desde: <http://buenosaires2013.thatcamp.org/>.

<sup>9</sup> Sitio de la AAHD accesible desde: <https://aahd.net.ar/>.

de los cancioneros de los reyes Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal y se ha editado digitalmente este corpus con el lenguaje de marcado XML-TEI, acompañándose los registros con audios y partituras. La edición digital de estas cantigas puede visitarse desde el apartado Poesía Medieval, en el sitio web de HD CAICYT, el laboratorio de Humanidades Digitales del CAICYT de CONICET, con el que colaboran asimismo investigadores del IIBICRIT de CONICET<sup>10</sup>. En el sitio se ofrecen otros recursos de interés, como un buscador de términos y de esquemas métrico-rimáticos, recuperables gracias al marcado en XML-TEI, la edición de un corpus de preguntas y respuestas del Cancionero de Baena, que continúan la tradición de la contrafacta románica, un repertorio métrico-rimático de la poesía cancioneril, elaborado hace varios años por la directora de este proyecto y el programador Juan José Escribano (UNED) sobre el repertorio (en formato libro impreso) de Ana María Gómez Bravo y un vocabulario controlado de la poesía medieval castellana, que comenzamos a desarrollar en el mencionado *Diálogo Medieval*.

El trabajo realizado durante este proyecto también resultó de enorme importancia como instancia de formación para quienes participaron de él. Para llevar adelante la edición digital de estas cantigas se capacitó a estudiantes de grado y de posgrado en el uso de TEI y otras tecnologías orientadas a la publicación digital. Esta labor de capacitación tuvo lugar en una serie de encuentros que durante el año 2019 fueron presenciales, pero a partir de la emergencia sanitaria causada por la pandemia de Covid-19 tuvieron que ser convertidas al formato virtual para realizarse de manera remota.

Todo este recorrido de construcción de una comunidad y una metodología alrededor de la EFD en Argentina ha hecho posible el acercamiento de los recursos digitales a los que hicimos referencia a estudiantes que se encuentran terminando su carrera de grado y definiendo sus intereses para un futuro posgrado. Este fue el caso de Gabriel Calarco, que entró en contacto con el concepto de EFD a través de una serie de clases dictadas por la Dra. del Rio Riande, dedicadas a presentar la codificación de textos con TEI en el contexto de un seminario de grado de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Este primer contacto sirvió como introducción al uso de herramientas digitales para la edición textual que luego se profundizaría con su participación en el proyecto *Diálogo Medieval*, todavía en curso entonces, y más tarde en los proyectos del Laboratorio de Humanidades Digitales que le siguieron. Gracias a estas experiencias previas, fue posible el desarrollo de un proyecto de tesis doctoral, con la dirección de Leonardo Funes y Gimena del Rio Riande, que incorpora a la EFD y las herramientas de las HD en el marco del estudio de la écfrasis en el *Libro de Alexandre*.

La construcción del corpus de la edición es uno de los aspectos más novedosos de este proyecto. El problema del establecimiento de un texto crítico del Alexandre ha sido extensivamente discutido por crítica especializada. Esto se debe a que el poema se conserva principalmente a través de dos manuscritos que no solo difieren en el número y ordenamiento de las estrofas, sino que son divergentes también en cuestiones centrales como la atribución autoral del libro, su fecha de composición e incluso la lengua en la que están copiados. Como consecuencia de estas diferencias aparentemente irreconciliables, la reconstrucción crítica de un arquetipo presenta enormes dificultades (Arizaleta, 1999: 15). Esto no impidió, sin embargo, que esta tarea fuera emprendida por varias ediciones críticas de gran calidad, entre las que se pueden destacar las de Cañas Murillo (publicada originalmente en 1978 y revisada en 1988), Nelson (1979), Marcos Marín (1987) y Casas Rigall (2007). El texto crítico de esta última, por tratarse del más completo y actualizado al momento, es el que sirve de base para la elaboración de nuestra edición digital. Adicionalmente, es posible consultar el texto completo del *Alexandre*

<sup>10</sup> Accesible desde: <http://hdlab.space/Poesia-Medieval/>

en línea, a través de la edición unificada de Marcos Marín (2000), disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes<sup>11</sup>. Teniendo en cuenta estos antecedentes, se decidió que el objetivo de nuestra edición no sería el establecimiento de un nuevo texto crítico del poema castellano ni la publicación de la obra completa, sino la creación de una herramienta digital que le permita al lector consultar el texto de los pasajes de écfrasis del poema, con el añadido de una capa de información semántica en donde se reflejen los resultados de la investigación filológica. Para el planteo de esta propuesta de edición parcial, se partió del supuesto teórico de que la edición digital no necesariamente debe definir su objeto de estudio de la misma forma en que lo hacen las ediciones impresas (Ward, 2017: 29).

Con el fin de estructurar el contenido semántico que proponemos añadir al texto y hacerlo digitalmente referenciable, el punto de partida de este proyecto fue la elaboración de un vocabulario controlado con la herramienta en línea TemaTres. Este software gratuito fue diseñado para crear representaciones lingüísticas formales del conocimiento (Gonzales Aguilar, Ramírez-Posada, y Ferreyra 2012: 318). En este vocabulario controlado se volcaron todas las palabras relacionadas con la actividad artística y con los motivos representados en los pasajes ecfrásticos del *Alexandre* y se los estructuró en una taxonomía de términos subordinados y relacionados de diferentes maneras. Luego se hizo la codificación digital del texto, que se realizó utilizando el estándar XML-TEI. Con este fin se reutilizaron partes del esquema de marcado desarrollado en los proyectos de codificación de poesía medieval hispánica a los que ya hicimos referencia. Además de estructurar los aspectos formales del texto (como las estrofas, los versos y la cesura), se hizo uso de un conjunto de elementos semánticos para marcar todos los términos incluidos en el vocabulario controlado y referenciarlos a sus respectivas entradas en la taxonomía de TemaTres, a través del URI (*Uniform Resource Identifier*) que este programa les asigna. Adicionalmente, se utilizó la sintaxis de TEI para asignarle a cada término destacado una categoría temática relacionada con la taxonomía de TemaTres.

Una vez completada la codificación de los textos con TEI, se procedió a trabajar en el desarrollo de un sitio web que nos permitiera obtener una primera visualización de prueba para nuestra edición. La metodología adoptada para este fin fue la construcción de sitios estáticos y el uso de repositorios y software de control de versiones, que permite además el alojamiento de sitios con estas características en forma gratuita. En esta etapa del proceso resultó invaluable la experiencia de trabajo con sitios estáticos y software de código abierto adquirida en los proyectos de la Biblioteca Digital del Laboratorio de Humanidades Digitales del CAICYT de CONICET, que se profundizaría en 2020 con la primera edición del curso de edición digital con *minimal computing* impartido por Gimena del Rio y Raffaele Viglianti<sup>12</sup>. Dado que uno de los objetivos de este proyecto es documentar un flujo de trabajo para la edición y publicación digital académica en español, que pueda ser reutilizado por otros proyectos similares en el futuro, el uso de software propietario constituía una seria limitación para replicabilidad del proceso.

#### 4. Futuro de la EFD en Argentina

Si bien la finalidad de este trabajo no es entrar en detalle acerca de las infraestructuras tecnológicas que sostienen nuestras ediciones digitales, creemos importante cerrar nuestro

<sup>11</sup> Accesible desde: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/libro-de-alexandre--0/>

<sup>12</sup> El curso *Digital Publishing with Minimal Computing/Ediciones digitales con minimal computing* es una iniciativa de Global Classrooms, que surge como colaboración entre la Universidad de Maryland (Estados Unidos) y la Universidad del Salvador (Argentina).

trabajo subrayando la elección que, hasta el momento, ha permitido el desarrollo de estas. Se trata de un conjunto de tecnologías que en los últimos tiempos vienen utilizando el marbete *minimal computing* que, en líneas generales, y como adelantábamos más arriba, apunta a toda actividad relacionada con lo computacional o tecnológico producida en un contexto donde la infraestructura de servidores, hardware y software es escasa, insuficiente o, muchas veces, inexistente (Gil, 2015)<sup>13</sup>. Como parte de la comunidad científica que desarrolla su trabajo en el Sur Global, donde las exigencias económicas de los softwares propietarios y de las infraestructuras tecnológicas muchas veces resultan inaccesibles y funcionan como canales de exclusión (De Greiff, 2017: 80–81), creemos que es fundamental el desarrollo y la difusión de prácticas basadas en el uso de herramientas gratuitas y las políticas de acceso abierto.

En la última década, en el campo de la investigación científica en Argentina hemos asistido a una creciente toma de conciencia sobre la importancia de la circulación y el acceso a los datos, cuestión que se ha visto objetivada en dos leyes de enorme trascendencia, la Ley de Repositorios Institucionales 26899/13, que impone la obligación de publicación de las fuentes primarias de la investigación financiada por el Estado Nacional, y la Ley de Acceso a la Información Pública 27.275/16, la cual garantiza el derecho de acceso a la información pública y a la transparencia activa de las gestiones de gobierno. No obstante, estas iniciativas apenas han puesto sus ojos en la agenda académica de las Humanidades. En nuestro caso, la posibilidad de generar nuestras propias infraestructuras, a través del uso de tecnologías mínimas y abiertas para la anotación, edición y explotación y publicación de corpus, y para el almacenamiento y preservación de los datos, nos ha permitido abrirnos paso en el panorama global de las *Digital Humanities* (Rio Riande, 2022). De la mano de ello, como comentábamos, hemos emprendido diferentes instancias docentes de nivel de posgrado, con el fin de capacitar a la comunidad interesada en las HD y la EFD en el uso de tecnologías de *minimal computing* y/o de código abierto para realizar proyectos de investigación<sup>14</sup>. Somos conscientes de que es un abordaje no exento de limitaciones, pero por el momento nos ha permitido comenzar a pensar en un futuro sostenible para las HD y la EFD en nuestro país.

## Referencias bibliográficas

- Arizaleta, A. (1999). *La translation d'Alexandre: recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*. París: Publication du séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université Paris.
- Busa, R. (2004). "Foreword: Prospectives on the Digital Humanities". En: Schreibman, S., Siemens, R. y Unsworth, J. (eds.), *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell. En: <http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-1-2>; obtenido el 21 de mayo de 2021.
- Cañas Murillo, J. (ed.). (1978). *Libro de Alexandre*. Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos 35. Madrid: Editora Nacional.
- Casas Rigall, J. (ed.). (2007). *Libro de Alexandre*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Madrid: Castalia.

<sup>13</sup> <https://go-dh.github.io/mincomp/about/>

<sup>14</sup> Desde 2020 dictamos el ya citado curso semestral "Ediciones digitales con *Minimal Computing*", a través un convenio entre la Universidad del Salvador (USAL) y la University of Maryland (UMD) y comenzamos la primera Diplomatura en Humanidades Digitales en la Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales (UCES).

- De Greiff, A. 2017. “Infraestructura y distribución social de objetos digitales culturales”. En *Transiciones inciertas archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, Göbel, B. y Chicote, G. B. (eds.). En: <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/99>; obtenido el 18 de mayo de 2021.
- Gil, A. “The User, the Learner and the Machines We Make.” Minimal Computing Working Group. En: <https://go-dh.github.io/mincomp/thoughts/2015/05/21/user-vs-learner/>; obtenido el 21 de mayo de 2015.
- Gonzales Aguilar, A., Ramírez-Posada, M. y Ferreyra, D. (2012). “TemaTres: software para gestionar tesauros”. *El Profesional de la Información*, (21)3, 319–25. <https://doi.org/10.3145/epi.2012.may.14>
- González Blanco, E. y Spence, P. (2014). “A historical perspective on the digital humanities in Spain.” *The Status Quo of Digital Humanities in Spain, H-Soz-Kult*. En: <http://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-2449>; obtenido el 28 de mayo de 2021.
- Gutiérrez De la Torre, S. E. (2020). “Bibliotecas y Humanidades Digitales en América Latina”. *Revista De Humanidades Digitales*, 5, 113–131. <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.5.2020.27826>
- Hernández Lorenzo, L. (2020). “Humanidades Digitales y Literatura española: 50 años de repaso histórico y panorámica de proyectos representativos”. *Janus*, 9, En: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=154>; obtenido el 21 de mayo de 2021.
- Jockers, M. (2013): *Macroanalysis. Digital Methods & Literary History*, Urbana, University of Illinois Press.
- Jones, S. E. (2016). *Roberto Busa, S.J., and the Emergence of Humanities Computing: The Priest and the Punched Cards*. New York: Routledge.
- Mackenzie, D. (1981). *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*. 2nd edition. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Marcos Marín, F., ed. (1987). *Libro de Alexandre*. Madrid: Alianza Editorial.
- (ed.). (2000). *Libro de Alexandre / Edición digital unificada*. Biblioteca Virtual Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f7m5>; obtenido el 20 de mayo de 2021.
- Moretti, F. (2013): *Distant Reading*, Londres: Verso.
- Nelson, D. A. (ed.). (1979). *El libro de Alixandre*. Madrid: Gredos.
- Orduna, G. (1990). La ‘edición crítica’. *Incipit*, 10, 17-43.
- (1994). “Defensa de la edición crítica como arte. A propósito de la ‘Carta del moro sabidor’ en la Crónica del Canciller Ayala”. *Incipit*, 14, 1-16.
- Rio Riande, G. (2017): “Humanidades Digitales: Life on the other side”, plenaria en el Congreso de la Text Encoding Initiative, Victoria, Canadá, En: <https://www.slideshare.net/GimenaDelRioRiande/humanidades-digitales-life-on-the-other-side>; obtenido el 28 de mayo de 2021.
- (2022). “Digital Humanities: Visible and Invisible Infrastructure”. In Fiormonte, D; Chauduri, S y Ricaurte, P. (eds.) *Global Debates in Digital Humanities*. University of Minnesota Press.
- Rojas Castro, A. (2013). “Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas”. *Janus*, 2. En: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=24>; obtenido el 21 de mayo de 2021.
- Schreibman, S., Siemens, R. y Unsworth, J. (eds.). (2004). *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell.
- Vanhoutte, E. (2013). “The Gates of Hell. History and Definition of Digital Humanities Computing”, en Terras, M.; Nyhan, J. y Vanhoutte, E. (eds.), *Defining Digital Humanities. A Reader*. Farnham: Ashgate Publishing, 119-156.
- Ward, A. (2017). “Editar la Estoria de Espanna: retos y problemas de la edición digital.” *Incipit*, 37, 13-43.



# “Conpecemos en Ebrón”. Estudio, anotación y etiquetado de itinerarios bíblicos mediante herramientas de georreferenciación

**Melisa Laura Marti**

Seminario de Edición y Crítica Textual –  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad de Buenos Aires

*melisa\_marti@yahoo.com*

## Resumen

El estudio de *La fazienda de Ultramar*, itinerario y Biblia romanceada del siglo XIII cuya estructura y coherencia dependen en gran medida de la ubicación geográfica de los episodios bíblicos, devela la importancia de conocer y sistematizar las representaciones del espacio que en ella se despliegan. Esta tarea se torna más transparente a la luz de un análisis comparativo que recupere modelos textuales y rastree similitudes y diferencias en las traducciones posteriores de la Biblia. Por ello, el objetivo de este trabajo será indagar en la utilidad de las herramientas de georreferenciación para profundizar en el conocimiento de la geografía premoderna y para reconstruir patrones comunes a las representaciones de la geografía israelí-palestina presentes en las primeras Biblias romanceadas.

En consecuencia, a partir de la anotación y etiquetado de un corpus compuesto por romanceamientos bíblicos, intentaremos detectar variaciones de sentido entre las diferentes versiones y contribuir al conocimiento de la evolución de la toponimia de Medio Oriente en lengua castellana.

---

**Palabras clave:** siglo XIII; humanidades digitales; prosa castellana; itinerarios bíblicos; biblias romanceadas.

“Conpecemos en Ebrón”. Studying, annotating, and tagging biblical itineraries with georeferencing tools

## Abstract

The study of *La fazienda de Ultramar*, a thirteenth-century translation of the Bible that replicates the structure of medieval itineraries, demonstrates the importance of examining the representations of space found within it: because the selection of passages from Scripture is

motivated by the geography of the Holy Land, its structure and coherence greatly depend on it. The task of examining said representations becomes much more transparent and eloquent when it is subjected to a comparative analysis that retrieves textual models and tracks similarities and differences with other vernacular Bibles. Therefore, this study aims to look into the convenience of using georeferencing tools to deepen the knowledge of premodern geography and to reconstruct common patterns of geographical representations of the Middle East in early Bible translations.

Consequently, we will search for variations of meaning in a corpus composed of vernacular Bibles using a platform for annotating and tagging texts, hoping it will allow us to comprehend the evolution of Middle East toponymy in the Spanish language.

---

**Keywords:** thirteenth century; digital humanities; Castilian prose; biblical itineraries; vernacular bibles.

El estudio de los itinerarios o guías de peregrinos, textos en los que se despliega la geografía de Tierra Santa haciendo alusión a relatos bíblicos, devela la importancia de conocer y sistematizar las representaciones del espacio que en ellos se despliegan. Las caracterizaciones de la geografía ultramarina y la superposición y concatenación de pasajes bíblicos que su estructura habilita se tornan más transparentes y significativas a la luz de un análisis comparativo que recupere modelos textuales y que rastree similitudes y diferencias con los romanceamientos bíblicos. Por ello, el objetivo de este trabajo será indagar en la utilidad de las herramientas de georeferenciación especialmente diseñadas para investigar la geografía premoderna, y evaluar la posibilidad de reconstruir patrones comunes a las representaciones de la geografía israelí-palestina presentes en las primeras Biblias romanceadas. Lo haremos tomando como modelo el texto de *La fazienda de Ultramar*, itinerario y Biblia romanceada del siglo XIII y uno de los más antiguos textos en prosa conservados en lengua castellana. En otras palabras, los aportes de las geohumanidades o *Spatial Humanities* a los estudios literarios nos permitirán desarrollar una matriz ordenadora para reconstruir la lógica narrativa de *La fazienda de Ultramar* y el itinerario que describe, así como también ponerlo en correlación con un amplio corpus de textos semejantes. A partir de la anotación y etiquetado de los textos, intentaremos detectar variaciones de sentido entre las diferentes traducciones bíblicas y el itinerario en cuestión y contribuir al conocimiento de la evolución de la toponimia de Medio Oriente en lengua castellana.

*La fazienda de Ultramar* es un texto complejo, en el que abundan vocablos oscuros, lugares de emplazamiento misterioso, lagunas de sentido y una hibridez muy elocuente, ya que recoge fuentes diversas llamativamente integradas al texto de la Biblia. A la hora de estudiarla resulta útil contrastarla con otras traducciones de la Biblia para facilitar la identificación de pasajes y sortear algunos obstáculos paleográficos o lexicográficos al momento de indagar en los distintos topónimos que pueblan sus folios. Para eso es de gran utilidad recurrir a una base de datos como *Biblia Medieval* (véase la imagen 1), donde podemos acceder al corpus paleográfico de las Biblias romanceadas y consultar en paralelo cada una de ellas junto a las fuentes latinas y hebreas, mediante numerosas opciones de búsqueda. Sin embargo, un recurso de este tipo no es el indicado para estudiar la estructura de *La fazienda*, uno de sus aspectos más complejos: como el texto no respeta el orden de los libros de la Biblia, esta tabla no reflejará de forma adecuada el modo en que el autor de *La fazienda* organizó los relatos bíblicos y las relaciones que estableció entre ellos.

The screenshot shows the 'Biblia Medieval' interface. At the top left is the logo and name of the project, 'Biblia Medieval', along with the director's name, 'Andrés Enrique-Arias', and his affiliation, 'Universitat de les Illes Balears'. Below this is a search and filter section with 'SELECCIONAR MANUSCRITOS' and 'CONSULTAR POR PASAJE'. The 'SELECCIONAR MANUSCRITOS' section has checkboxes for various manuscript families: FAZIENDA, ES/E8, GE, E3, AJ, E19, ES/E7, EV, OXFORD, E4, BNM, RAH, ARRAGEL, MISC XV, VULGATA, HEBREO, and HEBREO-LEMA. The 'CONSULTAR POR PASAJE' section has dropdowns for 'LIBRO' (Exodo), 'CAP' (1), and 'VERS' (1), with a 'MOSTRAR RELACIONES' button. The 'CONSULTAR POR PALABRA' section has dropdowns for 'VERSIÓN' (1) and 'PALABRA(S)', with checkboxes for 'BIBLIA', 'PASAJE', 'P. ANT.', 'P. POST.', 'ESCR.', 'NT', and 'DISTINGUIR MAYÚSCULAS'. Below these sections is a table with columns for 'Versículo', 'Fazienda', 'E8/E6', 'GE', 'E3', 'AJ', 'E19', 'ES/E7', 'EV', 'OXFORD', 'E4', 'BNM', 'RAH', 'ARRAGEL', 'XV', 'LATIN', 'HEB', 'HEB-LEMA', and 'HEB-TRANS'. The first row of the table shows the text for Exodus 1:1 in various languages and manuscript variants.

Imagen 1. Cotejo de un pasaje bíblico en la base de datos *Biblia Medieval*.

Es por esta razón que recurrimos a una plataforma que privilegia la información geográfica. La que considero más adecuada para este trabajo es Recogito: una herramienta de anotación especialmente diseñada para investigar la geografía premoderna.<sup>1</sup> Esto quiere decir que nos permite enriquecer nuestro texto con información (en este caso, geográfica) asociando los nombres de los lugares a un código único para luego volcar esos datos en un mapa (esto es, georresolverlos).<sup>2</sup> El análisis del corpus mediante esta herramienta nos permitirá, entonces, poner en correlación distintos episodios para visualizar su distribución espacial y comprender en mayor profundidad su lógica narrativa.

Sin dudas el aspecto más relevante de Recogito es que permite buscar los topónimos por medio de diccionarios geográficos en lenguas antiguas, por lo que están asociadas las variantes latinas, griegas y hebreas, como sucede al hacer, por ejemplo, una búsqueda referida al río Jordán (imagen 2). Sin embargo, en ocasiones se torna necesario buscar por aproximación, lo que puede deberse a dos posibilidades: que el topónimo esté hispanizado y la plataforma no lo reconozca, como sucede al realizar la búsqueda de Beçam o Beçames, que aparece mencionada tres veces en *La fazienda* (imagen 3); o puede tratarse de un emplazamiento de ubicación especulativa, en cuyo caso puede optarse por asociar el topónimo a su ubicación teórica o por no validar su ubicación, como sucede con Endor (imagen 4).

<sup>1</sup> Recogito, una iniciativa de Pelagios Commons, <http://recogito.pelagios.org/>.

<sup>2</sup> El proceso de *geoparsing* (asignación de identificadores geográficos que conjugan coordenadas de latitud/longitud, URIs) aprovecha, entre otros, el portal PLEIADES, enciclopedia geográfica de sitios históricos que asocia información toponímica y topográfica en la dimensión temporal de forma estructurada.

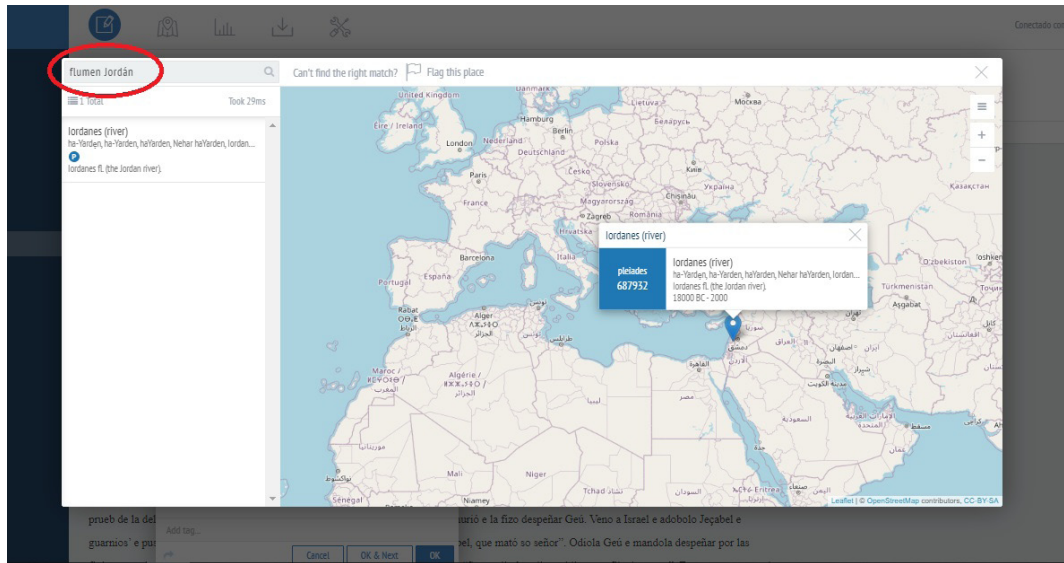


Imagen 2. Búsqueda del “flumen Jordán” en Recogito.

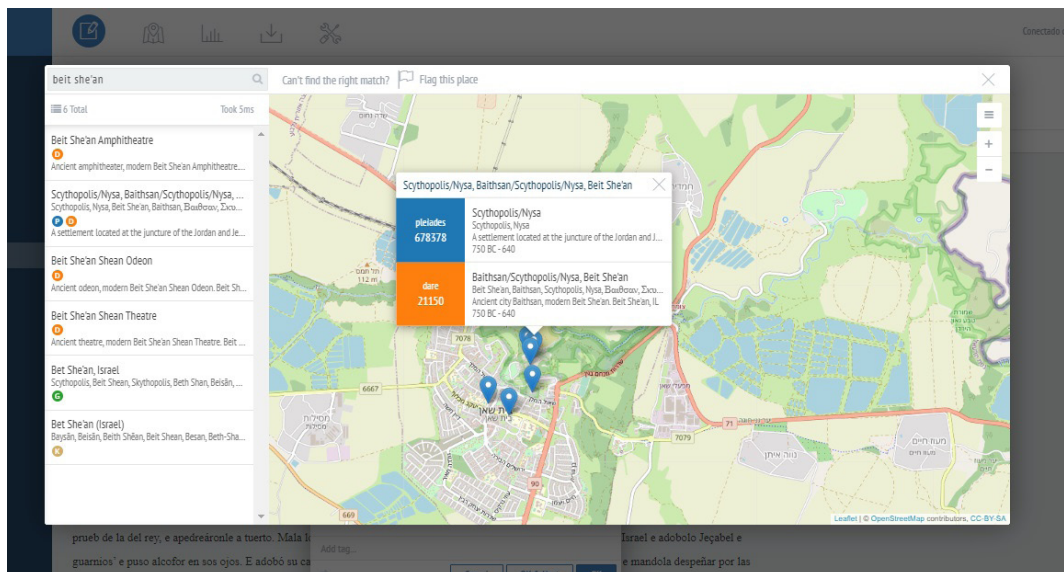


Imagen 3. Búsqueda por aproximación de Beçam.

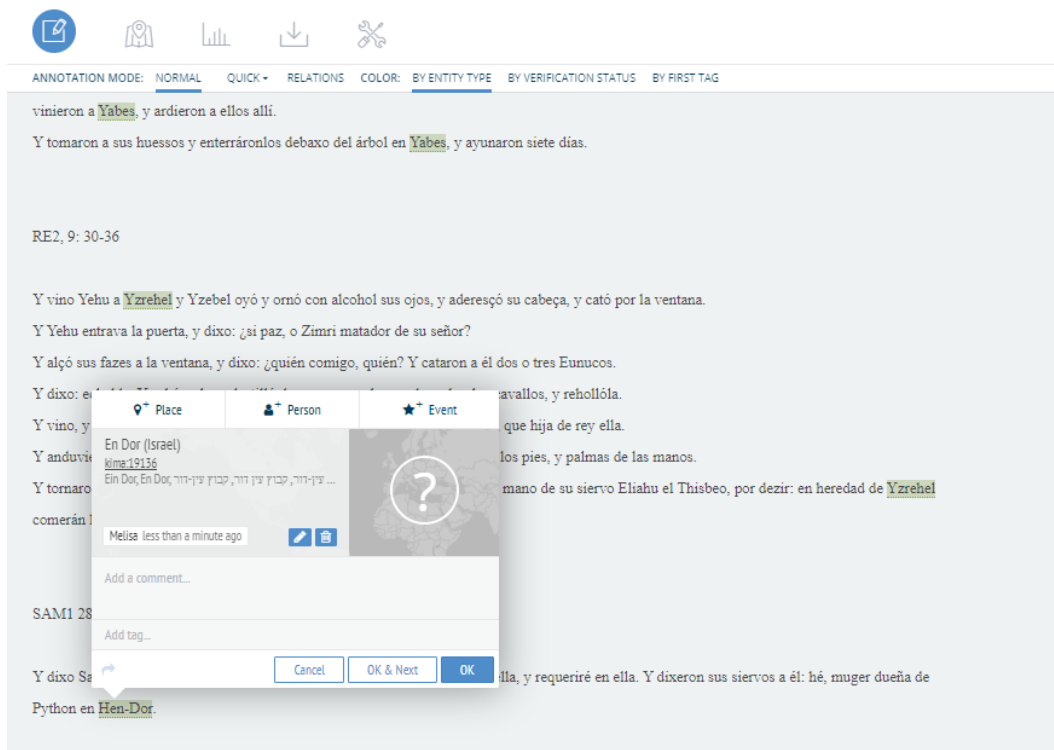


Imagen 4. Anotación de Endor, sin validar su ubicación.

Ahora bien, para llevar a cabo la fase experimental de este estudio privilegié los fragmentos de *La fazienda de Ultramar* en los que abundaran las referencias espaciales e identifiqué cada uno de los pasajes bíblicos aludidos en ellos. Para ello, recurrí a todas las Biblias romanceadas rescatadas en el sitio Biblia Medieval (que, al ser un recurso de acceso libre, permite disponer de las transcripciones que en él se encuentran). Se trata de un repertorio muy disímil de traducciones, no solo por la amplísima variación lingüística que podemos encontrar en ellas, sino también por ser en su gran mayoría traducciones parciales. Es por eso que algunas no se vieron representadas en este estudio, ya que los fragmentos escogidos no fueron traducidos en ellas. En consecuencia, en esta breve presentación del estudio me referiré a la Biblia Escorial E8/E6 (c. 1250), la *General Estoria* (c. 1270),<sup>3</sup> la Biblia Escorial E7/E5, la Biblia Escorial E19 (ambas copiadas alrededor de 1420), la Biblia Escorial E3 (cuya copia conservada está fechada alrededor 1440), la Biblia Escorial E4 (copiada entre 1400 y 1430), la Biblia de Oxford (copiada alrededor de 1450), la Biblia de Alba o Arragel (1422-1430), la Biblia de Lucena o Santillana (s. XV), la Biblia de Ferrara (1553) y la Biblia del Oso (Casiodoro de Reina, 1569). Todas ellas, acompañadas por el texto de la Vulgata.

Una vez compilados los fragmentos, el paso siguiente consistió en volcar el corpus en la biblioteca de Recogito preparada para ese fin y proceder a anotar los topónimos de forma manual, ya que la herramienta automática no devolvía los resultados esperados dada la amplia variación ortográfica de los topónimos (imágenes 5 y 6).

<sup>3</sup> Ambas toman el texto latino como fuente principal, mientras que el resto recurrió al hebreo. *La fazienda de Ultramar*, por su parte, refleja la interacción de ambas fuentes.

Melisa Marti @Melisa

Arragel.txt  
E3.txt  
E4 Santillana.txt  
E19.txt  
E5 E7.txt  
E6 E8.txt  
Ferrara.txt  
**Fazienda 33r.txt**  
Oxford.txt  
Oso.txt  
SXV.txt  
GE.txt  
Vulgata.txt

Fazienda 33r  
0 Anotaciones · No Other Contributors

ANNOTATION MODE: NORMAL QUICK RELATIONS COLOR: BY ENTITY TYPE BY VERIFICATION STATUS BY FIRST TAG

Aquí se mató Saül con el espada

Priso Saül el espada e echos' sobr'ella e murió. Vio el escudero que murió Saül e echos' sobre su espada e murió. Otro día vinieron los philisteos por espojar los muertos e fallaron a Saül muerto en el monte de Gelboe. Tajáronle la cabeça e despojáronle las armas e enbiáronlas a la tierra de los philisteos por albricia en casa de sos ídolos e al pueblo. E pusieron las armas en el templo de Astaron.

En la ribera del flumen Jordán, a parte de cierto, es Beçam. En ebreo ovo nonbre Beçames, ço es Casa del sol. Allí en Beçam colgaron los philisteos el cuerpo de Saül en la villa. Levantáronse los de Jabes e de Gallaad e fueron de noch e descolgaron el cuerpo de Saül e de sos fijos e aduxiéronlos a Jabes e soterráronlos sos un árbol a grant onor e jejunaron VII días. Onde Davit quant lo sopo rendíoles grandes gracias.

Imagen 5. Disposición del folio 33r de *La fazienda de Ultramar* en Recogito.

Melisa Marti @Melisa

Arragel.txt  
E3.txt  
E4 Santillana.txt  
E19.txt  
E5 E7.txt  
E6 E8.txt  
Ferrara.txt  
**Fazienda 33r.txt**  
Oxford.txt  
Oso.txt  
SXV.txt  
GE.txt  
Vulgata.txt

ANNOTATION MODE: NORMAL QUICK RELATIONS COLOR: BY ENTITY TYPE BY VERIFICATION STATUS BY FIRST TAG

Aquí se mató Saül con el espada

Priso Saül el espada e echos' sobr'ella e murió. Vio el escudero que murió Saül e echos' sobre su espada e murió. Otro día vinieron los philisteos por espojar los muertos e fallaron a Saül muerto en el **monte de Gelboe**. Tajáronle la cabeça e despojáronle las armas e enbiáronlas a la tierra de los philisteos por albricia en casa de sos ídolos e al pueblo. E pusieron las armas en el templo de Astaron.

En la ribera del **flumen Jordán**, a parte de cierto, es **Beçam**. En ebreo ovo nonbre **Beçames**, ço es Casa del sol. Allí en **Beçam** colgaron los philisteos el cuerpo de Saül en la villa. Levantáronse los de **Jabes** e de **Gallaad** e fueron de noch e descolgaron el cuerpo de Saül e de sos fijos e aduxiéronlos a **Jabes** e soterráronlos sos un árbol a grant onor e jejunaron VII días. Onde Davit quant lo sopo rendíoles grandes gracias.

Prueb de **Jabes** es **Galaad**. Agora á nonbre **La Gallizia** e **Gallardiner**. Judas Macabeus con sos ermanos allí vencieron grant batalla. Aqueste Judas Macabeus mató ad Apollionem, el rey de Tir, e ovo su espada e fizo muchas batallas.

Allí delant Gallizia es **Jezrael**. D'allí fue la mugier del rey Jacob, la reina pecadora que fizo testimoniar el falso nonbre Nabaoth por su viña, que era prueb de la del rey, e apedreáronle a tuerto. Mala lo vio, que por aquest pecado murió e la fizo despeñar Geú. Veno a **Israel** e adobolo Jeçabel e guarnios' e puso alcofor en sos ojos. E adobó su casa e dixo: "Si t' plaz con Jezabel, que mató so señor". Odiola Geú e mandola despeñar por las finiestras a tierra e despendiose su sangre e pisáronla con los cavallos. Dixo Geú: "Soterralla áquella maldita, que fija de rey es". Fueron por soterrarla e falláronla comida de canes, fueras ent la cara e las manos e los pies, assi com avia dicho Helias el propheta, siervo del Criador de Israel: "O fue

Imagen 6. Anotación de los topónimos presentes en el fragmento escogido.

Como veremos, esta herramienta es especialmente útil para analizar aquellos pasajes en los que se acumula un gran número de referencias espaciales que conectan episodios diversos. Uno de ellos aparece con la traducción del *Primer Libro de Samuel*, hacia el folio 33r, bajo el subtítulo "Aquí se mató Saül con el espada", y comienza de esta forma:

Priso Saül el espada e echos' sobr'ella e murió. Vio el escudero que murió Saül e echos' sobre su espada e murió. Otro día vinieron los philisteos por espojar los muertos e fallaron a Saül muerto en el monte de Gelboe. Tajáronle la cabeça e despojáronle las armas e enbiáronlas a la tierra de los philisteos por albricia en casa de sos ídolos e al pueblo. E pusieron las armas en el templo de Astaron.

En la ribera del flumen Jordán, a parte de cierço, es Beçam. En ebreo ovo nonbre Beçames, ço es Casa del sol. Allí en Beçam colgaron los philisteos el cuerpo de Saúl en la villa. Levantáronse los de Jabes e de Gallaad e fueron de noch e descolgaron el cuerpo de Saúl e de sos fijos e aduxiéronlos a Jabes e soterráronlos sos un árbol a grant onor e jejunaron VII días. Onde Davit quant lo sopo rendioles grandes gracias (f. 33r).<sup>4</sup>

El autor de *La fazienda* respetó el orden de los capítulos de este libro y la cronología de los hechos relativos a la muerte de Saúl, de modo que en el pasaje seleccionado encontramos una traducción bastante fiel de los versículos centrales del capítulo 31 hasta la conclusión de este libro. Sin embargo, luego de relatar lo acontecido con los restos de Saúl y su traslado a Jabes Galaad, la mención de este sitio fue aprovechada por el autor-traductor para interpolar un resumen del *Primer Libro de Macabeos*, por lo que sintetizó algunos versículos del capítulo 3 (10-12): “Prueb de Jabes es Galaad. Agora á nonbre La Gallizia e Gallardiner. Judas Macabeus con sos ermanos allí vencieron grant batalla. Aqueste Judas Macabeus mató ad Apollionem, el rey de Tir, e ovo su espada e fizo muchas batallas” (f. 33r). El autor de *La fazienda* incluyó hacia el final del texto cinco capítulos de este libro, resumidos y desordenados, pero creyó oportuno aludir en esta parte al episodio de la muerte de Apolonio en la Batalla de Uadi Haramia. Y aquí comienzan las dificultades: al estar condensado el relato bíblico en tan pocas líneas en *La fazienda*, esta mención de Galaad no aparece en los versículos correspondientes en las otras traducciones, lo que hace difícil un marcado simétrico, por así decirlo. A esto se le suma la naturaleza enigmática de los nombres alternativos de Galaad. Sin embargo, la plataforma arroja un resultado interesante: La Gallizia podría referirse al emplazamiento de la legión romana Gallica, que se encuentra al norte. Como las confusiones por similitud fonética abundan en *La fazienda*, no sería prudente descartar esta posibilidad.

Por otra parte, en este pasaje encontramos ya algunas revelaciones interesantes con respecto a los topónimos, ya que en el uso de Gelboe o Gelboé<sup>5</sup> y Guilboa (גִּילְבוֹא),<sup>6</sup> podemos detectar si en un romanceamiento bíblico se le estaba dando mayor importancia a la toponimia latina o a la hebrea respectivamente.<sup>7</sup> De manera similar, en la gran mayoría de las versiones encontramos “tierra de filisteos” o “tierra de Filistea”, formas más próximas a la latina (esto es, “terra Philisthim”); en la Biblia de Ferrara, sin embargo, leemos “tierra de Pelistim”, que es la forma que encontramos en el texto hebreo (מִיתְּשֵׁלִים).

Otro punto interesante que se puede visualizar gracias a esta búsqueda de correspondencias es que *La fazienda* no sea la única traducción que muestre un interés por la indagación etimológica de los nombres de lugares (no siempre acertada). En la Biblia Escorial E4, por ejemplo, encontramos “la casa de Sen” en lugar de Bethsan o alguna de sus variantes; es decir, traduce el hebreo הַיֵּב (*bayit*, “casa”) y translitera la otra partícula. En este procedimiento se asemeja a *La fazienda*, donde encontramos la traducción “Casa del sol” pero, como aclara Moshé Lazar en su edición (1965: 108), el autor-traductor confunde este lugar con Beit Shemesh, que efectivamente significa “casa del sol”.

Los episodios referidos en *La fazienda* continúan enlazándose de acuerdo con su ubicación geográfica:

<sup>4</sup> Todas las citas de *La fazienda de Ultramar* pertenecen a mi transcripción del manuscrito.

<sup>5</sup> Es el caso de la Biblia de Arragel, la Biblia Escorial E8/E6, la *General Estoria* y en la Biblia del Oso.

<sup>6</sup> Así aparece en la Biblia Escorial E4 y en la E7/E5.

<sup>7</sup> Vemos, además, estas variantes: Guibloah, en la Biblia Escorial E3 y la E19; Galboa, en la Biblia de Oxford; y Ghilboah, en la Biblia de Ferrara.

Allí delant Gallizia es Jezrael. D'allí fue la mugier del rey Jacob, la reina pecadora que fizo testimoniari el falso nonbre Nabaoth por su viña, que era prueb de la del rey, e apedreáronle a tuerto. Mala lo vio, que por aquest pecado murió e la fizo despeñar Geú. Veno a Israel e adobolo Jeçabel e guarnios' e puso alcofor en sos ojos. E adobó su casa e dixo: "Si:r' plaz con Jezabel, que mató so señor". Odiola Geú e mandola despeñar por las finiestras a tierra e despandiose su sangre e pisáronla con los cavallos. [...]

Murió el rey Acab e so fijo el mayor, que era rey. Este Geú fizo descabeçar LXX barones e los fijos de Acab e las cabeças en esportones fízolas echar a la puerta de la cibdat en II montones. Este Geú mató todos los que remanecieron del casado de Acab, amigos e parientes e nodrices, que no'l' remasó parient en parient. Onde diz en ebraico: "mas-terribecquir".

A II migeros de Jeçrahel es Naím. A la puerta de Naím resuscitó Jhesucristo el fi de la biuda. Allí a prueb de Naím es Endor, do fue la mugier sortera. Aquí veno Saúl demandar consejo (ff. 33r-v).

Como puede verse en este fragmento, la proximidad de Galaad con Jezreel permite al autor introducir la historia de Jezabel y su asesinato, tomada del *Segundo Libro de Reyes*, así como también las matanzas ordenadas por Jehú. De manera similar, la proximidad de Jezreel con Naím propicia el relato de uno de los milagros llevados a cabo por Jesucristo: la resurrección del hijo de una mujer que había enviudado. Por su parte, este suceso se encadena nuevamente con los hechos narrados en el *Primer Libro de Samuel*, ya que el capítulo se cierra con la alusión al episodio de la "mujer sortera" consultada por Saúl, motivada por la proximidad de Naím y Endor. Este episodio ya había sido referido apenas un folio antes de esta ocurrencia, por lo que aquí se retoma incluso después de que se narrara la muerte de Saúl, con lo que se pone en evidencia la importancia concedida al ordenamiento geográfico de los hechos, por sobre cualquier otra lógica. Llamativamente, en cada una de estas ocurrencias varía la ortografía del topónimo, ya que se refiere a Edom primero y a Endor después.

Una primera versión del mapa, con los topónimos de *La fazienda* ya georreferenciados, nos muestra la distribución de los relatos que conforman este fragmento a partir de círculos que designan los lugares (imagen 7), y que al ser seleccionados muestran las variantes presentes en el texto y la perícopa correspondiente, con la posibilidad de navegar por las tres ocurrencias de estas variantes (imagen 8).



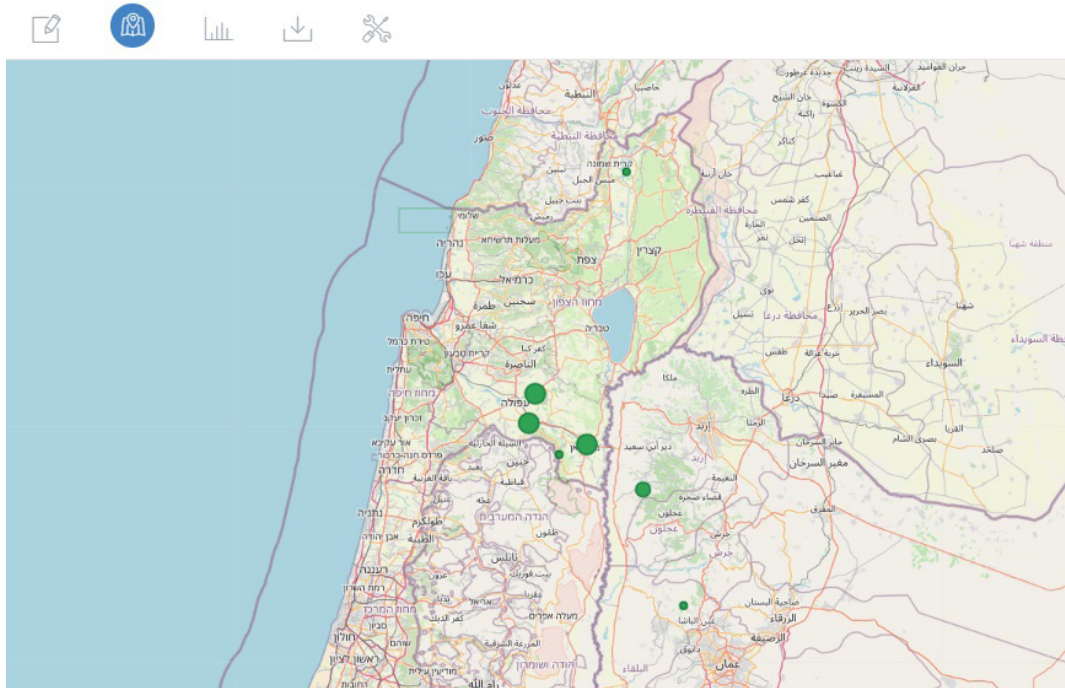


Imagen 7. Distribución geográfica de los relatos que componen el folio 33 de *La fazienda de Ultramar*.

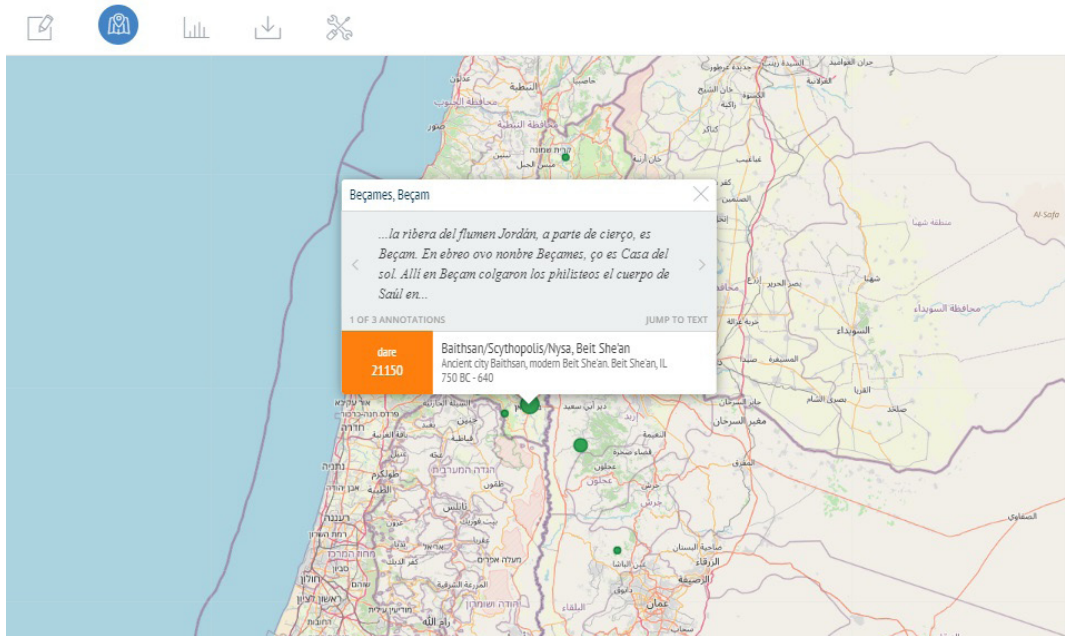


Imagen 8. Anotaciones correspondientes a Beçam.

Ya con el mapa terminado podemos ver todos los puntos geográficos que fueron anotados: aquellos que solo se mencionan en *La fazienda* aparecen en naranja y, donde encontramos coincidencias con otros romanceamientos, tenemos puntos blancos (imagen 9). Si seleccionamos cada uno de estos puntos podremos ver las variantes en los topónimos y además consultar

los fragmentos que hacen mención del mismo sitio (imagen 10). Para leerlos en contexto bastará con seleccionar cada recuadro para regresar al panel de anotación.<sup>8</sup>

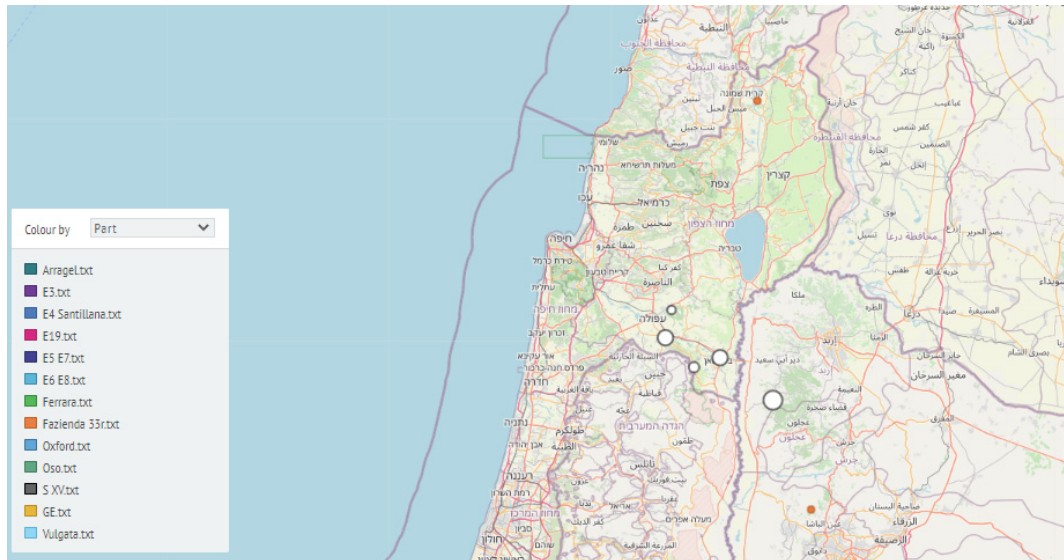


Imagen 9. Mapeado del folio 33 de *La fazienda de Ultramar* en correlación con otras Biblias.



Imagen 10. Variación toponímica de Jezrael. Este topónimo tiene veintiséis iteraciones en las Biblias romanceadas cargadas a la biblioteca de Recogito.

El segundo fragmento seleccionado corresponde al folio 34v e incorpora varios relatos del Nuevo Testamento. El autor encadena la historia del profeta Elías y el *Primer Libro de Reyes*

<sup>8</sup> Por otra parte, como puede verse en estos últimos mapas, utilicé la plantilla del mapa de lugares antiguos, basado en el mapa del Imperio Romano del proyecto *Digital Atlas of the Roman Empire*, de la Universidad de Lund.

con algunos episodios que se produjeron en los alrededores del mar de Galilea, aprovechando como punto de enlace el monte Tabor y Tiberíades. En este caso, el repertorio de variantes es mucho menor, ya que solo se conservan dos Biblias romanceadas que abarcan los Evangelios aquí referidos: la Biblia Escorial E8/E6 y la traducción de Martín de Lucena.

El fragmento concentra alrededor del mar de Galilea algunos capítulos de los Evangelios de Mateo, Juan y Lucas<sup>9</sup> y los reorganiza poniendo el acento en su proximidad geográfica. Luego de una breve introducción histórico-geográfica, se alude al episodio en que Jesús convoca a los apóstoles a ser pescadores de hombres, al milagro de la multiplicación de los panes y los peces (que aquí aparece desdoblado, ya que más abajo se vuelve a mencionar el pan de los doce cofres que permanecieron llenos después del milagro), a las bodas de Caná, al relato de cómo Jesús camina sobre las aguas y asusta a sus discípulos, y al episodio en que Jesús expulsa una legión de demonios del cuerpo de un hombre (imagen 11).

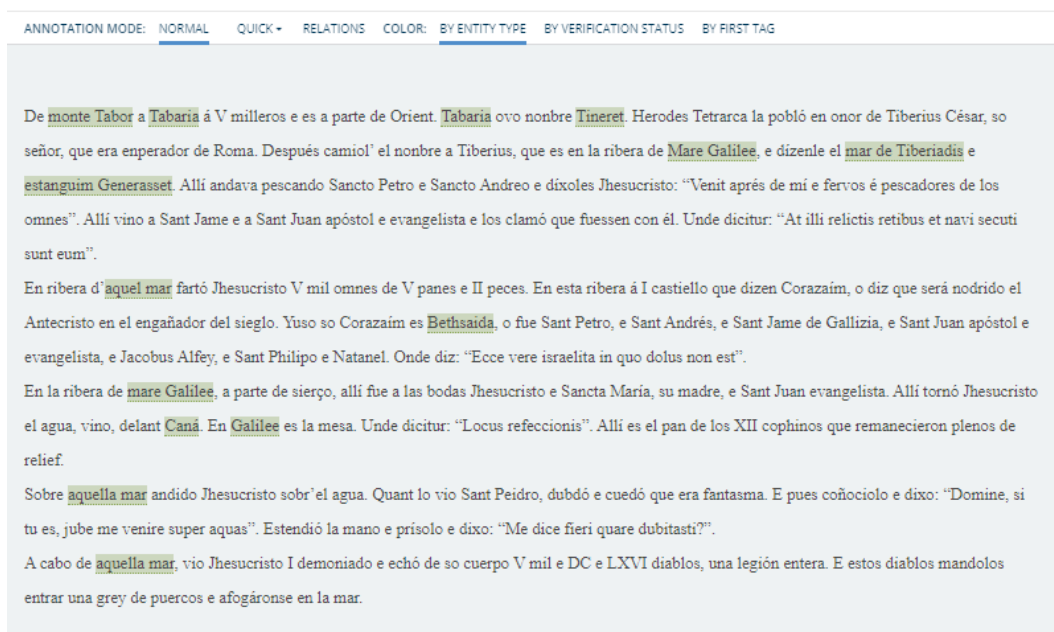


Imagen 11. Pasajes referidos al mar de Galilea, ya anotados.

En este caso es muy clara la influencia de los itinerarios latinos, ya que este cúmulo de referencias están reunidas, por ejemplo, en la *Descriptio Terrae Sanctae* de Juan de Wurzburgo, donde encontramos esta mención al "locus refecionis", "lugar del descanso" o del "refrigerio", como también aparece en la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor. De esta forma, la exploración de los topónimos y el estudio minucioso de la estructura de *La fazienda* muestra este diálogo con otras fuentes, así como en otras oportunidades encontramos fragmentos del discurso litúrgico, y hasta un microrrelato ovidiano.

La anotación de los topónimos presentes en este fragmento nos devuelve un mapa donde se destacan el mar de Galilea y los emplazamientos cercanos, lo que nos permite navegar la pestaña con el registro de todas las variantes del topónimo del mar, con sus veintitrés anotaciones listas para ser exploradas (imagen 12). Al ser puestas en correlación con los fragmentos

<sup>9</sup> Se trata, específicamente, de Mt., 4: 18-19; Jn., 8: 1-15; Jn., 1: 43-47; Jn., 2: 1-3; Mt., 14: 20; Mt., 14: 25-31 y Lc., 8: 26-33.

correspondientes a la Biblia Escorial E8/E6 y la traducción de Martín de Lucena, (los otros dos romanceamientos que incluyen estos Evangelios) la tarea de cotejo e indagación filológica se facilita enormemente.

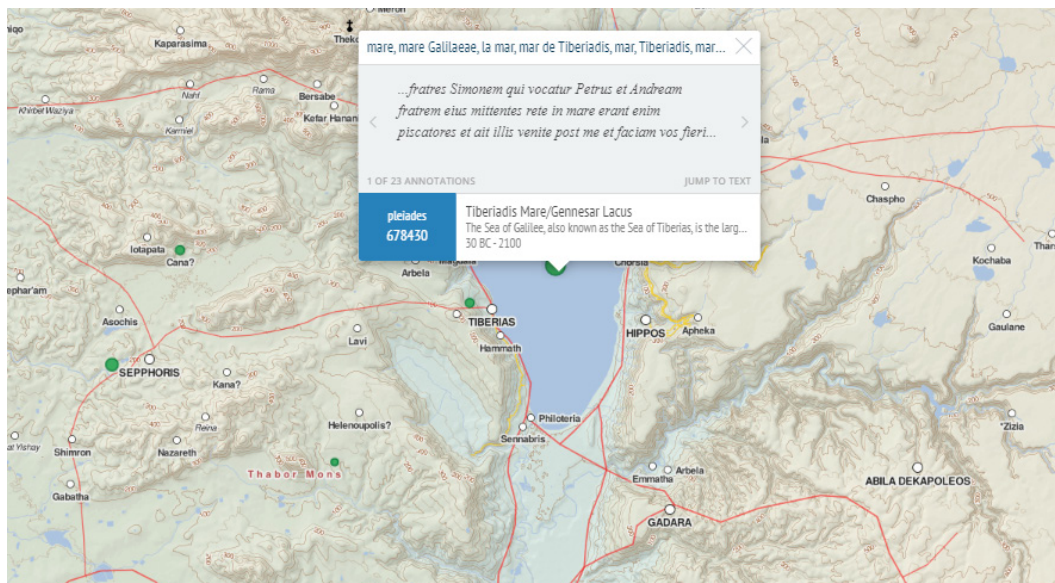


Imagen 12. Anotaciones del mar de Galilea, tal como aparece mencionado en *La fazienda de Ultramar*, la Biblia Escorial E8/E6 y la traducción de Martín de Lucena.

Finalmente, una vez concluida la tarea de georreferenciación nos encontraremos con un texto enriquecido, acompañado por un mapa muy ilustrativo, en el que pueden visualizarse los ciento cuarenta y cinco topónimos anotados en *La fazienda de Ultramar*, que abarcan ciudades, accidentes geográficos y regiones (imagen 13). A su vez, si clasificamos los topónimos y les aplicamos etiquetas a nuestras anotaciones, podremos diferenciarlos visualmente, ya que a cada clase se le asignará un color para así distinguir los ríos, los montes, los desiertos, los valles y las ciudades (imagen 14).

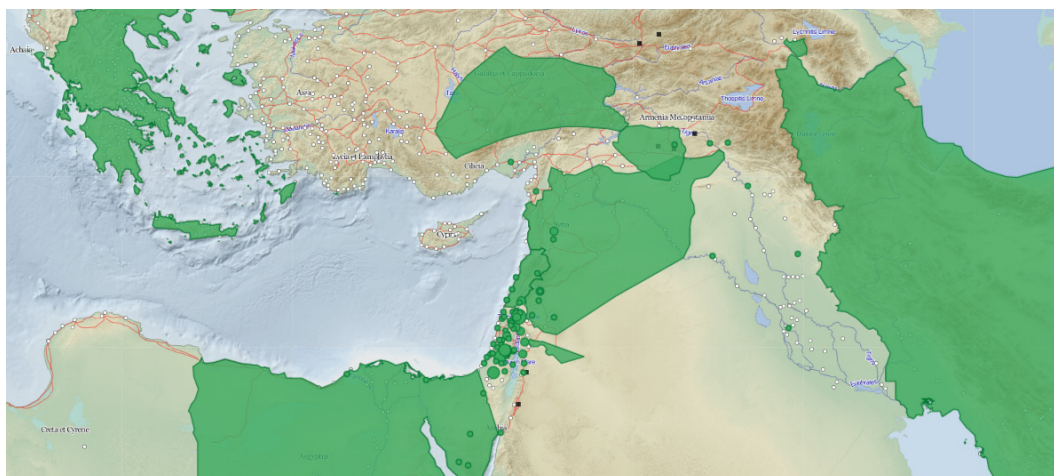


Imagen 13. *La fazienda de Ultramar*, georreferenciada.

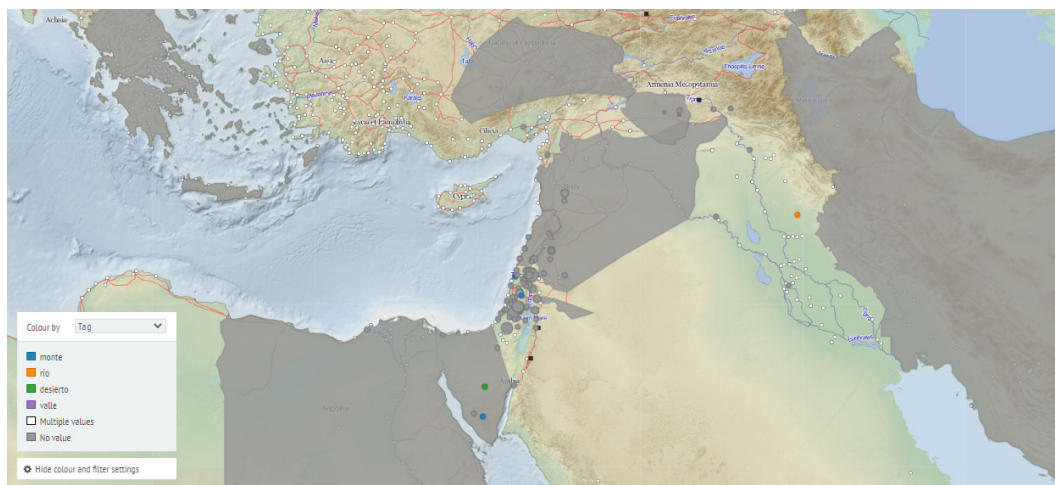


Imagen 14. Etiquetas asignadas a los topónimos.

## Conclusión

El trabajo con herramientas de georreferenciación es sumamente útil para encontrar correspondencias entre los itinerarios y los romanceamientos bíblicos. Sin embargo, los objetivos de un trabajo de estas características deben estar bien formulados y delimitados para poder enfrentar los emergentes que intenté ejemplificar en este trabajo. La anotación de los topónimos debe ajustarse a unos parámetros que contemplen la flexibilidad estructural que caracteriza a *La fazienda* y no intenten restringirla a la linealidad del texto bíblico y la uniformidad del concepto moderno de “traducción”. El mapeado, por lo tanto, no puede ser el primer paso en el estudio del espacio reflejado en un texto literario, sino la consecuencia de un estudio previo que evalúe en qué medida el análisis textual puede enriquecerse a partir de las herramientas digitales.

A pesar de las dificultades, la adopción de esta metodología se revela como beneficiosa para estudiar la estructura de *La fazienda*, su aprovechamiento de las fuentes bíblicas y la interacción de estas con otros textos de diversas características.

Por eso, el trabajo con herramientas como Recogito debe ser entendido como un complemento de la investigación filológica, que no solo nos permitirá conocer con mayor profundidad la geografía de los textos que trabajamos, sino también enriquecer ediciones digitales y favorecer, en el futuro, nuevas miradas y enfoques para proseguir con el camino emprendido.

## Bibliografía citada

- Enrique-Arias, A. (dir.) (2008). *Biblia Medieval*. En: <http://www.bibliamedieval.es>; obtenido el 15/5/2021.
- Lazar, Moshé (ed.) (1965). *La fazienda de Ultra Mar: Biblia romanceada et itinéraire biblique en prose castillane du XII siècle*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Marti, Melisa (2018). *Geografía e imaginario bíblico medieval. Estudio y edición de La fazienda de Ultramar* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.



Nuevos enfoques para el estudio  
de la literatura española  
contemporánea

.....





# Muchos lectores perplejos y un poema difícil de Lorca: operaciones cognitivas y emociones-guía ante problemas de integración textual

**Luis Emilio Abraham**

Universidad Nacional de Cuyo

*abraham@ffyl.uncu.edu.ar*

## Resumen

Este trabajo estudia algunos aspectos del procesamiento cognitivo del poema “Ruina”, de Federico García Lorca, adoptando un enfoque empírico. La muestra está conformada por registros de lectura escritos por estudiantes universitarios bajo la consigna de realizar la tarea metacognitiva de anotar con la mayor sinceridad posible todo lo que ocurriera durante las sucesivas lecturas del texto. En esta ocasión, he seleccionado algunos fenómenos que se advierten con mucha frecuencia en los registros y podrían ser especialmente significativos si se los pusiera en relación con la poética del autor: las dificultades de integración que produce el poema y el rol que desempeñan las emociones y las imágenes mentales durante el proceso. Para realizar este primer sondeo de la muestra con vistas a un posterior análisis cualitativo más profundo, utilizaré herramientas de poética cognitiva. Aunque me concentro en aspectos puntuales, es importante tener en mente una explicación general sobre la actividad de leer literariamente. Tomo como base algunas propuestas que siguen el conocido modelo psicolingüístico de Kintsch y van Dijk, pero buscan también procesos que singularicen la lectura literaria y, entendiendo las emociones como una parte de la cognición, sostienen la idea de un procesamiento emocional del texto.

---

**Palabras clave:** estudios literarios empíricos; Federico García Lorca; lectura literaria; emociones; imágenes mentales.

Many bewildered readers and a difficult poem by Lorca: cognitive processes and guideline emotions facing problems of textual integration

## Abstract

This paper adopts an empirical approach to study some aspects of the cognitive processing of “Ruina”, a poem by Federico García Lorca. The sample is made up of reading reports written

by university students as a metacognitive task consisting of writing down everything that happened during the successive readings of the text as sincerely as possible. On this occasion, I have selected some phenomena that are frequently noticed in the reports and could be especially significant in relation to the author's poetics: the difficulties of textual integration and the role of emotions and mental imagery during the process. To carry out this initial inquiry with a view to a deeper qualitative analysis, I will use some tools of cognitive poetics. Although I focus on specific aspects, it is important to keep in mind a general explanation of the activity of reading literature. I take as a basis some proposals that follow the well-known psycholinguistic model of Kintsch and van Dijk, but also seek processes that distinguish literary reading and, understanding emotions as a part of cognition, support the idea of emotional processing of the text.

---

**Keywords:** empirical literary studies; Federico García Lorca; literary reading; emotions; mental imagery.

Mi propósito será conjeturar algunos procesos cognitivos realizados por tres promociones de estudiantes universitarios durante la lectura de un poema de Federico García Lorca. Los instrumentos para emprender el análisis son los registros de lectura que les pedí como tarea de Literatura Española III en la Universidad Nacional de Cuyo, bajo la consigna de que cada estudiante tratara de anotar con la mayor sinceridad posible todo lo que ocurriera en su mente y todo lo que hiciera durante las sucesivas lecturas del texto asignado. Distribuí entre los alumnos dos poemas de *Poeta en Nueva York*: “La aurora” y “Ruina”, y lo hice casi al comienzo del curso, antes de meternos en la unidad dedicada a Lorca, con el propósito de evitar en la medida de lo posible que, por interferencia del contexto de lectura, los estudiantes hicieran un esfuerzo extra para asimilar en sus propios procesos nuestro discurso docente o por lo menos para fingirlo en los registros. Aunque no se trata, entonces, de una muestra exclusivamente concebida para la investigación y tiene limitaciones como medio para observar de manera *on-line* lo que pasa *durante* la lectura, siempre difícil de registrar, la muestra fue recogida con cierto cuidado y muchos de los trabajos de los alumnos sorprenden por su minuciosidad y su franqueza. En adelante, esos datos empíricos serán anonimizados mediante el uso de nombres falsos o sobrenombres.

El corpus es grande y he tenido que hacer selecciones. Si se comparan los registros de “La aurora” con los de “Ruina”, se confirma una intuición que han tenido varios críticos al considerar “La aurora” como un poema síntesis de *Poeta en Nueva York* en el que los temas del libro son más aprehensibles que en otros, y también el acierto de muchos profesores que han tendido a incluir justamente ese poema en antologías y manuales para la escuela secundaria. En general, los lectores de “La aurora” autoevaluaron sus procesos mucho más positivamente que los lectores de “Ruina” o no necesitaron, por esa misma razón, hacer tantas autoevaluaciones. En esta ocasión, elegí los registros de aquellos estudiantes que tuvieron la mala suerte de que les tocara el poema más difícil, es decir los de “Ruina”, que son cuarenta y ocho registros, y los elegí justamente por lo que permiten observar esas autoevaluaciones y por la riqueza de algunos pasajes metacognitivos.

De todos los aspectos que permiten apreciar los registros, he seleccionado algunos que se advierten con mucha frecuencia y podrían ser además especialmente significativos si se los pusiera en relación con la poética de Lorca, cosa que no voy a tener tiempo de hacer y dejaré como subtexto. Esos aspectos son la dificultad para integrar diferentes pasajes del texto y el rol que parecen desempeñar, ante ese problema de integración, las emociones y la generación de

imágenes mentales. Si bien voy a tener que generalizar mucho y buscar fenómenos recurrentes, no habría que entender por eso que las operaciones de lectura, aun cuando puedan agruparse por parecidos, no manifiestan también múltiples variaciones individuales. Pongo un ejemplo clave. La dificultad para integrar aparece en la gran mayoría de los registros y eso conlleva una emoción compartida prácticamente por todos: quienes leyeron “Ruina” se sintieron perplejos por lo menos durante una parte del proceso, como se aprecia en esta evaluación de Mariana: “Muchas estrofas planteaban metáforas muy complejas o imágenes que no podía llegar a imaginar”. Pero esa emoción no se dio exactamente igual en todos los casos ni tuvo la misma intensidad ni impulsó en los diversos lectores las mismas reacciones. A veces parece haber cambiado de valencia en el proceso de un mismo lector. *Una de las cosas que van a surgir con el análisis es la pregunta por la perplejidad como emoción estética.*

Aunque me concentraré en aspectos puntuales, será importante tener en mente una explicación general sobre la actividad de leer literariamente. Tomaré como punto de partida algunas propuestas de poética cognitiva que siguen el conocido modelo psicolingüístico de Kintsch y van Dijk, pero buscan también fenómenos que singularicen la lectura literaria y, entendiendo las emociones como una parte de la cognición, sostienen la idea de un procesamiento emocional del texto.

Como estas teorías no son demasiado conocidas en nuestro ámbito, las presento brevemente. La poética cognitiva es una línea reciente de la teoría literaria que participa del complejo interdisciplinar de las ciencias cognitivas (o socio-cognitivas) y comparte con ellas discusiones y principios. Voy a concentrarme fundamentalmente en algunos principios: 1) Las metodologías son empíricas: como explica Daniel Israel (2009: 12-13), la poética cognitiva se preocupa por temas que interesaron a la fenomenología de la lectura y a la estética de la recepción, pero a diferencia de ellas, no parte de una idea de lector como emanación del texto y los métodos no son fundamentalmente introspectivos sino experimentales: se usan instrumentos que permitan inferir de alguna manera los procesos cognitivos de lectores reales en vez de postular lectores implícitos o modelos. 2) El lenguaje no se considera arbitrario sino motivado por nuestra experiencia corporal y nuestra forma de relacionarnos con el entorno. Dependiendo de sus inclinaciones, los diferentes teóricos suelen priorizar las motivaciones somáticas o socio-culturales. 3) Como correlato de lo anterior, el lenguaje no se entiende como una capacidad cognitiva separada de las demás, sino que se relaciona directamente con otros procesos cognitivos, como la percepción, la atención, la memoria, con los cuales el lenguaje comparte estructuras y de los que se sirve para su funcionamiento. 4) El sistema cognitivo es económico y los individuos no tratan cada dato del mundo como único, sino que establecen conexiones entre diversas ocurrencias para formar clases y se enfrentan a los nuevos hechos sobre la base de aprendizajes pasados que se encuentran almacenados en la memoria como representaciones mentales agrupadas en diversos tipos de esquemas. 5) Siguiendo a Michel Denis (en Houdé, 2003: 389-390), puede afirmarse que hoy existe bastante consenso sobre los posibles estados de esas representaciones en el sistema cognitivo. Mientras no estén siendo requeridas por una actividad en proceso, se encuentran almacenadas en la memoria a largo plazo de manera más o menos permanente, en estado de disponibilidad. El estado de actualidad surge en el momento en que los conocimientos disponibles en una representación se activan temporariamente durante la ejecución de tareas. Es entonces también cuando las representaciones mentales pueden modificarse, para volver luego, con transformaciones, al estado de latencia. 6) El asunto de los códigos o formatos con que las representaciones se almacenan en la memoria a largo plazo y se activan transitoriamente en un dispositivo de procesamiento ha sido muy discutido. La hipótesis que obtiene mayor atención en la actualidad postula el carácter mul-

timodal de las representaciones y parte del supuesto de que la cognición humana es capaz de procesar información en muy diversas formas. Existiría la posibilidad de construir y manipular representaciones analógicas, imágenes mentales que conservan parcialmente las propiedades de los objetos representados, pero también representaciones mentales más abstractas, como las estructuras proposicionales cuyo modo de organización se vincula con el lenguaje. Esta posibilidad de adaptarse tanto a semánticas de la semejanza como a semánticas de signos arbitrarios incita a pensar, además, en los procesos de traducción que llevaría a cabo el aparato cognitivo de acuerdo con las exigencias de la tarea emprendida por el sujeto (Michel Denis en Houdé, 2003: 389-390).

Recordemos que van Dijk y Kintsch (1983) conciben la actividad de leer como un proceso interactivo entre un texto que porta señales y claves de lectura y el sistema cognitivo del lector que, entre otras cosas, viene ya con una serie de conocimientos previos almacenados en la memoria en forma de esquemas. Esos esquemas intervienen en la construcción de nuevas representaciones que los autores explican aludiendo a cuatro niveles de procesamiento:

- 1) La *estructura de superficie* que conformamos con representaciones propiamente textuales obtenidas de comprender de qué manera el texto expresa lo que dice, como cuando reconocemos rasgos estilísticos, retóricos, gramaticales.
- 2) El *texto base*, que está hecho de representaciones en formato proposicional sobre el contenido semántico del texto.
- 3) El *modelo de situación* que se construye con representaciones de mundo y es la imagen mental que nos formamos sobre la situación denotada por el texto, como la película que nos hacemos cuando leemos una novela, dice Cubo de Severino en tono didáctico (2000: 30).
- 4) Por último, el *modelo pragmático* que construimos sobre la situación comunicativa y contiene, entre otras cosas, nuestras representaciones de autor y los supuestos sobre su intención.

Esos niveles se articulan entre sí de muy diferentes maneras dependiendo del caso y son impulsados por un *sistema de control* que genera las representaciones que el lector se hace sobre su propia tarea, sus autoevaluaciones. Pero lo que verdaderamente importa a Kneepkens y Zwaan (1994) es demostrar que las emociones intervienen activamente en el procesamiento cognitivo, más allá de los conocidos fenómenos de refuerzo del interés y prolongación del recuerdo, y para eso arrancan por definirlos como mecanismos, socio-culturalmente motivados, de asignación de significado a una determinada situación. La situación precede y provoca la experiencia emocional, pero la experiencia emocional también moviliza sus propias estructuras cognitivas para dirigir la atención hacia la información que resulta congruente con la emoción activada y de ese modo, por ejemplo, se puede reconocer qué es lo que la causa. Esto ocurre tanto en la vida como en la lectura y, para ejemplificarlo, vamos a ir metiéndonos directamente en los registros, pero después de recordar el poema:

Sin encontrarse.  
Viajero por su propio torso blanco.  
¡Así iba el aire!

Pronto se vio que la luna  
era una calavera de caballo

y el aire una manzana oscura.

Detrás de la ventana,  
con látigos y luces, se sentía  
la lucha de la arena con el agua.

Yo vi llegar las hierbas  
y les eché un cordero que balaba  
bajo sus diente-cillos y lancetas.

Volaba dentro de una gota  
la cáscara de pluma y celuloide  
de la primera paloma.

Vienen las hierbas, hijo;  
Ya suenan sus espadas de saliva  
por el cielo vacío.

Mi mano, amor. ¡Las hierbas!  
Por los cristales rotos de la casa  
la sangre desató sus cabelleras.

Tú solo y yo quedamos;  
prepara tu esqueleto para el aire.  
Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto;  
hay que buscar ¡de prisa!, ¡amor!, ¡de prisa!,  
nuestro perfil sin sueño.  
(García Lorca, 2013: 238-239)

Casi al comienzo del registro de Alelí, se lee lo siguiente: “La primera lectura de la poesía es frustrante, no la entiendo, me resulta incomprensible. Tengo la necesidad de encontrarle sentido, un sentido concreto [sic] pero no lo logro, como si las palabras estuvieran cerradas y no puedo acceder”.

Pero luego agrega: “Incluso en medio de la incomprensión el poema me provoca la sensación de sufrimiento”. Ante las múltiples dificultades de integración, la primera clave que encuentra Alelí para orientarse en el proceso es una emoción de la familia de la tristeza: el sufrimiento; y ese hallazgo le permitirá luego ir conectando los ítems que la llevarán a construir las situaciones que motivan esa y otras emociones:

[...] no todo está perdido y miro el título “Ruina” y trato por primera vez de relacionarlo y al fin tengo un poco de esperanza, como si fuera una herramienta con la cual escarbar. Entonces reúno un conjunto de palabras que se relacionan: calavera, manzana oscura, lucha, cáscara, espadas, vacío, cristales rotos, sangre, esqueleto; todas formas de referirse a la tristeza y a la ruina.

Y poco después:

[...] ¡bingo! Encuentro un Yo, que no había descubierto, en la cuarta estrofa al que no le había prestado atención y me doy cuenta que la voz enunciadora es la que experimenta los estados afectivos [sic] entonces es el sujeto lírico. [...] le habla a un Tú, a un ser amado (acaso un hijo) y le remarca que quedan ellos solamente, es necesario darse prisa, la voz remarca la urgencia porque llega el momento de partir.

Y así como Alelí se detiene ahí un rato porque se pone de nuevo a dudar con la aparición de las hierbas, que no encajan bien con sus esquemas de tristeza, asfixia, desolación, amenaza, otros le ponen a la situación el nombre de peligro y la integran con el miedo o el anuncio de “algo tétrico” que habían presentado en las primeras estrofas. Algunos, en cambio, aunque experimentan esas mismas emociones, no alcanzan a movilizarlas para la construcción del mundo del poema y de sus actores, y por eso evalúan su lectura como incompleta. Sin embargo, tienden a considerar que por haber vivenciado esas emociones-guía que aparecen, de forma localizada o masiva, en la mayoría de los registros, no se han perdido lo fundamental del texto: “A pesar de eso”, dice Cielo Nocturno refiriéndose a lo que sabe que no pudo hacer en este caso, “por lo comprendido, me generó una angustia y un aire gris a soledad bastante tétrico”.

Los pasajes que cité manifiestan muchas más emociones de las que he incorporado a la explicación. Y es que me he limitado hasta ahora a una de las clases de emociones que distinguen Kneepkens y Zwaan (1994) según su modo de intervención en el procesamiento cognitivo del texto: las que ellos llaman *emociones F* y otras propuestas similares, *emociones narrativas* (Miall & Kuiken, 2001), que son las que se experimentan a propósito del mundo ficticio, como ocurre en nuestro caso con la tristeza, el miedo o ese “aire gris a soledad”. Como hemos mostrado, las emociones F pueden colaborar muy activamente en la construcción de las situaciones del mundo ficticio, es decir, del modelo de situación. Kneepkens y Zwaan (1994) hacen una clasificación funcional de las emociones F, no demasiado fácil de aplicar en todos los casos pero reveladora respecto del proceso cognitivo. En su estado de la cuestión, las distingue con mucha claridad Daniel Israel:

La investigación diferencia entonces entre *emociones-F alterocéntricas* [...] para hablar de aquellas que son inducidas por la acción representada y las características de los personajes de la historia. La segunda clase, la de las *emociones-F egocéntricas* [...], consiste en aquellos esquemas emocionales activados por los lectores para dar significado al texto e integrar el modelo de situación a sus propios esquemas experienciales. (Israel, 2009: 17)

En otras palabras, las egocéntricas son proyectivas y suelen actuar (aunque no necesariamente actúan) durante las etapas iniciales de la lectura, cuando no se encuentra todavía disponible el modelo de situación, o en momentos especialmente dificultosos del proceso. Como son proyecciones suelen ser objeto de autoevaluaciones correctivas cuando empieza a intensificarse la empatía que favorece las emociones alterocéntricas, como se observa tenuemente en el caso anterior en el paso de la tristeza a la sensación de urgencia y desolación.

Más importante es la diferencia entre las *emociones F* y las *emociones A* (Kneepkens & Zwaan, 1994), también llamadas *emociones estéticas* (Miall & Kuiken, 2001). Las emociones estéticas son las que se sienten en interacción con el texto en tanto artefacto y colaboran, por lo tanto,

con la construcción de la estructura superficial y el modelo pragmático. También suponen evaluaciones y contribuyen a formar nuestras posturas actitudinales frente al texto, al autor, a nuestros propios procesos cognitivos, como ocurre en el caso Alelí, y en casi todo el corpus, con la frustración, la incertidumbre, pero también con la esperanza de comprender, que ella siente como si fuera una herramienta nueva para volver a escarbar en el texto.

Las emociones narrativas y las estéticas pueden interactuar intensamente durante la lectura. En general, la intensidad de las emociones estéticas implica una disminución de las emociones narrativas y viceversa, cosa que se observa muy bien en el corpus. El proceso cognitivo de Alelí parece reactivarse justo después de que entra en juego una emoción F. Eso disminuye su frustración cognitiva y renueva las esperanzas de comprender. Lo mismo o algo parecido pasa en muchos de los registros: la perplejidad disminuye, cambia de valencia o alterna con otra emoción estética cuando empiezan a aparecer emociones narrativas o alguna otra cosa. Si no, hay abandono o relativo abandono del proceso de lectura. Esa otra cosa que aparece en los registros casi tan frecuentemente como las emociones es la *generación de imágenes mentales*, que es otro de los viejísimos temas de la poética que recuperaron las ciencias de la cognición. Aunque no es un fenómeno que opere exclusivamente en relación con las metáforas y puede colaborar, por ejemplo, en la eficaz construcción del modelo de situación, ha sido generalmente investigado por los estudios sobre la metáfora y eso, más que molestarnos, nos viene perfecto. Robyn Carston (2018) hace una exhaustiva evaluación de los estudios empíricos más recientes y toma algunas conclusiones importantes que resumo. Lejos del carácter de efecto involuntario que se le atribuyó muchas veces al fenómeno, hoy se sabe que se puede controlar, aprender a utilizar e implementar intencionalmente para favorecer la comprensión de ciertos usos del lenguaje. También se sabe que no es un mero subproducto placentero, sino que además de eso es capaz de facilitar la generación de conceptos. La visualización mental alternada de esquemas de imagen correspondientes al dominio fuente y al dominio meta de una metáfora ayuda entonces a captar rasgos comparables y a proyectarlos desde la fuente a la meta en forma de conceptos. Esa operación suele intervenir en la interpretación de ciertas metáforas, pero no es indispensable. Las metáforas cuya comprensión suele estimular el fenómeno, también llamado simulación perceptiva, son las metáforas creativas, desautomatizadoras, o metáforas salto de caballo según Lorca<sup>1</sup>.

En los registros hay un caso que parece hecho para ejemplificar esto. Lo escribe el Tano precisamente con las metáforas de la luna (meta) como una calavera de caballo (fuente) y el aire como una manzana oscura:

Los colores que automáticamente se vienen a la cabeza cuando se piensa en una manzana son más bien vivos: un verde brillante o un rojo intenso. Esta oscuridad de la que habla el poema produce una suerte de quiebre con mis expectativas de lector y las propias experiencias; a continuación, pensé, como dije, en algo podrido, echado a perder, que se condecía con la imagen de la luna como una “calavera de caballo”, idea que también me transmitió la impresión de caducidad, muerte y la presencia de un ambiente consumido. Aquí fue el tercer verso el que me hizo reinterpretar los dos

<sup>1</sup> Jugueteo libremente con lo que dice García Lorca en su célebre conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”: “La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación” (2008: 242-243). Si bien el enunciado parece presentarse como una generalización sobre toda metáfora, a lo largo del texto va quedando claro que se trata de una clase de metáfora que Lorca prefiere entre otras, una que vincula dos campos antagónicos o alejados mediante un salto grande o potente de la imaginación. Ese es uno de los procedimientos textuales que provocan en los lectores dificultades para integrar.

anteriores, a los cuales aún no les había dado un sentido más allá de la asociación de colores entre el blanco de la luna y el hueso, así como la forma remotamente parecida entre la curva calavera de un caballo y una luna creciente o decreciente.

El tono y el trabajo que se toma el Tano para explicar sus procesos con todo detalle, además del hecho de que destaque específicamente que sus esquemas mentales se vieron desafiados y enriquecidos por el poema, sugieren que podríamos agregar algo a la descripción que hicimos antes sobre cómo parecen disminuir o transformarse las emociones estéticas negativas.

Comparar otros dos registros lo dejará más claro. Dice Valentía sobre los mismos versos: “aunque logré visualizar la imagen [...] no me gustó: yo asocio la luna con cosas más sutiles o delicadas, y no con una calavera de caballo”. En el resto del escrito se declara frustrada, rendida y termina diciendo sobre la versificación: “Al menos se dignó a usar una estructura simple”. Por su parte, Pablo arranca evaluando el poema como indescifrable y valorando tímidamente la estructura métrica sobre la que, sin embargo, dice no encontrar razones para que sea así. Pero sus juicios van mejorando a lo largo del escrito. Sobre la metáfora en cuestión dice:

Al principio me resultó rara [...], pero luego de pensar en las similitudes entre los dos objetos, puedo llegar a suponer a qué se refiere el escritor. La luna, tal como la calavera de un caballo, sigue siendo poco más que un objeto pálido y lejano, que no da señal de vida alguna. Todas estas descripciones llevan a pensar que el yo lírico no se encuentra, por lo menos en este momento, muy conectado con el mundo terrenal, pues todo aquello que lo rodea lo siente precedero y decadente.

Luego de unos cuantos párrafos más en los que va creciendo el interés en explicar su lectura, Pablo termina con un enunciado en el que declara explícitamente un cambio de sus emociones y actitudes en relación con el texto: “[...] Puedo decir que el poema me gustó mucho, así como esta oportunidad de darme un tiempo para identificar mis sentimientos acerca del mismo”.

Parece entonces que no es del todo suficiente la aparición de emociones e imágenes mentales que impulsen el procesamiento del texto para que la perplejidad se vuelva positiva o se encadene con ese tipo de emociones estéticas, sino que esa posibilidad aumenta si el lector o la lectora valoran algo de lo producido por ese esfuerzo de comprensión como un enriquecimiento cognitivo.

En su *Diccionario de los sentimientos*, José Antonio Marina y Marisa López Penas ubican la *perplejidad* en la tribu de las emociones del extrañamiento y, dentro de ella, en el clan del pasmo, al que definen como “la percepción de algo nuevo y extraño que atrae y absorbe la atención de forma excesiva, provoca un sentimiento, que puede ser positivo o negativo, y que paraliza la capacidad de reacción” (2001: 440).

En otras emociones de la misma tribu que tienen rasgos bastante similares aparece sin embargo un matiz de duración temporal<sup>2</sup> que falta en la perplejidad y el pasmo, tal vez porque se las ha definido de una forma que permita abarcar sus versiones negativa y positiva. Pero siendo la perplejidad una emoción excesiva y paralizante, para ser positiva, creo que es necesario que sea también fugaz. Entonces la perplejidad tenderá a dar paso a emociones vecinas con rasgos parecidos, como la fascinación o la admiración, que no paralizan, son más duraderas

<sup>2</sup> Por ejemplo, sobre la admiración y la fascinación, se dice que son duraderas y sobre la sorpresa, que es breve (Marina & López Penas, 2001: 440).



e implican además un sentimiento de aprecio. Esos desplazamientos emocionales se leen en algunos registros. Por ejemplo, en este de Estrella de la Mañana con el que termino:

Hasta acá mi experiencia con el poema. Si tuviera que resumirlo en sensaciones diría que es desconcertante, difícil, fascinante. Me dan ganas de ponerme a pensar sobre las búsquedas del poeta. Despierta mi curiosidad. Un poema para romperse la cabeza o ser transportado por imágenes inquietantes que no se comprenden del todo.

### Bibliografía citada

- Carston, Robyn. (2018). "Figurative Language, Mental Imagery and Pragmatics". *Metaphor and Symbol*, vol. 33, nº 3, 198-217. En: [https://www.researchgate.net/publication/325934296\\_Figurative\\_Language\\_Mental\\_Imagery\\_and\\_Pragmatics](https://www.researchgate.net/publication/325934296_Figurative_Language_Mental_Imagery_and_Pragmatics), obtenido el 29/04/2022.
- Cubo de Severino, Liliana et al. (2000). *Leo pero no comprendo*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- García Lorca, Federico (2008). "La imagen poética de don Luis de Góngora", en *Obra completa VI*. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Akal, 236-259.
- García Lorca, Federico (2013). *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Houdé, Olivier et al. (2003). *Diccionario de ciencias cognitivas: Neurociencia, psicología, inteligencia artificial, lingüística y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Israel, Daniel (2009). "La lectura literaria: Breve panorama de los enfoques cognitivos sobre la respuesta literaria desde una perspectiva empírica". *Revista de Literatura Hispanoamericana* (Maracaibo), nº 59, 9-24. En: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18555>, obtenido el 29/04/2022.
- Kneepkens, Leonore & Zwaan, Rolf A. (1994). "Emotions and Literary Text Comprehension". *Poetics*, vol. 23, 125-138.
- Marina, José Antonio & López Penas, Marisa (2001). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Miall, David S. & Kuiken, Don. (2001). "Shifting Perspectives: Reader's Feelings and Literary Response", en van Peer, W. & Chatman, S. (eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective*. New York: Suny Press, 289-301.
- van Dijk, Teun A. & Kintsch, Walter (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.



# Concepción Gimeno, mediadora cultural entre España y Argentina

**Marta Beatriz Ferrari**

Universidad Nacional de Mar del Plata

*martabeatrizferrari@gmail.com*

## Resumen

El presente trabajo es una aproximación al papel de mediadora cultural de la escritora española María de la Concepción Gimeno de Flaquer (Alcañiz, 1850 - Buenos Aires, 1919). La autora aragonesa, radicada en Argentina desde 1910, dedicó gran parte de su vida a forjar vínculos con mujeres de diversos países de América y fue una protagonista privilegiada de este excepcional momento histórico en el que los lazos transatlánticos entre España y Argentina ocuparon la centralidad de la política de ambos países. Examinaremos aquí algunas de las Crónicas publicadas por la autora en el *Álbum de la mujer* y en el *Álbum Ibero-Americano*.

---

**Palabras clave:** Concepción Gimeno; España; Argentina; mediadora cultural.

## Concepción Gimeno, cultural mediator between Spain and Argentina

### Abstract

The present work is an approach to the role of cultural mediator of the Spanish writer Concepción Gimeno de Flaquer (Alcañiz, 1850 - Buenos Aires, 1919). The Aragonese author, who lived in Argentina since 1910, dedicated a large part of her life to forging links with women from various countries in America and was a privileged protagonist of this exceptional historical moment in which transatlantic ties between Spain and Argentina occupied the centrality of the politics of both countries. We will examine here some of the Chronicles published by the author in *Álbum de la mujer* and *Álbum Ibero-Americano*.

---

**Keywords:** Concepción Gimeno; Spain; Argentina; cultural mediator.

Quizá el nombre de Concepción Gimeno (Teruel 1850- Buenos Aires, 1919) resulte para muchos el de una desconocida. Sin embargo, ya en 1889 el excepcional libro de Juan Pedro Criado y Domínguez titulado *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos*, uno de

los primeros intentos de ofrecer una verdadera “historia intelectual” femenina (22), con su aparato crítico y su apéndice biográfico y contextual, recogía su nombre entre las periodistas.<sup>1</sup> En ese mismo año, otro español, Manuel Ossorio y Bernard publica en la revista madrileña *La España Moderna*, un minucioso *Diccionario biográfico de escritoras españolas del siglo XIX* en el que también dedica una entrada a “Gimeno de Flaquer (Doña María de la Concepción)”, subrayando un dato muy singular, su faceta como empresaria, al ser la fundadora, propietaria y directora de *La Ilustración de la mujer* (1872).

Efectivamente, María de la Concepción Gimeno, egresada de la Escuela de Maestras de Zaragoza, fue además de periodista, ensayista, cuentista, biógrafa y novelista. La cuestión femenina fue, sin dudas, la preocupación central de la escritora aragonesa. Entre sus 17 ensayos, destaca *La mujer española. Estudios acerca de su educación y de sus facultades intelectuales* (1877), del cual procede el texto “La literata en España”, en el que realiza el siguiente diagnóstico: “El hombre español le permite á la mujer ser frívola, vana, aturdida, ligera, superficial, beata y coqueta, pero no le permite ser escritora” (1877: 211). Y añade: “Una mujer está autorizada para consagrar horas á la atención de sermones insustanciales de sacerdotes ignorantes, y la mayor parte del tiempo á la toilette, y no está autorizada para consagrar una hora diaria al estudio” (1877: 212). Más allá de lo provocador que resulta dicho diagnóstico puesto en boca de una moderada feminista católica como Gimeno, lo original de su ensayo es la contextualización histórica y geográfica que da a su escrito puesto que en él hablará de la literata no en términos generales y abstractos, sino atendiendo a la particular circunstancia que debe atravesar la mujer escritora en la España del XIX. Esta singularidad será de central importancia para confrontar, como veremos más adelante, su experiencia española con la Argentina.<sup>2</sup> A partir de este diagnóstico, propio de un “país incivilizado” (1877: 224), Gimeno se encargará de desacreditar a quienes censuran y satirizan a la literata, para ella serán “escritorzuelos”, “poetas de primer vuelo”, “hombres en miniatura”, “criterios en embrión”, “inteligencias miopes”, “luces crepusculares” o “filósofos de salón.” (1877: 214) Como vemos, la escritora devuelve prolijamente la crítica masculina y lo hace a través de múltiples estrategias retóricas, hábiles recursos expresivos tendientes a desautorizar la fuente misma de la que emanan los argumentos vertidos en contra de la mujer. A esto se suma, dirá, la envidia de las propias mujeres (1877: 215), resultando la literata “un tipo raro, un ser híbrido, un ente excéntrico ó una planta exótica.” (1877: 216)

Hacia 1883, tras una breve estancia en Portugal y en París, Gimeno ya casada con Francisco de Paula Flaquer se instala en México. Según Margarita Pintos, la amistad con la esposa del general Porfirio Díaz, le allanó el camino para entrar en los círculos de poder y fundar con ayuda estatal *El Álbum de la Mujer* (2016:17), un proyecto editorial transatlántico que ponía a dialogar la cultura española y americana a partir de una preocupación común: el lugar de la

<sup>1</sup> Maryellen Bieder consigna un libro, anterior, de 1881, el de Diego Ignacio Parada y Barreto, *Escritoras y eruditas españolas. O apuntes y noticias para servir a una historia del ingenio y cultura literaria de las mujeres españolas, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, con inclusión de diversas escritoras portuguesas e hispano-americanas*. (1990: 459).

<sup>2</sup> En estos mismos años -1880-, la Biblioteca Universal publicaba una ambiciosa *Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*, y dedicaba un tomo a “Las escritoras españolas contemporáneas”, quizá la primer antología de textos compuestos por mujeres. Un escritor anónimo redactaba la “Introducción”, en la que leemos: “La animosidad que hay contra las escritoras existe sólo en España. En Francia, en Inglaterra, en Italia, en cuantas partes se dedica la mujer á la literatura, es elogiada y respetada con el cariño y la consideración con que se elogia y se respeta al que tiene mérito verdadero”. Sin embargo, se encargaba rápidamente de establecer los consabidos límites: “Jamás ensalzaremos á la que pretenda ejercer algún cargo público, á la que intente usurpar sus derechos al hombre, pero sí alabaremos siempre á la mujer ilustrada, modesta y sencilla que pueda dar la primera enseñanza á sus hijos y la educación completa á sus hijas”. (1880: s/p)

mujer.<sup>3</sup> El escritor mexicano, Eduardo del Valle, asiduo colaborador del mismo, afirma que el *Álbum* circulaba no sólo en América “desde Guatemala hasta la República Argentina”, sino también en algunos países de Europa”. (1889:3)

En los siete años de vida del *Álbum* (1883-1890), encontramos esporádicas referencias a la República Argentina.<sup>4</sup> Un dato significativo, sin embargo, es la reiterada inclusión del poeta argentino Rafael Obligado. En este sentido, Francisco Flaquer había publicado en 1885 una nota titulada “Los gauchos”, en la que abordaba a este “tipo” característico de “la antigua Confederación argentina”, y lo hacía apropiándose de manera cabal del ideario sarmientino expuesto en el *Facundo* (153).<sup>5</sup> En 1887 el *Álbum* publica el poema “La luz mala (Tradición argentina)” de Rafael Obligado, y en 1890 Eduardo del Valle dedicará una de sus notas al poeta argentino cuya foto ilustra la portada del *Álbum*. En clara sintonía con lo que la propia Gimeno afirmará más adelante, leemos aquí alusiones al “tirano Rosas”, el “verdugo de las libertades patrias” (178). Efectivamente, del Valle cifra en los nombres de Echeverría, Mármol y Obligado la máxima expresión de la poesía argentina de la época, los auténticos fundadores, dirá, de una “poesía nacional”.<sup>6</sup>

Otro literato y educador argentino, Joaquín V. González, es objeto de una crónica en 1890. Se trata del escritor que realiza una lectura integral del pasado nacional -*La tradición nacional*- desde los pueblos originarios, pasando por los héroes y patriotas de la independencia hasta llegar a los “tiranos tan repugnantes como Rosas”. En la crónica se hará referencia a la Argentina, a sus “amplias y liberales instituciones políticas, que la han hecho caminar á pasos agigantados en la vía del progreso.” (170)

Pero además de estas referencias a los literatos, la publicación de Gimeno dedica varias crónicas a monumentos argentinos. En todas ellas lo que se destaca del país es su progresismo, su pujanza y su modernidad, rasgos que veremos repetidos en la valoración que la autora efectúa de la mujer argentina. Las “obras colosales” -entre las que sobresale el Puerto y la Casa de Correos- son “causa de asombro en todo el mundo”; leemos: “se diría que su desenvolvimiento reproduce en esa hermosa región de América, los milagros de la civilización norteamericana” (22 de septiembre de 1889, 96). En esta misma línea se inscribe la nota referida al Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París. Es conocida la elogiosa crónica que Benito Pérez Galdós publica al respecto en el diario *La Prensa* de Buenos Aires; mucho menos conocida es, sin embargo, la minuciosa reseña que realiza para la misma época *El Álbum de la Mujer* con fecha del 1 de septiembre de 1889 incluyendo una ilustración: “construido de hierro, ornamentado con porcelana, barros cocidos, vidrieras de colores y mosaicos, se levanta airoso

<sup>3</sup> Aurélie Vialette propone un enfoque de este *Álbum* desde la categoría de “alfabetización cultural cruzada.” (2015: 150) Para la autora, el proyecto editorial de Gimeno aspira a recrear una República de las Letras hispanoamericanas.

<sup>4</sup> El vínculo de Gimeno con Argentina se fue gestando desde mucho antes de su llegada al país. Ya entre 1882 y 1883, la encontramos colaborando en el Semanario de Literatura *El Álbum del hogar*, de Bs. As. Aquí compartirá páginas con Juana Manuela Gorriti y Rafael Obligado, recientemente fallecido. Los artículos de nuestra autora, de clara temática femenina, exhiben un tono moderado. Sus títulos son suficientemente elocuentes: “Esposa y madre” (10/12/1882), “La niña” (22/12/1882), “La mujer estudiosa” (24/12/1882), “La mujer vanidosa” (14/1/1883), “La mujer coqueta” (21/1/1883), “Isabel de Segura y Agustina de Aragón” (28/1/1883), “Influencia de la novela en la imaginación de la mujer” (4/2/1883 al 11/2/1883), “Las mujeres en el Renacimiento Literario” (25/2/1883, 4/3/1883, 14/4/1883) y “Una poetisa célebre y una flor” (1/4/1883), dedicado a Carolina Coronado. Todos ellos incluidos en su libro *La mujer juzgada por una mujer* (1882).

<sup>5</sup> Flaquer se detiene en la minuciosa descripción del temperamento y carácter del gaucho, como así también de su traje, de sus habilidades para montar a caballo, del hábil manejo del lazo y las boleadoras. Según aclara hacia el final, la nota está inspirada en un grabado (153).

<sup>6</sup> La imagen tópica de Argentina que cristaliza la poesía de Obligado impregna en gran medida el imaginario poético posterior. Una muestra de esto la encontramos en el poema que el mexicano Juan de Dios Peza publica en el *Álbum* el 12 de enero de 1890, titulado “A la encantadora niña argentina María Elisa Mendoza”: “Yo he soñado tu patria! Me ha traído/ La ilusión vagas notas del boyero;/He soñado un ornú que han sacudido/Las alas poderosas del pampero”. (16)

y esbelto el gran pabellón de la República Argentina”. La nota se detiene en la descripción de la fachada y del interior, de la planta baja y del piso superior, de la cúpula central y de las laterales, brindando una interpretación alegórica de las esculturas así como los nombres de los artistas y arquitectos comprometidos en su construcción.<sup>7</sup>

También los políticos argentinos tienen cabida en las páginas del *Álbum*. En 1889 se dedican dos portadas con sus respectivas notas laudatorias a Ramón Mendoza, el primer embajador de Argentina en México (4 de agosto, 40), y al Presidente argentino, el liberal Miguel Juárez Celman, impulsor de muchas de las obras recién mencionadas. En ambos casos, una vez más, lo que interesa destacar es la juventud, la ilustración y la pertenencia “a esa hermosa pléyade de hombres que han impulsado el progreso de esta floreciente nación sudamericana.” (29 de septiembre de 1889, 104)

Pero el vínculo de la escritora aragonesa con América fue intermitente y en 1890 regresa a Madrid, donde permanecerá hasta 1910, año en que visita por primera vez Argentina. Durante los casi veinte años de estancia madrileña editó el *Álbum Ibero-Americano* (1890-1909), una revista ilustrada de entre siglos, vinculada con el hispanoamericanismo, gestada con la intención de expandir la cultura española en iberoamérica y a la inversa. Por esos años también dedica un capítulo de su ensayo *Mujeres de raza latina* (1904) a las “Mujeres sud-americanas” demostrando un singular conocimiento de la Argentina, de su historia (el “tirano Rosas” al que denomina “el Calígula del Nuevo Mundo”), de sus escritores y de las relaciones de poder entre hombres y mujeres:<sup>8</sup>

No existe en la República Argentina el antropocentrismo, porque la mujer, más que reina constitucional, es reina absoluta que gobierna. Si al marido le ocurre decirle ‘yo soy el amo’ [...] ella le contesta: ‘yo el ama del amo’. ¿Para qué se ha de ocupar la Argentina de la evolución feminista, si las costumbres impuestas por ella la dan tanto como le pudieran conceder las favorables leyes? (1904: 193)

En este texto, Gimeno revelará su alta opinión de la mujer argentina, a la que califica como “la mujer más progresista de la América española” (1904: 194), por su osadía, por su natural inclinación a la innovación y a la toma de decisiones, pero también por su compromiso con las causas sociales: “Ella ha creado y sostiene centros de cultura para la mujer, asociaciones de protección para la infancia, refugios para los menesterosos.” (1904: 194) En su libro, Gimeno opondrá tácitamente la imagen progresista y atrevida de este país nuevo a la vetustez de una España incivilizada, tan atrasada en materia de derechos civiles para la mujer, como quedó plasmado en *La mujer española*. Ya en la conferencia que pronunció en el Ateneo de Madrid un año antes, titulada “El problema feminista” volvía, una vez más, sobre esta cuestión:

En naciones más progresistas que la nuestra está ganando tanto terreno el feminismo, que pronto será fuerza incontrastable. Sorprende que no haya tomado parte España en ese movimiento. No existe entre nosotros ninguna agrupación que sostenga su bandera, ningún partido militante, programa alguno oficial. (1903: 78)

<sup>7</sup> Varios años más tarde, Concepción Gimeno dedicará una crónica de similar estilo al denominado monumento “A la Nación Argentina”, de Bs.As, más conocido aquí como “Monumento de los españoles”.

<sup>8</sup> En una crónica del 22 de diciembre de 1909 rescata varios nombres más de intelectuales argentinas: Manuela Gorriti, Mercedes Pujato Crespo, “la muy ilustrada” Elía Martínez, Emma B. de la Barra, “que transcribe costumbres bonaerenses”, “la culta Delfina Mitre de Drago, que encanta con sus poemáticos acentos, lo mismo que Ana Pintos con su erudición.[...] Novelistas distinguidas como Carlota Garrido de la Peña, [...] cultivadoras de las artes tan afortunadas como Lola Maza, María Obligado de Soto y Josefa Aguirre de Basilicós”. (Gimeno, 1909a: 554)

En 1909, Concepción Gimeno dedica una de sus crónicas del *Álbum Ibero-Americano*, la titulada “La mujer en la ciencia” a “Las ilustradas damas del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina.”<sup>9</sup> La crónica de Gimeno comienza afirmando que “no es flor del jardín feminista la mujer científica; existió en todas épocas” (1909f: 271), y a partir de allí se dedica a historizar el papel de la mujer en la ciencia desde Hipatía, pasando por Diótima y Aspasia hasta llegar a Marie Curie. Lo que le interesa destacar a la autora es el surgimiento de una “mujer nueva”, una nueva subjetividad que ella antepone, incluso, al tradicional rol maternal: “No vale más la mujer que da mayor número de hijos a la Patria [...]; hoy la mujer de mérito sobresaliente es la que puede sustituir a su marido, desempeñando cargos que él desempeñara” (1909f: 272). Y de esto puede dar cuenta la propia biografía de Concepción Gimeno.

En mayo de 1909, la escritora aragonesa vuelve a escribir desde Madrid en el *Álbum Ibero-Americano* dos crónicas referidas a la República Argentina en las que hacía alusión a los próximos festejos por el centenario de la Revolución. Una de ellas titulada “La mujer en el Centenario de la República Argentina” anunciaba los actos que organizaría el Consejo Nacional de Mujeres, “importantísima Sociedad formada por 600 damas de lo más selecto, a la que pertenece la culta esposa del Presidente de la República” (1909c: 219).<sup>10</sup> A Gimeno le interesa compartir con sus lectoras hispanoamericanas el sentido de este encuentro destinado a visibilizar el progreso alcanzado por el esfuerzo del normalismo de las educadoras, para lo cual reproduce el Programa completo de las actividades previstas que van desde el análisis del papel desarrollado por la mujer en la instrucción del pueblo hasta la historización de las revistas femeninas, pasando por las funciones de la Sociedad de Beneficencia y un registro de libros escritos por mujeres, haciendo especial hincapié en el estudio de las fuentes de sostenimiento económico de dichas iniciativas. Gimeno reitera aquí su apología de la mujer argentina como auténtico factor de progreso -“su intelectualidad es admirable; perfectamente equilibrada”, que hace extensiva a la nación toda, “una de las llamadas a más brillantes destinos.” (1909c: 219) Una vez más, la escritora española ensalza el modelo de mujer argentina que es a la vez madre, maestra y *salonnière*, “que vive en su tiempo, que vive la vida moderna”, por oposición a lo que registra en su tierra. Argentina es para Concepción Gimeno el país que ha llegado a una síntesis superadora al lograr “una civilización para los dos sexos”. (1909c: 219)

En su edición del 30 de abril de 1910, el semanario *Caras y Caretas* de Buenos Aires publicaba una noticia bajo el título “Conferencias feministas” y la ilustra con dos fotos de Concepción Gimeno. Allí se anunciaba la próxima llegada a la capital de la “distinguida escritora española” con el fin de dar “algunas conferencias feministas, aprovechando la oportunidad de las fiestas del centenario”. (1910b: 75) La nota califica a Gimeno de “personalidad descolante dentro de las letras femeninas de Europa” y lo fundamenta poniendo el acento en su “refinada ilustración y su cultura exquisita” (1910b: 75).

<sup>9</sup> Los disensos internos que venían vislumbrándose ya desde los inicios, acabaron con la escisión del mismo precisamente para los festejos del Centenario. Como señala Marcela Vignoli, por un lado estaban los sectores más conservadores, “las mujeres vinculadas a tareas de beneficencia y caridad”, y por otro “las que habían alcanzado títulos universitarios y que habrían representado la vertiente progresista del feminismo en Argentina”. (129)

<sup>10</sup> Se refiere a Josefa Bouquet, esposa del Presidente José Figueroa Alcorta. Vignoli agrega que “al analizar cómo quedó la membrecía del CNMA luego de la escisión de las universitarias, vemos que de las 72 sociedades incorporadas, 55 eran benéficas y 17 perseguían fines intelectuales o artísticos” y concluye que “en la escisión de 1910 las universitarias no lograron arrastrar a otras asociaciones con ellas.” (139) La escritora española parece estar por encima de los disensos internos dentro del Consejo, tanto por su adhesión a la causa del sufragio femenino (que era, junto con el pacifismo, uno de los parteaguas del CNMA) como por el rescate indistinto de damas de la beneficencia y de intelectuales universitarias..

Ya instalada en Argentina, entre 1913 y 1915 Concepción Gimeno seguirá colaborando en publicaciones españolas como la Revista de la *Unión Ibero-Americana* de Madrid.<sup>11</sup> En estas crónicas, dará cuenta de la obra de algún poeta argentino -es el caso de Carlos López Rocha, en el número de marzo de 1913-, o bien de la “psicología de las calles bonaerenses”, donde leemos en clave moderna una descripción del “Pandemonium” de la Avenida de Mayo por oposición a la calle de los paseantes ociosos, la de la Florida:

La muy animada Avenida de Mayo dice al viajero que se halla en una ciudad mercantil, de tráfico acelerado; en una ciudad ardiente, luminosa; aquel bullir y rebullir de los transeúntes, aquel nervioso correr, aquella febril agitación de enjambre, aquel estridente ensordecedor ruido á nada comparable, aquel oleaje carnal ofrece la visión de la mayor heterogeneidad étnica, aquel flujo y reflujo con su subir y bajar de marea viva, los empuja, los arroba. (1913:18)

Concepción Gimeno, que dedicó gran parte de su vida a forjar vínculos con mujeres de diversos países de América –su biógrafa, Margarita Pintos afirma que recorrió doce países latinoamericanos de la mano de asociaciones feministas y de sus contactos con logias masónicas (2016: 11)-, fue una protagonista privilegiada de este excepcional momento histórico en el que los lazos transatlánticos entre España y Argentina ocuparon la centralidad de la política de ambos países. Su lucha por aunar los esfuerzos de las mujeres españolas y americanas (su retórica de la hermandad femenina) se nos presenta hoy como una suerte de réplica oportuna de la tan declamada fraternidad entre los pueblos, cimentada –como lo escribe en una de sus crónicas de junio de 1909– en la “unidad étnica, la afinidad de espíritus y la identidad de ideales”. (1909d: 242) América surge en el pensamiento de Gimeno como fuente para la modernización de España, en un intercambio guiado por un anhelo regenerador, paralelo al deseo de regeneración social de la mujer: “La España moderna [...] resurge en América”, dirá en otra de sus crónicas de abril de 1909. 12 (1909e: 170) Y dentro de América, Argentina será evaluada como un “emporio de civilización.” (1909b: 326)

Un año más tarde, Gimeno regresa a Argentina y el Semanario popular ilustrado *Mundo Argentino* (8/3/11) publica una nota firmada por la educadora Carmen S. de Pandolfini titulada “Mentalidad femenina”, subtitulada “Concepción Gimeno de Flaquer” e ilustrada con un retrato de la escritora española. Pandolfini escribe una nota en la que da la bienvenida a “la inteligente escritora”, a la “eximia publicista”. Más allá de tratarse de una salutación formal, un acto de “hospitalidad y justicia”, la autora insiste en realizar algunos señalamientos que exceden este carácter protocolar. Su escrito revela algo que se presenta primero como un “deseo” pero que es, en el fondo, un reclamo y hasta una “obligación”: que la prestigiosa pensadora española con “su espíritu elevado y superior” repare, a través del testimonio de su obra y ante el público extranjero, la imagen dañada del país, “tan censurado por otros”. Pandolfini expresa con suficiente claridad las expectativas que la visita de Gimeno despierta en gran parte de la intelectualidad femenina; en su doble carácter de escritora y de mujer, Concepción Gimeno “viene obligada a ocuparse de la Argentina, de los argentinos y las argentinas [...] Su misión le obliga a ser verídica.

<sup>11</sup> La Unión Ibero-Americana fue creada en Madrid en 1885 y la revista del mismo nombre comenzó a publicarse en 1887. Concepción Gimeno perteneció, junto con otras escritoras del momento, a la sección de Señoras de la UIA y en 1906 fue nombrada Presidenta.

<http://dbe.rah.es/biografias/13368/maria-de-la-concepcion-gimeno-de-flaquer>

<sup>12</sup> En la misma crónica da cuenta del encargo de un cuadro cuyo motivo era la Fundación de Buenos Aires al pintor español Moreno Carbonero, con el fin de ser colocado en el Ayuntamiento de la ciudad el 25 de mayo de 1910. El lienzo, en palabras de Gimeno, sabrá expresar “el heroico espíritu de la raza”. (1909e: 170)



Seálo pues. No le pedimos otra cosa.” Como bien se advierte, el tono de Pandolfini que habla en nombre de “la mujer argentina”, excede la simple salutación de bienvenida para adquirir visos de demanda moral, haciendo un llamamiento a “profundizar en los misterios de las almas de la mujer argentina”, algo que la propia Gimeno recogerá en sus crónicas.

Si bien Concepción Gimeno fue una figura reconocida por sus contemporáneos -Juan Tomás Salvany afirma en 1895 que las ediciones de sus obras se agotaban rápidamente (10)-, con el paso de los años su nombre se fue diluyendo hasta caer en el olvido como muchas otras escritoras y periodistas de su época.<sup>13</sup> Pero quizá la paradoja final esté cifrada en el mismo acto jurídico que registra su muerte. La noticia de la muerte de Concepción Gimeno acaecida el 11 de abril de 1919 es recogida tanto por periódicos argentinos como españoles. El diario argentino *La Prensa* publica dos esquelas: una del Consejo Nacional de Mujeres y otra conjunta del Patronato Español y la Sociedad Cultural Española.<sup>14</sup> Sin embargo, su partida de defunción que notifica lugar, fecha, hora y causa de su muerte así como lugar de entierro -el Cementerio del Oeste, más conocido como La Chacarita-, estado civil -viuda- y nacionalidad -española-, deja un espacio en blanco al declarar su profesión.

Por paradójico que resulte, María de la Concepción Gimeno que fue maestra, ensayista, novelista, cuentista, biógrafa, crítica literaria,<sup>15</sup> periodista, oradora, empresaria editorial y actriz de teatro, no logró ser reconocida civilmente por ninguna de sus múltiples actividades. No lo fue en Argentina, -“esa hermosa Nación sudamericana”- como ella caracterizaba a su país de adopción y tampoco lo fue en su propia tierra.

## Bibliografía citada

- Bieder, Maryellen (1990). “Femenine Discourse-Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer”, *Romance Quarterly*, vol. 37, núm. 4, 459-477. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/femenine-discourse-feminist-discourse-concepcion-gimeno-de-flaquer-971303/>; obtenido el 20 de diciembre de 2019.
- Criado y Domínguez, Juan Pedro (1889). *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Antonio Pérez Dubrull.
- Del Valle, Eduardo (1889). “Concepción Gimeno de Flaquer en América”. *El Álbum de la mujer*. México, Año VII, Nro: 1, 7 de julio, 2-3.

<sup>13</sup> Maryellen Bieder propone algunas razones para esta situación: “Estas escritoras nunca tuvieron un lugar asegurado en la memoria colectiva de la historia literaria española. Tal vez porque su audiencia era predominantemente femenina, tal vez por la convencionalidad de gran parte de sus escritos, tal vez por su manifiesto didactismo moral, o tal vez por el dominio persistente del sentimentalismo post-romántico...” (1990: 459) (La traducción es mía)

<sup>14</sup> Esta Sociedad, también conocida como “Institución cultural española” y fundada en 1912 recibió a intelectuales y científicos españoles que impartieron cátedras y cursos en la Argentina; entre ellos, Ramón Menéndez Pidal (1914), José Ortega y Gasset (1916), Eugenio D’Ors, Salvador de Madariaga, Francisco Ayala o Gregorio Marañón. Bajo los auspicios de esta Institución se creó en 1923 el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, que tuvo como primer director a Américo Castro y, a partir de 1927, a Amado Alonso.

<sup>15</sup> Esta faceta de su producción, bastante menos estudiada que sus abordajes feministas, resulta igualmente digna de tenerse en cuenta, aunque más no sea por la virulencia de sus aseveraciones. Ella, que rendía culto al realismo, se pronuncia contra las estéticas finiseculares: “¿Qué han inventado los parnasianos simbolistas, naturalistas, estetas, decadentistas y modernistas? El simbolismo hállase en la Biblia, que es metafórica representativa; el parnasianismo en antiguos perfeccionadores de la forma, con vacuidades del fondo; el modernismo en los románticos, rebeldes a las reglas retóricas; el naturalismo en las páginas cervantinas; el decadentismo no es más que nueva florescencia del culteranismo, del preciosismo francés, del gongorismo español. Los estetas no pretenden que la palabra exprese la idea; bástales que la palabra tenga autonomía [*sic*], aroma, colorido; abusan de las voces inusitadas, inauditas. Los decadentistas no cultivan la psicología, sino la patología. Los decadentistas son demoleedores, anarquistas literarios; su pensamiento no es suyo; es el de Byron, el de Leopardi, el de Vanini. En los llamados satanismos encuéntrase el virus de Carducci, de Baudelaire, de Verlaine, con menos gracia, con menos belleza”. (1915: 7)

- Flaquer, Francisco de Paula. (1885). "Los gauchos". *El Álbum de la mujer. Ilustración Hispano-Americana*. México, 19 de abril, 153.
- Gimeno de Flaquer, Concepción (1915). "Iniciativas de la mujer argentina. La Asociación 'Pro Patria' y su fundadora". *Unión Ibero-Americana*, enero de 1915, 8-9.
- (1914). "Vida intelectual argentina. El Consejo Nacional de Mujeres de Buenos Aires y su Presidenta". *Unión Ibero-Americana*, 28 de febrero, 6-8.
- (1913). "Psicología de las calles bonaerenses". *Unión Ibero-Americana*, marzo, 18-21.
- (1909f). "La mujer en la ciencia", *Album Ibero-Americano*. Madrid, 30 de marzo, 271-2.
- (1909e). "Actual españolismo en América", *Album Ibero-Americano*. Madrid: 22 de abril, 170.
- (1909d). "En la unión Ibero-Americana", *Album Ibero-Americano*. 7 de junio, 234.
- (1909c). "La Mujer", *Album Ibero- Americano*. 22 de mayo, 219.
- (1909b). "Arte Español en Buenos Aires", *Album Ibero-Americano*. 30 de julio, 326.
- (1909a). "Actividad intelectual de las damas argentinas", *Album Ibero-Americano*. 22 de diciembre, 554.
- (1904). *Mujeres de raza latina*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.
- (1903). *El problema feminista*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.
- (1877). *La mujer española. Estudios acerca de su educación y de sus facultades intelectuales*. Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro.
- Obligado, Rafael (1887). "La luz mala (Tradición argentina)". *El Álbum de la mujer. Ilustración Hispano- Americana*. México, 5 de junio, 183.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1889-1890). *Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX*. Madrid: *La España Moderna*, septiembre de 1889 y mayo de 1990.
- Pintos, Margarita (2016). "Concepción Gimeno: feminista poliédrica", *Filanderas. Revista interdisciplinaria de estudios feministas*, 1, 7-26.
- s/a (1919). "Muerte de Concepción Gimeno de Flaquer", *La Época*, 6 de junio, 4.
- s/a (1919). "Muerte de Concepción Gimeno de Flaquer", *La Prensa*, sábado 12 de abril, 17.
- s/a (1911). "La señora Gimeno de Flaquer en América". *Unión Ibero-Americana*, 30 de junio, 21-22.
- s/a (1910a). "Congreso de Mujeres", en *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 21 de mayo, s/p.
- s/a (1910b). "Conferencias feministas", en *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 30 de abril de 1910, 75.
- s/a (1880). "Las escritoras españolas contemporáneas", en *Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*. Tomo LVIII. Madrid: Litografía é imprenta de la Biblioteca Universal. En: [https://archive.org/stream/AMont10733/AMont10733\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/AMont10733/AMont10733_djvu.txt); obtenido el 12 de diciembre de 2019.
- s/a (1890). "Joaquín V. González". *El Álbum de la mujer. Ilustración Hispano- Americana*. México 1 de junio, 170
- Salvany, Juan Tomás (1895). "Biografía". En Concepción Gimeno de Flaquer, *Madres de hombres célebres*, Madrid: Tipografía de Alfredo Alonso, 7-14.
- Vialette, Aurélie (2015). "Vidas paralelas e historias conectadas: Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) y sus redes transatlánticas". En Pura Fernández (ed.), *No hay nación para este sexo. La re(d) pública trasatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 147-166.
- Vicens, María (2016). *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. Filodigital. Repositorio institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En: [http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6142/uba\\_ffyl\\_t\\_2016\\_90574.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6142/uba_ffyl_t_2016_90574.pdf?sequence=1&isAllowed=y); obtenido el 16 de diciembre de 2019.
- Vignoli, Marcela (2018). "El Consejo Nacional de la Mujer en Argentina y su dimensión internacional, 1900-1910". *Travesía*, Vol. 20, Nº 2, Julio-Diciembre, 121-147.

# La forma del dolor: *Clavícula* de Marta Sanz

## Gladys Granata

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Cuyo

*gladysgranata@mail.com*

## Resumen

El libro *Clavícula* de la escritora española Marta Sanz, publicado en 2017 es un texto difícil de clasificar desde el punto de vista genérico, porque comparte características con la novela, el ensayo, la autobiografía, el manual de autoayuda y el diario, aunque la mayoría de los críticos y reseñistas se incline por hablar de novela. La realidad, y en esto coincido con los críticos, es que es un libro fragmentario que cabalga todos los géneros sin que aparentemente quede demasiado claro cuál es el que mejor se acomoda a su forma sorprendente y seductora. Sin embargo, sin estar fechadas, las diferentes entradas que aparecen como apartados (cabe aclarar que no tienen una extensión semejante) constituyen páginas de un diario íntimo que va testimoniando la evolución de una enfermedad que su autora consigna siguiendo un orden temporal dado por la evolución de la dolencia, pero sobre todo por la creciente preocupación de quien escribe. El propósito de este trabajo es demostrar que *Clavícula* es un diario que nace de la intimidad y que, aunque tome formas que a veces se alejan de lo canónico, constituye un ejemplo acabado de este género.

---

**Palabras clave:** Literatura; España; Marta Sanz; *Clavícula*; género.

## The shape of pain: *Clavícula* by Marta Sanz

### Abstract

The book *Clavícula* by the Spanish writer Marta Sanz, published in 2017, is a difficult text to classify from a genre point of view. It shares characteristics with novel, essay, autobiography, self-help manual and diary genres, although most of critics and reviewers are inclined to define it just as a novel. I agree with some critics that it is a fragmentary book that encompasses all genres without apparently making it too clear which is the one that best suits its surprising and seductive form. Nonetheless, the different entries that appear as sections (it should be noted that they do not have similar extensions), although they are not dated, constitute pages of an intimate diary that testifies the evolution of a disease that its author records following a temporal order given by the evolution of the pain experienced and her growing concern. The

purpose of this work is to demonstrate that *Clavícula* is a diary that is born from intimacy and that, although it takes forms that sometimes diverge from the canonical, it constitutes a finished example of this genre.

---

**Keywords:** Literature; Spain; Marta Sanz; *Clavicle*; gender.

Más allá de la hermenéutica que yo pueda proponer, el texto que hoy presento nos desafía a buscar nuevas maneras de definir dentro de lo que ya está canonizado, formas de escritura que se ligan y se escapan con la misma fuerza de lo establecido o conocido, proponiendo verdaderos desafíos interpretativos. Y esto es porque los géneros instituidos cambian al ritmo de las vertiginosas transformaciones de los tiempos que corren.

Dicen los estudiosos y reseñistas que el libro *Clavícula* de la escritora española Marta Sanz, publicado en 2017 es un híbrido que comparte características con la novela, el ensayo, la autobiografía, el manual de autoayuda y el diario, aunque la mayoría se incline por hablar de novela o relato. La realidad, y en esto coincido con los críticos, es que es un libro fragmentario que cabalga todos los géneros sin que aparentemente quede demasiado claro cuál es el que mejor se acomoda a su forma sorprendente y seductora.

Sin embargo, sin estar fechadas, las diferentes entradas que aparecen como apartados (cabe aclarar que no tienen una extensión semejante) constituyen páginas de un diario muy *sui generis* que va testimoniando la evolución de una enfermedad que su autora consigna siguiendo un orden temporal, dado por la evolución de la dolencia, pero sobre todo por su creciente preocupación.

El propósito de este trabajo es demostrar que *Clavícula* es un diario que nace de la intimidad, pero se escribe para ser publicado y que, aunque tome formas que a veces se alejan de lo canónico, constituye un ejemplo acabado de este género, pero dándole un giro nuevo y acercándolo al *blog* o a formas cercanas a la escritura digital. Esto se liga directamente con las modificaciones que ha ido sufriendo el concepto y la vivencia de la intimidad desde los primeros exponentes del diario hasta sus más recientes manifestaciones, entre ellas el *blog electrónico*.

Hablaré primero del diario como especie genérica autobiográfica con algunas referencias a la intimidad, para señalar las coincidencias y divergencias con el texto de Sanz; luego abordaré el tema del dolor, la enfermedad y el sufrimiento, y finalmente me referiré a *Clavícula*. Quiero aclarar que tanto el diario y la intimidad como el del dolor, la enfermedad y el sufrimiento son temas muy vastos por lo que haré un breve acercamiento a cada uno de ellos.

El primer aspecto que voy a tratar es, como ya dije, el del género diarístico. He afirmado que *Clavícula* es un diario, aunque el libro de Sanz en algunos aspectos se distancie de lo que se supone que es un diario como especie literaria perteneciente a los géneros del yo. La primera salvedad es que no es un diario íntimo porque se escribió para ser publicado; a diferencia de los diarios, por lo menos los originarios, que tenían como único receptor al propio escritor y no suponían un lector extraño o ajeno; de hecho, la mayoría se publicaron después de la muerte del autor; en estos casos se trata de verdaderos monólogos o soliloquios que eluden la mirada de los demás. En los casos de diarios que se escriben para ser publicados, los estudiosos del género prefieren hablar de diario “personal”, englobando en este término la primacía del yo y quitándole el estatuto de secreto o privado.

A la hora de definir el diario, los críticos coinciden en que es un género de difícil delimitación, porque pareciera no tener fronteras: en él caben todos los géneros y, a su vez,

se diferencia de todos. Partiendo de la obviedad, diré que es el género autobiográfico por excelencia, porque sin que aparentemente medie el tiempo de la reflexión (como sucede en una autobiografía o en las memorias) el yo autor se constituye en el centro, principio y fin de todo lo que allí aparece escrito. No voy a abundar demasiado sobre las características del género que han sido y son muy estudiadas en el ámbito de la teoría literaria, sobre todo en la referida a la escritura autorreferencial. Solamente voy a dejar anotadas algunas consideraciones que Andrés Trapiello hace en su libro *El escritor de diarios*. Trapiello no solamente ha teorizado sobre el género, sino que lo cultiva: bajo el título general *Salón de pasos perdidos*, lleva publicados 23 diarios, más de 12000 páginas que para él son el exponente del último género de la modernidad por su carácter fragmentario y su carencia de sistematización. En *El escritor de diarios*, habla del impulso que lleva a escribir un diario. Cito fragmentos de distintas páginas:

El escritor de diarios parte, pues de un descontento, una desdicha o una insatisfacción [...] Escribimos porque estamos demasiado solos y recurriendo al diario llegamos a creer la ficción del desdoblamiento [...] Se escribe también como un desahogo. Con frecuencia el diario se convierte, y es otro de los lugares comunes y en este caso con mayor fundamento, en el cajón donde van a parar los negros humores o, mejor aún, en el aliviadero por donde se les da salida, y de hecho son muchos los que recurren al diario como una forma confesional de drenaje, la única que los alivia, como aquel que ha logrado dar salida a una terrible migraña. Trapiello (1998: 21, 22, 23, 24).

Me interesan particularmente los conceptos de “aliviadero” y “desahogo”, porque de eso hablaré cuando me refiera a *Clavícula*.

Por su parte, Beatrice Didier, en su ya canónico artículo “El diario ¿forma abierta?” refiriéndose a la evolución que ha sufrido el género que va desde la intimidad hacia el quehacer cotidiano, dice:

/.../dado que este tipo de escrituras no conoce reglas ni verdaderos límites, el diario puede abrirse a cualquier cosa. Todo puede convertirse en diario. El diarista puede integrar en su texto las facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos, borradores de texto en gestación; a fin de cuentas, casi todo. Didier (1996: 39).

Esta definición de Didier, muy valiosa por cierto, tiene más de veinte años y en ese lapso la sociedad, el sujeto y la intimidad han sufrido notables transformaciones y la inmediatez se ha transformado en un signo de época. El centro de atención sigue siendo el yo, pero es de tal dimensión que todo lo que está alrededor, si no desaparece, por lo menos se desdibuja o carece de importancia o de peso. Tampoco podemos hablar exclusivamente de un ejercicio de escritura para practicar la introspección; lo es, no se puede negar, pero va más allá del ejercicio mismo. Además, en el caso particular del libro de Sanz, no hay apuntes o bosquejos de futuras obras; dicho en otras palabras, no es el cuaderno de bitácora de un escritor. Si hubiera que definirlo, diría que es un diario del dolor, de la enfermedad, como hay antecedentes en la literatura, pero la diferencia es que éste es más errático, por momentos más metafórico y tiene un carácter muy femenino, porque las mujeres desde siempre han manifestado una relación más estrecha con su cuerpo que a lo largo de los años va sufriendo importantísimos cambios,

algunos muy relacionados con el dolor, más allá de las enfermedades, como la menstruación, el parto o la menopausia.

Y esto que acabo de decir me da pie para entrar al segundo tema que he propuesto que es el dolor ligado a la enfermedad. Cristina Viñuela en su artículo “Aproximación al dolor y al sufrimiento en la literatura dice:

El dolor y el sufrimiento suelen irrumpir en la vida de las personas provocando una conmoción existencial. No pocas veces se presenta como escándalo a la razón y dura prueba para el alma, sobre todo si se trata de un dolor que se padece injustamente. Resulta inevitable detenerse frente a él e intentar responder los interrogantes que plantea. Toda persona busca la felicidad y el dolor aparece como un obstáculo a esta inclinación natural y universal. Viñuela (2010:6)

Santiago Kovadloff en *El enigma del sufrimiento* habla del dolor como otro que irrumpe en la vida del sujeto y lo obliga a convivir con una especie de alter ego que lo mortifica y no lo abandona. De esta forma, el afectado se convierte en víctima de un desdoblamiento que modifica su identidad y que lo obliga a coexistir con un extraño y a realizar un arduo ejercicio de convivencia, a fin de restablecer, cuando es posible, cierta armonía con este extraño que pareciera que ha venido para quedarse.

En este contexto, la escritura de un diario se convierte en el mejor vehículo para dar cuenta de esa descolocación o ruptura de la unidad del sujeto. Y es aquí donde las nociones de “aliviadero” y “desahogo” de Andrés Trapiello adquieren categoría de definición y que son un buen punto de partida para encarar el estudio de *Clavícula* de Marta Sanz.

Dos palabras sobre la autora antes de adentrarme en el texto: Marta Sanz (Madrid, 1967) es narradora, ensayista, poeta, editora y crítica literaria. Es autora de un buen número de novelas, entre ellas *Susana y los viejos* de 2003, *La lección de anatomía*, de 2008; *Black, Black, Black*, novela negra donde crea a un personaje, el detective homosexual Arturo Zarco, que volverá a protagonizar otra de sus narraciones, *Un buen detective no se casa jamás*, de 2013; *Daniela Astor y la caja negra*, también de 2013, *Farándula*, de 2015; *Clavícula* de 2017. *Retablo* de 2019. *Pequeñas mujeres rojas*, 2020, *Parte de mí* de 2021. Es también autora de cuentos y ensayos y colabora habitualmente en periódicos como *El País* con crónicas de viajes en el suplemento «El Viajero» y en *Público*, en la sección «Culturas» y con la revista *El Cultural* de *El Mundo*. Además, en *InfoLibre* suele participar en la sección «El cuento de todos», donde varios escritores desarrollan un relato y ha ganado numerosos premios, entre ellos el Nadal y el Herralde de novela.

*Clavícula* es un diario personal, no íntimo según lo que dije antes, un compendio de apuntes que nacen con motivo de la irrupción de un dolor y el descubrimiento de un cuerpo extraño en el pecho. Este hecho es el desencadenante de toda la escritura; ciento siete, podríamos llamarlas, entradas no fechadas precedidas por dos oraciones en una especie de “Introducción” que “avisan” al lector de qué se trata lo que está comenzando a leer: “Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece”. Sanz (2017: 11).

En pocas oportunidades, ésta que acabo de leer y en alguna entrada más, aparecen los verbos en pasado. Y esto, aunque parezca un dato irrelevante, transforma la escritura y su significado: en los diarios, por más que medie muy poco tiempo entre lo que se vive y lo que se escribe, todo lo que se anota está en pasado, porque hay un lapso, generalmente pequeño, entre las dos instancias que le permite al autor mirar, objetivar y seleccionar mínimamente lo que va

a contar, que habitualmente es lo que le ha sucedido en el transcurso del día. En este caso, las anotaciones están todas en presente, los hechos suceden en el mismo tiempo en que se escriben. Esta circunstancia le da una entidad diferente al texto e incide en el papel del lector – quien ya no es simplemente un receptor- que en cierta manera “convive” con la autora y va siguiendo con ella el derrotero de su pensamiento y el itinerario de sus acciones en el momento mismo en el que están sucediendo. El lector es un *voyeur*, como en la lectura de cualquier diario, pero es también partícipe y por momentos, cómplice. Y es en esta instancia donde el texto se acerca al *blog*. Recordemos que un *blog* es un sitio web que incluye, a modo de diario personal de un autor o varios, contenidos de su interés que al ser alojados en un espacio público promueven el comentario de sus lectores. El *blog* se ha convertido en una modalidad de comunicación que va más allá de la convención de lo privado y lo público y añade nuevas características y paradojas que afectan a la configuración de la instancia autorial. En el caso del texto que me ocupa, no hay intercomunicación, pero hay una comunión que se establece por el uso del presente verbal; recordemos que el *blog* es una modalidad de la cultura popular que modifica la convención de los géneros literarios, porque propone una escritura híbrida que incorpora elementos ajenos a la letra (fotos, sonidos), de tal manera que la linealidad de la escritura se rompe; además, propicia la respuesta de quien lee. Obviamente esta última instancia es imposible con *Clavícula*, pero sí están presentes las fotos, la copia de mensajes de twitter, y hasta un cuento firmado, por supuesto, por Marta Sanz.

La primera entrada de este diario se abre con una interrogación:

¿Cuándo empieza el dolor?, ¿el primer síntoma? Quizá yo podría fijar el mío mientras sobrevuelo el océano Atlántico rumbo a San Juan de Puerto Rico. Aunque éste sería más bien el exótico o cosmopolita comienzo de una novela que tendría que firmar alguien que no soy yo. Un escritor peruano residente en USA o una autora de *bestsellers* entre históricos y sentimentales. Pero realmente sucede así; mientras sobrevuelo el mar constantemente diurno, noto la presencia de una costilla bajo el pecho izquierdo. Y, en la costilla, detecto una pequeña cabeza de alfiler que súbitamente se transforma en una huella de malignidad. Una fractura en la osamenta o el reflejo de una vorágine interior. Sanz (2018:12)

Muchas páginas después, casi al final del libro, se dice a sí misma que podría haber escrito una novela de detectives o de terror, partiendo de la idea inicial e inmediatamente agrega la intención o el motivo de estos escritos:

Pero estas páginas no están concebidas para ser convencionalmente interesantes. En ellas se registra un protocolo. Son una indagación. El intento de responder a una pregunta que no se desliza hacia atrás y hacia adelante por el carril bien engrasado del tiempo. Estas páginas aspiran a operar como herramientas afiladas. Un trépano o un berbiquí. Describen un proceso, puede que una figura circular y hablan de una persona. No de sus pasos de baile. Sanz (2018:165)

**Protocolo, indagación, intento de encontrar una respuesta, proceso** son las palabras que definen el contenido y la forma de *Clavícula*. La notación es diaria o parece diaria y el contenido tiene como núcleo el dolor a partir del cual se da cuenta de la cotidianidad de la escritora. Y es así como aparecen su marido, sus padres y sus quehaceres literarios.

A medida que transcurren los días, la cabeza de alfiler (el bulto inicial) se irá transformando en gusanillo, ratón, cochinilla, veneno de medusa, garrapata que oprime el esternón, una uña y un sinfín de símiles que no terminan de convencerla. Llega a la conclusión de que no existen palabras para nombrar el dolor y lo manifiesta en la entrada 29, después de una larga enumeración: “No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor”. Sanz (2018:61)

La preocupación va *in crescendo* y todo lo que tiene a su alrededor: marido, amigas, padres, profesión son vistos a través de una lente que proyecta la confusión que padece. En un punto, no sabe si su dolor es físico o del alma. Lo único que tiene claro es que está enferma, pero no sabe de qué, mientras fatiga pasillos de consultorios médicos, recurre a diversos centros de salud para hacerse diferentes estudios y penosamente declara: “No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida, Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo”. Sanz (2018:86) Antes de, como ella dice “reivindicar su dolor”, ha pasado por un proceso que, por supuesto, está registrado en el diario, que la ha sumido en la angustia, la culpa y el desasosiego. Pero la convivencia con ese otro que la habita la va llevando poco a poco a la serenidad para, con sus palabras “recomponer mis pedazos”.

A lo largo del diario, escribe también sobre diversos temas, muchos de ellos no exentos de humor, ironía y a veces sarcasmo, que tienen que ver con la actualidad y con su quehacer literario, y es entonces cuando el tono se acerca al ensayo. Pero lo que prima es la confesión y el desnudamiento: en este aspecto, es muy interesante desde el punto de vista del contenido y de la forma, la entrada 59 donde hace una especie de retrato de sí misma: estilo vertiginoso dado por el uso de oraciones cortas y yuxtapuestas con las que trata de abarcar todas las esquinas de su existencia y donde, curiosamente no habla de su enfermedad:

Tengo cuarenta y ocho años. No. En realidad tengo cuarenta y siete. Hace dos años que no tengo la menstruación. Soy una mujer de éxito, llena de tristeza. Temo que se mueran mis padres. Mi marido está en el paro. Trabajo sin cesar. No quiero quedarme sola. He tenido mucha suerte. Me han querido tanto. No sé ganar. Ni perder. Me da pánico de no disponer de tiempo suficiente para disfrutar de tanta felicidad y de tantos privilegios. Sanz, (2018:112)

Son sorprendentes estas declaraciones en el contexto total del libro, sobre todo en lo referido a la felicidad. Y esto es una de las notas distintivas del diario que como la vida impone diferentes humores cada día: a veces la tristeza es agobiante, otras, la culpa desrealiza cada una de las actividades que se afrontan y, otras, se mira lo que sucede con optimismo que no está exento de humor e ironía. A cada uno de estos registros corresponde una extensión y un tono determinado. Es, también, recurrente que aparezca la literatura como quehacer. En varias ocasiones, la autora manifiesta que no puede hablar de nada que no sea de sí misma e incluso llega a afirmar:

Cuando escribo –cuando escribimos– no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva...La autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato. Sanz (2018:50)

Este diario es la manifestación cabal del uso de la literatura como desahogo, como vertedero, mostrando públicamente su yo, en este caso lacerado por el dolor y la enfermedad. En otras



oportunidades, según ella misma escribe, la escritura ha sido la forma de aliviar sus pesares, pero no cualquier escritura, sino la que contiene su intimidad y se da a conocer. No voy a ahondar demasiado en esto, sin embargo en esta instancia se propone un tratamiento diferente de lo público y de lo privado, o mejor de lo privado hecho público, muy en consonancia con el exhibicionismo contemporáneo.

Voy a cerrar con una cita del artículo “En cuerpo y alma” de Ana Rodríguez Fischer:

*Clavícula* trata del dolor y sus ramificaciones. Arranca con la percepción de un dolor físico, tan mínimo e impreciso como imperioso, que exige una exploración médica y requiere también de una indagación personal, pues de repente ese dolor ocupa el lugar central de la vida de una mujer próxima a la menopausia. Una mujer que es también esposa, hija, amiga, trabajadora y escritora. Sobre todo escritora, dado que es esta tarea la que ocupa y vertebra su día a día, según reflejan estas páginas. Y, por añadidura, una escritora muy apreciada ya por miles de lectores, que parece haber cumplido su sueño. Rodríguez Fischer (2017)

### **Bibliografía citada**

- Didier, Beatrice (1996). “El diario *¿forma abierta?*”. *Revista de Occidente* 182-183, julio-agosto, pp. 26-39.
- Kovadloff, Santiago (2011). *El enigma del sufrimiento*. Buenos Aires, Emecé.
- Rodríguez Fischer, Ana (2017). “En cuerpo y alma”. *Babelia*, 26 de abril, En [https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344\\_938096.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344_938096.html): obtenido el 26 de marzo de 2021.
- Tapiello, Andrés (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona, Ediciones Península.
- Viñuela, Cristina, (2010). “Aproximación al dolor y al sufrimiento en la literatura”, en <https://www.ancmyp.org.ar/user/FILES/04Viniuela.pdf>, p. 6, obtenido el 20 de febrero de 2021.



# Mujeres, memoria y migrancia

.....



# Milicianas de papel: representaciones de mujeres en los frentes de batalla durante la Guerra Civil española en textos literarios publicados en España entre 1936 y 1985

**Virginia Bonatto**

Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género,  
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET),  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

*virginiabonatto@gmail.com*

## Resumen

Este trabajo ofrece un recorrido por una serie de textos literarios y de memorias sobre la Guerra Civil española, escritos entre 1936 y 1985, y que abordan con fines testimoniales, literarios e ideológicos la figura de la mujer miliciana. El recorte temporal pretende abarcar tres momentos fundamentales: los años del conflicto bélico (1936-1939), el periodo de la dictadura franquista (1939-1975) y los años de la transición democrática. Forman parte del corpus de este recorrido una selección de romances sobre la Guerra Civil, una selección de artículos y escritos de María Teresa León, Rafael Alberti y de la dupla autoral de Tono y Mihura, y una selección de novelas y libros testimoniales de Concha Espina, Regina García, Antonio Rabinad, Luis Jiménez de Aberásturi. En ellos, realidad histórica, construcción literaria y mito se entrecruzan para dar lugar a soluciones cuyo análisis permite ahondar en los modos en que la literatura articula las imágenes culturales y las disputas en torno al lugar social e histórico de la mujer. La revisión de estos textos permite reflexionar también en el espacio de la memoria colectiva como campo de luchas y de negociaciones que atañen no solo a la percepción de los enfrentamientos políticos, de clase e ideológicos del pasado reciente, sino particularmente a la dimensión sexogenérica que los atraviesa.

---

**Palabras clave:** guerra civil española; milicianas; literatura española; estudios de género

## Militia women made of paper: representations of women in battle fronts during Spanish Civil War in literary texts published from 1936 to 1985

### Abstract

This work traces the representations of militia women in a series of literary texts published between 1936 and 1985 and that followed aesthetic, ideological or testimonial purposes. The temporal cut aims to study three significant periods: the years of the civil war (1936-1939), the period of Francoist dictatorship (1939-1975) and the years of the transition to democracy. For that purpose, we will comment and analyze a selection of poetry published during the war, a selection of short pieces written by María Teresa León, Rafael Alberti, and the duet Tono and Mihura, and a selection of novels and testimonial books of Concha Espina, Regina García, Antonio Rabinad and Luis Jiménez de Aberasturi. Historical truth, myth and literature entangle in these texts, which analysis sheds light to the understanding of the disputes around the social and historical role of women and around their cultural images. The revision of these texts allows also a reflection on the sphere of the collective memory as a field of battles and negotiations that have to do with the perceptions of politic, class and ideological struggles as well as with their sexual and gender dimensions.

---

**Keywords:** Spanish Civil War; militia women; Spanish literature; gender studies

### Introducción

Desde los inicios de la Guerra Civil, la figura de la miliciana daría lugar a numerosas y contradictorias representaciones. Más allá de que la salida de las mujeres a la esfera pública no constituyó un hecho totalmente inesperado –ya que durante la Segunda República muchas mujeres habían comenzado a participar de modo mucho más activo en organizaciones y sindicatos (lo que había preparado el terreno para la decisión de algunas de ellas de acudir a los frentes de batalla<sup>1</sup> para desempeñar tareas militares o auxiliares)–, la imagen de la mujer vestida con el mono azul y portando un fusil tuvo un impacto sin precedentes. En un primer momento, esta figura sirvió como soporte de una imaginaria de guerra destinada a movilizar a la población en la lucha contra el fascismo; pero, transcurridos los primeros meses del conflicto, se transformó, para la misma retórica militar que la elogió, en un peligro y un estorbo para el desarrollo de la guerra. Finalmente, las mujeres fueron obligadas a retirarse de los frentes y se les asignaron, en cambio, tareas en la retaguardia, consideradas más adecuadas a su sexo. Tanto en uno como en otro caso, lejos de ser percibida desde las coordenadas históricas del presente, la miliciana aparece como construcción que pone en juego fantasías y temores culturales, y su valoración se ve atravesada por la contradicción y la duplicidad.

---

<sup>1</sup>No se ha podido determinar el número de milicianas que desempeñaron funciones militares o auxiliares durante los primeros meses de la Guerra Civil. Se sabe que el frente que más mujeres tuvo fue el de las Islas Baleares en agosto de 1936 (se estima que unas 30 mujeres acompañaron a un contingente de unos 400 hombres) pero también hubo milicianas en los frentes de Aragón, Guadalajara, País Vasco, sierra de Madrid, Andalucía y Maestranza, entre otros (Nash, 1999: 113-116).

## Las milicianas en los escritos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas

En esta exposición me detendré en una serie de textos literarios y de memorias que se hacen eco de las tensiones asociadas a la percepción de la mujer que toma las armas. Comenzaré el recorrido con la crónica poética “La miliciana del Tajo (Balada)”, que publicó Rafael Alberti en *El Mono Azul*, en el número 46 (del mes de julio de 1938). La elección tiene que ver no solo con el lugar fundamental que ocupara Alberti en la promoción de una literatura bélica sino también con la centralidad de los intelectuales de la “Edad de Plata” en la construcción de un imaginario cultural y popular volcado hacia la resistencia antifascista. El texto se abre con una afiliación poética: el autor sigue la tradición de Garcilaso de la Vega, quien, de haber vivido en 1936, habría tomado a la miliciana como “ninfa” de sus églogas. La reposición de una figura polisémica e históricamente compleja, y que hacía bastante tiempo que ya estaba *fuera de combate*, se realiza aquí mediante la forma de “canto” hacia la muchacha guerrera, recurso que se afirma como eco de la herencia cultural más cara a los españoles. De este modo, el encuadre estético circunscribe la función referencial, testimonial, de un hecho aberrante (una mujer fusilada, cuyo cadáver sirve de blanco a los soldados fascistas atrincherados durante agosto de 1936 en el Alcázar de Toledo):

Un poeta soldado de su misma ciudad, poeta a quien las yedras y los sauces transidos hacen con el tiemblo del aire sonar su nombre eternamente, la hubiera puesto entonces entre los juncos mojados de sus églogas, la habría elevado a ninfa toledana de sus octavas reales (Alberti, 1938:5)

Al analizar la *intelligentsia* española de los años ‘30, Manuel Aznar Soler señaló el proceso de “liquidación de una vanguardia artística que se mostraba impotente para responder a la nueva sensibilidad de una década caracterizada por la fuerte politización de la literatura” (1978: 13). Este “nuevo romanticismo” (1978: 14) se afirma en los poetas antifascistas mediante la afiliación con la herencia de la tradición culta y formal, y con las formas populares de circulación oral. Como puede verse en el manifiesto literario “El romancero de la guerra civil”, publicado en el *Mono Azul* (24 de septiembre de 1936) y firmado por Lorenzo Varela, la causa republicana y el apoyo al pueblo en armas, constituyeron una oportunidad estética única para la poesía española, que tuvo en la forma del romance su expresión más acabada:

Esta presencia del pueblo tiene el más puro valor de colaboración: la colaboración tradicionalmente necesaria para el logro de la poesía épica. Hoy se aparecen a los poetas españoles estas condiciones, y apenas aparecidas se ha comprobado la continuidad de las mejores calidades del pueblo español y de su poesía, la permanencia revolucionaria de sus mejores formas de expresión. Y es el romance, la forma empleada por el pueblo cuando luchaba por construir España, la misma forma que emplea hoy en su reconstrucción (Varela, 1936:7)

Para los jóvenes poetas pequeñoburgueses del ‘36, el pueblo fue un “punto de referencia” (Aznar Soler, 1978: 73), fue “materia prima de la cultura”, no ya “tópico” sino fuente de experiencia humana (1978: 85). No obstante, podría afirmarse que, en el caso de la figura de la mujer que toma las armas, la construcción poética pareciera más permeada por sentidos culturales y estéticos que ya estaban operando desde el lenguaje de la literatura y de la industria cultural y que no son resignificados ni explorados. Un ejemplo de esta migración lo vemos

en la vacilación del poeta en relación con la construcción de esa figura enigmática: luego de conjeturar con una “niñez popular” toledana se decanta hacia el relato de liberación y castigo, de verosímil más ajustado a la épica folletinesca, mucho más apropiado para la trama del despertar trágico e individual que para la representación de la lucha colectiva:

Quizás el recién llegado tenga que imaginar para ti, caída miliciana del Tajo, una triste niñez de interiores con velos de madrastras, tías guardadoras; una trágica adolescencia de rincones oscuros, con cuentas de rosario y sucias, turbias, crueles amonestaciones de una obscena miseria eclesiástica. [...] Y otras miles de impúdicas advertencias que te habrán llenado de espanto las noches, apretado de temores los días y llevado, al fin, a morir, en un arranque de rebelada desesperación heroica, contra la tierra amarilla del borde de tu río, el más verde y mejor cantado de España (Alberti, 1938: 5).

Del mismo modo, el motivo de la advertencia aparecerá anudado con el tópico del descuido (la joven que por seguir un impulso ocasional se aleja del lugar seguro) y como anuncio del desenlace fatal: “-¿Adónde vas, miliciana? ¡Vuélvete! -Mira que te equivocas. ¡Que te equivocas!” (Alberti, 1938: 5).

En algunos de los romances dedicados a la dirigente comunista Lina Ódena, quien se pegara un tiro en septiembre de 1936 antes de ser capturada por soldados nacionales en la ruta hacia Granada, aparece –entre otros motivos como el de la defensa de la honra ante el salvajismo de las tropas africanas– la advertencia de los compañeros ante la osadía de la muchacha, que no se explica por motivaciones heroicas sino por pura ingenuidad. Lorenzo Varela, por ejemplo, repite la fórmula “Por allá va Lina Ódena / donde nunca fuera antes”, refiriéndose al camino desde Málaga a Granada, y anuncia luego el funesto error: “Quiere avisarle el vigía / y no puede darle alcance” (Varela, 1936b). También Alcázar Fernández, en el romance que le dedica a Ódena poetiza y despolitiza los movimientos finales de la heroína: “-¿A dónde vas, compañera? / -¿A dónde vas, miliciana? / -Voy a mirar los perfiles / de las torres de la Alhambra [...] / -¡No avances más compañera! / ¡No avances más, miliciana”

Un texto emblemático sobre una famosa miliciana, donde se articulan algunos tópicos comunes a la representación literaria de estas mujeres, es el romance “Rosario, dinamitera”, escrito por Miguel Hernández en 1937, luego de que conociera a la joven brigadista Rosario Sánchez Mora. Al igual que en los romances de la gesta civil, el principio constructivo de la antítesis organiza la presentación de la miliciana. El poema recoge de modo indirecto el tópico de la doncella guerrera, como puede verse en su primera estrofa y en el modo en que allí se organiza un paralelismo entre la peligrosidad de la dinamita y el interior fervoroso de la muchacha, opuestos, en conjunto, a la delicadeza de sus atributos físicos: “Rosario, dinamitera, / sobre tu mano bonita / celaba la dinamita / sus atributos de fiera” (Hernández, 1937b). La valentía y el ardor bélicos de Rosario sorprenden tanto al poeta como a los soldados que la conocen, y aparecen entrevistados como rasgos que no dependen de la voluntad racional, sino que comportan carácter intuitivo: “Nadie al mirarla creyera / que había en su corazón, / una desesperación, / de cristales, de metralla / ansiosa de una batalla, / sedienta de una explosión” (Hernández, 1937). Estos ejes oposicionales dialogan de un modo indirecto con el mito de la mujer fatal, consolidado en el arte y la literatura europeos desde el siglo XIX y especialmente popular con el desarrollo del cine. Bram Dijkstra refiere que en el arte de fines del siglo XIX la profusión de imágenes de mujeres fatales (bajo la forma de sirenas, ninfas, ménades, prostitutas, etc.) daba cuenta del temor masculino en relación con el deseo femenino y con su potencial destructivo (1994: 257). La dualidad entre una máscara civilizada, elegante y



de apariencia inocente, y un interior sexual y salvaje, era el principal atributo de la figura de la mujer fatal, que tiene su auge precisamente en el mismo momento histórico en el que aparecen las primeras feministas y cuando surge la figura de una nueva mujer, afanosa por compartir el poder que detenta el varón y alcanzar la igualdad (1994: 264-265). Si bien en el contexto del poema sobre Rosario la asociación mencionada no tendría en principio lugar, no debemos olvidar que en el horizonte de expectativas del público de esos años la desproporción entre la exterioridad benigna y la interioridad descontrolada de protagonistas femeninos en la literatura, la pintura y el cine solo podía explicarse a partir de las características de ese arquetipo femenino de perversidad (también conectado de manera íntima con el arquetipo de la bruja). Sin ir más lejos, en una nota publicada en la revista *Ayuda* en enero de 1937, Hernández presenta a Rosario resguardándola de cualquier sospecha acerca de su honradez e integridad diciendo “Y la he visto más mujer que nunca” 141), algo que también aparece en los versos de la segunda estrofa citada, que dicen “puedes ser varón y eres / la nata de las mujeres” (Hernández, 1937)

En la admirable y monumental empresa acometida por los escritores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en torno a la producción de lo que Gramsci describiría como nuevos modos de sentir y de ver la realidad, el sentido revolucionario de la militancia activa de las mujeres quedaría soslayado. Al revisar las numerosas evocaciones literarias de las míticas milicianas, es válido preguntarse hasta qué punto el nuevo realismo dialéctico de las crónicas y relatos (proclamado por Sender como “concepción dinámica y no estática de la realidad”, en Aznar Soler, 1978: 67), o la búsqueda formal de la poesía neorromántica, ubicaron en el espacio de lo estático, de la contemplación tópica, a esas mujeres que si algo representaron fue, precisamente, la minoría social más revolucionaria que podría haberse concebido por esos años.

Pasemos ahora a comentar un cuento de María Teresa León, escrito en diciembre de 1936 y en el que se repone un motivo tradicional, el antiguo mito de la doncella guerrera. En “El teniente José”, una modista recién casada con un obrero de la fundición experimenta el 18 de julio de 1936 una súbita conversión al verse “envuelta en la ráfaga de la ira popular” (León, 1937: 94). El recorrido de la protagonista responde al esquema de los relatos modélicos, que a su vez ilustran sobre un evento histórico (en este caso, la creación del Batallón Thaelman): la ingenua Josefa pasa de pedir llorando un arma, a ser algo después nombrada teniente del batallón y finalmente sargento del Quinto Regimiento. La estructura simple y lineal del relato, de fácil lectura, no descuida sin embargo el uso de procedimientos que ralentizan la percepción, como la elipsis al relatar la muerte del marido o la plasticidad de ciertos hallazgos metafóricos en los que la búsqueda estética de una dialéctica entre las fuerzas sociales y la historia incluye de manera novedosa la dimensión sexo-genérica, como vemos en el siguiente símil: “como solo votaban los que tenían carnet sindical, la mano de Josefa se quedó en el aire, sin contar, como una rama inútil perdida en la noche (1937: 95). Manifestando la estructura característica de la épica oral, la reprimenda de un miliciano ante el llanto de la mujer cuando se niegan a darle un arma –“¡Tonta! Los hombres no lloran” (1937: 94)–, es un motivo que se repite cuando Josefa, transformada en “Teniente José”, reprime el dolor de la pérdida:

Yo vi que se la apretó la garganta al teniente José, porque abrió mucho los ojos recordando seguramente las palabras que le dijo el viejo obrero madrileño, cuando lloraba el 18 de julio por un fusil. “¡Tonta! Los hombres no lloran” (1937: 96).

Los romances del Medioevo acerca de la doncella guerrera habían refundido un tópico ancestral, para darle un giro que hoy calificaríamos de “patriarcal”. El concepto de honor (recor-

demostramos el núcleo de la historia: una joven se hace pasar por soldado para defender el honor de su padre que no tuvo descendencia masculina) y la insistencia en el carácter excepcional de esta figura (es, además de extremadamente bella, la última de siete hermanas) sugieren que su decisión de marcharse a la guerra podría deberse a una reacción intempestiva y aislada. El final del romance ratifica la consabida idea de la tutela masculina como única vía de restauración del orden. En el caso del relato de León, es llamativa y sugerente la alteración de este motivo: a Josefa le matan el marido, ella se afilia al Partido Comunista y consigue un puesto de jerarquía en la carrera militar.

Unos años más tarde, y ya exiliada en Buenos Aires, María Teresa León publica *Contra viento y marea* (1941), donde desarrolla la historia de una miliciana madrileña que participa de la defensa de Toledo en agosto de 1936. Esta muchacha protagoniza un episodio que en realidad pertenece a la vida de la autora: la organización de la voladura de los rieles que cruzan el Tajo en Talavera de la Reina, ante el avance de las tropas del general Yagüe; y también el reclutamiento de soldados voluntarios para la defensa de Talavera de la Reina y de Puebla de Montalbán. María Teresa León se vio azarosamente involucrada en estos hechos durante un viaje con Rafael Alberti a Toledo, enviados por la Junta de Defensa y Protección del Tesoro Artístico para salvaguardar la obra del Greco. *Contra viento y marea* registra estos hechos a partir de un relato que toma en cuenta la doble perspectiva de la muchacha y de quienes la observan, asombrados, y en el que se registran varios de los estereotipos asociados a la miliciana (“venían a ver a la machona con sus pantalones azules y su correa de cuero con pistola grande y los brazos jóvenes dispuestos a la muerte”, León, 1941: 236). Resulta notorio, sin embargo, cómo esta miliciana y alter ego de la autora, a pesar de tener sólidas convicciones políticas y de haberse formado en el comunismo desde antes de la guerra, ya no actúa movida por ideales y fines políticos, sino por el deseo de mantener a salvo a su amante reclutado en el Batallón Thaelmann. Esta decisión narrativa se ajusta mejor a la visión de la miliciana como doncella guerrera (ya sin ningún tipo de alteración de este motivo), en tanto supone que la salida al espacio público se hace bajo la tutela o la dependencia de algún varón, algo que se observa muy claramente en la siguiente cita:

Ana María comprendió de pronto que no la interesaban los pueblos de Toledo, ni los milicianos que huían, ni su propio ser. Necesitaba conocer la situación exacta de su amigo y midió su valor por su desesperación y comprendió que era capaz, muy capaz de ir a Talavera (1941: 235).

De este modo, León acomoda retóricamente la figura de la miliciana a los motivos y expectativas que de hecho sirvieron para reasignarlas a tareas de apoyo o para expulsarlas de los batallones.

Los textos comentados hasta aquí constituyen valiosos ejemplos de las contradicciones que atravesaron a la percepción social de la mujer miliciana, y de cómo esas contradicciones migraron hacia la literatura del sector republicano (mayormente, como hemos visto, una literatura de propaganda), y particularmente a la que producían los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Apegada a una retórica mitificante, la representación poética de las mujeres que tomaron las armas desdibujó llamativamente los aspectos históricos y políticos, así como biográficos, que contribuyeron a la salida –revolucionaria por cierto– de estas mujeres del ámbito doméstico. Esta situación puede traducir ya sea las prioridades históricas del momento (la defensa de España ante el avance del fascismo se vivía como un compromiso de todo el pueblo y no como una oportunidad para la libertad de las mujeres), como ciertas

limitaciones del repertorio literario y propagandístico en relación con el tratamiento de personajes femeninos (que, aunque no se pudo trabajar extensamente aquí, la obra de María Teresa León de alguna manera vendría a superar).<sup>2</sup>

### Las milicianas en la literatura franquista

En otros ámbitos las milicianas eran, por el contrario, caricaturizadas por su voluptuosidad o por fines egoístas, como la búsqueda de amantes o de marido en el frente. Esto se observa, por ejemplo, en el folleto humorístico *María de la Hoz*, aparecido en 1939, y que recogía escritos de los humoristas “Tono” (Antonio de Lara) y Miguel Mihura publicados durante 1937 en medios franquistas. Uno de ellos, titulado “Historia del triste batallón de «Las Infames»”, inventa un batallón de milicianas cuyo nombre alude a los rasgos antiespañoles, antifemeninos y anticristianos que el fascismo veía en estas mujeres. “Las Infames” van al frente para seducir soldados, escoltadas por sus madres que les cosen sus monos “de última moda (Mihura y Tono, 1939: 34) y, una vez que logran casarse con “El batallón de los feroces dependientes de Ultramarinos Finos”, los engañan con otro batallón, el de “Los Corsarios”.

Siguiendo con las invectivas del lado franquista, la inflación negativa del motivo de la mujer fatal y de la fiera daría lugar, como es de esperar, a todo tipo de variaciones y de exageraciones. La novela de Concha Espina, *Princesas del martirio*, publicada en 1941, recoge la historia de tres enfermeras voluntarias de la Cruz Roja en León que caen prisioneras de tropas republicanas en el frente de Asturias, y son tristemente fusiladas. Las cuatro milicianas que deciden el destino de las tres mártires aparecen retratadas como mujeres disolutas y groseras (contrastan con el rango de “señoritas” de las presas) que actúan movilizadas por la envidia. Sus compañeros soldados les hablan de tres “mozas, guapas y elegantes” (Espina, 1941) y de su deseo de violarlas. Esto produce en sus correligionarias la necesidad personal de venganza. Se subraya así el prejuicio acerca de que las mujeres combatientes eran viciosas e iban a los frentes para conquistar soldados: como la desacreditada, pero famosa, figura de la mujer fatal, las milicianas en la novela de Espina se mueven únicamente por instinto de destrucción, siguiendo su naturaleza instigadora del mal: “presiden el cortejo de los verdugos, influyen en él y le estimulan a todas sus bajezas animales” (1941: 72).

En las memorias de la socialista conversa Regina García, profusamente difundidas durante los años ‘40, encontramos similares encuadres retóricos. A diferencia de Concha Espina, García debió renegar públicamente de su pasado como propagandista y redactora del Gabinete de Prensa del general Miaja. La conversión religiosa e ideológica que la ex candidata del PSOE por Ciudad Real y Murcia relata en *Yo he sido marxista. El cómo y el porqué de una conversión* (aparecido en 1946) con seguridad se debió a una estrategia desesperada por conseguir el indulto y recuperar la tutela de sus hijos. Esta hipótesis se comprueba al sopesar las dos narrativas que se articulan en su autobiografía. De un lado, leemos el relato asombroso de su labor pionera en la propaganda socialista durante la dictadura de Primo de Rivera, organizando ella sola mítines y fundando sindicatos obreros en pueblos del interior de España. Del otro lado, y en el marco del relato de redención, la autora provee abundantes ejemplos de esquematismo machacón, que responden al imaginario desde el que el franquismo aniquiló la defensa de la República (el marxismo como enfermedad, el control de Rusia y la ausencia de moral), entre los cuales se presentan semblanzas de mujeres combatientes que están a tono con el verosímil

<sup>2</sup> Remito, para un estudio más detallado de estas cuestiones, a mi artículo (Bonatto, 2019).

de esta literatura de propaganda y que le sirven narrativamente a la autora para encorsetar el devenir de su vida en el único espacio disponible para mujeres como ella, penalizadas en esos años bajo la figura de “individuas de dudosa moral”. De este modo, encontramos mujeres “posesas”, como la caracterización que hace de Margarita Nelken o de Dolores Ibárruri, cuyos discursos inducen a la violencia, o como el corro de vecinas madrileñas que incitan a sus compañeros a jugar a la pelota con el cuerpo de una víctima. Una miliciana es, precisamente, culpable de la infelicidad conyugal de Regina: “una de tantas «furchias» que se habían hecho enfermeras milicianas [...] era guapa, joven, y con arte cultivado de buscona profesional” (García, 1952: 157). Respecto de la conducta de las milicianas, Regina García se explaya en estampas consabidas, que contrastan con el relato paralelo de su fervorosa actividad como jefa de redacción del periódico *La Voz del Combatiente* o como locutora en los altavoces del frente. En la siguiente cita, podemos ver este tipo de retratos:

Hartos de sus pobres hembras desgredadas y sucias, se jactaban públicamente del favor fácilmente logrado de las pimpantes milicianas de uñas teñidas y cabellera al viento, recién bañadas y perfumadas, vestidas con las ropas robadas en las mansiones señoriales [...]. Pero, otras, queriendo llevar a rajatabla la igualdad de los sexos, se vestían “como un soldado más”, aunque sin renunciar a sus altos taconitos ni a su melena tendida sobre la espalda del uniforme, y así, equipadas con el mono azul, correa, fusil al hombro y pistola al cinto, presentaban el cómico aspecto de soldaditos de opereta o de feminoides en desvergonzado alarde (1952: 184)

### Las milicianas durante la transición a la democracia

Pasa el tiempo y la miliciana vuelve a aparecer, en un nuevo contexto histórico, el de los años de la transición democrática, que coinciden, como sabemos, con un despertar del interés literario e historiográfico en la Guerra Civil. Aquí nos encontramos, por ejemplo, con la novela *La monja libertaria*, de Antonio Rabinad, aparecida en 1981 (y reeditada como guion de la película *Libertarias* que rodaría Vicente Aranda en 1996). Rabinad, en un estilo experimental, esperpéntico y paródico, construye a sus protagonistas bajo una mirada común de desconfianza y desacreditación. Si bien reconocemos el mérito de la obra al retomar una temática olvidada, y especialmente al recuperar las historias ligadas a la lucha anarquista en la Barcelona de Durruti, vemos en esta novela un compendio bastante homogéneo de estereotipos en torno a las milicianas, quienes aparecen ya sea prostituyéndose, o como mujeres burdas y físicamente desagradables o, como ocurre con la protagonista, reducidas a la excepcionalidad imposible de representar un colectivo. Juana de Azcárate, “Sor Juana” o “Juana de Arco”, como se la menciona de manera irónica en la novela, articula el mito de la monja alférez con el erotismo de la tradición mística y la aventura solitaria de la doncella andante y guerrera. En última instancia, y como ocurriera con otros casos ya comentados, Juana de Azcárate avanza en pos de una causa personal, que es vengar su violación a manos de un escuadrón fascista:

Pocas veces he visto en unos ojos tales deseos de matar, de sembrar la muerte alrededor (Rabinad, 1981: 132)

De ese modo, y a partir de la simple frase de un niño, se iniciaría la leyenda (como tantas otras, por lo demás), rápidamente divulgada primero entre las tropas y luego por

la BBC de Londres, de una monja miliciana que, ella sola, había puesto en fuga a un destacamento entero de insurrectos (Rabinad, 1981: 157)

Cerramos este recorrido con la perspectiva de una miliciana, también organizada durante este último periodo (los años de la transición a la democracia), antesala de la explosión memorialística todavía editorialmente productiva en España. En 1985, Luis Jiménez de Aberasturi publica las memorias de Casilda Hernández Vargas, conocida como “Casilda la miliciana”, que registrara en una grabadora durante una entrevista hecha unos años antes. La famosa combatiente vasca recorre con cierto tono irónico sus vivencias durante los años previos a la Guerra Civil hasta el exilio francés. En el encuadre sobre su condición de “miliciana” Casilda intenta reiteradamente hacer ver a sus interlocutores que todas las acusaciones provenientes tanto de las “leyendas de los Nacionales” como de “esas derechas malditas que se disfrazaban de izquierdas”, en torno a la falta de honradez de las mujeres en el frente, son absolutamente falsas:

Me rebelo contra las leyendas de los Nacionales y de los de nuestro propio campo, esas derechas malditas que se disfrazaban de izquierdas –como ahora mismo– y que tendían a dar una misión denigrante a la mujer que participaba en los combates. Me insurjo contra esas patrañas. No es verdad. La mujer que participaba, como yo, como todas las que nos encontrábamos allí, no se mostraron “horizontales”. El ideal estaba por encima de todo. Era apasionador ver el entusiasmo que se empleaba para todo movimiento guerrero. No había tiempo para adquisiciones amorosas. (Jiménez de Aberasturi, 1985: 44)

Por otro lado, Casilda se ocupa, también con insistencia, de demostrar el *ethos* colectivo de su aporte a la causa anarquista. Como se ve en otras memorias de mujeres que también fueron milicianas, la convicción política (a veces producto de un recorrido no programado, sino accidental) es un móvil defendido a ultranza, y blandido como respuesta a los silencios y las deformaciones de la memoria colectiva: “Éramos unas ignorantes en el arte de la guerra. Nos ganaba la pasión enorme de creer que hacíamos un servicio ineludible, una acción indispensable para la revolución. Y por eso estábamos allí” (Aberasturi, 1985: 43).

## Palabras finales

En el repaso por estas aproximaciones a la compleja figura de la miliciana intenté mostrar cómo reconocimiento del papel protagónico y fundamental de las mujeres se articula con la refundición de tópicos culturales como el mito de la doncella guerrera, el motivo del descuido, el estereotipo de la machona, el tópico de la mujer fatal, la figura de la prostituta o el mito de la monja alférez. Estas representaciones se tensan con otros tópicos que durante los años de la guerra y la posguerra tuvieron especial efervescencia en relación con la definición del rol de la mujer, como el ángel del hogar, o la madre y cuidadora (que no expuse aquí). La historiografía feminista ha analizado los modos en que las crisis históricas modifican los roles e identidades de los géneros femenino y masculino. Ya en los años noventa, el estudio pionero de Mary Nash (1999) sobre la participación de las mujeres en la Guerra Civil se había detenido con especial interés en la ambivalencia asociada a la valoración de la miliciana. De acuerdo con Miren Llona (2014), la miliciana constituyó un símbolo de la revolución social y del modo en que la defensa popular de la Segunda República logró alterar el orden social y político establecido (en un sentido que atañe no solo las estratificaciones de clase y las divisiones políticas, sino

también las de género). El restablecimiento del orden sexuado y la consecuente restauración de los roles asignados a cada género simbolizó en buena medida la capacidad del Gobierno de restaurar el orden, de poner un límite a la revolución social y de volver a tomar el control en el esfuerzo antifascista (Llona, 2014: 185)

La duplicidad valorativa y la dificultad para captar el sentido de la participación femenina en la vida militar serán, entonces, fuente para toda una serie de elaboraciones literarias y fílmicas, autobiografías, memorias y documentales, que tendrán como núcleo a las jóvenes españolas de mono azul, y cuyo análisis sistemático, hasta ahora, no se había comenzado a hacer..

## Bibliografía citada

- Alberti, Rafael (1938). “La miliciana del Tajo (Balada),” *El Mono Azul*, 46, 5.
- Aznar Soler, Manuel (1978). *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana. II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia.
- Bonatto, Virginia (2019). “Representaciones de milicianas en «Rosario, dinamitera» de Miguel Hernández y en contra viento y marea de María Teresa León. Bajo el mito y la sospecha”. *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 18, 59–83. doi:10.25145/j.clepsydra.2019.18.03.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate.
- Espina, Concha (1941). *Princesas del martirio*. Madrid: Ediciones Afrodísio Aguado S. A.
- Fernández, Alcázar (1937). “Romance a Lina Ódena”. *Avanzadilla. Órgano de la 36ª Brigada Mixta*, 18 de octubre.
- García, Regina (1952). *Yo he sido marxista. El cómo y el porqué de una conversión*. Madrid: Editorial Nacional.
- Hernández, Miguel (1937a). “Hombres de la primera brigada de choque”, en León, M.T. (ed.), *Crónica general de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifranquistas, 139-142.
- Hernández, Miguel (1937b). “Rosario, dinamitera”. *A l'Assaut. Journal de la XII Brigada Internacional*, 4.
- Jiménez de Aberasturi, Luis María (1985). *Casilda miliciana. Historia de un sentimiento*. San Sebastián: Editorial Txertoa.
- León, María Teresa (1937). “El teniente José”, en León, M.T. (ed.), *Crónica general de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifranquistas, 93-96.
- León, María Teresa (1941). *Contra viento y marea*. Buenos Aires: Ediciones Aiape.
- Llona, Miren (2014) “From Militia Women to Emakume: myths regarding femininity during the Civil War in the Basque Country”, en Morcillo, A. (ed.), *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War. Realms of Oblivion*. Leiden: Brill, 183-212.
- Mihura, Manuel y Tono (Antonio de Lara) (1939). *María de la Hoz*. Madrid: La Novela del Sábado.
- Nash, Mary (1999). *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Rabinad, Antonio (1981). *La monja libertaria*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Varela, Lorenzo (1936a). “El romancero de la Guerra Civil”. *El Mono Azul*, 5, 7.
- Varela, Lorenzo (1936b). “Romance de Lina Ódena”. *¡Salud! Órgano del Regimiento Iro de Mayo de los Carabancheles*, 22 de octubre.

# “Una mujer cantando entre los muertos”: autorrepresentación femenina y poesía social en Ángela Figuera

**Verónica Leuci**

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Nacional de Mar del Plata

*veroleuci@hotmail.com*

## Resumen

La poesía de Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-1984) representa sin dudas una de las caras más interesantes y originales de la poesía social española de posguerra. Considerada por la crítica parte del “triumvirato vasco” (Quance), junto a Blas de Otero y Gabriel Celaya, su voz ha pasado frecuentemente desapercibida sin embargo en los estudios críticos, debido a su condición de mujer y poeta en el marco fuertemente patriarcal de la dictadura franquista. En este trabajo, nos proponemos leer su obra poética a la luz del ideario de la poesía social, con tópicos vinculados al compromiso que, no obstante, se imbrican en su poesía a su dicción única y personal desde su rol genérico. De este modo, el testimonio y la denuncia se anudan a rasgos asociados a la escritura poética femenina (la maternidad, la domesticidad, la solidaridad genérica, etc.), revelando una voz y una cosmovisión singular desde su autfiguración poética en clave femenina, con un fuerte anclaje social y temporalista.

---

**Palabras clave:** Poesía española contemporánea; Ángela Figuera Aymerich; compromiso; mujer; autorrepresentación poética.

## “Una mujer cantando entre los muertos”: Female Self-representation and Social Poetry in Ángela Figuera

### Abstract

The poetry of Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-1984) represents one of the most interesting and original faces of post-war Spanish social poetry. Considered by critics to be part of the “Basque triumvirate” (Quance), along with Blas de Otero and Gabriel Celaya, her voice has often gone unnoticed, however, in critical studies, due to her status as a woman and

a poet in the strong patriarchal framework of the Franco dictatorship. In this work, we intend to read her poetic work in the light of the ideology of social poetry, with themes linked to commitment that, however, are intertwined in her poetry to her singular and personal diction from his generic role. In this way, the testimony and denunciation are linked to features associated with female poetic writing (motherhood, domesticity, sorority, etc.), revealing a unique voice and worldview from her poetic self-figuration in a feminine key, with a strong social and temporary anchor.

---

**Keywords:** Contemporary Spanish poetry; Angela Figuera Aymerich; commitment; woman; poetic self-representation.

La de Ángela Figuera Aymerich representa sin dudas una de las voces más originales de la posguerra española. Nacida en Bilbao en 1902 -el mismo año que Cernuda o Alberti, por ejemplo-, se conecta no obstante a partir de la publicación tardía de su obra, al filo del 50, con las poéticas sociales, en especial como parte del llamado “triumvirato vasco”, junto a Gabriel Celaya y Blas de Otero. Su figura ha pasado sin embargo bastante desapercibida en los panoramas críticos, de modo previsible en el marco fuertemente conservador y patriarcal de su contexto de escritura. Diversos trabajos han hecho alusión al escaso espacio destinado a las poetisas y a las obras de autoría femenina en el mapa cultural posbélico. Algunas estudiosas, como María Payeras, Noni Benegas o Encarna Alonso Valero, por ejemplo, han sido pioneras en su referencia a la exigua presencia de mujeres poetisas en órganos de reconocimiento, como congresos, interacciones poéticas o las antologías temáticas y generales de la época, lo cual lleva a resaltar la importancia de las antologías especializadas en poesía femenina para la preservación y conocimiento de estas escritoras y el trazado de una tradición propia, más allá de los reparos que éstas pueden y han suscitado, en referencia a la creación de un “canon a la contra”, por formar minorías por fuera de las llamadas “antologías generales” (Benegas 1997; 2017; Scarano 2020; Senís Fernández 2014; Pulido Tirado 2017). Éstas representan formas cruciales de sociabilidad femenina, una manera fundamental de consolidar su existencia merced a la vía editorial, y esenciales por otro lado para la reconstrucción y preservación de la memoria de las escritoras.

La *Antología consultada*, de Ribes de 1952, para empezar, no contiene en su selección de nueve autores a ninguna mujer. En las Antologías de poesía social de Castellet y de Leopoldo de Luis sí se incluyen algunos nombres, pero solo tres de cuarenta en el primer caso (Ángela Figuera, Gloria Fuertes y María Beneyto), y cuatro de treinta en el segundo, añadiendo a Ma. Elvira Lacaci. También aparecen escasos nombres de mujeres poetisas en manuales, panoramas críticos, historias de la literatura, etc. E, incluso, destaca Encarna Alonso Valero el elocuente ejemplo de importantes interacciones poéticas de la primera mitad de la década de los 50: los tres Congresos de Poesía que se celebraron en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela en 1952, 1953 y 1954, respectivamente. En el primero no participa ninguna mujer, una ausencia -como destaca la crítica- que aún en esos días llamó la atención, e hizo que entre las cuestiones a considerar para futuros encuentros se propusiera “tener en cuenta la sugestión de que las poetisas estén representadas en el próximo Congreso” (2016 s/p). Así, en los siguientes leyeron tres poetisas, en el de 1953, y dos en el último -en ambos participó Carmen Conde, la poeta más importante o de mayor capital simbólico del momento-, siempre en términos excepcionales y desde una lógica de subordinación y marginación (Alonso Valero 2016 s/p).



En este sentido, en alusión a esta evidente marginación y exclusión del campo intelectual, de su posicionamiento lateral y desplazado de las configuraciones centrales, las poetisas se encuentran situadas en una lógica de ruptura constante entre el adentro (*insiders*) y el afuera (*outsiders*), con la permanente sensación de formar parte de un círculo, pero sin pertenecer realmente a él, o al menos no del todo. En suma, de estar en el margen (Alonso Valero 2016). Unas pocas menciones femeninas que, de algún modo, parecen funcionar como “mujeres-coartadas”, al decir de Simone de Beauvoir, es decir, consideradas excepciones por los hombres de su medio intelectual (Grau Duhart 2014). O como dice Joanna Russ, refuerzan la idea de “anomalía” y “la falta de modelos a seguir”, o “mito del logro aislado”, al sustraerlas de una tradición de poesía femenina y presentarlas aisladamente, por un lado; y asimismo al recortar algún fragmento de su obra, lo cual lleva -al decir de la norteamericana- a crear la impresión de que a pesar de que una autora aparece en esta historia de la literatura o en este plan de estudios o en aquella antología, solo se debe a un libro o un puñado de poemas, y por tanto el resto de su obra se considera que no existe o que es inferior (2019: 183 y ss; 207 y ss.).

Esta cuestión cobra una importancia central en una poeta como Figuera, que entrecruza su afán testimonial con un decir anudado fuertemente a su rol de género, a un sujeto femenino y al lugar de la mujer en la sociedad y en relación con la escritura. De este modo, tópicos del compromiso como guerra, hambre, pobreza, miseria, muerte, etc. serán encauzados en su poética a través de una dicción atada al universo femenino y a la figuración de un sujeto que se autorrepresenta, desde su primer libro, como mujer, “Mujer de barro”. En relación con lo que señalábamos arriba, estas matrices fundantes de su poética son sin embargo por ejemplo borradas en la constitución del canon de compromiso que propone Castellet, en su antología *Veinte Años de Poesía Española* (1960). Advierte con lucidez Raquel Fernández que el antólogo tiende a la homogeneización de las escritoras –y en particular de Figuera- con el resto de los poetas, pasando por alto los rasgos específicos que las posicionan como mujeres bajo el franquismo. Se eligen entonces poemas de la autora que responden a esa lectura universalista y social que el escritor propone consolidar a través de su libro: el poema-homenaje “Antonio Machado”, de su libro *Sora pura*, el poeta civil que se reivindica y se elige como faro generacional, ya desde la dedicatoria de la antología; “Veinte años”, de Belleza Cruel, un guiño inequívoco al título del libro; y “La cárcel”, un monólogo dramático incluido en *El grito inútil*, uno de sus libros más comprometidos, que reúne junto a la voz del preso poemas fuertemente enlazados con las mujeres y lo femenino en el contexto posbélico que no son considerados. Las cuestiones vinculadas con claridad con el género son dejadas de lado y, por tanto, se configura una “imagen de autora” (Maingueneau) tergiversada o, al menos, condicionada por la lectura con pocos matices en torno al compromiso propuesta por Castellet (Fernández Menéndez 2021: 447-448).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Leopoldo de Luis también incluye en su Antología de poesía social unos pocos nombres femeninos, entre ellos el de Figuera junto a Gloria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci, cuatro mujeres entre muchos hombres. En él, impera nuevamente un afán igualador y pretendidamente universalista en la consolidación de un canon de poesía comprometida a la que se apunta. Como señala Jesús Maestro en su lectura crítica y a contrapelo de la poesía social, de Luis postula en su antología que esta poesía “defiende, en el más amplio sentido, al hombre único, igual y libre” (187); así, se pregunta Maestro “¿Qué lugar tenía la mujer en la poesía social, que en buena medida se escribió de espaldas a ella?”, considerando la sentencia del antólogo, entonces, falsa e ingenua: de Luis defiende la igualdad y la libertad en términos tan amplios que resultan idealistas, utópicos y ucrónicos (2012). Pese a esto, a diferencia de Castellet, algunos de los poemas seleccionados en esta antología, como “Rebelión”, “Mujeres del mercado”, “Canto a las madres de familia” sí remiten a la veta de la poesía de Figuera conectada con el universo de las mujeres. Y, por su lado, el antólogo resalta en la autora el cruce entre compromiso y ternura, a partir de lo que denomina “comprensión materna, amor materno” (2000: 208).

## Nuevas imágenes femeninas: de la *mujer de barro* al compromiso social

La producción poética de la vasca posee, como ha advertido Mercedes Acillona, una estructura circular: comienza en 1948 con sus libros intimistas, prosigue en la década del 50 con su etapa más social o comprometida y cierra el círculo poético con su regreso a la intimidad a través de la poesía infantil, escrita para sus nietos, en sus últimos años. No obstante, si bien en cada una cambia “el receptor o la función poética dominante”, al decir de Acillona, se mantienen en ella invariablemente el narrativismo como vehículo de la expresión poética y su escritura desde la identidad consciente de género. Ambos la determinan como una voz única, distinta al resto de los poetas de su promoción, singularizando en ella la poesía experiencial de un sujeto femenino (Acillona 2005: 11). Si bien es un lugar de coincidencia crítico, ratificado por la propia autora, el viraje que sufrió su poesía en 1950 con *Vencida por el ángel* hacia los temas sociales y la “poesía urgente”, desde sus libros primeros, *Mujer de barro*, de 1948 y *Soria pura*, de 1949, desde su etapa más “intimista”, su palabra se sostiene por una impronta y una escritura contestataria y política. En principio porque se presenta –como dice Payeras (2009)– una nueva imagen de mujer, acuñada por la propia mujer. Y también porque se proponen imágenes alternativas que buscan sortear las barreras y los mandatos establecidos, en busca de nuevos órdenes o enfoques para temas diversos, entre ellos los sociales.

El año 1950 es el momento en que su poesía, concretamente, se alinea con las corrientes de poesía social, en un camino señalado con claridad por la propia poeta en la Antología de De Luis, alejándose de las poéticas esteticistas e intimistas para anclar su palabra temporalista y testimonial en las circunstancias históricas y sociales: “crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar, para salvarnos y ayudarnos unos a otros” (2000: 228). La solidaridad, el contacto del poeta con los otros, el testimonio de las penurias e injusticias, será pues la clave de su nuevo decir poético: “Vivir viviéndolo todo y sufriendolo todo con todos. Terminó la íntima soledad del poeta.” (2000: 228). Esta imagen de autora que diseña la poeta dialoga claramente con su biografía, atravesada como es sabido por las circunstancias históricas y políticas, con un marido que luchó en el frente y estuvo encarcelado durante la guerra; a ella le quitaron su título universitario en Filología y sus bienes por estar a favor de la República. Asimismo, a partir de su contacto con el pueblo, a través de su trabajo como bibliotecaria en los llamados “bibliobuses”, en los barrios vulnerables del Madrid de los años 50. Le dice en correspondencia a Blas de Otero en una carta de 1956: “Se pone uno en contacto con el pueblo y se le orienta y se le educa en la lectura y no sabes cómo lo agradecen y qué contentos y amables se muestran con nosotros las bibliotecarias, y hasta nos toman afecto” (Figuera citada en Galeote 2021: s/p). Recordemos también su viaje a México y a la URSS en la década del 60; y, finalmente, a partir de su vínculo con nombres importantes del campo literario y cultural de la época en el exilio, como León Felipe, quien le enviara una famosa carta que prologa su libro *Belleza cruel*, publicado en México, reivindicándola junto a otros poetas sociales como “los portavoces del canto y la palabra” dentro de España, en el llamado “exilio interior”; y Pablo Neruda, a quien conoció en París en 1957, quien le daría una carta destinada a los poetas españoles que Ángela hizo ingresar y circular clandestinamente en la España franquista.<sup>2</sup> La poeta elude pues el mundo doméstico y el lugar de subordinación asignado a la mujer desde el ideario

<sup>2</sup> Respecto de sus vínculos con intelectuales y figuras destacadas de la época, fundamentales en la biografía de la poeta, se recomienda el artículo de Belén Blázquez Vilaplana consignado en la bibliografía.

reaccionario y ultracatólico del franquismo. Confinada a los espacios privados, como madre y esposa, en respuesta a estereotipos decimonónicos y aún más antiguos, como el del “ángel el hogar” o “la perfecta casada”, ser mujer y poeta representa una doble transgresión, al rehuirse de los modelos femeninos esperables en un estado declaradamente antiintelectual como el de Franco (Payeras 2009). Resulta interesante en este sentido que la poesía de Figuera elija tópicos asociados cultural y tradicionalmente a la feminidad y los paisajes interiores, como decíamos, los espacios asignados a las mujeres que miraban la vida “desde la ventana” –como ha escrito bellamente Carmen Martín Gaité-, para presentarlos a partir de una visión que trueca estereotipos y otorga nuevos sentidos a temas y tonos revisitados.

Si bien a partir de *Vencida por el ángel* (1950) se centra en los temas sociales, desde sus libros primeros, *Mujer de barro*, de 1948 y *Soria pura*, de 1949, su etapa más “intimista”, su palabra se sostiene asimismo por una política poética en clave menor. Su poesía construye imágenes alternativas a las oficiales, que buscan sortear las barreras y los mandatos establecidos. Por ejemplo, a partir de la exaltación y la poetización del deseo, en poemas y versos dedicados a “la carne de mi amante” –“mármol oscuro y caliente / tallado en músculo y fibra” (1986: 30), o en la serie “Besos” (*Mujer de barro*), que contradice las imágenes pudorosas o virginales, los modelos femeninos en el ideario católico y franquista: “bajo sus pupilas de deseo llenas, / el beso, lo mismo que el sol de la tarde, / arde, arde, arde, dentro de mis venas” (1986: 28). También, con esa mujer morena, fecunda, de la tierra, que recoge figuraciones míticas y atávicas remotas en torno de la identificación con la madre tierra: “Ni soy nácar ni azucena: morena, solo morena. / Soy tierra oscura y caliente” (1986: 27); o los breves y sugerentes versos de “Barro”: “Es barro mi carne... ¿Y qué? / Cuando mi amante la besa / le sabe a nardos y a miel.” (1986: 27). El título mismo *Mujer de barro* contradice la versión bíblica que habla de mujer surgida de la costilla de Adán, para proponer el nacimiento de la mujer en términos de igualdad con el hombre. (Quance 1986; Payeras 2002; Ugalde 2018).

La maternidad representa sin duda una de los ejes nucleares de su escritura, enfocada desde ángulos diversos a lo largo de su producción. Este tema es uno de los más repetidos entre las poetisas de posguerra, desde perspectivas variadas: mayoritariamente, desde una visión exaltadora que coincide con el valor social atribuido socialmente, pero también existen posturas en contrapunto, con visiones más trágicas o, incluso, el original caso de Gloria Fuertes –“la chica rara”, usando una expresión acuñada por Martín Gaité (1987)- con su visión enfrentada a las estructuras patriarcales en su defensa de la soltería y de la elección de ser una “cabra sola”, sin hijos.<sup>3</sup> En los primeros libros de Figuera, este tema responde a perspectivas tradicionales, conectada a su experiencia privada y en consonancia con la construcción cultural y ancestral de la mujer como procreadora. Así, se poetiza la muerte del hijo, en versos contundentes de “Muerto al nacer”: “Debisteis dármelo. Yo hubiera debido / tenerlo un breve tiempo entre mis brazos, / pues solo para mí fue cierto, vivo...” (1986: 57) o también se lee la plenitud del vínculo materfilial, en múltiples poemas de la elocuente sección “Poemas de mi hijo y yo” (*Mujer de barro*). Se alude asimismo en el libro a un tratamiento poético del parto, muchas veces en la equiparación –frecuente en otras poetisas de la época y también en autores de todos los tiempos- entre hijo-libro: “Pero mis versos nacen redondos como frutos, / envueltos en la pupa caliente de mi carne” (1986: 54), o como se observa también en poemas como “Alumbamiento” o “Perdido”, cuyos versos sentencian: “Aquel verso que olvidé / sin haberlo escrito [...] Es como cuando perdí / al ir a nacer, un hijo” (1986: 61).

<sup>3</sup> He trabajado esta cuestión a propósito de la obra de Gloria Fuertes en mi artículo de 2020, consignado en la bibliografía.

Se destaca en esta línea la aludida presentación primitiva de las mujeres en conexión con la tierra y el barro, como vasijas, portadoras de vida, continuadoras de la especie: “Me entrego la simiente: doy el fruto [...] /para el fluir eterno de la especie” (Poema “Mujer” 1986: 26). Una analogía, mujer-tierra, que será otro de los tópicos vertebrantes de su escritura –en la senda del Carmen Conde y su *Mujer sin Edén*, publicado en 1947- desde el comienzo y hasta su libro final, denominado justamente *Toco la tierra (Letanías)*, de 1962. Más adelante, la tríada mujer-tierra-maternidad hallará un ángulo inverso que posiciona al sujeto como hija, esta vez, en relación a la muerte de la madre: “Ya tengo mi raíz bajo la tierra. / Un poco muerta ya contigo, madre / hay algo de mi vida que se pudre”. Los primeros versos del poema son recogidos, circularmente en las imágenes finales, que profundizan los matices atávicos en la comunión materfilial más allá de los límites de la vida y la muerte: “se pudre / contigo –mi raíz- o acaso vive / como un tallo profundo, recatado, / en tierra que tú abonas aguardándome” (166-167).

Sin embargo, la maternidad es enunciada también desde una mirada desmitificadora, que desacraliza supuestos instintos maternos y miradas amorosas o deseantes. Así, se conjugan los tópicos asociados a la veta más testimonial y comprometida de su poética con los cauces originales de la mirada femenina y del rol de las mujeres en el panorama desolador de la posguerra. Hambre, miseria, pobreza, etc. son por ejemplo el telón de fondo del original cuadro naturalista y descarnado de “Mujeres del mercado” (GI); una presentación neorrealista de estos sujetos que traslucen la crudeza, la hambruna, la amargura de la sociedad posbélica y presentan otra cara de una maternidad, desde el rechazo y la violencia:

Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos,  
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa.  
[...]  
Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.  
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente  
[...] a un marido  
con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.  
Que mastica en silencio, que blasfema y escupe.  
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,  
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia  
de animal instintivo, les castigue la entraña  
con el peso agobiante de otro mísero fruto.  
Otro largo cansancio.  
Oh no. Yo no pretendo pedir explicaciones.  
Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza.  
(1986: 178-179).

Este texto nos proyecta de modo inequívoco hacia un poema posterior de Gloria Fuertes, que recoge el puntapié de Figuera para desnudar también, años más tarde, esa sociedad violenta y miserable, en un cuadro doméstico atravesado por el dolor y el desamparo. La madrileña captura –en la senda de Figuera- en un poema titulado “Neorrealismo”, de *Historia de Gloria* (1980), la situación de las familias que, sin ningún tipo de controles de natalidad ni cuidado anticonceptivo, seguían teniendo multitud de hijos y complejizando su situación; y, asimismo, alude a la sexualidad reprimida y totalmente tabuizada para la mujer:

El orinal estaba descascarillado,  
 el niño se hirió el culito.  
 el niño no cicatriza.  
 llamaron a la nodriza.  
 la curandera le recetó pomada.  
 El culito del niño no mejora nada.  
 El padre llegó bebido como todos los sábados  
 la madre zurcía la sabana de quita y pon  
 los siete hermanitos  
 dormían felices y hambrientos  
 en la sola alcoba del apartamento  
 solo no dormía y lloraba  
 el pequeño del culito infectado  
 el padre pega al pequeño  
 antes de abrazar a su mujer  
 para hacerle otro.  
 (2004: 309)

El parto es asimismo tematizado de modo sumamente infrecuente y original -lejos de los matices poéticos con que era aludido en sus poemas iniciales-, con una mirada naturalista que pone en primer lugar el cuerpo femenino y la biología en el poema inicial de *Víspera de la vida*. En él, el epígrafe de Rilke anuncia ya este nuevo tratamiento en clave biológica, inusual en la tradición poética y literaria. Dice Rilke: “Hay que tener el recuerdo de alaridos de mujeres en parto...”, y los versos iniciales de la estrofa tercera del poema llamado homónimamente “Víspera de la vida”, ponen en escena el retrato crudo de esta cara silenciada y ocultada de la maternidad:

Acércate a una madre en el instante  
 de desgarrarse, distendida, rota  
 en un terrible chorrear de gritos,  
 de sangre, de sudor, de íntimos jugos  
 que corren brutalmente, macerando,  
 tundiendo, dilatando sin clemencia  
 las fibras más sensibles, sacudiendo  
 del arraigado tallo el fruto vivo  
 para lanzarlo, desprendido y solo,  
 por el herido cauce a la intemperie.  
 (1986: 145-146).

En *GI*, dos versos del poema “Culpa” compendian con agudeza el reverso de la moral franquista, mostrando el lado oculto de la realidad oficial: “Si las hembras rehúyen el parir. Si los viejos / a hurtadillas codician a los guapos muchachos” (Figuera, 1986: 181). En su interesante trabajo sobre la censura española en relación con Figuera, Lucía Montejó subraya justamente que, del conjunto de poemas y poetas de la Antología de Millán de 1955, *Veinte poetas españoles*, solo estos dos versos son los que el censor propone sean eliminados, “por considerarlos improcedentes” y porque pueden dar lugar a “torcidas interpretaciones” (1998: 172). La supresión finalmente no tuvo lugar, pero es elocuente que estas líneas sean las que

enciendan la alarma de la censura: se rebate por un lado la figura de madre abnegada y se desliza también uno de los temas más silenciados y perseguidos desde la virilidad y el modelo claramente androcéntrico y militarizado del franquismo, la homosexualidad.

Por último, la presentación materna como colectivo y desde una visión institucionalizada, constituye una de las apuestas más trasgresoras y originales de la autora, en el mapa del compromiso. Serán las madres una parte fundamental en la resistencia y en la búsqueda de la paz; y será el llamado a la acción, el corrimiento del lugar que enclaustra tradicionalmente al género el que se busca desde esta “política materna” (Quance) que apela a un nuevo orden de cosas: “Madres del mundo, tristes paridoras / gemid, clamad, aullad por vuestros frutos” (1986: 133). También, la imagen de “Rebelión”, que otorga poder a un género confinado culturalmente al silencio y la sumisión:

Serán las madres las que digan: Basta.  
Esas mujeres que acarrear siglos  
de laboreo dócil, de paciencia,  
igual que vacas mansas y seguras  
que tristemente alumbran y consienten.  
(1986: 179).

O sentencias como las de “Guerra”, que entrecruzan vida y muerte en torno a la maternidad: “Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano / Caín y Abel parí. Parí la GUERRA” (1986: 222). El poema “Los días duros” (*LDD*), opone dos representaciones antagónicas, tanto políticas como poéticas en torno de la mujer y su lugar materno:

He de salir. Alzarme  
sobre mi dócil barro femenino.  
[..]  
Ya no es escudo el hijo entre los brazos.  
[..]  
Inútil es la huida y el gemido.

Hay que luchar, rugir, sincronizarse  
con el compás terrible de los hechos.  
(1986: 125-26)

La imagen del barro es retomada, esta vez, como crítica al lugar de inacción de la mujer, en un cuadro que reenvía por su lado como guiño explícito a un discurso documentado por Carme Molinero que Dionisio Ridruejo pronunció en 1939, en el III Consejo Nacional de la Sección femenina de la Falange: “la mujer es la mitad afligida del barro dócil que está esperando las manos del creador, del hombre”. Como señala la citada Molinero, la SFF defendió siempre que el rol social de la mujer era absolutamente de subordinación; cita la autora en este sentido las elocuentes palabras de Ridruejo y, en el mismo congreso Pilar Primo de Rivera afirmó, en una línea análoga, que “las mujeres no solemos tener, y gracias a Dios, esa seguridad absoluta en nosotras mismas, que en sí mismos tienen los hombres, ya que hemos nacido para estar sometidas a una voluntad superior” (Molinero 1998: 109), cuestiones contra las que Figuera se rebela y opone a través de sus versos y de su propia labor poética, heterodoxa respecto de los modelos femeninos esperables, definidos por el discurso hegemónico del patriarcado católico.

## Reflexiones finales

“¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve / una mujer viviendo en puro grito? [...] ¿Qué puede una mujer, para qué sirve / una mujer gritando entre los muertos?”. Los versos que inician y culminan el poema inicial de *El grito inútil. A los que no quieren escuchar*, nos llevan a considerar esa voz que se levanta, que elude la muerte y el silencio; que busca tender y construir puentes desde su poesía, para proponer una nueva mirada superadora de binarismos, que entrecruce ternura con acción, como decía en “Mujeres del mercado” y repite en poemas diversos, como “La rosa incómoda”, “El niño con rosas” o en el propio sintagma que opone dos orbes en tensión que se buscan conjugar, *Belleza cruel*. Lo público se cruza con lo privado, lo poético con lo político y las madres irrumpen en el campo de batalla, la voz y el deseo femenino logran eludir las barreras silenciosas de los muros cerrados y la palabra poética ilumina los sectores más recónditos, enfocando el hambre, la muerte y la miseria. La poesía de Figuera propone pues transgredir límites tanto espaciales como culturales y poéticos, como una luz de esperanza y transformación que busca ver “un cielo perfecto / en un mundo entoldado con las nubes más hoscas” (1986: 211).

## Bibliografía citada

- AA.VV. (2005). *Homenaje a Ángela Figuera*. *Letras de Deusto*, num. 106, vol. 35, enero-mayo.
- AA.VV. (2009). *Con Ángela Figuera. Zurgai*, año 2009.
- Acillona, Mercedes (2005). “La poesía narrativa de Ángela Figuera”. *Homenaje a Ángela Figuera. Letras de Deusto*, num. 106, vol. 35, enero-mayo, 11-32.
- Alonso Valero, Encarna (2016). “Mujeres poetas bajo el franquismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Dossier, julio 1. Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/mujeres-poetas-bajo-el-franquismo/>, consultado el 20/08/2021.
- Fernández Menéndez, Raquel (2021). “El antólogo como autor y la interpretación de las obras escritas por mujeres: Lecturas firmadas de Josep María Castellet.” *Revista Chilena de Literatura*, 103, 429-454.
- Figuera Aymerich, Ángela (2000) [1968]. *Poética*, en De Luis, L. *Poesía social española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Figuera Aymerich, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- Figuera Aymerich, Ángela (2018). *El grito inútil*. Madrid: Tigres de papel. Edición digital.
- Fuertes, Gloria (2004): *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*. Madrid: Cátedra.
- Galeote, Teresa (2021). “Contra el olvido: vida y obra de Ángela Figuera”. En *Nueva tribuna*, 26 de octubre de 2021. Disponible en [www.nuevatribuna.es](http://www.nuevatribuna.es) (consultado el 21 de marzo de 2022).
- Grau Duhart, Olga (2014). “La escritura de Simone de Beauvoir como proyecto global”. *Revista chilena de literatura*, 86, 121-132. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000100006>, consultado 15/08/2021.
- Keefe Ugalde, Sharon (2018). “Transgredir límites”, en Figuera Aymerich, Á. (2018). *El grito inútil*. Madrid: Tigres de papel. Edición digital, 89-93.
- Leuci, Verónica (2020). “‘Gloria escribe versos’: mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes”. *Confluencia*. Universidad de Northern Colorado, USA, 35, 1, 69-81.
- Moliner, Carme (1998). “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un “mundo pequeño””. *Historia Social*, No. 30, Franquismo, 97-117.

- Muriel, Nieves (2018). "Prólogo: 'La historia radical y el acontecimiento. O cuando el hambre hiere y hiere la belleza'", en Figuera Aymerich, A. *El grito inútil*. Madrid: Tigres de papel. Edición digital, 9-27.
- Noni, Benegas (2017). "Ellas tienen la palabra. Dos décadas de cambios.", en Sánchez García, R. y Gahete, M. (eds.) *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, 387-400.
- Payeras, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Pulido Tirado, Genara (2017). "Mujeres poetas antologadas. El siglo XX en España", en Sánchez García, R. y M. Gahete (eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, 43-60.
- Quance, Roberta (1986). "En la casa paterna", en Figuera, A. *Obras completas*. Madrid: Hiperión, 11-19.
- Scarano, Laura (2020). "La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género" en Monográfico "Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos", (Callealta y Balcells). *Studia Iberica et Americana (SIBA)* 7, 35-60.



# Memoria de mujeres migrantes. De España a la Argentina: agencia femenina frente al desarraigo en textos literarios del siglo XXI sobre desplazamientos forzados en el siglo XX<sup>1</sup>

**Mariela Sánchez**

Universidad Nacional de La Plata y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

[msanchez@fahce.unlp.edu.ar](mailto:msanchez@fahce.unlp.edu.ar)

## Resumen

A la luz de la narrativa de la memoria, las escrituras del *yo* y el llamado *giro subjetivo*, esta propuesta se centra en experiencias de migración de mujeres que, bajo mandatos familiares y de contexto político y socioeconómico, cruzaron el Atlántico a mediados del siglo XX de España a la Argentina. El trabajo apunta a hacer converger la temática migratoria con la configuración de posibles identidades y a registrar la problemática de una cultura minorizada en conjunción con diversas circunstancias deficitarias, como ocurre con la hipoacusia en la (auto)ficción *Aurelia quiere oír* (María Rosa Iglesias, 2019). En este tipo de literatura emergen experiencias de resistencia que desafían imágenes, concepciones y prejuicios prevalentes en el marco de un desplazamiento forzoso, en el que confluyen cuestiones de memoria de migración, género e infancia. El análisis aspira también a discutir algunos conceptos que suelen preponderar en torno a los ámbitos de expresión, circulación y difusión vinculados a esta literatura.

---

**Palabras clave:** memoria; mujeres; migración; España; Argentina.

---

<sup>1</sup> Esta propuesta forma parte de una línea de investigación en curso sobre elaboraciones literarias acerca de experiencias migratorias de mujeres españolas hacia la Argentina durante el siglo XX. Se inscribe en el Proyecto de Investigación y Desarrollo de la UNLP “Memoria de migración, experiencia bélica y exilio. España y Argentina: representaciones literarias de y sobre mujeres en contextos de guerra, dictadura y destierro durante el siglo XX” (PID H-897, dirigido por mí con la codirección de Virginia Bonatto) y en el proyecto “Memory Novels LAB: Laboratorio Digital de Novelas sobre Memoria Histórica Española”, referencia GV/2021/183, subvencionado por la Generalitat Valenciana, dirigido por Luz C. Souto. Esta línea tiene vinculación, asimismo, con dos proyectos dirigidos por Raquel Macchiuci en torno al eje “Diálogos transatlánticos. España y Argentina: campo editorial, literatura, cultura, memoria” de la Universidad Nacional de La Plata y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

## Memory of migrant women. From Spain to Argentina: Female agency against uprooting in twenty-first century literary texts about forced displacement in the twentieth century

### Abstract

In the light of the narrative of memory, the writings of the self and the so-called *subjective turn*, this proposal focuses on the migration experiences of women who, under family mandates and political and socioeconomic context, crossed the Atlantic in the mid-twentieth century from Spain to Argentina. The work aims to converge the migratory theme with the configuration of possible identities and to register the problematic of a minoritized culture in conjunction with various deficit circumstances, as occurs with hypoacusis in the (auto) fiction *Aurelia quiere oír* (María Rosa Iglesias, 2019). In this type of literature, experiences of resistance emerge and challenge prevalent images, conceptions and prejudices in the context of forced displacement in which issues of migration memory, gender and childhood converge. The analysis also aims to discuss some concepts that tend to prevail around the spheres of expression, circulation and dissemination linked to this literature.

.....  
**Keywords:** memory; women; migration; Spain; Argentina.

### 1. Introducción y continuidades

Este trabajo retoma una línea que había tenido un primer acercamiento en el Congreso Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria en 2019. En aquella ocasión, abordaba un *corpus* conformado por las primeras tres novelas a las que me refiero aquí: *Estuvimos cantando* (María García Campelo, 2015), *Últimas miradas antes de partir* (Milagros Díaz Martínez, 2015) y *Solo queda saltar* (María Rosa Lojo, 2018). En esta oportunidad, si bien contemplaré aspectos en común en lo tocante al *corpus*, me voy a referir más puntualmente a algunas consideraciones sobre otra novela, *Aurelia quiere oír* (María Rosa Iglesias, 2019), con el objetivo de concentrarme en algunos aspectos más específicos de una literatura de resistencia que desafía imágenes, concepciones y prejuicios en el marco de un desplazamiento forzoso de España a la Argentina, desplazamiento en el que confluyen cuestiones de memoria de migración, género e infancia.<sup>2</sup> El *corpus* en cuestión tiene algo de marginal en el sentido en que la *autoría* responde, en tres de los casos mencionados al comienzo, a escritoras de una única obra, y en el caso de la escritora que claramente no es autora de única obra, María Rosa Lojo, se trata de una novela catalogada dentro del espectro de la *novela juvenil*, o al menos publicada bajo un sello que indica esa etiqueta.

La circulación y los canales de presentación y difusión han sido académicos y, en algún caso, internacionales, incluso más allá del ámbito hispánico; pero también alternativos y *extraliterarios*. Se trata de libros que tienen una circulación en ámbitos de extensión que atañen a un determinado colectivo: ya sea de mujeres, de mujeres migrantes o de una colectividad

<sup>2</sup> Algunos otros títulos pertinentes para esta línea, que no abordaré aquí pero que viene a cuento mencionar también en sintonía con esta selección, son: *Toda la gente errante* (Luz Darriba, 2012), *Rapsodia para no olvidarte. Relatos sobre los españoles desaparecidos en Argentina* (María Consuelo Castaño Blanco, 2013) y, en el sentido contrario de trayectoria de desplazamiento, algo que está en mi horizonte de expectativas de análisis a futuro, como *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (Marisa González de Oleaga, Carolina Meloni González y Carola Saiegh Dorín, 2019).

en particular. Tienen además el antecedente de otros tipos de libros sobre migración, por lo general mirados de soslayo, el de las historias de vida que por momentos han devenido en catárticas narraciones de superación. Nos encontramos frente a una literatura no incluida en repertorios que suelen integrar, por ejemplo, los programas de las asignaturas y otros distritos que se pregunten por su *literaturidad*.

Otro rasgo que comparten es la puesta en juego de algún tipo de recuperación de las voces de niñas migrantes. La procedencia está demarcada por lo español, pero más específicamente, por lo gallego, en una trama que no escatima en el registro de generalizaciones naturalizadas, aún muy instaladas –o muy poco deconstruidas– en la percepción de lo gallego en la Argentina.

La perdurabilidad de señalamientos de presunta tacañería, poco raciocinio (en diferentes medios, géneros y soportes), y en el mejor de los casos, la alusión a una capacidad de resolución utilitaria mirada con cierta simpatía indulgente, emerge en esta literatura como una marca fuerte en la elaboración de la memoria de la inmersión en el país de acogida. Y, si bien para esta problemática hay antecedentes que nos podrían remontar a los gallegos en los primeros viajes a América, en el contexto de la narrativa reciente de memoria de sujetos migrantes, la perdurabilidad del estereotipo es discriminatoria por lo general respecto de la pobreza y el escaso o nulo acceso a la educación formal.

Para el contexto que subyace al *corpus* de los textos literarios referidos, es pertinente ubicar un universo que no entra en la media que gran parte de la sociedad argentina suele asociar a esa ola migratoria procedente de España, y muy especialmente de Galicia. Siguiendo a Bárbara Ortuño Martínez:

[L]a nueva emigración de posguerra [...], pese a que tradicionalmente fue relacionada con motivos en exclusiva económicos, llegó a albergar en su seno tanto a los exiliados republicanos “tardíos” [...] como a personas simpatizantes de las ideas de izquierda, para quienes, a pesar de no haber tenido una actuación política o intelectual destacada, la posguerra fue incluso peor que la guerra. Pero también a quienes, más allá de apoyar la dictadura instaurada tras el fallido golpe de estado de 1936, deseaban progresar en términos económicos, así como a un gran número de niños, jóvenes y adolescentes que no tuvieron la posibilidad de elegir y simplemente se vieron embarcados en un proyecto familiar. (Ortuño Martínez, 2016: 69)

A continuación, explico tres líneas que considero que permiten redimensionar este tipo de creaciones literarias: Por un lado, esta literatura, encarnada en *escrituras del yo* que adoptan distintas formas, como memorias, ficción autobiográfica, autobiografía novelada, irrumpe como un sucedáneo de aspectos no expresados en otros medios. Por otro lado, es muy significativa la técnica de un remedo de transmisión oral interpersonal o intergeneracional. Son libros que reúnen aquello que bien podría ser parte de instancias de transmisión intrafamiliares, pero dan cuenta de problemáticas que atravesaron a determinados grupos humanos, más allá de las vivencias individuales; es decir que hay memoria individual pero se configura una trama de memoria colectiva. En tercer término, estamos frente a ejercicios memorísticos que incluyen revelación de sentimientos de desarraigo en el marco del extrañamiento que produce apartarse de un lugar de pertenencia contra la voluntad y sin comprender del todo las motivaciones.

El desarraigo es, en estos textos y pese a cierto desajuste respecto de lo que manda la terminología sobre migraciones y exilios, percibido y narrado como *destierro*. No hay un mandato

oficial, que sería lo requerido para tal denominación; pero sí imposiciones familiares incontables. El énfasis en la narración que explora esos dominios se enfoca mucho en esa cuestión. A esto se le suma la imposibilidad o al menos la dificultad de las niñas migrantes narradas para dimensionar la magnitud de las distancias y el tiempo.

Otros factores son las presiones a las que son sometidas las protagonistas, con diferentes alcances y gravedad; las expectativas y preconcepciones en torno al género; la posibilidad de actualización, a través de un trabajo de memoria, de puntos débiles y acontecimientos específicos. La narración tiene anclaje en las limitaciones que impulsan la expresión de la experiencia: la hipoacusia en un caso, las dificultades de inserción en la educación formal del país de acogida, el maltrato escolar, el vínculo problemático con los padres y con los pares, la ficcionalización de (y la apuesta literaria por configurar) la voz de la infancia. La literatura resulta entonces un medio hábil para la desarticulación del modelo del relato migrante asociado a *la maleta cargada de sueños*, relato por lo general en exceso optimista y edulcorado que abundó en otro tipo de narrativas de sujetos migrantes.

## 2. De agencias y agenciamientos. Algunas consideraciones teóricas

El concepto de *agencia*, definido, en términos generales, como traducción del inglés *agency*, pero deudor del verbo latino *ago, agis, agere* (hacer, actuar), muy en foco en estos últimos años, puede sintetizarse como la “capacidad de acción de los miembros de los grupos humanos en relación a los contextos en los que se insertan” (Belvedresi, 2018: 6). En esta consideración, subyace el entramado propio del *agenciamiento* acerca del que Gilles Deleuze y Félix Guattari teorizaban ya en *Mil mesetas* (1988). En el caso de nuestro *corpus*, los roles femeninos, los preconcepciones asociados a ellos y los funcionamientos que se producen en la dinámica de inserción en un sitio *otro* tienen lugar en tanto se deben a enunciados preestablecidos. En el *agenciamiento* está la capacidad para generar espacios no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar esas lógicas impuestas. Aislar cada representación literaria es una abstracción que presupone una trama de factores contextuales imposibles de aislados. Por lo tanto, el abordaje basado en un método de individuación, que haga foco en personajes clave de la narrativa seleccionada, dará cuenta también de una estructura constitutiva relacional.

García Campelo (2015) con *Estuvimos cantando* (Buenos Aires: Zona borde) trabajó la configuración de la voz de la infancia mediante episodios traumáticos narrados desde la condición de descubrimientos adánicos. Tanto García Campelo como Díaz Martínez (2015) en *Últimas miradas antes de partir* (Buenos Aires: Ediciones del Dock) desplegaron en clave autobiográfica sendas propuestas que reelaboran el obligado desplazamiento de las niñas que fueron, con foco en el derrotero de aprendizajes que ello conllevó. Hay una declarada identidad entre instancia de autoría, voz narradora y protagonista; sin embargo, los desajustes del tan revisitado como revisado pacto de esta presunta triple identidad está puesto en jaque o a punto de desarticularse de manera permanente.

Por su parte, Lojo (2018) en *Solo queda saltar* (Buenos Aires: Santillana), alejada de toda presunción de pacto autobiográfico, desenvolvía dos espacios de escritura dentro de la escritura como demarcadores de un itinerario transatlántico de ida y vuelta mediante la estructura de dos cuadernos con perspectiva memorialística y la narración a cargo de dos hermanas migrantes en la infancia y la adolescencia.

Paso ahora a detenerme un poco más puntualmente en *Aurelia quiere oír*, de María Rosa Iglesias (2019) (Buenos Aires: Paradiso). Es una novela con elementos autobiográficos ficcionalizados (algunos, sutiles guiños; otros, factores constitutivos de los dos ejes principales: la problemática migratoria y una hipoacusia gradual y severa). Esas coincidencias tangenciales entre la autora y la narradora/protagonista tornan viable observar que, a pesar de que no haya identidad, se pueda intuir un resto de elaboración de conflicto, si bien, en el *corpus* que vengo estudiando, la elaboración literaria trasciende el mero desahogo catártico así como el despliegue de una *morriña* descarnada. Además, la configuración de cierta estructura de novela de formación/iniciación/aprendizaje liga con una tradición que bien puede constituir un puente cultural entre la Argentina y España pero que también interpela una problemática de enorme vigencia entre otros países, con sus particularidades y con su viabilidad de diálogo con otros momentos del pasado, reciente y no tanto.

### 3. La migración imbricada con diversos rasgos deficitarios

En ocasiones anteriores (por ejemplo, en Sánchez, 2021) analicé cómo en *Estuvimos cantando* la ficcionalización de la voz de la niña, la configuración de la infancia migrante, daba cuenta de la imposibilidad de comprender el mundo adulto. El extrañamiento ponía en evidencia situaciones de injusticia, desamparo, falta de solidaridad (mirada sobre los padres, las maestras, los pares, a uno y otro lado del Atlántico). En *Últimas miradas...*, el entrelazamiento de dos experiencias traumáticas se estructuraba en capítulos alternados donde los prolegómenos de la migración en la infancia desde España hacia la Argentina se intercalaban con un periodo de encierro en una cárcel argentina en la antesala de la última dictadura militar. En *Solo queda saltar*, el retorno de pesadillas, con la marca de una tipografía diferente, señalaba el trauma de una agresión sexual en el contexto de la posguerra española. Eso acarrearía reiteración de ciclos de persecución, peligro de muerte y desaparición de este lado del Atlántico.

Por su parte, en *Aurelia quiere oír*, el desarraigo va en paralelo con el avance de una discapacidad que no se ve. Una trama de doble desajuste e incompreensión del mundo se encarna en la trabajosa inmersión en la Argentina a la que se emigra y en la hipoacusia. El sufrimiento migrante, como el padecimiento de la gradual pérdida de la audición por una infección que va produciendo un aislamiento cada vez más abismal, se señala como algo invisibilizado, ignorado y pasado por alto en variadas circunstancias.

La novela presenta una convergencia de problemáticas de desarraigo, estigmas e identidad.

-No me entendés. [...] Mercedes no se daba cuenta de por qué yo necesitaba exigirme. No solo por mi hipoacusia [...] ¿sabés?, sino por venir de una cultura campesina. Vivíamos en una gran capital moderna y cosmopolita, pero Mercedes se apegaba a las costumbres del campo. Y esa cortedad o comodidad de mi tía me enojaba: yo quería ser como las demás chicas; parecerme a ellas, a las argentinas. Quería conocer y usar sus mismos códigos, jugar y participar sin que me acusaran de inadaptada. Pero mi tía quería que yo fuera como eran las chicas de la Galicia que ella conocía: una Galicia rural y conservadora. Que usara la pollera así de larga, que me gustaran los vestidos fuera de moda que ella me cosía. Que no fuera atrevida como mis compañeras, que no... Claro: la tía se la pasaba dentro de casa, así que no tenía por qué sufrir eso de “gallega atrasada”. Además, si se lo llegaban a decir, le importaba un pito: ella era bien gallega y quería seguir siendo gallega.

– ¿Y vos no? ¡A cada rato te oigo decir que sos más gallega que el pulpo a la gallega!  
(Iglesias, 2019: 43)

Otro fragmento representativo, que condensa varias cuestiones de esta narrativa de migración y va constituyendo un *crescendo* de comprensión mutua a través de la ficcionalización de diálogos que exponen las problemáticas y los padecimientos puede observarse en la continuación del pasaje anterior. La concentración de factores perceptibles en la cita justifica la extensión. Rieron juntas.

–Yo quería seguir siendo gallega, claro. Galleguísima. Pero no “atrasada”, como se les decía a quienes seguían con sus costumbres campesinas. Quería ser “moderna” como las porteñas, y al mismo tiempo diferente. Una gallega bien gallega, que sabía de la ciudad y del campo. Que se manejaba perfectamente con las cosas de acá y con las cosas de allá. (Iglesias, 2019: 43)

Ante el reproche de la amiga, que le echa en cara una actitud un tanto pretenciosa, de querer desenvolverse con soltura y dominio en dos culturas, la protagonista reacciona:

–¿Y qué había de malo? –a Aurelia se le había puesto la cara como una máscara de yeso–. Era un *mecanismo de compensación*, ¿no te das cuenta? Las porteñas tenían abuelos, tíos, primos. Se visitaban los domingos. [...]. Ellas tenían pertenencia a la sociedad y la cultura del lugar. Yo no: era una extraña, una expatriada. Ellas se sentían, por derecho de nacimiento, dueñas de su país. Yo no: era una extranjera.

–Y necesitabas compensar tanta pérdida.

–Tal cual. Necesitaba sentir que tenía, al menos, el conocimiento de dos mundos. Que había un pedazo de mundo que ellas no tenían, que me pertenecía [...] y del que jamás me vería despojada. (Iglesias, 2019: 43-44)

Puede pensarse este tipo de narrativa efectivamente como una literatura *de compensación*. En ella se procura alcanzar el conocimiento de dos mundos, la posibilidad de nombrarlos, describirlos, evocar uno de ellos, aprehender, internalizar el otro. A esto se suma la necesidad de disimular una lengua, un tipo de articulación, incluso determinados términos, lo cual llevó a una cotidiana autocensura. Las letras se presentan en la elaboración de la memoria de ese pasado migrante como paliativo, no siempre como mera catarsis, sino más como instrumento protésico de expresión ante otras vías obturadas.

#### 4. Lo individual en lo colectivo y la memoria narrativa como compensación/prótesis

Derrida señalaba en “Mal de archivo”, en la lectura que hizo de Freud, la idea de diversas prótesis *archivantes* que vendrían a suplantar la memoria viva. Así como Derrida pensaba en dispositivos de archivo y reproducción vinculados a la tecnología, en este eje de lectura es factible pensar esta narrativa de experiencias migrantes como una suerte de prótesis o reemplazo de comunicaciones postergadas, expresadas solo de manera parcial por otras vías, una lugartenencia que la escritura alberga garantizando cierta estabilidad o permanencia. Son lugares de la literatura donde interpelar acontecimientos traumáticos de larga data. Más

allá de lo individual, hay puntos de contacto que dan cuenta del entramado de una memoria colectiva, si se considera las memorias personales de modo relacional.

Si bien la expresión estética del mundo íntimo siempre estuvo asociado a la perspectiva femenina, cobra importancia aquí en un sentido más puntual. En consonancia, además, con tiempos de enunciación en general muy autorreferenciales o de una cultura muy *selfie* en estos comienzos del siglo XXI.

Por otra parte, muchas memorias de migración, al menos de España a la Argentina, han sido marcadamente masculinas, y consistieron, como dejaba entrever más arriba, en *historias de superación* que fueron exhibiendo la llamada *adaptación*, el éxito económico y en ocasiones la supervivencia. Es interesante advertir cómo estas otras memorias a las que les venimos prestando atención, de y/o sobre mujeres migrantes, se producen a contrapelo de ese otro registro más predecible de relatos de migración.

## 5. Algunas conclusiones

El detenimiento en detalles que, tomados por otras disciplinas como prosaicos, cotidianos, personales, íntimos o acaso *menores*, son para la literatura manifestaciones del alcance de contextos complejos que muchas veces no encuentran vía de expresión por otros canales.

Hay que asumir que persistirá la necesidad de algunas personas de, en determinadas circunstancias, desplazarse. Es obvio que ante situaciones de peligro de vida, condicionamientos políticos, económicos –que tienen siempre un sustrato político–, estructura familiar, búsqueda de mejora de condiciones materiales, falta de oportunidades en el país de origen, seguirá ocurriendo... Y es más que probable que esos desplazamientos traigan, como se observa en la memoria de esas infancias migrantes de las niñas gallegas en los textos que mencioné, renovadas fricciones.<sup>3</sup> Algo que está encaminado pero demorará en modificarse de modo profundo es la percepción en torno a las mujeres sobre la base de preconcepciones, expectativas heredadas, satisfechas o no, y en torno a colectivos que cargan con un lastre de estigmatizaciones que no terminan de desmontarse y potencian el señalamiento despectivo y la incomodidad frente a lo *otro*. El colectivo gallego no deja aún de encontrarse entre ese derrotero. Ambos factores convergen para que estos textos merezcan atención como anclajes para una narración particular y que desde el campo de los estudios literarios es pertinente considerar. Constituyen, asimismo, la viabilidad de pensar una mayor complementariedad disciplinar, fundamentalmente con la Historia, por ejemplo, a través de las escrituras del *yo* como fuente secundaria.

Para finalizar, retomo a María Bjerg, quien en *El viaje de los niños. Inmigración, infancia y memoria en la Argentina de la segunda posguerra* destaca que conocemos mucho sobre el fenómeno inmigratorio a través de la indagación de la historia y de las ciencias sociales, pero sus señalamientos apuntan también a lo que puede concebirse como una zona de vacancia, o al menos desatendida, cuando se trata de experiencias individuales, “porque todavía se ha interpelado poco al mundo íntimo” (Bjerg, 2012: 12). Es cierto que en los años posteriores a esta afirmación, con la continuidad del auge de las *escrituras del yo* en sus diferentes expresiones y la teorización en torno a ellas, las perspectivas son mejores. Sin embargo, sigue

<sup>3</sup> Sin ir más lejos, el primer Anuario Estadístico Migratorio de la Argentina 2020 y los resultados de la Encuesta Nacional Migrante (ENMA) informan que el 65% de los encuestados afirmaron haber experimentado situaciones de discriminación por su condición de migrantes; por supuesto esto no es algo privativo de un país, pero menciono este dato porque es pertinente para el *corpus* que considero y porque estos resultados fueron recientemente difundidos (véase Costanzo, Morzilli y Hendel, 2021).

habiendo registros en primera persona merecedores de más atención por el grado de sutileza para la puesta en foco de acontecimientos sociales relevantes y que encuentran una vía especialmente apropiada en la literatura, como forma de *asomarse a un mundo íntimo* en el que resuena lo colectivo.

### Bibliografía citada

- Belvedere, Rosa Elena (2018). “Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas”. En: *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3, 1, 5-17. En: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865>; obtenido el 18/03/2022.
- Bjerg, María (2012). *El viaje de los niños. Inmigración, infancia y memoria en la Argentina de la segunda posguerra*. Buenos Aires: Edhasa.
- Costanzo, Gabriela, Melina Morzilli y Verónica Hendel (2021). “Discriminación y migración en la Argentina”. En: *Agencia Paco Urondo, Sociedad*, 03/08/2021. En <https://www.agenciapacourondo.com.ar/sociedad/discriminacion-y-migracion-en-la-argentina>; obtenido el 16/03/2022.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2010) [1988]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. Traducción: José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta.
- Derrida, Jacques (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en el coloquio internacional *Memory: The Question of Archives*. Sociéte internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, Freud Museum y Courtauld Institute of Art. Traducción: Paco Vidarte. En: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>; obtenido el 21/03/2022
- Díaz Martínez, Milagros (2015). *Últimas miradas antes de partir*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- García Campelo, María (2015). *Estuvimos cantando*. Buenos Aires: Zona borde.
- González de Oleaga, Marisa, Carolina Meloni González y Carola Saiegh Dorín (2019). *Trans-terradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria*. Temperley: Tren en movimiento.
- Iglesias, María Rosa (2019). *Aurelia quiere oír*. Buenos Aires: Paradiso.
- Lojo, María Rosa (2018). *Solo queda saltar*. Buenos Aires: Santillana.
- Ortuño Martínez, Bárbara (2016). “Redefiniendo categorías. Emigrantes y exiliados en los flujos de posguerra desde España hacia Argentina (1946-1956)”. *Signos Históricos*, XVIII, 35, 66-101. En: <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/478>; obtenido el 03/03/2022.
- Sánchez, Mariela (2021). “‘Solo queda contar’: Lugares de memoria, destierro y secuelas de la Guerra Civil y el franquismo en las novelas *Estuvimos cantando* de María García Campelo, *Últimas miradas antes de partir* de Milagros Díaz Martínez y *Solo queda saltar* de María Rosa Lojo”, en Sánchez, M. y Bonatto, V. (coords.), *Espacio, memoria y género. Españolas y argentinas en contextos de guerra, dictaduras y exilios*. La Plata: EDULP, 77-103. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/123265>; obtenido el 16/03/2022.



# Comunicaciones





# Literatura española medieval

.....



# La imagen de la muerte en la *Dança general de la Muerte* española y *The Dawnce of Makabre inglesa* (s. XV)

**Sara Ennis**

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata)

saraennis13@gmail.com

## Resumen

El hecho de que el origen del subgénero de la Danza de la Muerte tenga relación directa con la Peste Negra es objeto de debate, pero se está de acuerdo en que los años posteriores a la gran peste europea fueron de gran agitación social. En el caso de España, a pesar de no conocerse mayores registros de la Peste Negra, sí existen referencias acerca de ella y podemos observar su influencia en la forma de considerar la idea de la muerte. Es ese el objetivo de este análisis comparativo de la *Dança General de la Muerte*, registro textual español temprano de la Danza (principios del siglo XV), conservado en un manuscrito de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial; y la versión de la Danza que se encuentra en el MS Adicional 37049 (manuscrito cartujo inglés, c. 1460-1500). El objetivo final de este análisis es demostrar cómo, en su contexto devocional, estas representaciones no pretendían sembrar pánico frente a la inevitabilidad de la muerte y el decaimiento, sino aportar a que se enfrenten esas circunstancias con menos miedo y más esperanza.

---

**Palabras clave:** Danza de la Muerte; Peste Negra; siglo XV; manuscrito adicional 37049; literatura bajomedieval.

The image of death in the Spanish *Dança general de la Muerte* and *The English Dawnce of Makabre* (15th century)

## Abstract

The fact that the origin of the subgenre of the Dances of Death is directly related to the Black Death is subject to debate, but it is agreed that the years that followed said European plague were times of great social unrest. In Spain, there are few textual records of the Black Death, but there are some references to it which provide insight into its influence in the way the idea of death was considered. That is the goal of this comparative analysis of the *Dança General*

*de la Muerte*, early Spanish record of the Dance (beginnings of the 15<sup>th</sup> century), kept in a manuscript of the *Real Monasterio de El Escorial* Library; and the version of the Dance found in the Add MS 37049 (English Carthusian manuscript, dated 1460-1500). The final aim of this analysis is to show how, in its devotional context, these representations were not meant to install fear in the face of inevitable death and decay, but to help its readers to face these circumstances with less fear and more hope.

---

**Keywords:** Dance of Death; Black Death; 15th century; MS Add 37049; late medieval literature.

## Introducción

La Danza de la Muerte, donde la Muerte personificada baila con los vivos, ha sido representada dramáticamente, pintada, grabada, y escrita un gran número de veces (Huizinga, 1990:205). En un comienzo, no era la Muerte quien guiaba a los cadáveres danzantes, sino otros muertos que seguían en ese eterno baile. A medida que se desarrolló la tradición, fue apareciendo cada vez más la Muerte como personaje aparte de los muertos en sí. Los años posteriores a la gran peste europea y a la Guerra de los Cien Años, tiempos durante los cuales la relación con la muerte y sus rituales se vio afectada, coincidieron con la proliferación de representaciones de la Danza de la Muerte. La muerte, siempre presente, se convertía en algo más cercano que nunca. En respuesta a eso, también abundan las críticas a una sociedad estamental preocupada por riquezas terrenales que, frente a la cercanía diaria de la muerte, se vuelven algo inestable e insignificante. La otra cara de esto es la preocupación por el alma inmortal, que se puede leer incluso cuando no está mencionada directamente.

Encontramos ejemplo de esto en *The Dawnce of the Makabre*, poema en inglés medio que se encuentra en el Manuscrito Adicional 37049, British Library. Este manuscrito cartujo de 96 folios, datado entre el 1450 y el 1500, contiene una amplia colección de más de noventa textos en verso y en prosa religiosos, didácticos y devocionales, en inglés medio y en latín. Se destaca por la gran cantidad de imágenes que fueron representadas en él. En el caso de la orden de los monjes cartujos, como señala Hennessy (2002: 325), el tema de la muerte estaba presente de una forma particular. Por un lado, porque durante la primera ola de la plaga fallecieron aproximadamente novecientos monjes de la orden, la mayoría de los cuales fueron enterrados dentro del claustro o en el patio principal. Por otro, porque la preocupación por la muerte era de un interés principal para la orden desde sus comienzos. El autor de las *Consuetudines* de la orden, Guigo I, recomendaba meditación frecuente sobre la muerte, y en muchos de sus textos compara el mundo a una mujer adúltera que tienta a la humanidad para alejarla de Dios.

La Dança general de la Muerte (que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, y fue compuesto a principios del siglo XV<sup>1</sup>) y *The Dawnce of Makabre* parecerían, a simple vista, compartir poco más que una misma temática. Pero es justamente verlos paralelamente lo que ilumina algunos de los aspectos más interesantes de cada caso. El poema inglés se podría considerar, como sucede con la mayor parte de los folios del MS Ad. 37049, una “imagen-texto”, por la forma en que se complementan y dialogan entre sí los dibujos y el texto que integran el poema. Por su parte, la Dança general de la Muerte no incluye ilustraciones, pero la imagen textual del baile que propicia la Muerte como personaje

---

<sup>1</sup> En Kerkhof pueden encontrar un recorrido por el debate sobre la datación del manuscrito en el cual se encuentra la *Dança general de la Muerte*.

central es clara. En cambio, no hay tal baile en *The Dawnce of Makabre*, donde los participantes de la conversación son el muerto y la persona viva que lee el poema. La referencia al baile de la Muerte está en el mismo poema: “Man, remembyr of the dawnce of makabre” (“Hombre, recuerda esta danza de la muerte”, v. 63). La mortalidad del hombre es efectivamente el tema principal en ambos casos, y se establece de distintas formas un diálogo con los vivos basado en la crítica a la vanitas, en dejar en claro que la vida humana y los bienes que se obtienen durante ella son transitorios, y en la necesidad de alejarse del pecado o de arrepentirse de haberlo cometido cuando todavía se está a tiempo. Imágenes para advertir los peligros de la vanidad se repiten ubicuamente, como las de los gusanos comiendo el cuerpo de los muertos. Encontramos su mención en *The Dawnce of Makabre*:

Why is thi hert so sett in gladnes?  
 For to wormes mete thou art grathed and made,  
 For erth is gifen to erth in sothfastnes,  
 The flesche is borne into dethe to be hade. (vv. 56-59)

¿Por qué está tu corazón tan fijado en la alegría?  
 Si has sido preparado y creado para ser carne para gusanos,  
 Si la tierra es devuelta a la tierra en verdad,  
 La carne nace para ser de la muerte.

Pero también es popular el uso de esa imagen en relación con el cuerpo de una dama o doncella, que funciona como exhortación doble contra la vanidad y la lujuria. Es el caso del texto del MS Ad. 37049 de la dama en su tumba (fol. 32v) y el del debate entre el cuerpo y los gusanos (fol. 33r-35r), así como el de las doncellas a quienes la Muerte invita al baile en la *Dança general de la Muerte*:

*A esta mi dança traxe de presente  
 estas dos donzellas que vedes fermosas;  
 [...] e por los palaçios daré por medida  
 sepulcros escuros, dedentro fedientes,  
 e por los manjares, gusanos royentes  
 que coman dedentro su carne podrida.* (vv. 65-66, 77-80)

Kerkhof (1995: 187) señala que las ideas de la confrontación de los muertos con los vivos y la “dialoguización” del tema posiblemente fueron sugeridas por la célebre leyenda medieval de los tres muertos y los tres vivos (*Dit des trois Morts et des trois Vifs*), en donde se entabla una conversación entre tres caballeros jóvenes y tres cadáveres carcomidos por los gusanos. Pero aunque dicha leyenda circuló desde siglos antes que el motivo de la Danza, otros críticos son de la opinión de que surgieron como fenómenos paralelos, sin ser uno necesariamente inspiración directa del otro. A medida que la popularidad de la leyenda de los tres muertos y los tres vivos comenzó a decrecer, la de la Danza comenzó a aumentar, a comienzos del XVI (Künstle, 1908: 29). Lo más probable es que ambas hayan convivido, y se hayan ido transformando en contacto la una con la otra y con la realidad de su tiempo. La diferencia más notoria entre ambos relatos es que donde la leyenda es protagonizada por caballeros de alta jerarquía, la Danza incluye a personas de diferentes clases y géneros.

### La voz poética: ¿quién es y a quién se dirige?

Uno de los detalles que comparte *The Dawnce of Makabre* con la *Dança general de la Muerte* es el de la Muerte como arquera. Al comienzo de la *Dança general de la Muerte*, la Muerte anuncia:

pues non ay tan fuerte nin rezio gigante  
que d'este mi arco se puede amparar, (vv. 5-6)

Esa misma imagen se repite en *The Dawnce of Makabre*:

*When Deth sal smyte thee with his mercyal darte,  
By paynes strong throghe thi hert rote,  
Mynsteryng the poyntes of his sore arte,  
No help ne socour than nedes to mote.  
Resembyl this fygure, ther is none other bote  
And thi reward hafe, owther gode or yll,  
When the tyme cummes ite venite to fulfyll* (vv. 70-76)

Cuando la Muerte te golpeé con su piadoso dardo,  
Mediante fuerte dolor a través de la raíz de tu corazón,  
Administrando las marcas de su dolorosa arte,  
Ninguna ayuda ni alivio serán entonces necesarios.  
Semejante a esta figura, no hay otra cura  
Y tendrás tu recompensa, buena o mala  
Cuando llegue el momento de ir y venir.

Es aquí mismo donde podemos notar una de las diferencias clave: mientras que la portadora del arco es quien se dirige a su audiencia en la *Dança general*, en *The Dawnce* se nos habla sobre la Muerte en tercera persona. ¿Quién nos habla, entonces, en *The Dawnce*? La primera pista está en las primeras líneas:

*O ye al whilk that by me cummes and gothe,  
Attende and behold this warldes vanyté.* (vv. 1-2)

Oh ustedes que por donde estoy pasen y vengan,  
Presten atención y observen la vanidad de este mundo.

Se verá de forma aún más clara al llegar al final del texto: para empezar, la ya mencionada línea 76 incluye la frase latina *ite venite*, comúnmente inscrita en tumbas. Luego, en las líneas 77-78, encontramos nuevamente una exhortación explícita al caminante a detenerse: “*Who sum ever it be that by this cummes and gothe, / Stande and behold this litterall scripture*”; “Quien sea que pase por aquí, / Deténgase y observe esta literal inscripción”. Así, cerca del final del poema, se redondea la construcción de la imagen del lector como quien se encuentra frente a una tumba. Al leer lo que fue inscripto en ella, entabla un diálogo con el muerto bajo sus pies. El poema sería demasiado largo como para estar inscripto en una lápida realmente, pero recordando la cantidad creciente de tumbas que rodeaban los monasterios, no habría sido



difícil para el lector visualizar la situación. Justamente vuelve a aparecer el motivo de la tumba que se dirige a quien pasa en el folio contiguo al de *The Dawnce of Makabre*, en la dama en su tumba en el fol. 32v. En su caso, el propósito moral y didáctico del cadáver opera principalmente a través de lo visual, considerando la gran porción del folio ocupada por la imagen de la *transi tomb*. Pero junto a esa imagen se encuentra el texto inscripto en esa tumba, que en primera persona pide a quien pasa que observe el monumento y reflexione. La voz apela a lo visual, y se genera así un doble juego entre texto e imagen, entre representación oral y visual. Aunque también percibimos ese juego en *The Dawnce of Makabre*, la voz de quien habla se inclina más hacia lo comunitario, ya que, contrario a la individualmente caracterizada dama en su tumba, el muerto de *The Dawnce of Makabre* parecería ser más bien símbolo del destino de la humanidad en general. En eso difieren el muerto de *The Dawnce of Makabre* y la Muerte de la *Dança general de la Muerte*, que es figura alegórica de la muerte. Al representar no a la Muerte en sí sino a alguien que ya atravesó ese proceso y nos aconseja, se generan distintos efectos de los que encontramos en la *Dança general de la Muerte*. Por un lado, las indicaciones de quién es que habla en *The Dawnce of Makabre* no son directas hasta el final. Así, al llegar a las últimas líneas, vemos las imágenes de cadáveres que señalan al texto como posibles autores de dichas palabras, y como representaciones de nuestra propia situación en un inevitable futuro. El lector se refleja, entonces, en el locutor, en ese muerto cuyo destino comparte por su condición de mortal. Y la voz que lo aconsejó adquiere una nueva legitimidad al hablar desde la experiencia: ya atravesó la muerte, y así la advertencia adquiere un tono aún más cercano e inmediato. Así como la dama en su tumba interpela directamente al lector a través de la inscripción en su lápida, este texto simula lo mismo: el muerto pide que recen por su alma, y promete hacer lo mismo “*a thousand-folde*” (v. 83).

La relación entre imagen y texto es clave: leyendo, llegamos a la revelación de que quien nos habla era una persona mortal como nosotros cuando alcanzamos los últimos versos, pero desde un principio nos habían acompañado las imágenes de esqueletos señalando al texto, anticipando esa idea. Lo que resta de sus atuendos del tiempo en que vivieron nos da la pauta de qué tipo de personas eran: corona, zapatos, sombrero, son símbolos de riqueza o posición alta. Es característico de esta Danza el hecho de que no aparezca un diálogo liderado por la Muerte, en el cual interactúen distintos personajes. En ese otro tipo de Danzas, podemos escuchar las voces de distintas figuras sociales, y así se hace presente la idea de que la muerte llega para todos sin importar quiénes fueron o qué posesiones materiales tuvieron en vida. Es el caso de la *Dança General de la Muerte*, por donde desfilan personajes como el rey, el obispo, el caballero, el abad, el mercadero, el abogado, y más. La indumentaria que se menciona cumple una función simbólica que en el caso de *The Dawnce of Makabre* es cumplida en forma conjunta por texto e imagen.

Contrario a lo que notamos en la Danza inglesa, La Muerte de la *Dança general de la Muerte* no está en la misma situación que sus invitados y los juzga desde una posición diferente. Propio de las figuras alegóricas, no cuenta con un género específico, pero los miembros del baile se inquietan al notar su “*feo visage*” (v. 208). Aunque recuerda frecuentemente que el destino de los muertos dependerá de lo que decida Dios, y ella se lleva a todos por igual más allá de cómo hayan sido en vida, juzga y comenta sobre las acciones de las personas que trae a su baile. El tema del perdón y la misericordia de Dios son tratados de forma diferente no solo en ambos poemas sino, en un nivel más general, en ambos manuscritos.

## ¿Quién merece perdón?

La forma en que el tema del perdón atraviesa los textos del MS Ad. 37049 es compleja. “*A disputacion betwyx þe body and wormes*” (ff. 33r-35r) y “*A disputacion betwyx a saule and the body when it is past oute of þe body*” (ff. 82r-84r) son dos ejemplos de poemas del género de debate entre alma y cuerpo que, alejándose de otros de esa tradición, no culminan con la imagen de los demonios que guían al alma ya condenada al infierno. El primero culmina con la amistad entre ambas partes y un mensaje sobre la posibilidad de salvación del alma, a pesar de que la finada no había llevado una vida que le asegurara el Cielo. En el segundo, un ángel detiene el debate para decir que el alma no ha sido condenada. De igual forma, en *The Dawnce of Makabre* se invita a rezar por el alma del muerto, cuyo destino desconocemos, pero el hecho de que se incentive al lector a rezar por ella viene de la mano de cierta esperanza sobre su destino. A su vez, el lector a quien está dirigido el epitafio es una persona que aún está viva y a tiempo de modificar su conducta o de pedir perdón de Dios. El tono no busca generar miedo sobre una eternidad en el infierno, sino consciencia responsable sobre nuestra mortalidad. Esa presencia constante del perdón y la línea a veces poco clara entre cuándo se está a tiempo de redimirse y cuándo ya es demasiado tarde que encontramos en textos del manuscrito inglés no funciona de la misma manera en la *Dança general de la Muerte*, donde muy claramente explica la Muerte que

*Non es ya tiempo de perdones dar,  
nin de celebrar en grande aparato;  
e yo le daré en breve mal rato. (vv. 85-87)*

La Muerte, igual que el muerto de *The Dawnce of Makabre*, habla sobre la necesidad de “*fazed penitencia, que a morir avedes, non sabedes cuándo*” (vv. 29-30). Pero, al contrario del muerto que no puede modificar su discurso escrito en piedra según el tipo de persona que lea su epitafio, la Muerte se comporta de distinta forma con las distintas personas a quienes invita al baile. La versión de la danza producida y leída en el contexto del monasterio, aunque incluye la temática central para este motivo de cómo la muerte alcanza a todos por igual, no hace de eso su centro. En cambio, la *Dança general de la Muerte* podría alcanzar receptores de distintas clases sociales, por lo cual su representación serviría a otro propósito. Y aunque no llegara a personas de todos los grupos mencionados en la danza, su mención servía al propósito central de exponer cómo la muerte llega a todos.

La Muerte conoce “*plazer e vicio*” (v. 260) de sus invitados, y se los hace saber. Sin embargo, aunque señala a los avaros que no podrán llevarse con ellos sus posesiones, y cómo nada ni nadie puede salvar a quienes ya han sido llamados por ella, deja claro que no es ella quien decidirá sobre el destino de las almas. “*Venit para mí, que yo só monarca / que prender vos he, e a otro más alto*” (vv. 149-150). En última instancia, aunque ella pueda aconsejar “*tornad vos a Dios, e fazed penitencia*” (v. 358), Dios tiene la última palabra. La humanidad entera, pasando por todos los grados sociales eclesiásticos y civiles, debe participar del baile. A quienes critica, principalmente, es a quienes ejercieron altos cargos en vida, ya que poseer más riquezas y poder los acercó más a las tentaciones terrenales frente a las cuales cedieron.

Es notoria la diferencia entre cómo se dirige, por ejemplo, al abogado a quien trata de mentiroso o al “*Don rico avariento, deán muy ufano*” (v. 289), en comparación con sus consideraciones respecto al labrador, acercándonos ya al final. Comienza, ya en las filas más bajas de la jerarquía social, a brindar cierto beneficio de la duda:

*Si vuestro trabajo fue siempre sin arte,  
non faziendo surco en la tierra agena.  
en la gloria eterna aver hedes parte,  
e por el contrario sufrir hedes pena. (vv. 401-404)*

Lo mismo sucede inmediatamente después con el monje (vv. 409-423), y también con el ermitaño:

*Fazés grand cordura: llamar te ha el Señor  
que con diligencia punastes servir;  
si bien le servistes, avredes honor  
en su santo reino do aves a vevir. (vv. 481-484)*

Es diferente, entonces, el tono que adopta el discurso hacia los miembros de los distintos grupos sociales, dependiendo de la línea de trabajo y su cercanía a cuestiones de poder político y riquezas. Este tema también se hace presente en las diferencias en el uso del tópico del *ubi sunt*. En la *Dança general de la Muerte*, sucede algo similar a lo que encontramos en la disputa entre el cuerpo y los gusanos del manuscrito inglés, donde el cuerpo de una dama convocaba a sus pretendientes y caballeros para que la defendieran de los inoportunos gusanos. Esa situación, aunque trágica porque representa un cuerpo que aún no se ha dado cuenta de lo que implica su presente estado, resulta cómica, o al menos así la encuentran los gusanos. En *Danza española*, de igual forma, son pocos los participantes de la danza que, desde un principio, están conscientes de lo que está ocurriendo y de que no tienen ya ningún poder para cambiarlo. Los demás, en más de una ocasión, buscan todavía el apoyo de sus sirvientes, realzándose así el comentario crítico hacia las clases altas, que dependen de las demás y que, demasiado atadas a su realidad material, no pueden abrir los ojos ante la nueva situación. Es, por ejemplo, el caso del emperador, quien dice:

*¿Non ay ningún rey nin duque esforzado  
que d'ella me pueda agora defender? (vv. 109-110)*

O del rey:

*¡Valía, valía, los mis cavalleros!  
yo non querría ir a tan baxa dança.  
Llegadvos agora con los vallesteros,  
amparadme todos por fuerza de lança. (vv. 137-140)*

En cambio, el uso del *ubi sunt* en *The Dawnce of Makabre* no busca generar ese efecto risible sino demostrar cómo incluso a los grandes hombres les llegó su hora. Y como ellos, personas de prestigio por distintos motivos, tuvieron que atravesar la muerte, así también quien pase por esta tumba enfrentará eventualmente ese mismo destino.

*Wher is Salomon now with al his prudence,  
Or myghty Sampson, duk invyncybyll,  
Tullyus the retrysciane with al his eloquence,*

*Or Arystotil in witt moste sensybyll,  
Or this emprour Octavy mest pessybyll,  
Or swete Jonathas ful amyabyll.*

*Wher bene thies clerkes so experte in clergy,  
Thies kynges and prynce myghty and stronge  
Al ar thai gone and close with twynkillyng of ane ee.  
Of this warldly joy the feste dures not longe. (vv. 22-31)*

Dónde está Salomón ahora con toda su prudencia,  
O el poderoso Sansón, jefe invencible,  
Tulio el retórico con toda su elocuencia,  
O Aristóteles, el más sensato en su inteligencia,  
O este emperador Octavio el más pacífico,  
O el dulce Jonatán, tan amable.

Dónde el clérigo tan experto en la doctrina,  
Esos reyes y príncipes poderosos y fuertes  
Todos muertos y enterrados en un abrir y cerrar de ojos.  
El festejo de esta felicidad terrenal no dura mucho.

El tópico del *ubi sunt*, entonces, cierra con un comentario sobre cómo la felicidad es aquí “como una sombra entre nosotros”:

*That joy is endyd as a schadow us emonge.  
Here is no lastyng ese ne no tranquyllite  
Bot labour, travell, and myche adversyte. (vv. 32-34)*

Esa felicidad es ciertamente como una sombra entre nosotros.  
Aquí no hay alivio duradero ni tranquilidad  
Sino trabajo, esfuerzo y mucha adversidad.

El hecho de que se especifique que la felicidad pasajera es la terrenal, y que aquí es donde no hay alivio duradero, resalta el verdadero centro del poema, el sitio donde no hay ya adversidad. Siguiendo esa idea, leemos algunas líneas después:

*Thine abydyng here is bot a lytel pause  
It vanyshes away and that hastely  
As teches experience dayly. (vv. 46-48)*

Tu tardanza aquí no es sino una breve pausa  
Se desvanece rápidamente  
Como nos enseña a diario la experiencia.

## Objetivo del debate: ¿cómo enfrentar la muerte?

La insistencia en la idea de lo pasajero de la vida humana alcanza un punto clave en la referencia al libro de Job: “As Job says in his funerall obsequye, / In whos servyse thou may lerne to dye”, “Como dice Job en sus exequias funerales, / De cuyo ejemplo puedas aprender a morir” (vv. 38-29). El objetivo devocional de este texto es así explicitado de forma directa: mediante la lectura de este poema, y el uso del manuscrito en general, se espera guiar a quien lee, posiblemente dentro del contexto del monasterio cartujo, a enfrentar su propia muerte como pasaje a la vida eterna, a la cual se llega gracias a la misericordia de Dios. Esto último es el tema principal de *Pety Job*, meditación sobre el *Office of the Dead*, que data de la misma fecha que el MS Ad. 37049. Es un monólogo penitencial de Job hacia Dios. En el monasterio cartujo en el siglo XV, los monjes habrían escuchado la lectura o leído en privado los textos del *Office of the Dead* a diario, y estarían familiarizados con los discursos de Job y lo que su mención en este texto implica, como parte de una forma ritual de aceptar el misterio de la muerte.

*Lyfe and mercy Thow yave me, ay!  
When I wold Thy mercy crave,  
Thow seydest to me nat ones nay,  
But glad was when I wold hit have.  
Thow were redy, nyght and day,  
With mercy, Lord, me to save!  
But I denyed hit alwey,  
So woodly syn made me to rave;  
I servyd syn, and was hys knave;  
I dyd that was ayenst me.  
Now, Lord, when I am leyde in grave,  
Than Parce michi, Domine! (Pety Job, vv. 193-204)*

¡Vida y misericordia me diste, ay!  
Cuando quise tu misericordia,  
No me dijiste ni una vez que no,  
Sino que te alegraste de que la quisiera.  
¡Estabas listo, noche y día,  
Con misericordia, Señor, para salvarme!  
Pero la negué siempre,  
Y me enloqueció el pecado terrenal;  
Serví al pecado, y fui su sirviente;  
Hice lo que me jugó en contra.  
Ahora, Señor, cuando estoy en la tumba,  
¡Entonces Parce michi, Domine!

El verso “*Parce michi, Domine*” abre *Pety Job* y se repite como conclusión de todas las estrofas. Job duda de Dios y siente hasta enojo en algunos pasajes, como cuando le pregunta por qué Él, quien lo creó a partir de arcilla, no puede quitarle la maldad y debilidad. Pero desde un principio, comprende su condición como mortal. Por eso mismo, al avanzar el monólogo, se cuestiona también a sí mismo: ¿qué da derecho a un ser de polvo a actuar con orgullo y enojo? Entiende que “*my flesshe, the worlde, they ben my fone!*” (v. 320), “mi carne, el mundo, son mis

enemigos”; y sin importar cuál sentimiento haya predominado en cada estrofa, siempre cierra con un reconocimiento del poder de Dios como el único que puede otorgarle el perdón de sus pecados.

La mención de Job en *The Dawnce of Makabre*, entonces, aporta a la centralidad de la idea de lo pasajero de la vida del hombre en la Tierra y la importancia de pedir el perdón de Dios, cuya característica más subrayada en este contexto es su misericordia. Esto es parte de ese “*lerne to dye*”, “aprender a morir”, que determina la función de los textos devocionales que se encuentran en este manuscrito. A su vez, también en la *Dança general de la Muerte* encontramos una explicitación del objetivo del texto en su comienzo: un prólogo en prosa resume que en la danza general la Muerte “*avisa a todas las criaturas que paren mientes en la brevedad de su vida*”. Se mencionan allí temas alrededor de los cuales se dará el baile, como la importancia de hacer buenas obras y cómo la muerte llega a todos por igual.

Podemos concluir, a la luz de lo analizado, que las ideas centrales de ambas danzas son suficientemente similares como para permitirnos encuadrar los dos textos en la tradición de un mismo subgénero (el de las danzas de la Muerte). Pero también vemos que la forma en que esos temas son tratados varía, ya que el espacio en el cual cada texto estaba destinado a circular era diferente. El hecho de que el lector al cual estaba destinado *The Dawnce of Makabre* fuese monástico cartujo puede explicar ciertas decisiones estilísticas, como la marginalidad (literalmente en los márgenes del folio, en la ilustración) de la representación de las clases sociales. Lo mismo sucede al considerar el público potencialmente más amplio de la danza española. Las diferencias en la forma de tratar el tema del perdón, en cómo se ilustra a la muerte, en las referencias a otros textos (como el mencionado *Pety Job*) y en cómo y cuánto se mencionan distintas clases sociales, se pueden pensar entonces en relación al contexto manuscrito y de circulación de cada danza.

## Bibliografía citada

- MS Adicional 37049. En: [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_37049](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_37049) ; obtenido el 21/03/2022.
- Barker, J. (2021). “The Speaking Tomb: Ventriloquizing the Voices of the Dead”, en *Picturing Death: 1200-1600*. Leiden: Brill, 129-163.
- Cohen, K. (1973). *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Gertsman, E. (2003). “The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience”. *Gesta*, vol. 42, no. 2, 143-159.
- Greer Fein, Susanna (1998). “Pety Job”, en *Moral Love Songs and Laments*. En: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/fein-moral-love-songs-and-laments-pety-job> ; obtenido el 21/03/2022.
- Hennessy, M. V. (2002). “The Remains of the Royal Dead in an English Carthusian Manuscript, London, British Library, MS Additional 37049”. *Viator*, vol. 33, 310–354.
- Huizinga, J. (2001). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- Kerkhof, M. P. (1995). “Notas sobre las danzas de la muerte”. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, no. 13, 175-201. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9595110175A> ; obtenido el 21/03/2022.
- Künstle, K. (1908). *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz* Freiburg: Herder Verlag.

# *Peinaba yo mis cabellos...*

## El trenzado simbólico entre la figura de la mujer-pepez y la larga cabellera

**Guadalupe Marcela Fico seco**

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Jujuy

*guadaysf@gmail.com*

### Resumen

Los seres míticos forman parte de la galería de personajes que el discurso escrito, oral e iconográfico incorpora y reactualiza constantemente. Tal es el caso de la sirena, que está fuertemente ligada a la representación y concepción de la mujer en los distintos contextos en que reaparece. Al igual que numerosos seres mitológicos, este ser no se ha mantenido invariable a través del tiempo: ha sido caracterizada como mujer pájaro, como mujer pez o serpiente. Sin embargo, en esta metamorfosis se observan motivos que van cobrando sentido de acuerdo al contexto en el que surgen. Este trabajo es una deriva de investigaciones previas en torno a la aparición de la figura de la sirena en la literatura medieval hispana, no obstante en esta oportunidad se examinará la relación simbólica que se establece entre el cabello y la mujer-sirena. Se busca rastrear la presencia de estos motivos en la literatura medieval y armar un corpus que dé cuenta de la relación manifestada y posibles abordajes para la interpretación que vincula al cuerpo femenino en este interesante trenzado simbólico entre la figura de la sirena como mujer-pepez y la figura de la larga cabellera.

---

**Palabras clave:** literatura medieval; sirenas; mujer; cabello.

*Peinaba yo mis cabellos...* The symbolic braiding between the figure of the fish-woman and the long hair

### Abstract

Mythical beings are part of the gallery of characters that the written, oral and iconographic discourse constantly incorporates and reactivates. Such is the case of the mermaid, who is strongly linked to the representation and conception of women in the different contexts in which she reappears. Like numerous mythological beings, this being has not remained unchanged over time: she has been characterized as a bird woman, a fish woman or a serpent.

However, in this metamorphosis we observe motifs that make sense according to the context in which they arise. This work is a derivation of previous research on the appearance of the figure of the mermaid in Hispanic medieval literature, however this time we will examine the symbolic relationship established between the hair and the mermaid-woman. The aim is to trace the presence of these motifs in medieval literature and assemble a corpus that accounts for the relationship manifested and possible approaches to the interpretation that links the female body in this interesting symbolic braiding between the figure of the mermaid as a fish-woman and the figure of the long hair.

---

**Keywords:** Medieval literature; mermaids; woman; hair.

Han pasado varios siglos desde las primeras apariciones de las sirenas en la literatura occidental. Recordemos, en este sentido, el canto XII de *La Odisea* cuando los marineros son 'hipnotizados' con ese armonioso canto que los conduciría hacia la ruina de la embarcación, y a Odiseo que, sujetado en un mástil con cadenas en el cuerpo, logra sortear esa encantadora tempestad y mantener a salvo a su tripulación. Este inicio griego y la permanencia de la sirena en varios textos a través de los siglos, permiten reconstruir la genealogía –iconográfica, literaria, simbólica– de este ser mítico, rastrear su evolución en diferentes épocas y recuperar los sentidos de sus distintas figuraciones.

Este trabajo es una de las derivas de investigaciones previas en torno a la aparición de la figura de la sirena en la literatura medieval hispana, aunque en esta oportunidad se examinará particularmente la relación simbólica que se establece entre la mujer-sirena y su larga cabellera, como un posible abordaje para la interpretación que vincula las representaciones del cuerpo femenino en este interesante trenzado simbólico entre la figura de la sirena como mujer-pezuña y la figura de la larga cabellera.

### Breve genealogía de las sirenas

García Gual (2014: 19) las describe como aladas y mortíferas, hijas del río Aqueloo y de una de las musas, que podían ser tanto Melpómene, Calíope o Terpsícore, por lo que heredaron de su progenitor la inclinación a las aguas marinas, y de su madre, el don del canto y la música. Otra propuesta es la que ofrece Libanio quien relata que las sirenas nacieron de la sangre que derramó del Aqueloo sobre la tierra luego de morir a manos de Heracles y a este suceso alude la Helena de Eurípides, al invocarlas como «vírgenes hijas de la tierra». Las aproximaciones sobre el surgimiento de las sirenas son varias y extensas, pero siempre mantienen la relación de estas con el agua y las musas. Esto les confiere poderes y capacidades. El nombre *seirén* puede relacionarse con el de la «soga» (*seirá*) haciendo referencia a una forma de amarrar, pues la cuerda que usan para atrapar es el canto o la música, es decir, con ellos hechizan, atraen, apresan.

En *La Odisea*, quien previene a Ulises sobre las sirenas es Circe. En este canto describe brevemente en qué consiste la peculiaridad de las sirenas. Da como primera caracterización el poder del canto, es decir, la perdición que conlleva seguir el fascinante sonido; más adelante dará la clave a Ulises de cómo sortear la gran aventura. Es Apolodoro -mitógrafo de la época clásica- quien ofrece otra versión de este pasaje y de estos seres. El relato oral del mito se ha



enriquecido de ciertas variantes a través del tiempo y aquí vemos uno de los primeros avances en la construcción de estos seres. En su *Biblioteca mitológica* relata lo siguiente:

[...] Después de haber estado con Circe, encaminado por ella se hizo (Odiseo) a la mar y costeó la isla de las sirenas: estas eran: Pisínoe, Agláope y Telxiepía, hijas de Aquelóo y Melpómene, una de las Musas. Una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta, y así persuadían a los navegantes a demorarse. Tenían forma de pájaros desde los muslos. Cuando Odiseo navegaba cerca de ellas quiso escuchar su canto y, por consejo de Circe, taponó con cera los oídos de sus compañeros y les ordenó que a él lo atasen al mástil. Oyendo la invitación de las sirenas pedía que lo desataran, pero ellos lo sujetaron aún más y así continuó el viaje. Estaba predicho a las sirenas que morirían cuando una nave pasara de largo. Por eso perecieron. (Epítome VII, 18-19)

En este punto, el ser mítico ha ganado nuevos elementos; ahora hay un trío de seres, cada uno con un instrumento. Estas tres sirenas poseen nombre propio, mantienen como padre al río y su madre es la musa Melpómene. Finalmente, una de las caracterizaciones más trascendentales es la descripción física pues salen de la más abstracta imaginación para ganar muslos y patas de ave.

No solo Odiseo tuvo el placer de oír el canto de las sirenas y salir librado de sus efectos muchas veces mortíferos. Apolonio de Rodas en *Las Argonauticas* cuenta cómo la tripulación, bajo el mando de Jasón, se cruza con temibles seres y cómo la habilidad de Orfeo con la música los salva de ese aprieto. En esta ocasión también son descritas como seres híbridos, mitad mujer, mitad ave -aunque se desconoce si el mito circulaba de esa forma antes o después de los relatos de Homero-. Estas primeras descripciones documentadas trascenderán más adelante al ámbito pictórico iconográfico y seguirán su curso en términos evolutivos tanto en textualidades específicas como en los imaginarios sociales.

Una de estas textualidades fueron los bestiarios medievales que, ya en la temprana Edad Media, compendian descripciones e imágenes de una gran variedad de animales, no solo de la vida real, sino también seres míticos, fabulosos o imaginarios como dragones, hombres y mujeres cuyos cuerpos se mezclaban con el mundo animal y/o vegetal.

Uno de los cambios más notables de la sirena en los bestiarios -cambio que se cree avanzó más rápido en la iconografía que en la escritura- fue su transformación en mujer-pep. Es posible que las distintas tradiciones orales y el recorrido geográfico de las historias que involucraban sirenas, decantaran en este cambio fisonómico. Lo que sí se mantuvo en la mayoría de estos textos fue la condición hipnótica del canto; algunos le daban connotaciones mortíferas, otros resaltaban su armonía o ponían el acento en el deleite de la musicalidad de sus voces.

Los bestiarios se escribían generalmente en latín y su finalidad era didáctico-moral, pues se concebían como un repositorio de ejemplos para el uso en los sermones. Por un lado, sugerían a los lectores conductas para su edificación moral y por el otro, daban cuenta de la existencia de seres ocultos de la naturaleza de los que había que cuidarse para señalar la gloria de Dios. Esta tradición se conecta también con el carácter lujurioso que se atribuye generalmente a seres monstruosos, pues la lujuria viene de la mano de la asimilación que desde comienzos del siglo XIII se hizo entre distintos animales y pecados capitales. En consecuencia, la representación de las sirenas en los bestiarios buscaba corregir el peligro derivado del goce sensorial y corporal que -se creía- alejaba al alma de la gracia de Dios. Con el tiempo, por su condición

de mujeres hermosas, de canto hipnótico y figura sensual, pasarán a representar a las mujeres de poca moral; la mujer pecaminosa llevada por el deseo y que incita a ello.

Podemos decir que la concepción moderna de este ser empieza a desarrollarse a partir de las figuraciones propuestas por los bestiarios medievales, pues la definición que recoge el actual diccionario de la RAE dice que se trata de una “Ninfa marina con busto de mujer y cuerpo de ave -según la tradición grecolatina- y con cuerpo de pez -en otras tradiciones- que extraviaba a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto.”

Esta última definición vincula a las sirenas con las ninfas marinas y su espacio de aparición se va acotando cada vez más, pues predomina el agua, mientras que, anteriormente, el lugar habitado por estos seres no era restrictivo a las masas de agua, sino que aguardaban en las peñas a los navegantes, aun cuando se tratara de sirenas mitad mujer-mitad ave. Se cree que el compartir sustancias míticas literarias con otros seres, como las ondinas<sup>1</sup>, fue lo que las ubicó exclusivamente como seres acuáticos y decantó en la transformación a mujer-pep. Otra característica que comparten las sirenas con las ondinas es que estas son casi siempre de sexo femenino pues se consideraba el agua como elemento natural propio de la feminidad. También se dice que estas bellas mujeres jóvenes con largos cabellos claros, vivían principalmente en lagos y cascadas en los bosques, tenían una hermosa voz que se escucha sobre el ruido de los saltos de agua<sup>2</sup> y su única limitación es que carecían de alma<sup>3</sup>, rasgo que se traduce en ese frecuente y sentido reclamo a la mujer distante, tramposa e ingrata.

Entre ondinas y sirenas hay un evidente parentesco y es preciso nombrarlas porque esos seres insertan nuevos elementos en las representaciones de las sirenas que luego se verán reflejados tanto en la literatura como en la iconografía. Esta suerte de unión entre ambas figuras se mantuvo y cobró fuerza en forma imaginarios de una mujer de larga cabellera, voz hipnótica, habitante de las aguas, sin alma o sentimientos, características presentes tanto en la escritura como en la iconografía.

## La sirena en el villancico

Este es, sucintamente, el largo proceso que ha seguido la representación de las sirenas desde sus comienzos en la antigua Grecia hasta llegar a la cultura hispánica donde decanta en una mujer de cabellos largos, voz hipnótica y temperamento ingrato, como veremos en el siguiente villancico:

En el *Cancionero musical de Palacio*<sup>4</sup> encontramos el villancico “A la sombra de mis cabellos / mi querido se adormió: / si le recordaré o no?” Un siglo más tarde aparecerá una versión glosada en *Primavera y flor de los mejores romances*:

<sup>1</sup> Estas son criaturas, seres elementales del agua. Pertenecen originariamente a la mitología germana y son muy semejantes a las náyades de la mitología griega que eran ninfas o diosas menores que habitaban en los sitios de agua dulce. La palabra “ondina” (también Undina) proviene del latín “*unda*” que quiere decir “ola”. Paracelso fue el primero que utilizó ese nombre en 1658 en su obra “*Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*”; para él una ondina es un ser invisible y espiritual que representa a la naturaleza, en este caso el agua dulce, que sí podemos ver.

<sup>2</sup> Tradicionalmente se creía que las fuentes se llenaban de lágrimas de las ondinas y cuando una de ellas se ofendía, la fuente se secaba. Por ese motivo, los aldeanos solían dejar ofrendas en las fuentes.

<sup>3</sup> Cuenta la leyenda que las ondinas carecían de alma y para poder obtenerla deben casarse con un humano y tener un hijo con él. Al casarse, la ondina acortará su tiempo de vida en la Tierra, pero habrá ganado la inmortalidad del alma humana, sin embargo, el esposo deberá permanecer fiel ya que, en caso contrario, esta morirá

<sup>4</sup> Dato extraído de Deyermund, A (2004). “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”, en *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla.

A la sombra de mis cabellos  
 mi querido se adurmió:  
 si le recordaré o no?  
 Peinaba yo mis cabellos  
 con cuidado cada día  
 y el viento los esparcía  
 robándome los más bellos  
 y a su sopla y sombra de ellos  
 mi querido se adurmió:  
 si le recordaré o no?  
 Díceme que le da pena  
 el ser en extremo ingrata,  
 que le da vida y le mata  
 ésta mi color morena  
 y llamándome sirena  
 él junto a mí se adurmió:  
 si le recordaré o no?

La glosa de ese primer villancico breve que tiene como motivo a los cabellos, trae consigo la presencia de la sirena. La importancia de la cabellera es un rasgo recurrente en la lírica tradicional hispánica. La joven virgen era llamada *niña en cabellos*, pues debía llevar el cabello suelto y sin cortar. Además, su cuidado y lento peinar era entendido como la preparación para el encuentro amoroso.

El Yo lírico de este poema corresponde a un sujeto femenino, y su primera característica física es el cabello: Largo y dotado de significación; se ve claramente de qué manera se condensa en este símbolo, la sensualidad. Su cuidado, el peinado, hace eco en esa preparación para el encuentro, esa guarda erótica de la mujer para su enamorado.

En un ritmo acompasado, la voz va contando acerca de la espera, y junto a ella, -casi augurando su aparición- en el espacio del sueño y del amante, de la incitación amorosa y de la promesa de goce, la sirena. El ser mítico y su cabello actuando como arma de poder de seducción. Esta voz, hipnótica y la danza de sus cabellos mantienen al enamorado en el ensueño, la espera. Por otro lado, en conjunto con estos símbolos, se presenta otra variedad que tiene gran relación con la sensualidad, con el poder y con esta transformación del uso de la figura mítica. El viento (símbolo erótico por excelencia en la lírica tradicional) juega con el cabello a cuya sombra duerme el amado, señalando el contexto cargado de sensualidad donde se desarrolla la escena. El amado enuncia -en estilo indirecto- su pena -que es la ingratitud de la amada- a lo cual se suma el color moreno de la muchacha que reproduce el canon de belleza ideal popular. Esta mujer morena, pero también sirena.

Masera (2001:107) propone dos ejemplos susceptibles de dos interpretaciones simultáneas en cuanto a los villancicos cantados por las “morenicas”; por un lado, propone una lectura literal en el que el color de piel es una deriva de sus labores campesinos; por otro, de acuerdo con Olinger, es la que nos presenta al sol y al viento – este es justamente mencionado en el villancico glosado- como símbolos del principio masculino de la pasión sexual (cf. Olinger 1985, 79). Al respecto dice: “De acuerdo con una lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor, a su experiencia sexual.”

Esta doble lectura tiene también cierta correspondencia en la forma en que el enamorado recibe a la morena, “le da vida y le mata”. El goce con la morena y el fin, siempre anunciado, con la sirena.

### **El símbolo: morena sirena**

En este universo simbólico en el que el viento va soplando los cabellos de la morena que a la vez va trenzando significados y acompañando intensamente a la sirena, el hechizo está asegurado y el enamorado cae en el ensueño característico del efecto del canto de estos maravillosos seres. La muchacha, sirena morena, tendrá en sus manos el poder de despertarlo: “si le recordaré o no?”, un poder que va mucho más allá que el del ensueño. Esta morena, ha experimentado el goce, la libertad y ejerce con su voz el dominio del encuentro amoroso. Como es característico de la lírica tradicional hispánica, el motivo de la sirena aparece en un contexto literario dominado por el tema del amor. Pero, además, está cargado de símbolos que enfatizan y demarcan las nuevas representaciones femeninas de la mujer peligrosa, no solo de cabellos largos, no solo morenas, sino que, en conjunto con esos símbolos, la voz de la sirena se desata para poder hechizar con su canto. Atrás ha quedado el peligro derivado de los goces del espíritu de las primeras sirenas de la Antigua Grecia, casi en el olvido la figura híbrida, no nos preguntamos si tiene patas de aves o cola de pez. El efecto monstruoso de este ser no radica en su espeluznante figura, es más peligroso aún que su voz no sean alaridos capaces de terminar con embarcaciones, sino que sea este canto pausado, armónico y poderoso que atrae y fascina.

El encanto que proviene de esta sirena hispana es su feminidad, su sensualidad, el peligro inminente es que sea mujer e ingrata y casi inmediatamente a esta sentencia, es acusada de ser sirena. Invocando así, un universo de seducción, sensualidad, fascinación pero que inevitablemente terminará en pérdida. La sirena aparece en esta escena porque la antecede una mujer con voz y cabellos largos, que va cuidando, peinando y trenzando estos hilos de significados que dan sentido a su existencia.

Para concluir este recorrido es importante señalar cómo el ser mítico va cambiando de formas conforme va apareciendo en los distintos sistemas literarios. Como y de qué manera los universos simbólicos de las distintas épocas, sociedades y culturas quitan y agregan elementos que van dotando de sentido las apariciones; y también seleccionan y dejan en el olvido otras características. A pesar de no mantener una figura híbrida, quizás, y de agregar elementos tales como los cabellos en movimiento, el viento, la piel morena; otros como el canto, la voz y la peligrosidad de este ser femenino quedan prácticamente intactos. La pervivencia mítica del ser –en su esencia– permite continuar con bastas lecturas e interpretaciones y los elementos que lo acompañan y renuevan amplían las significaciones en cada una de sus particulares apariciones.

### **Bibliografía**

- Deyermond, Alan (2004). “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”, en *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla.
- García Gual, Carlos (2014) *Sirenas, seducciones y metamorfosis* Ed. Digital.

- Kappler, Claude (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- Masera, Mariana (2001). *Que no dormiré sola, non. España: azul*.
- Rodríguez Peinado, Laura (2009) "Las Sirenas", *Revista Digital de Icnografía Medieval*, vol. I 51-63.
- Salvador Miguel, Nicasio (1998) "Las sirenas en la literatura medieval española", en *Sirenas, monstruos y leyendas (Bestiario marítimo)*, ed. G. Santonja, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998, pp. 87-120.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969) *El villancico*. Madrid: Gredos.



# Altrobiografía juanmanuelina: la emergencia del sujeto en la Baja Edad Media castellana

**Leonardo Funes**

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

## Resumen

El trabajo vuelve sobre el problema de la emergencia de una subjetividad autoral en el siglo XIV castellano, enfocándose en la figura de don Juan Manuel. El punto de partida es el análisis de los pasajes prologales en los que don Juan habla de su tío Alfonso X el Sabio, lo que permite identificar en esos textos una suerte de altrobiografía “avant la lettre”, un término acuñado por Giuliano Gramigna y precisado como concepto por Dominique Viart, que alude a una estrategia textual por la cual un autor escribe la biografía de otro autor en el que proyecta las virtudes y las características que él valora en sí mismo. Este concepto, habitualmente utilizado para la literatura contemporánea, permite entender mejor el lento proceso de emergencia de una conciencia subjetiva en las letras castellanas medievales.

---

**Palabras clave:** Juan Manuel; autobiografía; subjetividad medieval; Alfonso X; altrobiografía.

El tema puntual que trataré en esta ocasión se inscribe en una investigación de más largo aliento que tiene como objeto central el estudio de las configuraciones narrativas del sujeto en su proceso de emergencia durante la Baja Edad Media.

Como marco general de este caso particular que me ocupa hoy, puedo apuntar que las estrategias discursivas con las que los autores hicieron frente a las interpelaciones de la profunda crisis del siglo XIV pusieron en primer plano la reflexión en torno del sujeto, en primera instancia política (sea este el príncipe, el noble, el súbdito o el ciudadano) y también del propio sujeto enunciador, que, bajo las figuraciones del sabio y del consejero, se anima a narrativizar el YO de quien escribe.

Si en el siglo XIV, esa época angustiada por la inestabilidad de las cosas y la fragilidad de las palabras, las materias parecen agotadas y la imaginación exhausta, el repliegue de la escritura sobre sí (su tendencia autorreferencial) dio paso a nuevas invenciones: la concepción del autor como creador de una obra fruto de su empeño individual, la invención de la literatura como objeto de reflexión y como materia específica de la expresión poética

y la invención del libro como medio de presentación de la obra y de su autor en su plena individualidad.<sup>1</sup>

Estas novedades se dan en tierras ibérica siempre bajo el modelo de la “vida”: una impronta biográfica que encontramos en la ficción caballescica (el *Libro del cavallero Zifar* es la historia de su vida y la de su familia, las historias del *Cavallero Plaçidas* y del *Rey Guillelme* también), en la pseudo-autobiografía amorosa que vertebra esa obra inclasificable que es el *Libro de buen amor*, en el nuevo formato de la crónica real, derivada, en el ámbito castellano, de un complejo proceso de particularización y segmentación del amplio modelo universalista de la Crónica general de Alfonso X el Sabio, y cuyos nuevos límites son los hitos biográficos de la coronación y del entierro de cada monarca.

No hay mejor lugar donde analizar el fenómeno de la textualización de una vida que en lo que podemos llamar “escrituras del yo”, cuya forma canónica es la autobiografía.

El caso de las letras castellanas es especialmente interesante para indagar en esta problemática por la lentitud con que se produjo la emergencia del sujeto, la manifestación del YO, en relación con otras tradiciones culturales y literarias europeas, como la francesa y la italiana. Hasta los comienzos del siglo XIV, las letras castellanas estaban dominadas por los fenómenos de la anonimidad, del anonimato o por la atribución de las obras a un nombre del que sólo tenemos escasos datos biográficos (como Gonzalo de Berceo) o, en muchos casos, ninguna información biográfica (como Lupus de Moros, supuesto autor de la *Razón de amor*).

De allí que el caso de don Juan Manuel sea verdaderamente inusitado. Hay pruebas suficientes de que él es efectivamente el autor de las obras que se le atribuyen, hay en esas obras manifestaciones explícitas de su voluntad y de su conciencia de autoría y, por último, conocemos con bastante detalle su biografía, por tratarse de un personaje histórico de primer orden en la primera mitad del siglo XIV.

No es de extrañar que en un escritor de esta alcurnia se den las condiciones de posibilidad de emergencia de una escritura del YO. Habría dos dimensiones en las que ese YO se está manifestando textualmente: una tiene que ver con las circunstancias de la enunciación, es decir, con los procedimientos mediante los cuales una voz subjetiva asume la palabra y se identifica con un discurso que interviene en las contiendas discursivas de su tiempo; la otra tiene que ver con el contenido del enunciado, cuando ese YO habla de sí mismo, de su vida, en términos narrativos.

En otras ocasiones he analizado ciertos lugares de sus obras que constituyen claros indicios de lo que Fernando Gómez Redondo (1992) llamó *voluntad de autoría*. También he indagado su inusitada conciencia metaliteraria, y con ella, su capacidad de jugar creativamente con las convenciones formales de la situación de escritura; dimensión formal donde la operación de inscripción del sujeto (autoral) en el texto adquiere perfiles más sofisticados y sorprendentes (Funes, 2000 y 2007). Del análisis del modo concreto en que don Juan se constituye en *autor* de una *obra* e inscribe su subjetividad en el texto y en la historia, surge que esa operación se da en un marco institucional y estamental muy preciso (universidad, corte regia, corte nobiliaria) y de acuerdo con tradiciones discursivas firmemente asentadas en la cultura manuscrita medieval.

Es, por tanto, un cruce de condiciones histórico-sociales y de preocupaciones formales sobre el acto concreto de escribir y de enunciar un discurso de aspiraciones didáctico-ejemplares el que sostiene toda esta operación, mediante la cual un miembro de la alta nobleza castellana

<sup>1</sup> Aprovecho en este párrafo ideas y formulaciones de Roger Chartier (1997: xv).



con ambiciones literarias logra permear toda su obra con su subjetividad, interviniendo en ella como personaje, como autoridad y, finalmente, como autor.

La segunda dimensión (referida al plano del enunciado) es la que más nos interesa porque entramos en el terreno específico de la autobiografía. Lo que vemos en este caso es un proceso complejo y oblicuo mediante el cual el autor se anima a hablar de sí.

Para abordar esto tenemos que retroceder a sus comienzos como escritor. Don Juan Manuel decide dedicarse a las letras en una edad madura (alrededor de los 40 años) y en un momento de su carrera política muy especial: cuando consigue el máximo de su poder. Al morir en una campaña en 1319 los regentes del reino, los infantes don Juan y don Pedro, llega finalmente la hora de don Juan Manuel, que se convierte en tutor del rey y comparte la regencia con el infante don Felipe. Desde ese momento y hasta la mayoría de edad de Alfonso XI (1320-1325) don Juan Manuel alcanza su máximo poder en Castilla. Esa es la etapa en que comienza a incursionar en la actividad literaria. Y lo hace tomando como primer modelo la producción literaria patrocinada por su tío, el rey Alfonso X el Sabio. A esta primera etapa Germán Orduna (1970) la denominó *período alfonsí* de la producción juanmanuelina, pues los textos que compone en ese tiempo –la *Crónica Abreviada*, el *Libro de la caza*, el *Libro de la caballería*– siguen modelos establecidos en la obra de Alfonso X. Es muy probable que haya entrado en contacto y consultado *in extenso* la obra alfonsí en la ciudad de Sevilla, donde estuvo frecuentemente durante el período de su regencia y aún en años posteriores.

Sin embargo, no se le escapa que su actividad literaria genera críticas entre sus contemporáneos. Para una persona que ha tomado las riendas del gobierno en una época tan turbulenta no parece lo más atinado que justo entonces se dedique a escribir libros. Si bien gracias a su madre y sus tutores ha recibido una excelente educación, no es un letrado, jamás ha pisado la universidad y no posee la formación latina ni el entrenamiento formal que lo habilite para el tratamiento de materias arduas como las derivadas de las controversias religiosas, por ejemplo. De alguna manera, necesita hablar de sí para justificarse, para validar su decisión ante cortesanos y letrados de su tiempo y lugar. Pero ante la imposibilidad de hacerlo directamente, elige el camino oblicuo de hablar de su modelo.

En efecto, en los prólogos a la *Crónica Abreviada* y al *Libro de la caza*, únicas obras conservadas del período inicial de su producción, don Juan Manuel traza una semblanza de Alfonso el Sabio:

El muy noble rey don Alfonso, [...] por que los grandes fechos que pasaron, sennaladamente lo que pertenesce a la estoria d’Espanna, fuesen sabidos e non cayesen en olvido, fizo ayuntar los que falló que cunplían para los contar. E tan conplida mente e tan bien los pone en el prólogo que fizo de la dicha *Crónica* donde le sopo, que ninguno non podría y más dezir nin avn tanto nin tan bien commo él. E esto por muchas razones: lo vno, por el muy grant entendimiento que Dios le dio; lo al, por el grant talante que auie de fazer nobles cosas e aprouechosas; lo al, que auía en su corte muchos maestros de las ciencias e de los saberes a los quales él fazia mucho bien, e por leuar adelante el saber e por noblescer sus regnos. Ca fallamos que en todas las ciencias fizo muchos libros e todos muy buenos. E lo al, por que auía muy grant espacio para estudiar en las materias de que quería componer algunos libros. Ca morava en algunos logares vn anno e dos e más, e avn, segunt dizen los que viuían a la su merced, que fablauan con él los que querían e quando él quería, e así auía espacio de estudiar en lo quel quería fazer para sí mismo, e avn para veer e esterminalar las cosas de los saberes quel mandaua ordenar a los maestros e a los sabios que traía para esto en su corte. E este muy noble

rey don Alfonso, entre muchas nobles cosas que fizo, ordeno muy complida mente la *Cronica d'España*, e puso lo todo conplido e por muy apuestas razones e en las menos palabras que se podia poner, en tal manera que todo omne que la lea puede entender en esta obra, e en las crónicas que él conpuso e mandó conponer, que auía muy grant entendimiento e avía muy grant talante de acrescentar el saber, e cobdiciaua mucho la onrra de sus regnos e que era alunbrado de la gracia de Dios para entender e fazer mucho bien. (“Crónica abreviada”, Don Juan Manuel, 1983: 575-76).

Entre muchos conplimientos et buenas cosas que Dios puso en el rey don Alfonso [...], puso en él su talante de acrescentar el saber quanto pudo, et fizo por ello mucho; assi que non se falla que, del rey Tolomeo acá, ningún rey nin otro omne tanto fiziesse por ello commo él. Et tanto cobdiçió que los de los sus regnos fuessen muy sabidores, que fizo trasladar en este lenguaje de Castiella todas las sciencias, tan bien de theologia commo la logica, et todas las siete artes liberales commo toda la arte que dizen mecnica. [...] Otrosí romançó todos los derechos ecclesiásticos et seglares. ¿Que vos diré más? Non podría dezir ningún omne quanto bien este noble rey fizo sennalada mente en acrescentar et alunbrar el saber. (“Libro de la caza”, Don Juan Manuel, 1982: 519-20)

Como puede verse, es una semblanza marcadamente laudatoria, lo que no nos asombra hoy, conociendo el enorme valor la empresa cultural alfonsí, pero sí resulta asombrosa en el momento en que se hizo. Este elogio se destaca contra la opinión dominante en su tiempo, que hacía al rey Alfonso culpable de los males sufridos por Castilla durante el último medio siglo, sea por su aventura imperial o por su afición a las letras y a las ciencias en desmedro de los asuntos de estado.

Al ir contra la corriente, don Juan Manuel reivindica para sí una comprensión más certera y profunda de la actividad cultural de su tío: él puede ver algo que los demás no ven, y ello lo amerita como su más digno heredero. En efecto, si atendemos a los párrafos citados, don Juan no pierde de vista los objetivos políticos del buen gobierno: buscar “la onrra de sus regnos” y “que los de los sus regnos fuessen muy sabidores” (dicho en términos modernos: acrecentar el prestigio del país y elevar el nivel educativo de sus habitantes); por lo tanto, la actividad cultural es vista como un medio para el buen gobierno y no como una distracción o un obstáculo. Al mismo tiempo, se mencionan medidas concretas y eficaces para tal fin: la reunión de científicos y sabios en su corte, la reducción de la itinerancia de esta misma corte mediante estancias prolongadas en lugares adecuados, el involucramiento directo del monarca en la tarea cultural. Pero hay un pasaje que delata un segundo (o tercer) propósito en esta semblanza. Al mencionar la redacción de la obra historiográfica alfonsí, específicamente la *Estoria de España*, elogia su estilo en estos términos: “e puso lo todo conplido e por muy apuestas razones e en las menos palabras que se podia poner”. Cualquiera que lea los testimonios conservados de esa obra difícilmente encontrará estas virtudes, menos aún en la versión que el propio don Juan ha leído y se propone resumir, pues, como la crítica ha demostrado, se trata de una refundición post-alfonsí, armada poco antes de que don Juan la leyera, más de treinta años después de la muerte del Rey Sabio (Catalán, 1977). En cambio, el estilo que se elogia es aquel al que aspira el propio don Juan Manuel, según declara en el *Libro de los estados* a través de sus personajes Julio y Joas (escribir “declaradamente” pero “en las menos palabras”). Y ahí caemos en la cuenta de que los términos en que describe la figura del Rey Sabio hablan tanto de las virtudes del elogiado como de las habilidades del elogiador, cuyo intelecto ha penetrado el significado político y cultural de la empresa alfonsí.

En otro lugar (Funes, 2001) he analizado con detalle el esbozo biográfico del Rey Sabio realizado por don Juan Manuel en los prólogos de la *Crónica Abreviada* y del *Libro de la Caza*, comparándolo con las alusiones autobiográficas de la conflictiva situación personal en la que don Juan escribe su siguiente obra, el *Libro del caballero et del escudero*. De esa comparación surge que don Juan Manuel traça un exacto paralelismo entre la gloria y la caída del Rey Sabio con su propio momento de gloria política y guerrera (tutor del rey niño, vencedor del caudillo moro Ozmín) seguido de su desplazamiento por los privados del rey joven. En ambos casos explica la mala fortuna por decisión divina, no por eficacia de los adversarios políticos. En estos prólogos, el Rey Sabio y su sobrino aparecen aunados por un mismo destino político y una misma virtud intelectual: “fazer libros”. De este modo don Juan ocupa finalmente el lugar (político, intelectual) de Alfonso y desde allí se asume finalmente como *autor*.

Más allá de eso, lo que me interesa subrayar es que esta semblanza positiva del Rey Sabio constituye, en rigor, un caso *avant la lettre* de lo que se denomina *altrobiografía*, una estrategia textual por la cual un autor escribe la biografía de otro autor en el que proyecta las virtudes y las características que él valora en sí mismo; es decir, está proyectando una suerte de autobiografía o de auto-representación en el relato biográfico o la semblanza de otro.<sup>2</sup> Dicho de otro modo, en este momento de tímida emergencia de un sujeto que habla de sí, vemos que la operación necesita todavía de una doble mediación: la primera es este hablar de sí hablando de otro en quien se proyecta, la segunda será hablar de sí a través de las categorías y operaciones de la ficción.

Podemos preguntarnos, para terminar, por las condiciones de posibilidad del relato (altro/auto) biográfico en la Castilla de la primera mitad del siglo XIV. Y lo que el caso de don Juan Manuel nos enseña es que sólo la pertenencia a lo más elevado de la *élite* señorial habilita la posibilidad de un hablar de sí. Esta pertenencia es lo que permite esta escritura del YO enmascarado en un falso ÉL. Pero habría algo más, ya del orden de la motivación. El conflicto central de su vida pública fue su enfrentamiento con el rey Alfonso XI. Cuando este joven alcanza los catorce años y reclama el gobierno efectivo del reino, en manos de sus tutores, el infante don Felipe y don Juan Manuel, la nobleza liderada por don Juan comienza a prepararse para contener las tempranas ambiciones regias. Inexplicablemente, considerando la sagacidad política que venía desplegando hasta ese momento, don Juan Manuel cae en la trampa de confiar en el compromiso de matrimonio del jovencísimo rey Alfonso XI con su hija doña Constanza, llevado por la ambición de asegurarse que un nieto suyo ocupara el trono de Castilla. Pero Alfonso XI no mantuvo su compromiso: contrajo nupcias con una princesa de Portugal y encerró a doña Constanza en el castillo de Toro. Esto provocó la airada reacción de don Juan ante tamaña deshonra, una verdadera guerra civil que se extendió con sus idas y vueltas por diez años y que necesitaría de la intervención del delegado papal y de otros gobernantes peninsulares para buscar una resolución. Este largo conflicto resulta ser el móvil fundamental para este prodigioso trabajo de escritura extendido a lo largo de varias obras (*Libro de los estados*, *El Conde Lucanor*, *Libro enfenido*, *Libro de las tres razones*), en el que el elemento biográfico es a la vez representación textual de un YO ejemplarizado y autojustificación de un accionar político y de una postura ideológica. La emergencia del sujeto y la construcción de una biografía se dan, pues, en el seno de las contiendas políticas y discursivas que atraviesan la crisis del siglo XIV.

<sup>2</sup> El término *altrobiografía* fue acuñado por Giuliano Gramigna (1980) y precisado como concepto por Dominique Viart (2001); en ambos casos el término está referido a la literatura contemporánea. Fue Pedro Cátedra (2014) quien trasladó este concepto al ámbito hispano-medieval, para hablar de los textos biográficos de Enrique de Villena.

**Bibliografía citada**

- Catalán, Diego (1977). "Don Juan Manuel ante el modelo alfonsí: el testimonio de la *Crónica abreviada*", en Macpherson, I. (ed.), *Juan Manuel Studies*. London: Tamesis, 17-51.
- Cátedra, Pedro M. (2014). "Biografía, altrobiografía y reinvidicación autobiográfica", en Residori, M. et al. (eds.), *Vies d'écrivains vies d'artistes, Espagne, France, Italie. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 37-53.
- Chartier, Roger (1997). "Foreword: The Author, the Book, and Literature", en Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, *The Color of Melancholy. The Uses of Books in the Fourteenth Century*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University, xii-xvi.
- Don Juan Manuel (1982). *Obras completas. I*. Edición, prólogo y notas de José Manuel Blecuá. Madrid: Gredos.
- Don Juan Manuel (1983). *Obras completas. II*. Edición, prólogo y notas de José Manuel Blecuá. Madrid: Gredos.
- Funes, Leonardo (2000). "Paradojas de la voluntad de autoría en la obra de don Juan Manuel", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 julio 1998)*. Madrid: Castalia, I, 126-133.
- Funes, Leonardo (2001). "Don Juan Manuel y la herencia alfonsí", en Iriso, S. y Freixas, M. (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego y Asociación Hispánica de Literatura Medieval, I, 55-64.
- Funes, Leonardo (2007). "Excentricidad y descentramiento en la figura autoral de don Juan Manuel", *eHumanista*, 9, 1-19. En: [http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume\\_09/index.shtml](http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_09/index.shtml) Obtenido el 26/07/2022.
- Orduna, Germán (1970). "Los prólogos a la *Crónica abreviada* y al *Libro de la caza*: la tradición alfonsí y la primera época en la obra literaria de don Juan Manuel", *Cuadernos de Historia de España*, 51, 123-44.
- Gómez Redondo, Fernando (1992). "Géneros literarios en don Juan Manuel", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 17, 87-125.
- Gramigna, Giuliano (1980). *La menzogna del romanzo*. Milano: Garzanti.
- Viart, Dominique (2001). "Dis moi qui te hante". *Revue des sciences humaines. Paradoxes du biographique*, 263, 7-33.

# Particularidades métricas y lingüísticas de los poemas en castellano y catalán de mossén Fransesc Barceló en *Les trobes* o *Lahors de la Verge* (74\*LV)

**Ludmila Grasso**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*grasso.ludmila@hotmail.com*

## Resumen

*Les trobes* o *Lahors de la Verge* (74\*LV), impreso en 1474 en Valencia por Lambert Palmar, es hasta hoy en día considerado el primer incunable literario de la Península Ibérica. Sin embargo, no ha recibido mucho interés por parte de la crítica, sobre todo aquellas composiciones poéticas de autores poco conocidos en el ámbito literario valenciano medieval. Este es el caso de mossén Barceló, cuyos únicos dos poemas conocidos se encuentran transmitidos en este incunable, a saber: nº 6 “Obriu, Obriu, senyora vostres còfrens”, en catalán y nº 7 “O Virgen Santa Senyora” [ID4651] en lengua castellana.

El objetivo de nuestro trabajo será abordar cuestiones particulares de lengua y métrica en ambos poemas. Por una parte, buscaremos hacer un relevamiento de las características del aragonés y del catalán que Barceló utiliza en sus composiciones. Por otra, profundizaremos en las características del *art major* catalán, el *deca síl·lab* en específico, tan utilizado en Valencia bajo la forma estrófica de décimas. A través de este recorrido esperamos poder señalar los modos en que en LV se cristalizan las diversas tensiones lingüísticas y culturales que acaecían en la Corona de Aragón, más puntualmente en Valencia, hacia finales del siglo XV.

---

**Palabras clave:** *Les Trobes*; Barceló; poesía catalana medieval; *art major*.

## Metrical and linguistic peculiarities of mossén Fransesc Barceló's Castilian and Catalan poems in *Les trobes* o *Lahors de la Verge* (74\*LV)

### Abstract

*Les trobes* o *Lahors de la Verge* (74\*LV), printed in 1474 in Valence by Lambert Palmar, is yet considered the first Iberian Peninsula's literary incunable. Particularly, some compositions

written by little-known medieval Valencian authors remain unexplored. That's the case of mossén Barceló, whose only two known poems are transmitted in the incunables: nº 6 “Obriu, Obriu, senyora vostres còfrens”, in Catalan and nº 7 “O Virgen Santa Senyora” [ID4651] in Castilian.

The aim of this article is to approach metrical and linguistic particularities in both poems. On one hand, we seek to survey the aragonesisms and catalanisms that Barceló used in his compositions. On the other hand, we fathom the Catalan *art major*'s characteristics, specifically the *decasíl·lab*. Through this work we seek to show how in *LV* we can notice the linguistic and cultural tensions that the Aragonese Crown suffered, specifically Valence, by the end of the XVth century.

---

**Keywords:** *Les Trobes*; Barceló; Catalan medieval poetry; *art major*.

Les trobes o Lahors de la Verge (74\*LV), impreso en 1474 en Valencia por Lambert Palmar, es hasta hoy en día considerado el primer incunable literario de la Península Ibérica.<sup>1</sup> Este impreso es el resultado de un concurso poético en honor a la Virgen organizado por LLuis Despuig, quien por ese entonces era el lugarteniente general del Reino de Valencia. Este certamen se encuadra en una serie de concursos líricos que eran muy usuales en la Valencia tardo medieval (Pujol, 1990: 81) y que tuvo como participantes a poetas de diverso origen –nobles y comerciantes de Aragón y Castilla– y lengua.<sup>2</sup> En este trabajo nos dedicaremos a analizar las composiciones del valenciano mossén Francesc Barceló, cuyos únicos poemas conocidos son aquellos dos que se encuentran transmitidos en este incunable (Sachis Guarner, 1979: 9), a saber: nº 6 “Obriu, Obriu, senyora vostres còfrens” (OSC) en catalán-valenciano y nº 7 “O Virgen Santa Senyora” (OVS) [ID4651] en lengua castellana.<sup>3</sup> Por un lado, haremos un relevamiento de los rasgos del aragonés y del catalán que utiliza en sus composiciones y, por otro, profundizaremos en las particularidades del *art major* catalán, el *decasíl·lab* en específico, para ahondar, aunque someramente, en las particularidades literarias de su obra.

## Una aproximación al contexto lingüístico de Valencia en el siglo XV

*LV* resulta un caso paradigmático de estudio por su riqueza lingüística, puesto que no es solamente un cancionero plurilingüe –cuenta con 45 composiciones de las cuales 6 fueron escritas en otras lenguas diversas al catalán-valenciano, una en italiano y cuatro en castellano– sino que sus poemas castellanos presentan interferencias aragonesas y catalanas, como hemos adelantado en Hamlin-Grasso (2022) y Grasso (2021).

Uno de los factores que permiten explicar estas interferencias es la existencia y convivencia de diversas lenguas vernáculas en la Corona de Aragón durante el siglo xv, a saber: el aragonés,

<sup>1</sup> El reciente trabajo de Martos (2021) da cuenta de las vicisitudes sobre la datación de este incunable y los diversos debates a este respecto.

<sup>2</sup> La incidencia cultural que supusieron los certámenes valencianos durante el medioevo fue profusamente estudiada por Sanchis Guarner (1979: 7-9), Ferrando Francés (1982: 11-12) y Pérez Bosch (2009: 41-2 y 45-54).

<sup>3</sup> A pesar del valor histórico, lingüístico y, añadimos, literario de *LV*, este impreso no ha recibido gran atención por parte de la crítica. Destáquense las ediciones de Sanchis Guarner (1979), Ferrando Francés (1983) y Martos (2013), sobre el poema nº 2 de Joan Roís de Corella. Las composiciones poéticas de aquellos autores poco conocidos en el ámbito literario valenciano medieval, más allá de las aproximaciones o caracterizaciones generales que los editores realizaron en sus estudios introductorios, no fueron estudiadas en profundidad, como es el caso de Barceló.

el catalán, el castellano y el occitano. La constitución del valenciano, el catalán utilizado en Valencia, es un tema que se encuentra aún en debate por los lingüistas. La complejidad en la formación dialectal radica en el enclave fronterizo de Valencia, rodeado por las hablas de Castilla, Aragón y Cataluña, favoreciéndose así el contacto de diversas hablas y su mutua influencia, que determinó la denominada por Frago Gracia (1986: 58), «contigüidad geográfica».<sup>4</sup> Durante el siglo xv la zona catalanoparlante del Reino de Aragón sufre un sostenido proceso de castellanización, lengua que termina por imponerse en la región luego de la llegada de la dinastía Trastámara a la Corona de este reino (Ferrando Francés, 1982: 105-6). En esta línea, González Ollé (2009: 105) advierte el creciente prestigio del castellano, especialmente en las capas altas de Valencia, lo que provoca que los sectores más encumbrados, y aún otros estratos sociales, adopten esta lengua con el objetivo de imitar el comportamiento lingüístico de sus soberanos. El castellano, gracias a este creciente prestigio, ingresa al ámbito literario valenciano, lo cual permeabiliza la entrada de aragonesismos en la lengua literaria debido a la revalorización de la variante del castellano-aragonés, tal como afirma Casanova (2011: 220) y como también señalamos en Hamlin-Grasso (2022) y Grasso (2021). El poderío económico de Valencia, advierte Pérez Bosch (2009: 23), la encuentra en una situación privilegiada para que florezcan las diversas expresiones artísticas, en tanto lugar de confluencia de las novedades procedentes de Europa. Su multiplicidad cultural influye en un cambio de actitud social respecto al uso de la lengua hacia finales del siglo xv, por lo que poetas de habla catalana eligen el castellano-aragonés para escribir sus poemas, como en el caso de Francesc Barceló. Este poeta era natural de Valencia y tenía el catalán, en su variante valenciana, como lengua madre, lo cual explica la elección de esta lengua para su composición OSC. En cuanto al uso del castellano en OVS, su conocimiento de la lengua respondería a los círculos sociales y políticos a los que pertenecía Barceló que revelan su cercanía con el aragonés y el castellano-aragonés utilizado en la corte de Aragón, como hemos también avanzado en Hamlin-Grasso (2022) y Grasso (2021). Según subraya Ferrando Francés (1983: 175), su conocimiento debió estar relacionado a su vinculación con la nobleza aragonesa –incluso estuvo al servicio de Fernando el Católico– y los intereses que poseía en Xelva, poblado de habla aragonesa.

### Relevamiento de particularidades lingüísticas

Ríos de tinta han corrido sobre las características de la imprenta en los albores de su llegada a la península ibérica.<sup>5</sup> A los efectos de este trabajo apenas señalaremos que las variaciones de lengua que se notan en las composiciones de Barceló en LV pueden deberse tanto a la introducción de aragonesismos o catalanismos en el proceso compositivo como al proceso de impresión –ya sea por el cajista, según planteamos en Hamlin-Grasso (2022) o por la posible regulación ortográfica de su editor Bernant Fenollar, tal como nota Ferrando Francés (1999: 122)–. Cualquiera sea el caso, son consecuencia del carácter plurilingüe propio de la corona de Aragón y, particularmente, de Valencia. Siguiendo la línea de análisis de trabajos precedentes (Hamlin-

<sup>4</sup> Respecto a la complejidad en la constitución de las variaciones dialectales del catalán-valenciano remitimos a Veny (2015: 33-5) y Frago (1986: 58). Señalamos apenas la teoría de *anivellament*, según la cual el aragonés jugó un papel decisivo en la conformación del dialecto occidental (idea compartida por Ferrando Francés, 1989 y Casanova, 2011).

<sup>5</sup> Sobre los impresos en sus albores, particularmente los incunables, en la península ibérica, pueden consultarse Montaner Frutos (1999: 125-159), Ferrario de Orduna (1996, 2000), Pedraza (2012), Reyes (2015 y 2010) y el reciente monográfico dirigido por Avenoza, Fernández Fernández y Robles (2019). Respecto a las interferencias incorporadas durante el proceso de impresión véase Parrilla (2017) y Martos (2017).

Grasso, 2022 y, más específicamente, Grasso 2021), a continuación presentaremos algunas de las interferencias lingüísticas más relevantes que observamos en los poemas de Barceló.

## 2.a. Rasgos aragoneses:

–Cambio de timbre de la vocal átona inicial:<sup>6</sup> *artellaria* (OSC, 1h, i.e. *artelleria*).<sup>7</sup> – Pérdida de vocal inicial:<sup>8</sup> *sgleya* (OSC, 3c) – Sachis Guarner (1979: 133) y Ferrando Francés (1983: 263) editan *Sglesia*–; *stava* (OVS, 5g).

–Uso de –u superflua– grafías *qu* con valor /k/ –oclusiva velar sorda–:<sup>9</sup> *nunqua* (OVS, 3j, 4f).

–Cambio en las raíces de los verbos en pretérito perfecto simple:<sup>10</sup> *vestió* (OVS, 4i).

## 2.b. Rasgos que pueden ser catalanes y/o aragoneses en ambas composiciones

–Uso de la *h* expletiva o inorgánica:<sup>11</sup> *hun* (OSC, 3g), *circuhida* (OSC, 5a), *phisme* (OSC, 5c; i.e. *proisme*), *hi* (OSC, 2c; como nexa coordinante).<sup>12</sup>

–Representación gráfica en –ny del fonema prepalatal /ɲ/:<sup>13</sup> *senyora* (OVS, 1a).

–Variaciones gráficas de los sonidos palatales /ʒ/ (sonoro) y /ʃ/ (sordo):<sup>14</sup> *forga* (OSC, 3a; i.e. *forja* – variante gráfica, vid. *foriat* en OSC, 1h). Véase la confusión también en *fija* (OVS, 1b) cuyo término en rima es *fatiga* (OVS, 1e).

–*ē* tónica latina sin diptongar:<sup>15</sup> *tostemþs* (OSC, 1d), *semþre* (OVS, 3d).<sup>16</sup>

–Uso de *l* con valor *ll*:<sup>17</sup> *lorando* (OVS, 5c).

–Uso de *ll* con valor *l*:<sup>18</sup> *ell* (OVS, 1d), *launes* (OSC, 1e, variante gráfica de *llaunes*, vid. *Vocabulari s.v. llauna*).

<sup>6</sup> En aragonés el cambio del timbre de la vocal átona se debe a la influencia de los sonidos vecinos, causado también por el timbre «incoloro» de las vocales átonas (Zamora, 1985: 219). Giralte (2018: 13) sostiene que la variación del timbre vocálico átono de *e-i* es un rasgo muy común en el aragonés aunque es un fenómeno documentable en el habla vulgar del castellano (Menéndez Pidal, 1952: 67).

<sup>7</sup> En todos los casos señalamos el nombre de la composición del rasgo que analizamos y seguidamente el número de la copla y verso.

<sup>8</sup> Las vocales átonas en posición inicial suelen perderse con frecuencia en el aragonés (Zamora, 1985: 219 y Alvar, 1958-9: 206).

<sup>9</sup> El uso de la –u superflua se puede observar luego de los fonemas /g/ –rasgo aragonés (Giralte, 2018: 12; Sánchez, 2018: 67 y Enguita, 2009: 119-120); que también puede notarse en el catalán (Alvar, 1987: 18; Lleal, 2003: 110)–, o /k/ (Giralte, 2018: 11-2; Enguita, 2009: 119-120 y Alvar, 1987: 18) y ante vocal no palatal.

<sup>10</sup> En los verbos, el influjo análogo de las raíces del tema presente modifican la construcción del tema de perfecto en aragonés (Enguita, 2009: 141; Giralte, 2018: 18 y Zamora, 1985: 275). No podemos, sin embargo, descartar en este fenómeno el influjo del cambio de timbre de la vocal átona.

<sup>11</sup> La –h expletiva o superflua es un rasgo, muy frecuente en textos medievales aragoneses, que se registra en términos que comienzan con vocal (Arnal y Enguita 1993: 55, Gómez-Fargas 1989: 28 y Giralte 2018: 12) y en posición intervocálica al interior de términos (Alvar, 1987: 41; Mateo Palacios 2014: 96; Arnal y Enguita 1993: 55; 1995: 163). Puede hallarse también este uso en la lengua catalana (Alvar, 1987: 41) como se denota la incidencia de 1055 de *hi* en el CICA (s. xv) y 22 casos en LV.

<sup>12</sup> En OVS encontramos la coexistencia de dos grafías para el nexa coordinante, a saber: *y* (1b, 3i, 6e) e *i* (2i).

<sup>13</sup> La grafía *ni/ny* se utilizaba para representar el valor palatal /ɲ/, siendo un rasgo compartido del aragonés (Enguita, 2009: 119, Arnal y Enguita, 1993: 55, Mateo Palacios 2014: 95, Sánchez, 2018: 66 y Alvar 1987: 22-3) y del catalán (Alvar 1987: 24).

<sup>14</sup> Se documenta la utilización de la *g* o *j* indistintamente para graficar el fonema /ʒ/ en aragonés (Alvar, 1958-9: 199 y Sánchez, 2018: 69, Zamora, 1970: 223-4) y catalán (Lleal, 2003: 110). Según señala Alvar (1987: 22) era común el trueque entre las grafías *y*, *i* asociadas al fonema /ʃ/ –prepalatal fricativo sonoro– o /ʒ/ –prepalatal fricativo sonoro– y la *g* asociada al fonema /g/ –fricativo velar sonoro–.

<sup>15</sup> La oscilación en la diptongación de *e* era común en el catalán y aragonés (Casanova, 2011: 208 y Parrilla, 2017: 264). Creemos que este caso se trata de un catalanismo pues el catalán tiende a eliminar el diptongo (Zamora, 1985: 214, nota 7 y Casanova, 2011: 216).

<sup>16</sup> Cabe destacar que *semþre* puede ser también considerado como un catalanismo (vid. *Vocabulari s.v. sempre*).

<sup>17</sup> Según Menéndez Pidal (1952: 54), el uso de la *l* con valor *ll* es en inicio de palabra típico de la zona de Aragón y Cataluña (véase también Arnal y Enguita, 1993: 55; Gómez-Fargas, 1989: 30 y Alvar, 1987: 30).

<sup>18</sup> En catalán, es común el uso de las grafías *ll* con el valor no palatalizado de simple *l* (Pottier, 1986: 233), que también se observa en el aragonés (Alvar, 1987: 42; Gómez-Fargas, 1989: 31; Zamora, 1985: 224; Parrilla, 2017: 262; Arnal y Enguita, 1993: 55).



- Grafías *ch* con valor /k/ (oclusiva velar sorda):<sup>19</sup> *estancha* (OSC, 1c), *enemich* (OSC, 5b), *ierarchia* (OSC, 2b),<sup>20</sup> *derrochat* (OSC, 6b).
- Se mantiene la *-t* final en lugar de *-d*:<sup>21</sup> *virginitat* (OVS, 2a), *salut* (OVS, 5e).
- Género - flexión femenina de adjetivos invariables:<sup>22</sup> *alegra* (OVS, 5i).
- Formación del plural en *-ns*:<sup>23</sup> *coffrens* (OSC, 1a; i.e. *cofre*).<sup>24</sup>

Como una primera conclusión, creemos que en los casos que hallamos grafías aragonesas en OSC puede deberse a las características propias del valenciano, influido por diversas lenguas (*vid. supra*). En cuando a OVS, como hemos adelantado en Grasso (2021), la introducción de aragonesismos o catalanismos pueden ser interferencias del propio poeta, o haber sido introducidos durante el proceso de composición. En todo caso, debemos tener en cuenta las vicisitudes del proceso de impresión que pudo incidir en la introducción de estas variantes (*vid. supra*).

### Características poéticas: metro y rima

Según señala Ferrando Francés (1983: 221), las composiciones de *LV* mantienen cierta regularidad compositiva, y algunas particularidades propias del sistema lírico catalán (*vid. infra*): “les cobles acostumen a ser de vuit o deu versos, els quals son decasíl·labs, según el comput català, i tenen accent a la quarta síl·laba, la qual va necessàriament seguida de cesura o atur”. A continuación nos abocaremos a las características de metro y rima en las composiciones de Barceló. Esto nos permitirá ahondar en las peculiaridades del sistema literario valenciano, fuertemente influenciado por el catalán y, a fines del siglo XV, por las modas castellanas.

La composición OVS responde a la tradición lírica castellana: pertenece al arte menor, de versos octosílabos, y se compone de cinco octavas reales –estrofa de diez versos dividido simétricamente en dos quintillas, con un patrón de rima consonante ABAAB CDCCD (Valero, 2016: 534 -535; Clarke, 1942)–, más una “Tornada” final, en quintillas (con rima ABAAB). Véase la primera copla:

<sup>19</sup> En el catalán medieval era frecuente el uso de la grafía *ch* en posición final para representar el fonema /k/ (LLeal, 2003: 112 y Pottier, 1986: 233), lo cual también se advierte en aragonés (Alvar, 1958-9: 202; 1987: 40).

<sup>20</sup> En el caso de *ierarchia* el uso de *-ch* puede ser resultado de un rasgo arcaizante (*vid. DiCCA-XV s.v. jerarquía*), véase la similitud de grafías con el latín *hierarchia*.

<sup>21</sup> El uso de a grafía *-t* para representar el sonido dental sordo puede tratarse de una interferencia del catalán (Gómez-Fargas, 1989: 27 y Giral, 2018: 12) o del aragonés (Arnal y Enguita, 1993: 62; Sánchez, 2018: 70 y Zamora, 1985: 248-50). Añade Lapesa (1980: 476) su típico uso en el catalán, valenciano y murciano (con pronunciación ensordecida de la *-d* en final de palabra y con cierta tensión que la aproxima a *-t*). Si bien Menéndez Pidal (1952: 67) describe la inseguridad en las grafías de la oclusiva final durante la Edad Media, Lapesa (1980: 280) señala que ya en el siglo xv en castellano desaparece la vacilación entre las grafías *t* y *d* en posición final, todo lo cual nos acerca a pensar de que estas incidencias gráficas deben explicarse por interferencias aragonesas y/o catalanas.

<sup>22</sup> Los adjetivos de una sola terminación se declinan en femenino por analogía con los que sí varían. Este fenómeno se registra en el catalán (Lleal, 2003: 89) y el aragonés (Zamora 1985: 251; Enguita 2009: 126).

<sup>23</sup> La formación del plural en consonante + *-s* es propia del catalán (Giral, 2018: 15 y Lleal, 2003: 51). Esta terminación se observa también en aragonés con el uso de *-s* para la formación del plural en oposición a *-es* (Sánchez, 2018: 70) o como consecuencia del apócope vocálico para formar los plurales (Zamora, 1985: 249).

<sup>24</sup> En *coffre* se esperaría la formación del plural con solo la adición de la *-s*, es decir: *cofres*. Sin embargo, las 5 incidencias que hallamos en el CICA de esta voz durante el siglo XV se registran en dialecto valenciano, lo que nos hacen creer que esta formación del plural se trata de una característica dialectal, introducida en el proceso de composición o impresión. Hallamos también esta voz en *Spill* del valenciano Jaume Roig (*vid. Vocabulari s.v. derivar y escabell*).

Oh| Vir|gen| san|ta,| se|nyo|ra! A  
 Oh| Ma|dre| de| Dios| y| fi|ja! B  
 Se|nyo|ra| por| quien| a|go|ra A  
 el(l)| al|ma| que es| pe|ca|do|ra A  
 tú| re|me|días| su| fa|ti|ga. B  
 Tú,| de| los| tris|tes| con|sue|lo, C  
 de| los| e|rra|dos| a|vi|so. D  
 Tú| fi|zis|te a|brir| el| cie|lo C  
 que| ce|rró| l'an|ti|guo a|güe|lo. C  
 Tú| nos| dis|te| pa|ra|di|so. D (OVS, 1a-j) <sup>25</sup>

Este tipo de copla tan castellana se elige, obviamente, pues es el castellano la lengua utilizada, elección que, como hemos adelantado (vid. supra), debió hacerse para demostrar maestría poética a través del bilingüismo.<sup>26</sup> La composición catalana de Barceló se compone en cinco octavas y una cuarteta, correspondiente a la “Tornada”, y respeta el formato de la cobla estrampa, que pertenece al art major y es exclusiva del sistema literario catalán. A la par, sus versos responden al decasílab catalán, un tipo de verso que se compone, en su formato clásico –como el caso que aquí analizamos–, por dos hemistiquios de cuatro y seis sílabas (- - - - | | - - - - - -), con acento obligatorio en la cuarta y décima. Luego del ictus en la cuarta sílaba presenta una cesura, que generalmente cae en término agudo, por lo que se trata de una cesura masculina. El acento obligatorio en décima puede caer en término agudo o grave, en cuyo último caso omite la sílaba postónica del cómputo silábico:<sup>27</sup>

O|briu| O|briu,| se|nyo|ra| vos|tres| **con|frens**  
 del| tre|sor| gran| que| Déu| vos| té en| co|man|da,  
 feu-ne a| mi| part,| puix| de| vós| mai| s'es|tan|ca  
 fer-nos| grans| béns,| que en| vós| por| tos|temps| brollen,  
 i| ten|dré es|forç,| ar|mat| de| vos|tres| **llau|nes,**  
 que| són| d'a|cer| que| ja|mes| se| pot| rompre,  
 i| pa|ssa|ré| de|vant| **l'ar|te|lla|ri|a,**  
 puix| de| vir|tuts| te|niu| for|jat| lo| **cep|tre** (OSC, 1a-h)

Otra característica de este tipo de copla son las rims estramps, de la cual se desprende su nombre, recurso que proviene de la lírica trovadoresca, compuesta de versos blancos en los que se utiliza una palabra paroxítona al final de cada verso (Pujol, 1990: 41-43). Respecto al surgimiento de estas coplas, se trata de una “«invenció» del poetes catalans que, amb el suport de les Leys d'amors i de preceptistes locals com Jaume March y Lluís Averçó, operen una selecció entre diferents elements de la tradició occitana i els donen forma nova”. Resulta relevante el Torcimany de Lluís de Aversó que es un tratado retórico en el que se recogen los preceptos de estas coplas, a las que le dedica singular importancia (Pujol, 1990: 51-4). Jaume March, por su parte, ahonda en la singularidad del uso de términos en final de verso con las denominadas rims de fénix, “rimas de fénix”, (Pujol, 1990: 53), las cuales se caracterizan por utilizar palabras de belleza, dignidad y singularidad, de difícil capacidad de rima, muchas de

<sup>25</sup> Todas las citas de LV en este trabajo provienen de la edición de Sachis Guarnier (1979).

<sup>26</sup> Según señalan Sanchis Guarnier (1979: 7-9) y Ferrando Francés (1982: 11-12), era usual hacer gala del bilingüismo en certámenes marianos del siglo xv a modo de demostrar maestría lingüística.

<sup>27</sup> Respecto a las particularidades del metro del *decasílab catalá* remitimos a Oliva (1986: 61-2) y Serra i Baldó (1932: 39-42).

las cuales recoge en su *Llibre de les concordances* (siglo XIV) (Pujol, 1990: 55). La influencia del trabajo de Jaume March la observamos en uno de los mayores exponentes de la literatura en lengua catalana, el valenciano Joan Rois Corella quien registra composiciones en cobles estramps (Pujol, 1990: 78).<sup>28</sup> Destaquemos, por último, la singularidad de estas palabras-rima, propias del trobar ric, sobre las que Martos, en su estudio sobre la composición corellina, señala:

[las palabra-rima se destacan] por la dificultad para encontrarle consonancia y, por esta razón, se especializan para cerrar los versos *estramps*. Siempre tienen acentuación plana, algo que permite una posibilidad rítmica de una cierta sistematicidad, muy adecuada para cerrar los versos que se construyen sobre la alternancia de sílabas átonas y tónicas, de carácter yámbico. (2013: 150).<sup>29</sup> La influencia de este tipo de rimas se observa en poetas y certámenes religiosos valencianos del siglo xv, lo cual, según Pujol (1990: 81), se explicaría puesto que permite mostrar excelencia retórica, a la vez que era muy utilizado en la alabanza de individuos –María en el certamen que nos ocupa–. No escapa a esta influencia LV, siendo Corella participante de la contienda con el n<sup>o</sup> 2 “Terme perfect del etern consistori” en *cobles estramps*. Su influencia compositiva y la de Jaume March se observa en algunos de los poetas de LV (Pujol, 1990: 79-81), en efecto, advierte Ferrando Francés (1983:222), se hallan un total de 7 poemas compuestos en *rims estramps*.<sup>30</sup>

La extensión de este artículo no nos permite ahondar en mayor profundidad en los usos que hace Barceló de este tipo de rima. Adelantaremos que el uso de cierto vocabulario, al que Ferrando Francés (1983: 228) denominó como aristocrático militar y lo relacionó con la condición nobiliaria del autor, respondería al uso de las *rims estramps* –como podemos notar en la primera copla de *OVS*, *vid. coffrens, llaunes, artellaria* y *ceptre*–. Esperamos que en futuras publicaciones podamos seguir ahondando en la obra de Barceló y en sus particularidades literarias, estudio aún inédito.

\* \* \*

En este trabajo hemos abordado las diversas características lingüísticas de la obra de Barceló, lo cual nos permitió advertir, como adelantamos en Grasso (2021), la profusión de aragonesismos y catalanismos en su composición castellana. Estas características acaso se expliquen por el bagaje lingüístico de Barceló quien seguramente manejaría aquel castellano-aragonés que se utilizaba en la corte, aunque lo teñiría de catalanismos a causa de la interferencia de su lengua materna. No se podría descartar, sin embargo, que algunas de estas características se hubieran incorporado durante el proceso de impresión, por las peculiaridades propias de este

<sup>28</sup> Sobre la obra y rima de Corella, incluso de la influencia de los *Diccionarios* de poesía de Jaume March y Aversó, véase Martos (2017). En cuanto a las particularidades métricas de la composición de Corella en LV *vid.* Martos (2013: 149-50), quien se detiene en la utilización de las *rims de fènix*.

<sup>29</sup> Esta cita merece una aclaración terminológica. La acentuación plana en catalán es análoga a la grave (llana) en castellano, por lo que aquí Martos hace referencia a una palabra paroxítona.

<sup>30</sup> Las composiciones en cobles estramps en LV, señala Ferrando Francés (1983:222), son las 7 siguientes: 1) n<sup>o</sup> 2 de Joan Rois Corella –sobre quien ahora haremos un breve excursus–, 2) n<sup>o</sup> 6, el de Fransesc Barceló, 3) n<sup>o</sup> 27, de Joan de Sencliment, 4) n<sup>o</sup> 29, de Joan Verdansa, 5) n<sup>o</sup> 31, de Bartolomeu Dimas, y 6) n<sup>o</sup> 9 de Joan de Nájera, la segunda mitad de cada estrofa y 7) Lo cartell.

arte en sus albores. Aludimos también a las problemáticas de lenguas observadas en el poema catalán, que reflejan la complejidad lingüística de la corona de Aragón a finales del siglo XV. Nos adentramos en las composiciones catalanas de Barceló, cuyas particularidades propias del arte mayor catalán, necesita un abordaje diverso al del poema castellano. La convivencia de estilos tan disímiles en un mismo impreso da cuenta de la proliferación y variación cultural valenciana, que recibía las últimas novedades europeas, diversa situación a la de Castilla. Por último, pudimos advertir que las tendencias culturales valencianas, en las figuras de March y Corella, pudieron influir en la elección de una rima particular por parte de Barceló, la catalana *rim estrampa*.

En conclusión, la obra de Barceló es un exponente más de la pluralidad lingüística y cultural de LV, que sigue las tendencias de pujanza cultural de Valencia. Creemos que este es un caso más que refuerza nuestros anteriores observaciones (Hamlin-Grasso, 2022 y Grasso, 2021) sobre la necesidad de seguir profundizando en el estudio de este incunable que puede iluminarnos sobre la realidad cultural del reino de Aragón a finales del siglo xv.

### Bibliografía citada

- Alvar, Manuel (1958-1959). "Documentos de Jaca (1362-1502): estudio lingüístico". AFA, XX-XI, 195-276.
- (1978). *Estudios sobre el dialecto aragonés II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- (1987). "Grafías navarro aragonesas" en *Estudios sobre el dialecto aragonés I*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 13-46.
- Arnal Purroy, María Luisa y Enguita Utrilla, José María (1993). "Aragonés y castellano en el ocaso de la Edad Media". *Aragón en la Edad Media*, X-XI, 51-84.
- (1995). "La castellanización de Aragón a través de los textos de los siglos xv, xvi y xvii", AFA, LI, 151-196.
- Avenoza, Gemma; Fernández, Fernández Laura y Soriano Robles M. Lourdes (coords.) (2019). *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*. Madrid: Silex.
- Casanova, Emili (2011). "Influencia histórica del aragonés sobre el valenciano". AFA, LXVI, 201-235.
- [CICA] *Corpus informatizat del Català Antic*. Torruella, Joan (dir.). En: <http://cica.cat/> ; obtenido el 15/12/2022.
- Clarke, Dorothy C. (1942). "The *copla real*". *Hispanic Revue*, X/XII, 163-165. En: <https://doi.org/10.2307/469502> ; obtenido el 15/12/2022.
- [DiCCA-XV] Lleal, Coloma (dir.). *Diccionario del siglo xv en la Corona de Aragón*. En: <http://ghcl.ub.edu/diccaxv/home/index/myLanguage:es/>; obtenido el 15/12/2022.
- Enguita Utrilla, José María (2009). "Variedades internas del aragonés medieval", en Langües García, V. (coord.). *Baxar para subir, colectánea de estudios en memoria de Tomás Buesa Oliver*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 111-149.
- Ferrario de Orduna, Lilia (1996). "Variantes de edición y variantes de emisión y estados en impresos del siglo xvi". *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, I, 579-585.
- (2000). "Editar impresos de los siglos xvi y xvii", en Orduna, G., *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Edition Reichenberger, 113-163.

- Ferrando Francés, Antoni (1982). “Un precedent del bilingüisme literari Valencià: La tertúlia d’Isabell Suaris a la València quatrecentista”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXVIII, 105-131.
- (1983). “Certamen en «Lahors de la Verge Maria». València, 1474”, en Ferrando Francés, A., *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*. Valencia: Institució Alfons el Magànim, 166-219.
- (1989). “La formació històrica del valencià”, en Ferrando Francés, A. (ed.), *Historia de la Llengua*. Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 399-428.
- (1999). “El paper del primers editors (1473-1523) en la fixació del català modern”. *Caplletra*, XXVII, 109-136.
- Frago Gracia, Juan Antonio (1986). “Castellano y aragonés en el antiguo Reino de Valencia”, en AAVV, *Las lenguas prevalencianas*. Alicante: Universitat d’Alacant, 45-63.
- González Ollé, Fernando (2009). “Actitudes lingüísticas de los Reyes de Aragón”, en Lagüéns Gracia, V. (coord.), *Baxar para subir: colectánea de estudios en memoria de Tomás Buesa Oliver*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 87-110.
- Grasso, Ludmila (2021). “«Lengua y estil lo que plasent vo(s sia)»: catalanismos y aragonesismos en los cuatro poemas castellanos de *Les trobes o Lahors de la Verge* (74\*LV)”. *LEMIR*, XXV, 359-384. En: [https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista25/14\\_Grasso\\_Ludmila.pdf](https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista25/14_Grasso_Ludmila.pdf); obtenido el 15/12/2022.
- Hamlin, Cinthia María y Grasso, Ludmila (2022). “Los poemas en arte mayor castellano de *Les trobes o Lahors de la Verge* (74\*LV): problemas ecdóticos, interferencias lingüísticas, edición crítica”. *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, XI, 148-211. En: <https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.04>; obtenido el 15/12/2022.
- Giralt Latorre, Javier (2018). “Aragonés y catalán en un libro de cuentas turolense del siglo XV”. *Revista de Filología Románica*, XXXV, 9-32. En: <http://doi.org/10.5209/RFRM.61680> ; obtenido el 15/12/2022.
- Gómez-Fargas, Rosa María (1989). “Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleystation*”. *AFA*, XLII-XLIII, 21-64.
- Lapesa, Rafael (1980). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- LLEAL, COLOMA (2017)[2003]. *BREU HISTÒRIA DE LA LLENGUA CATALANA*. TITIVILLUS (EDICIÓN DIGITAL).
- Martos, Josep Lluís (2013). “Variantes y variaciones interpoemáticas: de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* a la *Lahor de la Verge* de Joan Roís de Corella”. *Revista de Literatura Medieval*, XXV, 135-164.
- (2017). “Rima y ecdótica en Joan Roís de Corella: Sotsmissió amorosa”, en Martos J. L. (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alacant: Universitat d’Alacant, 229-252.
- (2021). “*Les trobes en lahors de la verge Maria*: historiografía de un incunable poético *is sine notis?*”. *Criticón*, CLXI, 15-36. En: <https://doi.org/10.4000/criticon.18914> ; obtenido el 15/12/2022.
- Mateo Palacios, Ana (2014). “Aragonesismos y catalanismos en la traducción castellana realizada por Gonzalo García de Santa María de Las vidas de los sanctos religiosos de Egipto”. *Archivo de Filología Aragonesa*, LXX, 87-114.
- Menéndez Pidal, Ramón (1952). *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Montaner Frutos, Alberto (1999). *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*. Gijón: TREA.
- Oliva, Salvador (1986). *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema.

- Parrilla, Carmen (2017). “Algunos aspectos de variación textual en la poesía contenida en *El Grimalte* y *Gadissa* de Juan de Flores”, en Martos J. L. (coord.), *Variación y testimonio único, la reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d’Alacant / Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 253-269.
- Pedraza García, José Manuel (2012). “El arte de imprimir en el siglo xv y xvi: nuevas técnicas para hacer libros en una época de cambios”, en Prensa, L. y Calahorra, P. (coords.), *Jornadas de Canto Gregoriano: xv. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI. La implantación en Aragón, en el siglo xii, del rito romano y del canto gregoriano*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 35-63.
- Pérez Bosch, Estela (2009). *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Pottier, Bernard (1986). “La evolución de la lengua aragonesa a fines de la Edad Media”. *AFA*, XXXVIII, 225-240.
- Pujol, Josep (1990). “Els versos estramps a la lírica catalana medieval”. *Llengua i literatura*, I, 41-87.
- Reyes Gómez, Fermín de los (2010). “La estructura formal del libro antiguo español”. *Paratesito: Rivista Internazionale*, VII, 9-59.
- (2015). *La imprenta incunable, el nuevo arte maravilloso de escribir*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sánchez López, Juan Francisco (2018). “Diferencias diafásicas en el proceso de castellanización de Aragón a finales del siglo xv. El testimonio de los textos inquisitoriales”. *AFA*, LXXIV, 61-97.
- Sanchis Guarner, Manuel (ed.) (1979). *Les trobes en lahors de la Verge Maria*. Valencia: Vicent García.
- Serra i Baldó, Alfons (1932). *Resum de poetica catalana (Mètrica i versificació)*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Valero Moreno, Juan Miguel (2016). “Las formas estróficas”, en Gómez Redondo, F. (coord.), *Historia de la Métrica castellana*. Cilengua: San Millán de la Cogolla, 502-540.
- Veny Clar, Joan (2015). “Català occidental / català oriental, encara”. *Estudis romànics*, XXXVII, 31-65.
- [VOCABULARI] Colón i Domènech, Germà (dir.). *Vocabulari de la Llengua Catalana Medieval de Lluís Faraudo de Saint-Germain*. Institut d’Estudis Catalans. En: <https://www.iec.cat/faraudo/>; obtenido el 15/12/2022.
- Zamora Vicente, Alonso (1985). “Aragonés”, en Zamora Vicente, A., *Dialectología española*. Madrid: Gredos, 211-286.

# Genealogía y linaje femenino en don Juan Manuel: el caso de doña Blanca Núñez de Lara, su tercera esposa

**Gladys Lizabe**

Universidad Nacional de Cuyo

*lizabegladys@gmail.com*

## Resumen

La presente investigación se centra en el linaje de los Lara, poderosa estirpe de la que procedía don Blanca Núñez de Lara, tercera esposa de don Juan Manuel. El propósito es contextualizar la historia de la Casa de Lara y así, abordar la genealogía de doña Blanca que *vivió* su matrimonio en el periodo más álgido de la vida íntima y pública de su esposo. En este sentido, es llamativo que su tercera esposa hable desde sus silencios y omisiones en la escritura juanmanuelina.

---

**Palabras clave:** Don Juan Manuel; Blanca Núñez de Lara; poder y linaje antiguo; silencios.

Genealogy and female lineage in don Juan Manuel: the case of doña Blanca Núñez de Lara, his third wife

## Abstract

The present investigation focuses on the lineage of the Lara family, a powerful lineage from which Don Blanca Núñez de Lara, Don Juan Manuel's third wife, came. The purpose is to contextualize the history of the House of Lara and address the genealogy of Doña Blanca who lived her marriage in the most critical period of her husband's intimate and public life. In this sense, it is striking that his third wife speaks from her silences and omissions in the Juanmanueline writing.

---

**Keywords:** Don Juan Manuel; Blanca Nuñez de Lara; power and ancient lineage; silences.

## Introducción

Las mujeres ocuparon un lugar destacado en el mundo personal y público de don Juan Manuel y cada una en su medida y momento impactó en la vida y obra política, literaria y notarial del magnate castellano. Su abuela doña Beatriz de Suabia lo dotó de una conciencia imperial, su madre Beatriz de Saboya le marcó el camino para su orgullo de clase, sus esposas lo incluyeron en la línea de la realeza o aristocracia más alta y sus hijas, sobre todo Constanza Manuel como reina de Portugal y Juana Manuel, que lo fue de Castilla, le posibilitaron acceder por descendencia femenina a dos tronos de los reinos de la Península Ibérica a los que él directamente no había podido.<sup>1</sup> Estas mujeres dibujan una genealogía, conforman su círculo más íntimo e invitan a repensar su perfil biográfico, el rol de estos vínculos en función de coordenadas de género y su impacto en la producción de sus obras. En esta ocasión, interesa la figura de Blanca Núñez de Lara, su tercera esposa, madre de la futura reina consorte Juana Manuel, que ha permanecido mayormente en las sombras en el discurso juanmanuelino, excepto probablemente por su presencia en los testamentos del autor. En este marco, la presente comunicación se propone re-visitar la historia de la casa de Lara para contextualizar la llegada de doña Blanca a la vida y linaje de don Juan Manuel y recomponer una genealogía femenina que, en este caso, habla desde los silencios y omisiones en el discurso del autor.

Don Juan Manuel tuvo tres mujeres legítimas de las que enviudó sucesivamente: en primer lugar, la Infanta Isabel de Mallorca, hija de Jaime de Mallorca y Esclarmonde de Foix, quien falleció en 1300 con un matrimonio que se extendió entre 1299-1300, sin descendencia; en segundo lugar, pasada más de una década (1311-1312 aprox.), casó con otra Infanta, Constanza de Aragón, hija del rey Jaime de Aragón y su segunda esposa Blanca de Sicilia, con quien tuvo dos hijos muertos en la infancia, y a Beatriz y Constanza (1316-1345/1349?); en 1327, quedó viudo de la Infanta de Aragón.<sup>2</sup> Para su tercera boda, dejó pasar dos años y en enero de 1329 contrajo nuevas nupcias no ya con “infantas”, hijas legítimas no herederas del trono, como en los dos primeros casos sino con Blanca Núñez de Lara (1311-1347), integrante de la poderosa familia de los Lara. Con ella, tuvo a Fernando, nacido hacia 1332, y destinatario del Libro enfenido, y a Juana Manuel quien no fue destinataria al menos explícita de ninguna obra de su padre, y que ya muerto su progenitor en 1348 casó con el futuro rey de Castilla Enrique de Trastámara.

Este último casamiento, sin dudas, marcó el futuro monárquico de don Juan Manuel en su propia tierra ya que le hizo lograr por línea femenina lo que siempre había ansiado: que su linaje ocupara el trono de Castilla.

## Historia abreviada de los Lara: doña Blanca en su contexto

Desde el siglo XII, los Lara eran parte del panorama literario, político y social de Castilla y León, especialmente desde las remotas épocas de Alfonso VI (1072-1109) (Doubleday, 2001: 999-1003). Las leyendas y tempranas narraciones medievales alusivas a miembros del linaje de referencia partían de una genealogía creída y atribuida a los jueces y condes de Castilla, refrendadas por el Cantar de los siete infantes de Lara e incorporadas a diversas Crónicas del

<sup>1</sup> Los vínculos de don Juan Manuel y su entorno femenino son decisivos y hacen mella en su vida como sujeto histórico, político y literario. Para relaciones con mujeres de su vida, véanse: Lizabe, 2022a (sobre su abuela Beatriz de Suabia), 2018b y 2016 (sobre su madre Beatriz de Saboya), 2018a (sobre su hija Constanza Manuel), 2022b (sobre doña Leonor de Guzmán).

<sup>2</sup> En el *Conde Lucanor* (2006), Guillermo Serés, a quien sigo, así lo afirma (XXXIII, nota 1).



período alfonsí, y que junto con distintos romances aseguraron un lugar de dignidad literaria y prestigio histórico a una familia vinculada con distintos procesos históricos que consolidaron el reino de Castilla desde el siglo XI hasta al menos la época de don Juan Manuel (Sánchez de Mora, 2003: 29-34; Beltrán, 2017-2018: 67).<sup>3</sup> En el ámbito político, Gonzalo Salvadorez –conde de Lara y cabeza del linaje en el siglo XI– fue acompañante fiel de Alfonso VI y junto con otros nobles castellanos murió a traición por su rey en 1082; también lo fue Gonzalo Núñez de Lara –muerto hacia 1106– que lo apoyó contra los musulmanes; por otra parte, los reyes buscaron la amistad con el linaje que a través de al menos tres siglos participó valiente y activamente de los procesos de repoblación, según testimonia la Crónica de la Población de Ávila: “en la primera puebla vinieron gran compana de buenos omes ... de Lara e venien delante... a poblar a Ávila” (Mínguez, 2000: 185- 186). La antigüedad, el prestigio, el poder político y territorial y las tenencias familiares eran tales que dicho linaje nobiliario figuraba como de *Castelle comes*, es decir de los Condes de Castilla cuando ya Castilla era un reino y no un condado (Ídem, 254-255).

Sin embargo, los vínculos de lealtad de los Lara hacia la corona no fueron estables ni permanentes: rebeldes, se vincularon infructuosamente con Alfonso IX de León y sufrieron muerte y exilio. Durante las primeras décadas del siglo XIII, se opusieron fieramente a la reina Berenguela, madre de Fernando III y bisabuela de Don Juan Manuel, que heredó el trono de Castilla cuando murió su hermano menor el rey Enrique. Desde ese 1217, Berenguela co-reinó con su hijo Fernando –padre del futuro Alfonso X y de don Manuel, padre de don Juan Manuel– y los Lara se opusieron obstinadamente a ambos. Sin embargo, Nuño González de Lara, hijo de uno de los insurrectos –Gonzalo Núñez de Lara– se convirtió en amigo de la infancia del futuro Alfonso X, mostrando nuevas formas de vinculación de las viejas estirpes nobiliarias con el poder real y los beneficios de estas amistades para la rehabilitación, en este caso, de la estirpe rebelde de los Lara (Doubleday, 2015 y 2001; Sánchez de Mora (2007:749).<sup>4</sup>

Ahora bien, durante la adultez del rey Sabio, Nuño se convirtió en miembro clave de su corte y de su ejército en las luchas que el monarca mantuvo en la frontera portuguesa (1246-1247), ellas le valieron las alabanzas de don Gil de Zamora, confesor franciscano del rey. En la corte, también demostró su lealtad en el enfrentamiento de Alfonso X con su madrastra, Jeanne de Dammartin, esposa de San Fernando cuando enviudó de Beatriz de Suabia –abuela paterna de don Juan Manuel–, por las tierras y posesiones que aquella había adquirido en Andalucía.<sup>5</sup> Por ello, Alfonso X le reconoció a Nuño sus lealtades con mercedes y concesiones frente a los Haro, otra poderosa familia aristocrática.

Sin embargo, hacia mediados de 1264, la buena estrella de Nuño empezó a opacarse: Jerez a su cargo cayó en manos musulmanas; y cuando hacia finales de 1260, Alfonso X pretendió en Cortes –en las que también participó don Manuel, padre de don Juan Manuel– anular el tributo que pagaban los reyes de Portugal, la voz cantante del poderoso Nuño González de Lara se opuso. Hacia 1268, los Lara se habían sumado a una red contra el rey Sabio que

<sup>3</sup> Al respecto, Vicenç Beltrán afirma: “La identificación de la leyenda de los Infantes de Salas como Infantes de Lara y su asimilación con la casa de Lara histórica parece haber cuajado en el monasterio de Arlanza a mediados del siglo XIII; el prestigio de esta institución habría permitido su incorporación en la historiografía oficial a partir del período alfonsí” (2017-2018: 67).

<sup>4</sup> Sánchez de Mora, 2007. Durante el reinado de San Fernando –abuelo de don Juan Manuel– se abrió una nueva etapa en la historia del linaje Lara con nuevas formas de intervención política en la corte (Sánchez de Mora, 2003: 749). Para los vínculos de los Lara con el rey Alfonso X, sigo también a Doubleday, 2001 y 2015: 2-7, 27, 48.

<sup>5</sup> Jeanne de Dammartin, condesa de Ponthieu, nació ca. 1220 y murió en 1279. Casó con Fernando III de Castilla y León, padre de Alfonso X y de don Manuel, en 1237 en Burgos. Tuvieron una hija, la infanta Leonor (1240-1290) que fue la esposa de Eduardo I de Inglaterra (1239-1307), con sucesión. Datos extraídos de la página web de la Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli: <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=10>.

incluía a musulmanes, a los Haro y al Infante don Felipe –uno de los hermanos del rey Sabio disconforme con sus políticas–, que había intentado involucrar al famoso rey Jaime de Aragón, quien sagazmente, según el relato de las *Crónicas*, se mantuvo al margen de la discordia. Por otra parte, otro detonante para el quiebre de la amistad entre Nuño y Alfonso X fue el casamiento en secreto que aquel organizó entre Juana, hija del Infante Alfonso de Molina, con Lope Díaz de Haro. Hacia 1270, Nuño y sus seguidores rebeldes se habían hecho fuertes en Lerma, centro neurálgico del linaje y de sus posesiones, y de gran valor estratégico a orillas del río Arlanza; allí se casó décadas después don Juan Manuel con doña Blanca.

Ya durante el reinado de Sancho IV y de su hijo Fernando IV, la fragilidad de las relaciones entre la monarquía y la Casa de Lara continuó con intentos –según las *Crónicas* de estos reinados– de asesinatos de miembros del linaje aristocrático ordenados por la corona (Doubleday, 2001: 1011-1012).

Si los documentos de la época fundacional del linaje Lara son con frecuencia contradictorios, las *Crónicas* del siglo XIV ofrecen distintas versiones de personajes y hechos relacionados con su genealogía. Algunas atestiguan que Juan Núñez el Gordo (ca. 1273-1315) casó con Teresa Álvarez y tuvo 5 hijos: Álvaro Núñez, Juan Núñez, Nuño González, Juana Núñez la Palomilla y Teresa Núñez.<sup>6</sup> Esta Palomilla es la suegra de nuestro escritor; nació ca. 1280 y murió en Palencia en 1351. Según la *Crónica del Rey Sancho IV*, fue criada por la esposa de este rey, la reina María de Molina, en casa del monarca que era su padrino de nacimiento y por quien don Juan Manuel sentía especial afecto y recordaba en su Libro de las tres razones con conmiseración política por ser el “hijo maldecido” por su padre Alfonso X. Hacia 1291, la Palomilla habría debido casar con el Infante Alfonso, segundo hijo de Sancho IV pero la temprana muerte del prometido abortó el matrimonio.<sup>7</sup> En 1299, casó con don Enrique el Senador, hermano de Alfonso X y de don Manuel, quien fue poderoso caballero durante la minoría de Fernando IV y que murió en 1303 sin descendencia legítima. Juana fue una pieza linajista fundamental para la vida futura de don Juan Manuel ya que la noble dama heredó el renombre, el poderío, la autoridad y el patrimonio del linaje y lo transmitió como Señora de Lara hacia 1315 a sus descendientes, entre ellas, doña Blanca, la tercera esposa del magnate castellano.

Llegados al siglo XIV y a la minoría de Alfonso XI, los Lara seguían siendo poderosos y se vinculaban con los grandes de los reinos peninsulares, entre ellos don Juan Manuel quien estrechó vínculos políticos y personales específicamente con don Juan Núñez de Lara. Durante la minoría del rey Alfonso XI, se unieron y apoyaron al Infante don Juan como tutor del rey niño, frente a la tutoría que también ejercían la reina doña María de Molina y el infante don Pedro y que también ejercería don Juan Manuel (Estepa Diez 2006). En 1315, don Juan Núñez de Lara falleció durante el desarrollo de las Cortes en Burgos sin descendencia; y la *Crónica de Alfonso XI* asevera que fue decisión colectiva nombrar cabeza de linaje a Juan Núñez, cuñado de don Juan Manuel así como especifica a miembros de la primera línea de la estirpe Lara cuando presenta a los progenitores de doña Blanca, esposa de don Juan Manuel: su madre Juana, apodada la *Palomilla* y su padre Fernando de la Cerda, (Estepa Diez, 2006:33), nieto de Alfonso X e hijo de aquel Infante Fernando llamado *de la Cerda* por un mechón de cabello que tenía de nacimiento en el pecho. Este infante, con su hermano Alfonso, conocidos como

<sup>6</sup> Para las esposas e hijos de Juan Núñez el Gordo y la documentación probatoria según las fuentes, véase la entrada correspondiente en la página web de la Foundation for Medieval Genealogy: [https://fmg.ac/Projects/MedLands/SPANISH%20NOBILITY%20LATER%20MEDIEVAL.htm#\\_Toc343597670](https://fmg.ac/Projects/MedLands/SPANISH%20NOBILITY%20LATER%20MEDIEVAL.htm#_Toc343597670).

<sup>7</sup> En este punto sigo a la biografía de Antonio Sánchez de Mora sobre Juana Núñez de Lara, en el Diccionario biográfico en línea de la Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/15082/juana-nunez-de-lara>.

los Infantes de la Cerda, mantuvieron una larga disputa por la sucesión al trono de Castilla con su tío Sancho IV y con su primo Fernando IV. En las rencillas intestinas del reinado de Alfonso X participó don Manuel y su hijo se incluyó en las de los tres siguientes reyes: su primo Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI. Durante estos reinados, don Juan Manuel se relacionó con mujeres poderosas como María de Molina, doña Leonor de Guzmán, esa “mala mujer” como la llama en su epistolario, y Blanca Núñez de Lara.

Don Juan Manuel entroncaba, entonces, de forma colateral y por línea femenina, con el linaje antiguo y bendito de esta Blanca que le aportaba también la línea disciplinadora de su origen en tanto ambas estirpes apoyaban una mano dura frente a los desmanes de la monarquía. Ambos compartían una línea ideológica semejante de contención de la política real de su tiempo, como los sucesos y el discurso juanmanuelino demostraban (Kinkade 1996: 91, nota 2; Núñez Bepalova 2008: 2-27). De esta línea femenina de los Lara, nació doña Blanca que heredó unos derechos y una legitimidad en la que se unían la antigüedad del clan, la riqueza y el poder de ricoshombres procedentes de los señoríos de Vizcaya y de Lara, estratégicos por cierto en el panorama político de la época y para los intereses y la conciencia linajista de don Juan Manuel.<sup>8</sup> Con doña Juana Manuel- hija de Blanca y Juan Manuel- y por su boda con Enrique de Trastámara, dichos señoríos se integraron por línea femenina a la Corona castellana.

### Los Lara y su presencia en la obra de don Juan Manuel

Miembros de la Casa de Lara aparecen mencionados algunas ocasiones en don Juan Manuel:

a) La primera está en el capítulo LX del *Libro de los estados* en el que Julio –personaje desdoblado del autor– recuerda “el primer consejo et castigo que [don Johan] diera a don Johan Núñez, su cuñado, saliendo un día de Peñafiel a Alba de Bretaniello” sobre el bien obrar de “todos los omnes, mucho más a los enperadores que corresponden el buen entendimiento y buena entención” (Macpherson y Tate 1991: 181 y 184). Este es uno de los ejes fundantes de la ética juanmanuelina y no es de extrañar que aparezca en uno de los periodos más álgidos de su vida: Alfonso XI se había unido por esponsales con su hija Constanza Manuel. Pero el monarca, viendo el rédito político de unirse a María de Portugal, se desdijo de su palabra de casamiento, puso presa en el Castillo de Toro a Constanza y se casó con María, mientras iniciaba sus amores con la sevillana Leonor de Guzmán, madre del futuro rey de Castilla Enrique de Trastámara.

En esta etapa, los Lara estuvieron del lado de don Juan Manuel y su cuñado le fue un aliado leal. La incorporación de don “Johan Nunez, su cuñado” al *Libro de los estados* le otorgaba credibilidad y verosimilitud al relato y cristalizaba el grado de intimidad política entre ambos durante el ignominioso periodo de luchas y desnaturalización de don Juan Manuel de Alfonso XI. Hasta su suegra doña Juana, heredera del poder del linaje y del patrimonio de los Lara, se opuso al rey y ofició de mediadora hacia 1336-1337 para lograr la paz entre ambos.<sup>9</sup> b) Una segunda mención corresponde a Roy

<sup>8</sup> Al respecto, Carlos Estepa Diez afirma: “Son los varones los que más se muestran en las crónicas y en los diplomas reales en el ejercicio de los señoríos Vizcaya o Lara: el infante D. Juan, D. Juan el Tuerto, D. Juan Núñez, D. Tello, pero hay mujeres que sin duda además de servir de transmisoras de unos derechos y de una legitimidad también llegaron a tener un protagonismo de acción política y de gobierno” (2006: § 55).

<sup>9</sup> En el *Libro de los estados* (ed. Macpherson y Tate 1991), las palabras citadas corresponden al titulillo que antecede el capítulo LX y están en mayúscula. Cito por número de capítulo y a continuación la página.

*Gonzales Cavallos* en el ejemplo XLIV del *Conde Lucanor*: este miembro del linaje Lara, es decir don Rodrigo Gonzalez de Lara, el Franco, Conde de las Asturias de Santillana y alférez real de Alfonso VI de 1078 a 1082, es figura ejemplar de fidelidad a su señor, eje central de su ética estamental (Sotelo, 1997: 259-260, nota 1). En los comentarios a dicho ejemplo, Funes subraya respecto de los personajes del relato, entre ellos este Lara de la época fundacional del linaje, que “se trata de miembros de la nobleza castellana y leonesa presentados como modelos de conducta caballeresca” que “constituyen figuras paradigmáticas” de casos positivos de buenos vasallos (2020: 614-618, esp. 615).

c) La tercera mención del linaje se presenta en los capítulos VI y VII del *Libro enfenido*, cuando don Juan Manuel confirma a su hijo don Fernando la superioridad de la estirpe de los “de Viscaya et de Lara; ca son de mayor estado et más vuestros parientes”, señorías que –claro está– fueron heredados por su esposa Blanca (Ayerbe-Chaux, 1989: 130). Sin embargo, a poco andar, la retórica de su discurso gira 180 grados y plantea la supremacía velada del linaje juanmanuelino y afirma a don Fernando: “Ca, loado a Dios, en linaje non devedes nada a ninguno... Ca sabet que, el vuestro estado et el de vuestros fijos herederos, que mas se allega(n) a la manera de los rreys, que a la manera de los rricos omnes” (128). Estado que, sin duda, no solo le viene a su hijo exclusivamente por línea masculina sino también femenina por cuanto su madre doña Blanca es descendiente directa y legítima del poderoso clan antiguo.

d) Una cuarta mención *doble* de los Lara se halla en la tercera razón del *Libro de las tres razones*: el linaje masculino y femenino se articula en las figuras de *don Nunno, fijo de don Johan Nunez*, y en la acotación: *hermano desta donna Juana, mi suegra* (Ayerbe-Chaux, 1989: 102). La memoria linajista y el orgullo nobiliario de don Juan Manuel se extienden a la figura de su suegra y abuela de su hijo Fernando, en este último caso, como figura viva y en una relación ríspida entre ellos en la época de la escritura del *Libro de las tres razones*.

e) Por último, los Lara aparecen en el segundo testamento del escritor (14/08/1340): las relaciones con doña Juana, su suegra, y Juan Núñez, su antiguo aliado, se han roto y el padre le prohíbe a su hijo Fernando cualquier contacto hasta cumplir los veinte años con esta rama del linaje materno *so pena de la mj bendición*.<sup>10</sup>

## Conclusiones

La casa de Lara fue uno de los linajes más poderosos de la España medieval cuya preeminencia política y social se mantuvo gracias al desempeño de distintos *oficios cortesanos* (Sánchez de Mora, 2003: 557). Cuando, entre 1694 y 1697, Luis de Salazar y Castro redactó los cuatro tomos de la *Historia genealógica de la Casa de Lara*, la veneró como “una de las excelentes, mas gloriosas, mas autorizadas de las familias de mayor mérito... y esplendor propio” cuyos “varones grandes y gloriosos” venían con el adorno de las máximas virtudes (1696: tomo I, libro I, cap. I, p. 1). En esa categoría entraban sus varones y sus mujeres, entre ellas doña Blanca, tercera esposa de don Juan Manuel; Salazar confirma que fue *Princesa de Villena*, hija de la *Palomilla* aunque la hace *segunda muger de D. Juan Manuel Príncipe de Villena, y madre de la Reina de Castilla Doña Juana Manuel, Señora de Lara, y de Vizcaya* (Idem, p. 9).

<sup>10</sup> Esta datación pertenece a Mercedes Gabrois de Ballesteros (1931: 193).

Su boda fue acordada, al parecer, por su madre “la Palomilla” cuando Alfonso XI se dirigía a Portugal para casarse con la infanta María. Como marido y mujer, el matrimonio desde 1329 vivió una de las etapas más intensas en las que la vida, el patrimonio y la escritura juanmanuelinas estuvieron al servicio de su lucha contra Alfonso XI y a la definición de sí mismo como sujeto íntimo, político, histórico, literario.

Blanca, a partir de los dieciocho años, fue la esposa de un hombre político, guerrero y escritor casi cincuentón, dos veces viudo, con una compañera conocida alrededor de 1320 –Inés de Castañeda–, y con un hijo Constanza Manuel, hijastra de Blanca, nacida en 1316, es decir, 5 años después que su madrastra que nació en 1311.<sup>11</sup> Esta tercera esposa vivió la época más tormentosa de su marido por los agravios públicos y privados más feroces que le consumieron la mayor parte de su esfuerzo político, público y privado, y de su poderío económico, hasta 1340 cuando el magnate castellano vio casada a su hija Constanza con el infante don Pedro, futuro rey de Portugal y llegó la paz con Alfonso XI.

Como esposa, doña Blanca Núñez de Lara vivió bajo el signo del enfrentamiento monárquico y aristocrático de su linaje juanmanuelino, y su vida mostró que las dinámicas políticas tenían como centro y en sus márgenes a las mujeres, fueran ellas objetos y/o sujetos de las tensiones y juegos que el poder creaba entre los reyes y la noble estirpe castellana, en este caso los Lara de la primera mitad del siglo XIV y don Juan Manuel.

Para don Juan Manuel, fueron dieciocho años de matrimonio (1329-1347) con Blanca –con Constanza de Aragón fueron quince desde 1312<sup>12</sup> a 1327–, y coincidieron con la elaboración y/o conclusión de varias de sus mejores obras: *Libro de los estados* (1330), *El Conde Lucanor* (acabado en Salmerón el 12 junio de 1335), Primer Prólogo general que antecede al Conde Lucanor (1335), el *Libro de las tres razones*, el *Libro enfenido* (1336-1337), y el tratado de la *Asunción de la Virgen*.

Sin duda, la Casa de Lara con nombre de mujer ofreció un inmenso rédito personal, social, cultural, político y estamental para don Juan Manuel ya que como linaje antiguo, poseía una estirpe que merecía ser recordada. A dicha memoria del linaje, don Juan Manuel la elaboró en la realidad de su vida y la manipuló muy tenuemente, como hemos visto, en varias de sus obras. Esta nueva familia de su tercera esposa, que pretendía ser uno de los linajes más antiguos del reino de Castilla, le aportó unas redes de parentesco y una memoria nobiliaria pergeñada en ideologías y hechos compartidos que le demostraron que la solidaridad linajista de los grandes clanes también se construía en la ejemplaridad o contra-ejemplaridad de sus mujeres, modelo *misteriosamente* silencioso y/o silenciado con muchos interrogantes y en el cual don Juan Manuel inscribió a su tercera esposa doña Blanca Núñez de Lara.

## Bibliografía citada

Beltrán, Vicenç (2017-2018). “La memoria del linaje y la emergencia del romancero: los Manrique de Lara”. *Abenámar*, II, 67-92. En: <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/26/51>; obtenido el 12/02/2021.

<sup>11</sup> Constanza Manuel había nacido en 1316; véase Lizabe, 2018a.

<sup>12</sup> Guillermo Seres (2006) en su edición del *Conde Lucanor* da 1311 como fecha de casamiento, y cuatro hijos de este segundo matrimonio: 2 hijos muertos en la infancia, Beatriz y Constanza (XXXIII, nota 1).

- Doubleday, Simon R. (2015). *The Wise King. A Christian Prince, Muslim Spain, and the Birth of the Renaissance*. New York: Perseus Books Group.
- Doubleday, Simon R. (2001). "Aristocracia y monarquía en los reinos de Castilla y León: el caso de la familia Lara". *Hispania*, LXI/3 (209), 999-1015. En: <https://doi.org/10.3989/hispania.2001.v61.i209.286>.
- Don Juan Manuel (2020). *El Conde Lucanor*. Edición y versión modernizada de Leonardo Funes. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Don Juan Manuel (2011). *El Conde Lucanor*. Edición de Guillermo Serés, con un estudio preliminar de G. Orduna. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Don Juan Manuel (1997). *El Conde Lucanor*. Edición de Alfonso I. Sotelo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Don Juan Manuel (1991). *El Libro de los estados*. Edición de Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate. Madrid: Castalia.
- Don Juan Manuel (1989). *Cinco tratados. Libro del caballero et del escudero. Libro de las tres razones. Libro enfenido. Tractado de la asunçion de la Virgen. Libro de la çaçà*. Edición, de Reinaldo Ayerbe-Chaux. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Estepa Diez, Carlos (2006). "Doña Juana Núñez y el señorío de los Lara". *E-Spania*, 1. En: <http://journals.openedition.org/e-spania/315>.
- Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli (s./f.). "Dammartin, Jeanne de". En: <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=10>; obtenido el 28/04/2019.
- Gabrois de Ballesteros, Mercedes (1931). "Los testamentos inéditos de don Juan Manuel". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 99, cuaderno I (julio-septiembre 1931). Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-testamentos-ineditos-de-don-juan-manuel/>; obtenido el 21/08/2019.
- Kinkade, Richard (1996). *Juan Manuel. Ordenamientos dados a la Villa de Penafiel. 10 de abril de 1345. A Reconstruction of the Manuscript Text with an Introduction and Annotated English Translation*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Lizabe, Gladys (2022a). "La 'rreyna donna Beatriz, mi abuela' y el linaje imperial femenino de don Juan Manuel", en Fine, R., Goldberg, F. y Hasson. O. (eds.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*. Madrid/Frankfurt Am Main: Iberoamericana-Vervuert, 54-62.
- Lizabe, Gladys (2022b). "De cómo don Juan Manuel construyó la 'mala muger': su relación con doña Leonor de Guzmán", en Simó, M. (coord.), Avenoza, G., Contreras, A., Sabaté, G. y Soriano, L. (eds.), "Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit": creació, recepció i representació de la literatura medieval. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Lizabe, Gladys (2018b). "La presencia de Beatriz "Contesson" de Saboya en el Epistolario de Don Juan Manuel, su hijo". Comunicación presentada en el XVII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Università di Roma La Sapienza, 26-30 setiembre 2017, publicada en *Revista Melibea*, 12.2, 85-106. En: [https://librosffyl.bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/14847/volcompleto-parte8.pdf](https://librosffyl.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/14847/volcompleto-parte8.pdf); obtenido el 04/02/2021.
- Lizabe, Gladys (2018a). "Constanza Manuel, hija de don Juan Manuel, en la Corte de Portugal". Comunicación presentada en las I Jornadas de Jóvenes Hispanistas, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Paco Urondo, 27-29 agosto, publicada en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JJH/IJJH/paper/viewFile/5225/3261>.

- Lizabe, Gladys (2016). "Beatriz de Saboya, madre de don Juan Manuel y la educación femenina en los siglos XII-XIII", en Prósperi, Germán (Coord. General, *Debates actuales del Hispanismo. Balances y desafíos críticos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2016, 383-393. En:  
[http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL\\_documentos/Hispanistas\\_final.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Hispanistas_final.pdf); obtenido el 25/03/2021.
- Mínguez, José Ma. (2000). *Alfonso VI*. Hondarribia: Editorial Nerea.
- Núñez Bernal, Marina (2008). "Origen del linaje de la Cerda y de las casas y mayorazgos que de ella proceden. BNE: Ms. 3454". *Revista de Literatura Medieval*, XX, 7-27.
- Salazar y Castro, Luis de (1696). *Historia genealógica de la casa de Lara. Libro I. que contiene sus excelencias y prerrogativas*. Madrid: Imprenta Real, tomo I. En:  
[https://books.google.com.ar/books?id=L7PJnOOMEQcC&printsec=frontcover&dq=bibliogroup:%22Historia+genealogica+de+la+casa+de+Lara...+por+don+Luis+de+Salazar+y+Castro%22&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=L7PJnOOMEQcC&printsec=frontcover&dq=bibliogroup:%22Historia+genealogica+de+la+casa+de+Lara...+por+don+Luis+de+Salazar+y+Castro%22&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false); obtenido el 07/05/2020
- Sánchez de Mora, Antonio (2003). *La nobleza castellana en la Plena Edad media: el linaje de Lara (ss. XI-XIII)*. Tesis Doctoral Inédita, 2 tomos. Universidad de Sevilla, Sevilla. En: [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/15220/204\\_211\\_0.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/15220/204_211_0.pdf?sequence=1&isAllowed=y); obtenido el 17/12/2020.
- Sánchez de Mora, Antonio (2007). *Los Lara. Un linaje castellano de la plena Edad Media*. Burgos: Diputación Provincial.
- Sánchez de Mora, Antonio (s.f.). "Biografía de Juana Núñez de Lara". Diccionario biográfico en línea de la Real Academia de la Historia. En:  
<https://dbe.rah.es/biografias/15082/juana-nunez-de-lara>; obtenido el 11/05/2019.





# El carácter positivo del robo en dos capítulos de origen indio de *Calila e Dimna*

**Florencia Miranda**

Secrit – Conicet

*miranda.florencia@gmail.com*

## Resumen

El ladrón como personaje literario es una figura común tanto de la literatura universal como del período bajomedieval. Las colecciones de relatos ejemplares contienen una multiplicidad de representaciones de situaciones de robo y hurto; sin embargo, a pesar de su popularidad, estas representaciones aún no han sido analizadas en profundidad, en relación con el discurso sapiencial ni con su contexto sociocultural. El caso de *Calila e Dimna* no es una excepción. En esta colección es posible encontrar una cantidad llamativa de representaciones de situaciones de hurto y robo, empleadas con distintas finalidades didácticas y narrativas.

En este caso, propongo poner el foco en dos historias de origen indio que forman parte del *Calila e Dimna* castellano: La historia “El religioso, el huésped y el mur”, inserto en el capítulo “De la paloma collarada e del galapago e del gamo e del cuervo” y el capítulo “Del orenze e del ximio e del castigo e de la culebra e del rreligioso”, en las que la representación del robo y el ladrón están vinculadas con el mundo animal; vinculación que, a mi entender, matiza el carácter negativo del robo, que es concebido de manera positiva con el objetivo de descalificar otras acciones y figuras.

---

**Palabras clave:** Literatura ejemplar; Ladrón; Robo; Narrativa medieval; Relatos enmarcados

## Abstract

The thief, understood as a literary character, is a common figure both in Universal Literature and Medieval Literature. The collections of exemplary tales contain a variety of representations of thievery and burglary. However, despite their popularity, these representations have not been yet analyzed deeply, nor has been studied relationship with sapiencial discourse or with its sociocultural context. *Calila e Dimna* is not an exception. A striking amount of representations of thievery and burglary can be found in this collection of tales, although each of them has different didactic and narrative purposes.

In this study, I propose to focus on two Indian stories which are part of Castilian *Calila e Dimna*: the story “El religioso, el huésped y el mur”, which is inserted in the chapter “De la

paloma collarada e del galapago e del gamo e del cuervo”, and the chapter “Del orenze e del ximio e del castigo e de la culebra e del rreligioso”, both stories where the representation of thievery and burglary is linked to the animal world. I believe that this link gives a subtle nuance to the negative character of thievery, which is understood positively to disqualify other actions and characters.

---

**Keywords:** Exemplary Literature; Thief; Thievery, Medieval Narrative, Frame Tales

## Introducción

La colección de relatos conocida como *Calila e Dimna* ostenta un carácter fundacional en el contexto de la emergencia de la ficción castellana que enfatiza la particular relevancia de su estudio en el contexto alfonsí, sin dejar de lado su carácter de obra traducida y el origen oriental de la mayoría de sus relatos. La particular y extensa historia editorial y de traducciones de la colección ha dejado huellas textuales dentro de la obra, tanto en los distintos prólogos y preámbulos que anteceden a los capítulos centrales –prólogos de origen persa y árabe, que compendian de alguna manera el itinerario de la obra en las traducciones a estos idiomas, y que nos hace lamentar la inexistencia de un prólogo castellano que eche luz sobre esa etapa de existencia de la colección– como en distintos elementos que componen los apólogos insertados en los relatos marco que funcionan como indicios textuales de diferentes etapas de traducción y asimilación del texto en distintas culturas.

Teniendo en cuenta este carácter plural y multicultural de la composición de *Calila e Dimna*, nos enfocaremos en dos capítulos de origen indio, que tienen protagonistas animales, que es un rasgo común que comparte la mayoría los capítulos indios que conforman el *Calila*. La elección de estos dos capítulos como objeto de análisis se explica por la peculiaridad con la que se retrata en ambas historias una situación de robo: si bien el robo como motivo literario es un tópico que se reitera con frecuencia en la literatura ejemplar en general y en *Calila e Dimna* en particular, en los dos capítulos que se analizarán a continuación se destaca la particularidad de que el robo es retratado o bien de manera positiva, o bien sin una condena o valoración moral negativa. Se resalta, asimismo, el hecho de que son robos perpetrados por personajes animales, que es una situación peculiar en el contexto de la colección, y se postula la hipótesis de que la animalización, en estos casos, funciona como un atenuante de la mala acción narrada.

La primera historia a analizar se encuentra en el capítulo III, que en la colección castellana lleva el nombre “De la paloma collarada e del galapago e del gamo e del cuervo”, y tiene como fuente original el Panchatantra, en el cual ocupa el capítulo 2, llamado Mitraprāpti o la adquisición de amigos. Este capítulo, que en la colección india se encuentra inmediatamente después del que narra la traición de Dimna, tiene como objetivo reforzar las características positivas de la unión y la amistad, en contraste con los vínculos falsos y traicioneros que se exponen en el primer capítulo. En este caso, el foco estará puesto en la historia del mur, que es uno de los integrantes del grupo de amigos que protagoniza este relato. Esta historia tiene la particularidad de estar narrada en primera persona, lo que constituye una rareza en el contexto de la colección: este rasgo solo repite en otros dos relatos; y, como destacan ati-

nadamente en su edición Lacarra y Cacho Blecua, se trata, en los tres casos, de la narración de una conversión.<sup>1</sup>

El segundo relato que se analizará se encuentra en el capítulo XIII, llamado en la colección castellana “Del orenze e del ximio e de la culebra e del rreligioso”. El origen de este relato es indio y puede encontrarse en algunas recensiones tardías del *Panchatantra*, tal como ha sido postulado por especialistas como Hertel (1914: 371-387) y Nöldeke (1912:2) a principios del siglo XX; sin embargo, el momento de adición a la colección es un punto en el que los estudiosos del texto aún no se han puesto de acuerdo. Mientras que los citados autores plantean que pudo haber formado parte de la traducción pahlavi de Burzōy, de Blois (1990: 14) postula que pudieron ser un agregado posterior de Ibn al-Muqaffá, el traductor árabe. La relevancia de esta controversia se alimenta de una característica de esta narración, que la aleja de los capítulos indios agregados en la etapa de la traducción pahlavi, tal como lo destaca de Blois (1990: 14): en estos capítulos lo que se resalta como un valor positivo siempre es la astucia, ya sea utilizada con buenos fines o con objetivos espurios. En este relato, sin embargo, la astucia no es un elemento central, y el mensaje es otro, vinculado con la confianza y la gratitud.

### “El religioso, el huésped y el mur”: la condena de la valoración excesiva del *aver*

Tal como se ha mencionado previamente, el capítulo III, “De la paloma collarada e del galapago e del gamo e del cuervo”, puede entenderse, en su sentido original, como una suerte de “respuesta” al capítulo que lo precede en el *Panchatantra*, que es el del león y del buey. En la fuente india,<sup>2</sup> estos capítulos eran consecutivos; de esta forma, el rey del marco inicia la narración afirmando que, una vez que ha entendido cómo la acción de un traidor puede separar a dos buenos amigos, en este capítulo el enfoque estará puesto en una situación opuesta, es decir, cómo la amistad puede prevalecer. Es así que este capítulo, que el mismo rey llama “de los puros amigos”,<sup>3</sup> tiene como principal objetivo ilustrar una situación en que la amistad se gesta, se desarrolla y triunfa ante las adversidades. Por esta razón, los personajes se enfrascan, en distintas oportunidades, en debates extensos y complejos sobre los distintos tipos posibles de amistad. En una charla entre el mur y el cuervo, que antecede al relato de la historia del mur, el primero determina la existencia de dos tipos de amistad, que en el texto se denominan como “el amor” y “el algo”: “Los omnes deste siglo dan se entre sy vnos a otros / dos cosas: la vna es el amor e la otra es el algo. Et los que se dan / el amor son los que pura e leal mente se aman; e los que se dan el algo / son los que se ayudan e se aprouechan vnos de otros” (280).<sup>4</sup> Afirman Lacarra y Cacho Blecua en su edición que puede entenderse esta premisa como una equivalencia de la distinción aristotélica entre amistad perfecta, interesada y placentera (1984: 208, nota 110).

<sup>1</sup> Las otras dos narraciones en primera persona son el capítulo sobre la vida de Berzebuey y el cuento “El religioso y las dos palomas”, insertado en el capítulo XIV “Del fijo del rey e del fydalgo e de sus conpañeros”. Afirman Lacarra y Cacho Blecua que “Los tres coinciden en narrar la conversión de sus protagonistas hacia nuevas formas de vida más acordes con la religión natural” (1984: 210, nota 112).

<sup>2</sup> La adición tardía del capítulo conocido como “La pesquisa de Dimna”, cuya introducción en la colección se postula obra del traductor árabe, separa estos dos capítulos en las traducciones sucesivas.

<sup>3</sup> En el ms. A: “Pues dime de los puros amigos, / como comienza su amistad entr’ellos e como se ayudan / e se aprouechan vnos de otros” (272). En el ms. B: “Pues / dime enxemplo de los puros amigos e como pa/resce su amor e se ayudan e aprouechan vnos a otros” (272).

<sup>4</sup> Todas las citas de *Calila e Dimna* se harán tomando como base la edición de Döhla (2009) a menos que se explicito lo contrario: por esta razón, de ahora en adelante solo se consignarán los números de página.

En este contexto de valoración positiva de la amistad es que el *mur* relata su historia. Este relato se ha conservado de manera sumamente defectuosa, tal como lo atestigua el carácter incompleto del *enxemplo* insertado en medio de la narración autobiográfica del *mur*, llamado “La mujer que cambió el sésamo”, que solo se conserva en el ms. B de manera fragmentaria y carente de final.

Esta narración corresponde al motivo D.1561.2.2. “Magic treasure gives miraculous powers” (1958: 739) del Index de Stith Thompson e ilustra el robo a las pertenencias de un religioso, pero esta vez narrado en primera persona por el ejecutor del robo, que es el *mur*. Como se acostumbra en los relatos que tienen como personajes a religiosos, se explica previamente el origen del bien del religioso a ser robado, en este caso, un “canastillo de comeres” (283) que le era traído al hombre cada día para que se alimente, y el alimento restante era depositado en el canastillo que quedaba colgando de una sogá. El roedor se aprovecha de esta situación y roba cada noche el alimento del religioso, que no logra, pese a múltiples intentos, frustrar el robo. Esta situación se ve interrumpida por la llegada de un huésped del dueño de casa, quien descubre la existencia de un pequeño tesoro que le otorgaba al ratón una suerte de poderes especiales.<sup>5</sup> Esta circunstancia es explicada en el texto con la frase “Este *mur* / non podría saltar do saltaua sy non por que yazian aquí estos maravedís, / ca el aver es criado para acresçer en\_la fuerça e en\_el seso” (286). No se especifican más detalles acerca de las propiedades mágicas de estos maravedís, sino solo que el ratón, una vez descubiertas y sustraídas estas monedas, es inhabilitado por completo de seguir saltando hacia el canastillo y por eso se gana el desprecio de sus pares, que otrora lo admiraban y vitoreaban por proveerles el sustento con sus robos cotidianos.

Es así que el *mur* se enfrasca en un discurso que denosta el interés excesivo por el aver,<sup>6</sup> entendido este en la acepción nominal del término. El aver, en el sentido en que figura en obras literarias castellanas bajomedievales, engloba a los bienes que una persona puede poseer;<sup>7</sup> el hecho de que las posesiones del individuo determinen su valoración de parte de su entorno y se equipare la pobreza con la soledad y el abandono puede entenderse como una crítica a la concepción materialista del mundo, así como también puede desprenderse de este discurso un vituperio de la pobreza, a la que se sindicó como la responsable de todos los males que aquejan al hombre. Así, en este doble juego, el *mur* critica la concepción materialista del mundo a la vez que demoniza la pobreza (“la pobredat es comienço e rrayz / de toda tribulaçion” [288]). La conclusión a la que llega, luego de un extenso discurso de tono antimaterialista, es semejante al vuelco ascético de Berzebuey en su autobiografía: la mayor riqueza es no desear y darse por satisfecho con lo que se tiene: “oy a\_lo sabios decir que non / es ninguna obra tan buena commo asmar, nin ningund temor de Dios / tal commo retenerse de mal fazer, nin ningund linaje commo buenas cos/tunbres, nin ninguna rriqueza commo tenerse por abastado con\_lo que / Dios le da” (291).

<sup>5</sup> Los “poderes especiales” que se le confieren al tesoro están vinculados, tanto en los manuscritos hispánicos como en las versiones árabes, con el acrecentamiento de la fuerza y la inteligencia, sin conferir detalles adicionales al respecto.

<sup>6</sup> “Veo que la conpañia e los amigos / e los vasallos non son sy non con\_el aver, e non pareçe la noble/za del coraçon nin el seso nin la fuerça sy non con\_el aver, ca yo / veo qu’el que non ha aver, sy se entremete de alguna cosa, torna / a\_la pobredat atras, asy commo el agua que finca en los rrios de\_la / lluvia del verano que nin v(e)a al mar nin al rrio que non a ayuda. Et / vi qu’el que non ha amigos non ha parientes, e el que non ha hijos non / es memoria del, et el que non ha aver non ha seso nin ha este siglo / nin el otro; (e) ca el omne, quando le acaesçe alguna pobredat E MENGUA, / dese(n)chan\_lo sus amigos e parten\_se del sus parientes e sus bien /querientes, e desprecian\_lo, e con cuyta ha de buscar vida trabajan/dose para averla para sy e para su conpañia e de buscar su vito a\_peligro de su cuerpo e de su alma, pues qu’el ha de perder este siglo e el otro” (287-288).

<sup>7</sup> El uso documentado del término en el *Cantar de mio Cid* podría excluir los bienes inmuebles y solo referirse a las posesiones “móviles”; cfr., al respecto, Pons Rodríguez (2016: 397). Asimismo, para el empleo nominal medieval del término *aver*, cfr. Lapesa (1984) y Torres Cacoullós (2010).

Las dos representaciones de robo en este relato tienen como objetivo principal desvalorizar la acción de la acumulación de bienes: tanto el robo exitoso, que era el que acometía el roedor cada día con la ayuda del tesoro, como el robo frustrado, que tiene lugar cuando, una vez despojado de los maravedís, el *mur* intenta robárselos al huésped dormido, lo que concluye con una golpiza y la huida del ladrón. Este segundo robo frustrado funciona como el punto más bajo en la historia del *mur*, que, una vez que ha perdido todo, solo puede reflexionar sobre su existencia y llegar a la conclusión que lo conduce a una vida ascética. En este relato se asiste, entonces, a una utilización diferente de la representación del robo: no tiene como objetivo ilustrar la necesidad de apelar a la astucia o a la cautela para sortear la posible pérdida de posesiones, sino que la acción de robar y, especialmente, la frustración de la comisión del delito funcionan como disparadores para la elección de una vida ascética y carente de materialismo.

### “Del orenze e del ximio e de la culebra e del rreligioso”: el robo sin condena

Este capítulo, cuyos debates sobre su origen se han resumido someramente en el inicio de este texto, ocupa el decimotercer lugar en la colección castellana. La premisa inicial de la que parte su historia central y única —dado que no contiene ningún apólogo insertado— es la diferenciación entre buenos y malos hombres en función de cómo se comportan frente a un favor recibido.<sup>8</sup> El filósofo, al encarar este tema, lleva a cabo una llamativa homologación entre seres humanos y bestias salvajes, dando a entender que, en muchas ocasiones, los animales se comportan con mayor nobleza que las personas.<sup>9</sup> La afirmación explícita de la equiparación entre seres humanos y animales en la que el animal puede considerarse moralmente superior constituye una novedad en *Calila e Dimna*, una colección compuesta en su mayor parte por relatos protagonizados por animales, que se presentan en variadas formas y estructuras,<sup>10</sup> pero que, hasta este capítulo, no habían sido destacados como superiores o más benevolentes que los seres humanos.

En el primer y más frecuente tipo de relato con animales, estos constituyen la totalidad de los personajes y encarnan valores, acciones y pensamientos humanos. Así, por ejemplo, los reyes-leones se comportan, en gran medida, como reyes.<sup>11</sup> En segundo lugar, se cuentan los relatos en los que se mezclan personajes animales con personajes humanos, y estos son de dos tipos: por un lado, aquellos en los que los personajes animales se comportan como animales y no tienen ningún rasgo humano,<sup>12</sup> y, en segundo lugar, las historias que muestran distintos

<sup>8</sup> En el ms. A: *dame / agora enxemplo del que gradesçe el bien fecho e lo gua/lardona, e del que lo niega e lo desconosçe.* En el ms. B se expresa la misma idea: *“dame enxemplo del\_ que es mereçiente de rreçebyr bien / fecho, et dame enxemplo de aquel que gradeçe el bien / fecho e lo galardona, et del que niega e desconosçe el / bien fecho.”* (430)

<sup>9</sup> En el ms. A se lee: *“Et en\_ los omnes ha buenos e / malos, · et acaesçe a\_ las vezes que en\_ los vestibles e en\_ las bestias e en / las aves ay alguna que es mas leal e mas conosçedera del bien fe/cho que el omne de bien fecho, e que mejor lo galardona”* (430). Idéntica idea se registra en el ms. B: *“E de\_ los omes ay buenos e malos, e acaece algunas vezes / que ay en\_ los vestiglos e en\_ las aves algunos que son mas lea/les e conosçientes que los otros del bien fecho e mas van/deras e gradeçederas e galardonaderas.”* (430).

<sup>10</sup> Las versiones árabes introducen el tema de manera levemente distinta: el énfasis está puesto fundamentalmente en el deber regio de asistir y hacer favores a terceros, y la enseñanza del capítulo es la obligatoriedad de “probar” previamente a la persona que va a ser asistida, para asegurarse de que se trata de un individuo agradecido y que está a la altura del favor. Probablemente con el objetivo de reforzar esta necesidad de asegurarse a quién está dirigido el favor, en las versiones árabes los animales, al salir del foso, alertan al religioso sobre la naturaleza traicionera del joyero e intentan disuadirlo de que lo salve. Esta interlocución de los animales está ausente en los manuscritos hispánicos.

<sup>11</sup> Esta primera tipología abarca, entre otros, los capítulos I, II y XII del *Calila*.

<sup>12</sup> En este grupo se insertan los papagayos acusadores que aprenden un idioma (capítulo II) y “El religioso y el gato” (capítulo VI).

niveles de humanización de los personajes animales, que pueden equipararse de manera total con el ser humano, o ubicarse en un nivel inferior a él.<sup>13</sup> El capítulo del orenze se sitúa en este último grupo de narraciones: los animales a los que el religioso salva del pozo junto con el orenze o joyero, si bien mantienen sus moradas y comportamientos animalizados, son pasibles de sentir agradecimiento, organizar un plan para salvar al religioso e incluso robar una serie de bienes con el objetivo de galardonarlo. Esta especie de término medio entre la animalización y la racionalización es un elemento distintivo de este relato, y coloca a los animales en un lugar de pureza e inocencia que contrasta con la naturaleza corrompida del ser humano –en particular del ser humano que vive en sociedad, como es el caso del joyero–.

El objetivo de este relato tan peculiar será trazar un eje entre los animales y el hombre salvados por el religioso, donde la animalidad e inocencia de los primeros se opondrá a la malicia y racionalidad del segundo.<sup>14</sup> Los animales, al sentir un profundo agradecimiento hacia el religioso que les salvó la vida, abandonarán momentáneamente sus moradas con la intención de recompensar de alguna forma al hombre: en este momento de la historia es que se pone el foco en la representación del robo, llevado a cabo por el simio y el tejón, conducidos por una motivación muy sencilla y benevolente: darle “buen galardón” (434) al hombre que les ha salvado la vida. De este modo, los animales roban una serie de joyas valiosas y se las otorgan al religioso, ignorantes del revuelo que generan los robos en la ciudad y del peligro en que ponen, involuntariamente, a su salvador.

El contraste se da, a continuación, entre los animales que, inocentemente, cometen un delito con el objetivo de agradar y recompensar al religioso, y el joyero, quien, a pesar de haberle ofrecido su lealtad al hombre, no duda en delatarlo ante el rey con el objetivo de elevar su estado. El orenze no comete, en sí, ningún delito, más que el de la deslealtad; el texto no da pistas acerca de si realmente cree en la culpabilidad del religioso o si lo considera una simple víctima involuntaria de la situación, pero, como sea, interpreta la aparición del hombre con las joyas como una señal divina destinada a cambiar su vida: “A\_me Dios mostrado cosa por que avre la merçed del rrey e sere honrrado del e de\_los mayores de su rregño” (436). El mayor contraste, entonces, se da entre los animales que sí cometieron un delito –el robo– y el joyero que, puede interpretarse, simplemente está enmendando el delito, entregando al supuesto criminal a la justicia. El único elemento que invierte estas situaciones es el de las intenciones: mientras que los animales pretenden recompensar a alguien que les ha hecho un bien, el joyero solo piensa en los beneficios que le reportará entregar al religioso, sin reparar

<sup>13</sup> Este grupo abarca relatos como “El religioso y la rata transformada en niña” (capítulo IV) y “Del rrey Beramer e del ave que dizen Catra” (capítulo VIII), además del capítulo analizado en este apartado, “Del orenze e del ximio e de la culebra e del rreligioso”. En estas historias, asistimos a distintos niveles de humanización de los personajes animales, que pueden o bien equipararse de manera total con el ser humano, como es el caso del rey Beramer, que cuenta con el ave Catra como si fuera un consejero más de la corte; o bien estar a un nivel inferior que el ser humano, pero todavía compartir la vida y las tribulaciones de él, como es el caso de la rata que el religioso transforma en niña y luego cuida como a una hija. Las particularidades de la animalización en el relato de orenze serán analizadas específicamente en el presente artículo.

<sup>14</sup> Otro elemento a tener en cuenta en este relato es la aparición de la serpiente como un animal bienhechor, leal y agradecido; en las restantes apariciones de culebras en el *Calila e Dimna*, siempre son mostradas como depredadoras que deben ser exterminadas. En este sentido, es particularmente significativo el discurso de Calila en el capítulo I, en el que, al reconvenir a Dimna por sus malas acciones, afirma “quien tal es, non es sy non como la culebra que cria el omne e / la falaga, desy non ha della sy non morderlo e fazerle mal” (231-232). Teniendo en cuenta esta caracterización de la culebra en páginas previas, se destaca el retrato que se hace de la misma en este relato. Aún se exige un análisis más profundo de este apólogo enfocado específicamente en la representación de los animales en el seno del discurso sapiencial castellano en función de sus antecedentes orientales, pero las observaciones realizadas en este apartado son suficientes para destacarlo como un capítulo singular dentro del contexto de la colección. Por último, también debe recordarse el distinto simbolismo que tienen las diferentes especies animales en los diferentes contextos culturales, que pueden contribuir con estas representaciones heterogéneas de distintos animales. Al respecto, cfr. Morales Muñiz (1996).

en que le debe la vida. De esta forma, el robo se despoja de todo matiz negativo y se convierte en una simple acción perpetrada por los animales en busca de devolver un acto de buena fe. En esta misma línea se encuentra el plan que traman para salvar al religioso, que incluye pasos como envenenar a la hija/el hijo del rey (su género varía en los dos manuscritos castellanos)<sup>15</sup> y, de alguna manera que no está especificada en el texto castellano, “causar” un sueño premonitorio donde el enfermo comprenderá que el religioso debe ser perdonado porque es el único que puede curarlo.<sup>16</sup> Nuevamente se asiste a la comisión, de parte de los animales, de acciones moralmente repudiables, como el envenenamiento del hijo del rey, pero que son impulsadas con un fin noble, que es la rehabilitación y liberación de un hombre bueno injustamente encarcelado. El robo, en este relato, pierde todo matiz negativo para pasar a formar parte de un plan de acción de los animales que, al encontrarse en un estado de inocencia otorgado por su vida salvaje, son dispensados de todo castigo.

¿Hubiera sido distinto el relato si en lugar de un tejón y un simio, los ladrones que quieren recompensar al religioso hubieran sido dos hombres? Probablemente la respuesta a esa pregunta sea positiva, y confirma una vez más el estatuto especial que tienen los personajes animales en esta historia de *Calila e Dimna* que no se parece a los otros capítulos que conforman el libro.

### A manera de conclusión

Estos relatos deben analizarse en un marco que los trascienda y unifique, que es el del análisis de las situaciones de robo en el *Calila e Dimna* en particular, y en la literatura ejemplar castellana bajomedieval en general. Sin embargo, puede esbozarse una serie de particularidades a tener en cuenta en estos relatos.

En primer lugar, el hecho de que los que ejecutan la acción de robar sean animales constituye un elemento relevante para el análisis de la representación del robo en estas historias. Tanto el personaje del *mur*, que gracias a su vinculación con la situación de robo experimenta una conversión que lo acerca al ascetismo y al desprecio de la acumulación de la riqueza, por todos los males que esta implica, como los animales del capítulo del *orenze*, que utilizan el robo como un medio para recompensar y agradecer un favor recibido, atraviesan la situación del robo con una inocencia que los separa de los ladrones encarnados por humanos en otros capítulos. En segundo lugar se registra en ambos relatos una serie de rasgos peculiares vinculados con la representación del animal ladrón que los diferencia de otros capítulos de la colección. En el caso del personaje del *mur*, el hecho de que sea una de las pocas narraciones en primera persona lo pone en consonancia con la otra búsqueda espiritual narrada en primera persona en la obra, que es el capítulo de la autobiografía de Berzebuey, el traductor persa. Este rasgo realza la relevancia de la historia del *mur* en el contexto de la colección y enfatiza el valor de la representación de la búsqueda personal del personaje y su discurso, que toca temas centrales para *Calila e Dimna* como son la búsqueda de la riqueza y las relaciones interpersonales. En el caso del capítulo del *orenze*, el estatuto particular de la animalización de los personajes lo vuelve una historia peculiar, aun si se tiene en cuenta que los personajes animales abundan en el *Calila*. El discurso sobre la inocencia animal que lo vuelve superior al ser humano no se encuentra en otro capítulo de la obra y puede implicar un origen distinto, en un contexto

<sup>15</sup> En las versiones árabes, el personaje es masculino.

<sup>16</sup> En algunas versiones árabes este sueño premonitorio del príncipe enfermo se da por intermedio de un ser sobrenatural, “duende” traduce Marcelino Villegas (2008: 292) جِن (jīm) o genio en la edición de ‘Azzām (1980: 264). La intervención de este ser está elidida en los manuscritos hispánicos, donde el niño simplemente narra su sueño premonitorio a la corte.

sociocultural que plantea ideas diferentes a las que se expresan en otros capítulos de origen indio.

Por último, la peculiaridad de estos capítulos, tanto en lo atinente a la representación de la situación de robo como en las particularidades que implica la animalización solo enfatizan la inmensa riqueza que aún se desprende del estudio de un texto tan fascinante como complejo como es *Calila e Dimna*.

### Bibliografía citada

- Al-Muqaffa, Ibn. (1980). *Kalila Wa Dimna* ('Abd-al-Wahhāb 'Azzām, Ed.). El Cairo: Dar Al-Maaref.
- Benalmocaffa, Abdalá (2008). *Calila y Dimna* (M. Villegas, Trad.). Madrid: Alianza.
- Cacho Blecua, Juan Manuel y Lacarra, María José (Eds.). (1984). *Calila e Dimna*. Castalia.
- De Blois, François (1990). *Burzoj's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalilah wa Dimnah*. Londres: Royal Asiatic Society.
- Döhla, Hans (2009). *El libro de Calila e Dimna (1251): Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*. Zurich: University of Zurich. Faculty of Arts.
- Hertel, Johannes (1914). *Das Pañcatantra: Seine Geschichte und seine Verbreitung*. Leipzig- Berlín: Teubner.
- Lapesa, Rafael (1984). "El uso de actualizadores con el infinitivo y la suboración sustantiva en español: diacronía y sentido", en A. M. Barrenechea & L. Schwarz (Eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 65-89.
- Morales Muñiz, Dolores (1996). "El simbolismo animal en la cultura medieval". *Espacio, tiempo y forma*, 9, 229-256.
- Nöldeke, Theodor (1912). *Burzöes Einleitung zu dem Buche Kalila wa Dimna*. Strassburg: Karl J. Trübner.
- Pons Rodríguez, Lola (2016). "Los haberes no verbales del infinitivo haber. Estudio histórico", en Carlota de Benito Moreno & Octavio de Toledo y Huerta (Eds.), *En torno a 'haber': Construcciones, usos y variación desde el latín hasta la actualidad (Studia Romanica et Linguistica)* New York- Frankfurt am Main: Peter Lang, 393-416.
- Thompson, Stith (1958). *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press.
- Torres Cacoullós, Rena (2010). "Las nominalizaciones de infinitivo", en Concepción Company (Ed.), *Sintaxis histórica de la lengua española, Segunda parte: La frase nominal*. México D.F.: UNAM - FCE.



# El tiempo como eje estructurador en *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo

**María Belén Navarro**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Católica Argentina

*mbnavarro@uca.edu.ar*

## Resumen

*Loores de Nuestra Señora*, un poema mariano menor de Gonzalo de Berceo, representante de la escuela del mester de clerecía del siglo XIII, se configura macrotextualmente como una plegaria de alabanza-petición dirigida a la Virgen María, en la cual se inserta una extensa secuencia argumentativo-narrativa (cuadernas 4-194), cuya materia es la historia de la Salvación, enfocado especialmente en el rol instrumental desempeñado por la Virgen. El tiempo cumple una función axial en la obra en tanto elemento estructural de la Historia, tal como ya ha postulado Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (1978; 1992). El primer objetivo del presente trabajo es examinar brevemente las referencias temporales adoptadas por el narrador para organizar su discurso y el significado simbólico que les adjudica. Luego, nos proponemos analizar una selección de las anacronías propias del relato –especialmente la tensión temporal propuesta por la naturaleza analéptica, proléptica o pancrónica de las plegarias, figuras y profecías más significativas– para interpretar su dinamismo y sus efectos, tanto narratológicos como religioso-simbólicos, en lo que atañe a la concepción de la trama del tiempo de la economía salvífica y su consumación.

---

**Palabras clave:** *Loores de Nuestra Señora*; Gonzalo de Berceo; historia de la salvación; narratología; anacronía.

## Time as a structuring axis in *Loores de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo

### Abstract

*Loores de Nuestra Señora* is a minor Marian poem by Gonzalo de Berceo, who is a representative of the 13th century Ministry of Clergy school. It is configured macrotextually as a prayer of praise-petition addressed to the Virgin Mary, in which an extensive argumentative-narrative sequence is inserted (stanzas 4-194) and whose subject is the history of Salvation,

focused especially on the instrumental role played by the Virgin. Time fulfills an axial function in the work as a structural element of History, as Víctor García de la Concha has already claimed (1978; 1992). The first objective of this paper is to briefly examine the temporal references implemented by the narrator to organize his discourse and the symbolic meaning that he assigns to them. Then, we intend to analyze a selection of the story's own anachronies (especially the temporal tension proposed by the analeptic, proleptic or panchronic nature of the most significant prayers, figures and prophecies) in order to interpret its dynamism and its effects (both narratological and religious-symbolic), with regard to the conception of the scheme of time of the salvific economy and its consummation.

---

**Keywords:** *Loores de Nuestra Señora*; Gonzalo de Berceo; Salvation history; narratology; anachrony.

Gonzalo de Berceo, primer autor de la literatura en castellano cuyo nombre se conoce, fue un clérigo secular del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla en el siglo XIII (aproximadamente 1196-1264) y uno de los principales representantes del mester de clerecía, una escuela del siglo XIII y XIV de hombres cultos y letrados cuyo objetivo fundamental fue la difusión de la cultura latino-eclésiástica en lengua romance. En el caso de este escritor, las temáticas de sus obras son exclusivamente religiosas; entre ellas, tres dedicadas a la Virgen María.

*Loores de Nuestra Señora* es una de ellas: se trata de un poema que se configura macrotextualmente como una plegaria de alabanza-petición dirigida a la Virgen (cuadernas 1-3, 194-233), en la cual se inserta una extensa secuencia argumentativo-narrativa que refuerza el alegato a favor de la loa debida a la Madre y el fundamento de la petición final para su mediación (GARCÍA DE LA CONCHA, 1978: 141-142; GONZÁLEZ, 2008: 66-76; NAVARRO, 2016c). Dicho alegato microtextual (cuadernas 4-194) tiene como núcleo temático el relato de la historia de la Salvación, desde la Caída hasta la Contemplación escatológica, pero compendiada desde un enfoque peculiar: el rol instrumental y corredentor de María, a quien el narrador se dirige como alocutoria consistentemente a lo largo del poema.

El principal estudioso de la obra, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (1978; 1992), sostiene que el poema se encuentra estructuralmente vertebrado por dos ejes: por un lado, el tiempo; por el otro, la respuesta de los hombres a las profecías y signos. No son ejes independientes sino integrados, en tanto la dimensión temporal propia de la historia de la salvación es dinamizada por la participación humana en el designio divino. Consideramos que, en efecto, esta observación estructural de *Loores* es absolutamente acertada, pero que en los dos trabajos que el crítico le dedica a la obra no se llega a fundamentar su condición vertebral en tanto García de la Concha se centra en aspectos más locales y el efecto global, si bien abordado, se diluye; en otras palabras, no se visualiza hasta qué punto es una clave sustancial para la interpretación global del poema y su adecuada apreciación estética.

En consecuencia, el objetivo del presente trabajo será examinar en mayor detalle la función axial del tiempo en la obra como clave de interpretación; en primer lugar, retomaremos y examinaremos brevemente las referencias temporales adoptadas por el autor para organizar su discurso y el significado simbólico que les adjudica. Luego, nos proponemos analizar una selección de las anacronías propias del relato –especialmente la tensión temporal propuesta por las plegarias, figuras y profecías más significativas– para interpretar su dinamismo y sus efectos, tanto narratológicos como religioso-simbólicos, en lo que atañe a la concepción de la trama del tiempo de la economía salvífica y su consumación.

## 1. Referencias temporales en *Loores de Nuestra Señora*

Entre las cuadernas 4 a 194 se desarrolla el microtexto inserto que funciona como alegato y fundamento de la plegaria macrotectual. Su índole textual es predominantemente narrativa, el relato de la historia de la salvación, pero centrado en el rol instrumental de María. En tanto narración, el empleo de referencias temporales no debe extrañarnos en términos de cohesión textual; sin embargo, notaremos que su uso es ocasional y siempre simbólico, enlazado con un valor sagrado o de clave estructural.

En un primer segmento de dicho relato, entre las cuadernas 4 a 19, se compendia una selección de profecías, primero enfocadas en la figura de María y luego de carácter cristológico. En tal sentido, el narrador no opta por un orden estrictamente cronológico: en la primera estrofa del microtexto inicia el racconto de la Historia de la Salvación refiriéndose a la tentación mediante el discurso hábil pero embustero de la serpiente y al pecado del hombre (Gn 3): “Cuand’ engañó la sierpe los parientes primeros /e los sacó de seso con sermones arteros” (4ab). Inmediatamente menciona el temor posterior a la enunciación de la promesa mesiánica (Gn 3, 14-15), que Berceo ve realizada en la figura de María, la alocutaria: “de ti s’ temieron luego los falsos lesongeros” (LNS<sup>1</sup>, 4c). De esta manera, Berceo destaca su rol corredentor, ya presente en el esquema salvífico desde su mismísimo comienzo, junto con el contraste tipológico de Adán y Cristo en el verso 5d:

*Cuand’ engañó la sierpe los parientes primeros  
e los sacó de seso con sermones arteros,  
de ti s’ temieron luego los falsos lesongeros,  
mas non fueron del tiempo nin de hora certeros.  
[...] profecías e signos todos por ti ficieron:  
que cobrarién por ti los qu’ en Adán cayeron (LNS, 4, 5cd; el subrayado es nuestro).*

Las profecías elegidas se centran en la articulación con la materia narrativa: María en tanto Madre de Dios que posibilita la encarnación y Jesucristo como el redentor. Por esa razón se destaca temporalmente el contrapunto de la Caída y la restauración profetizada que luego tendrá verificación efectiva en la propia narración de la Resurrección. Estos signos proféticos son la vinculación necesaria entre la Caída y la Encarnación desde el punto de vista de la Historia de la Salvación y también desde la articulación narrativa interna de LNS, ya que “preanuncian la victoria de la Virgen sobre el demonio” (SALVADOR MIGUEL, 1992: 868).

Luego de referir los principales signos marianos (la mata encendida, el vellocino de Gedeón, raíz de Jesé, bastón de Aarón, la puerta cerrada...), el poeta articula con las profecías principalmente cristológicas: “*El tiempo del tu fijo* todos lo esperavan;/ porque tardi venié, mucho se aquexavan;/ mas, maguer serié tardi, que verrié non dubdavan;/ avién grant alegría, maguera que laçravan” (LNS, 14; el subrayado es nuestro). Nuevamente se destaca la incertidumbre del momento de la llegada de Jesucristo, la espera larga, pero con fe. Se constata claramente en estos pasajes los ejes propuestos por García de la Concha (1978: 144-145): el tiempo de la revelación divina como vertebrador de la historia y la respuesta humana, en este caso, positiva en tanto se mencionan creyentes y profetas, pero inmediatamente se describirá la respuesta

<sup>1</sup> Todas las citas textuales del poema remiten a la edición de Nicasio Salvador Miguel (1992), según los datos consignados en la bibliografía. Se utilizará la abreviatura “LNS” para aludir a esta edición.

opuesta, el contraejemplo: los judíos, representados como colectivo, incrédulos, ciegos y sordos ante el Verbo (LNS, 15).

La cuaderna 19 que cierra esta primera sección narrativa opera de relato sumario<sup>2</sup> que enlaza estos signos proféticos del Antiguo Testamento con el relato de su cumplimiento: “*Grandes tiempos passaron ant’ qu’ esto fuess’ cumplido,/ mas la virtud de Dios no l’ echó en olvido;/ consejo de salut en cielo fue bastido:/ cóm’ cobrass’ don Adam el bien qu’ avié perdido*” (LNS, 19; el subrayado es nuestro).

No se evidencian otras referencias temporales hasta el momento del nacimiento de Jesús, instancia en la cual se vuelve a subrayar el sema del cumplimiento: “*Nueve meses folgó en el tu sancto seno/ fasta que el tiempo de la parición veno;/ cuand’ se llegó la hora e el cuento fue lleno,/ fijo parist’ e padre sobre lecho de feno*” (LNS, 25; el subrayado es nuestro). Se señala explícitamente también en la cuaderna 26 la consumación de la profecía de Isaías, presentada en la cuaderna 8. Este es un mecanismo constante a lo largo de la narración, en el cual el narrador alude o menciona explícitamente la verificación de las profecías y leyes veterotestamentales (no solamente las compendiadas previamente), lo cual vuelve a evidenciar los dos ejes señalados para la obra: el tiempo divino y la respuesta humana.

*Siete días passados, vino la luz octava,  
circuncidest’ el niño, como la ley mandava;  
Tú faciés el misterio, mas Elli lo guiava,  
Tú cevavas a Elli, Él a ti governava* (LNS, 30; el subrayado es nuestro).

*Al cuarenteno día de la su parición,  
ofrecíste·l en templo, recibio·l Simeón;  
[...] Madre, d’ aqueste passo profetó Malachías  
cómo vernié al templo el amado Mesías;  
e Tú, como saviés leyes e profecías,  
Tú lo fuisti cumpliendo como venién los días* (LNS, 33ab, 34; el subrayado es nuestro).

Luego, el narrador vuelve a emplear las referencias temporales para realizar un relato sumario que le permita avanzar con la historia de la salvación y pasar a la vida pública de Jesucristo. Destaca el número de días, de carácter simbólico, ante ciertos eventos significativos: el bautismo, la tentación del Diablo.

*Cuand’ fue de doce años, maguer niño de días,  
ya iva voceando las sus derechurías;  
concluí los maestros, solvié las profecías,  
non osavan ant’ Él decir sobejanías.  
Quando veno el tiempo de complida edat,  
recibió el bautismo con muy grant humildat* (LNS, 42-43ab; el subrayado es nuestro)  
*El bautismo passado, la cuarentena tovo;  
temiese del diablo, en assecho li sovo;  
al cuarenteno día, la carne fambre ovo;  
cuand’ entendió la fambre, el diablo descrovo* (LNS, 45; el subrayado es nuestro)

<sup>2</sup> Se narra un largo período de tiempo sin detalles de acción, por lo que el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia (GENETTE, 1989: 153).

Sintetiza los principales milagros y gestos de la vida pública de Jesucristo sin brindar ningún tipo de referencia temporal, hasta arribar al relato de la Semana Santa:

*El sexto día ante que tomasse pasión,  
en la sancta ciudat entró en procesión  
[..] El día de la Paschua, caudal iva viniendo,  
el precio de tu fijo sobre todos subiendo;  
fuert' iva la invidia los sabios corrompiendo,  
fueron consejo malo como malos prendiendo. (LNS, 54ab, 55; el subrayado es nuestro)*

Luego de narrar la secuencia de acciones del Jueves Santo, la última cena y la traición de Judas, se detiene especialmente a reflexionar sobre el día viernes y su simbolismo (NAVARRO, 2017b), vinculándolo con el contrapunto de la figura de Adán y el fundamento del sacrificio de Jesucristo: “*Viernes fue aquel día, siempre será nombrado:/ en atal mesmo día fue Adán engañado,/ fue por salvar el mundo Christo crucificado,/ cerca d'Él dos ladrones del un e 'l otro lado*” (LNS, 60; el subrayado es nuestro).

Transcurre luego el relato de la Crucifixión, una meditación ante la Cruz del narrador y la vigilia ante el sepulcro. Finalmente, arriba el domingo de Resurrección y, con él, una reflexión en torno a su carácter simbólico (LNS, 103-106):

*Cambiemos la materia, en otro son cantemos,  
oiremos tales nuevas con que nos gozaremos:  
resucitó don Christo, la hora non savemos,  
domingo de mañana, segunt lo que leemos  
El día del domingo día es consagrado,  
de muchos privilegios es privilegiado,  
éste sól' es del nombre del Señor dirivado,  
sobre todos los otros deve seer honrado (LNS, 103-104; el subrayado es nuestro)*

El poema continúa con otros sucesos relevantes de la historia de la salvación, a saber: las apariciones, la Ascensión, Pentecostés, el Juicio Final<sup>3</sup>; todos ellos aparecen representados temporalmente con esta misma lógica: enlace con eventos previos, relato sumario, reflexión sobre el valor simbólico del número de días. Todas estas referencias temporales no son solamente un elemento necesario de toda narración en cuanto tal, sino que se evidencia que son un mecanismo de cohesión textual en el plano simbólico: tal es la concepción monástica benedictina subyacente a toda la obra respecto a la historia de la salvación, propia de la época de Berceo. Profundizaremos en este aspecto más adelante.

<sup>3</sup> “El término cumplido de la resurrección,/ ant' que viniés's la hora de la ascensión,/ diez veces aparesco a la su criación;/ cuento podemos dar de todas a razón (LNS, 124), “Madre, cuarenta días en est' medio corrieron,/ las nuevas poc' a poco por las tierras salieron;/ creyeron la verdat los que seso ovieron;/ doblaron su pecado los que la non creyeron.” (LNS, 128), “Todo lo ál passado, al cuarenteno día/ aplegó Jesuchristo toda su compañía;/ amolos com' hermanos, diolis grant vañía;/ entendí sobre todos en ti, Virgo María” (LNS, 130), “Avié derechamente tanto tiempo passado/ desque el campo ovo don Christo arrancado,/ doncas aquelli era el día señalado / cuando avié el Spíritu a seer embiado”. (LNS, 152), “Otro grant privilegio aven estos varones:/ el día del Jüicio judgarán las razones;/ ellos, con el tu Fijo, partirán gualardones,/ destajar s' an por siempre jamás las particiones” (LNS, 169).

## 2. La dimensión metadialógica del entramado de plegaria-profecía: las conexiones anacrónicas de los componentes textuales

En lo que respecta a la índole estructural de la organización temporal-causal del discurso, resulta conveniente interpretar los efectos de las distintas anacronías<sup>4</sup> presentes en las secuencias narrativas del poema. Como instancias particularmente anacrónicas, es decir, de discordancia entre el orden temporal de la historia y del relato, se destacan las plegarias y las profecías, insertas tanto el microtexto como en el macrotexto, que establecen un entramado de varias redes prolépticas y analépticas, el cual define no sólo la arquitectura narrativa, sino también la eficacia estética del conjunto e incluso se relaciona estrechamente con el sentido global del poema.

En este análisis suscribimos a las categorías de la plegaria y la profecía tal como las concibe Javier Roberto GONZÁLEZ (2008) en su libro dedicado a la configuración del discurso religioso en las obras de Gonzalo de Berceo. En este sentido, entendemos por “profecía” todo discurso en el cual la dimensión trascendente-santa se encuentra textualizada como locutor, en primera persona (mediatizada por la voz vicaria de un santo profeta), y especificado como *trascendente-descendente*, en tanto un emisor divino o celestial desciende hacia un receptor humano o terreno: “*Dios me dice a mí, hombre*”; mientras que “profecía” es aquel discurso en el cual lo trascendente-santo se textualiza como alocutario<sup>5</sup>, en segunda persona; lo trascendente se especifica como *trascendente-ascendente*, en tanto un emisor humano o terreno asciende hacia un receptor divino o celestial: “*Yo, hombre, digo a Dios/los ángeles/ los santos*”. Recordemos que GARCÍA DE LA CONCHA (1978: 148) había planteado como uno de los ejes de la secuencia narrativa de *Loores* la serie “signo-respuestas”: los variados modos del anuncio mesiánico urgen una respuesta, diversificada en dos rumbos: positiva o negativa. Esta circunstancia ya la hemos observado y ratificado localmente, especialmente en el microtexto, pero también puede encontrarse realizada a nivel global en la configuración de los turnos de las distintas plegarias y las profecías mediante un esquema triádico plegaria-profecía-plegaria, si uno reduce a su núcleo esencial los momentos de esta dinámica metadialógica. GONZÁLEZ (2008: 245-246) propone la necesidad de referirse a esta circunstancia comunicativa como “metadiálogo”, dada la característica absolutamente trascendente de uno de los interlocutores: el hombre sí dialoga con Dios en su plegaria, Dios escucha siempre y le responde, pero lo hace de diversas maneras “metapresenciales”, como la voz interior y grados de manifestaciones fácticas o epifánicas con las que Dios se revela. Se sitúa más allá de toda circunscripción espacio-temporal, por lo que no hay copresencia efectiva (que suele ser una de las notas esenciales de la definición de “diálogo”), sino omnipresencia.

Por definición, la plegaria es el turno verbal ascendente humano hacia el alocutario trascendente-santo, mientras que la profecía es el signo (que puede ser gestual o verbal) descendente de lo trascendente-santo. En general, se encadenan en forma de pares, cumpliendo la plegaria la función de iniciativa y la profecía, de réplica.

<sup>4</sup> Definidas por Gérard GENETTE (1989: 92-95), las anacronías son las diferentes formas de discordancia entre el orden temporal de la historia y del relato. Existen dos tipos básicos: la prolepsis (toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior) o la analepsis (toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia).

<sup>5</sup> Se emplea el término “alocutario”, propio de la pragmática del discurso y de la teoría del diálogo, para discernir entre aquel a quien explícitamente se habla, designándolo mediante marcas discursivas inequívocas como interlocutor y aquel para quien se habla, esto es, aquel que aun sin ser designado como interlocutor se espera que reciba en última instancia nuestro mensaje -el destinatario- (STATI *apud* GONZÁLEZ, 2008: 61).

En efecto, el primer turno en *Loores* lo desempeña el narrador extradiegético mediante la plegaria de petición-alabanza macrotextual (estrofas 1-3): en ella solicita el auxilio de María para contar la historia de la Salvación a la vez que indica las cualidades que demuestran la necesidad de alabarla. En tanto plegaria de petición, tiende a una tensión proléptica, que halla su consecución en el propio objeto textual, en la propia realización de la narración. Por otro lado, por definición, al componente laudatorio de esta plegaria le suele corresponder una anacronía pancrónica, tal como explica González:

en la *narratio* central en la que radican la adoración o la alabanza no se alude a ninguna instancia temporal perfectiva ni futurible, sino al eterno presente de Dios o bien al durativo presente de los santos alocutarios; se trata de una *narratio* [...] que alude a circunstancias del extratexto, como los grandes hechos de la historia sagrada por los cuales se alaba a Dios o a los santos (GONZÁLEZ, 2008: 235-236).

Sin embargo, la concatenación y alternancia de plegarias y profecías a lo largo del poema requiere la consideración más detallada de la sucesión de turnos y la abstracción de ciertas secuencias narrativas.

La plegaria inicial incoa la totalidad del microtexto inserto: “En tu feduça, Madre, de ti quiero decir/ cómo vino el mundo Dios por ti redimir;/ Tú m’ da bien empeçar, Tú m’ da bien acomplir,/ que pueda tu materia cuál o cómo seguir” (LNS, 3). En este sentido, puede entenderse que la respuesta divina a esta solicitud se encuentra en el propio texto, en el acto mismo de la narración. Posteriormente se presenta el turno metadialógico trascendente mediante una serie de signos marianos y cristológicos (estrofas 5-18), que funcionan como discursos proféticos, de carácter proléptico cuyo cumplimiento se verifica intratextualmente a partir de la aceptación de la Virgen María del designio de Dios (la respuesta humana, 20-26). Luego, en el relato del Nuevo Testamento, se incluyen mediante relatos sumarios los milagros y parábolas efectuados por Cristo, que son signos del Reino de Dios (estrofas 27-57), también de referencia proléptica. Ante estas manifestaciones epifánicas, se ejemplifican dos tipos de respuestas: la incrédula, representada por los judíos, incapaces de comprender la voluntad divina, y la creyente, personificada por María, los apóstoles y las distintas personas que reconocen a Cristo, como las mujeres del sepulcro.

Llegados al punto de inflexión del poema y de la historia de la Salvación, la Pasión de Cristo en la Cruz (estrofas 58-77), el poeta se sitúa ante este signo de la misericordia divina y profiere una plegaria de confesión, adoración y petición (LNS, 96-98); en este último caso, el cumplimiento no se encuentra en el texto, dado que alude a circunstancias extratextuales y atextuales, integra analepsis, prolepsis y pancronía (NAVARRO, 2016a). Sin embargo, los signos sucesivos –las apariciones, la misión encomendada a los apóstoles, la Ascensión (LNS, 99-137)– son respuestas indirectas a la petición del poeta: Jesucristo no ha abandonado a la humanidad y, por el contrario, la naturaleza humana se ha elevado junto a él, tal como indica el mismo narrador en su expresión jubilosa y agradecida al anunciar la Resurrección: “Quand’ Él resuscitó, todos resuscitamos;/ saliémos de prisión, enguedat recobramos;/ a la Virgo María todos gracias rendamos,/ por qui los peccadores tan grant merced ganamos” (LNS, 118).

Ante el desánimo de los apóstoles luego de la Ascensión, se relata el discurso profético de los ángeles de Dios (LNS, 133), al cual el narrador responde metadiegeticamente con una afirmación de fe: “Dubdar podríamos, certas, si devemos dubdar,/ si nos podríe don Christo mayor piadat far;/ buen señor por mal siervo dexós’ en cruz matar,/ después púsol’ consigo e fiçolo regnar” (LNS, 135). Posteriormente, Pedro recuerda la profecía de David sobre el lugar

de Judas y deciden darle cumplimiento (LNS, 139), por lo cual solicitan el auxilio de Dios mediante una plegaria de petición (140), la cual recibe una respuesta fáctica: “Ellos bien lo hicieron, Él bien lo recibió;/ ellos bien lo rogaron e Él bien los oyó;/ la suert’, com’ a él plogo, en Mathías cayó;/ allí cumplió cüento, onde Judas salió” (LNS, 141). Consecutivamente se relatan los signos de Pentecostés y la donación del Espíritu Santo, que permite la expansión de la Iglesia y la empresa apostólica, que es la réplica de los seres humanos.

Finalmente, como última manifestación del designio divino, se textualiza un discurso profético proléptico sobre el Juicio Final y los dos destinos posibles de la humanidad (NAVARRO, 2017a), de acuerdo con las respuestas terrenales otorgadas (LNS, 170-194), que no sólo incita una confesión de pecados en el narrador (LNS, 176-180) y una exhortación a la fe (LNS, 193-194), sino que también inexorablemente se vincula con la conclusión: la plegaria de alabanza-petición dirigida a la alocutaria santa, que integra elementos analépticos, prolépticos y pancrónicas (LNS, 195-223).

### 3. Conclusiones

En conclusión, podemos observar que las referencias temporales locales no solo explicitan la dinámica propia de la historia humana, sino que además funcionan como marcas de una cohesión mayor, como evidencias del entramado articulado de la historia de la salvación en tanto designio divino, de promesa y cumplimiento, de signo y respuesta humana (NAVARRO, 2016b). Asimismo, esta disposición también se encuentra a un nivel estructural mayor, globalmente en toda la obra, plasmada en una dinámica metadialógica, que alterna profecías (también gestos y milagros), plegarias y afirmaciones de fe, en un complejo entramado anacrónico. Estos mecanismos posibilitan textualizar la dinámica propia de la historia de la Salvación: Revelación divina y respuesta sujeta al libre albedrío. De esta manera, tal como indica Foster (1970: 133)<sup>6</sup>, Berceo vivifica la historia de la Cristiandad al referirse a sí mismo como un pecador más que necesita la promesa de Cristo y la intercesión de María, para resaltar cómo el cumplimiento progresivo de Jesucristo abarca e interpela a la totalidad de la historia humana y a cada uno de los hombres.

Subyace en esta concepción de la historia de la salvación una visión monástica benedictina, en la cual los hechos narrados deben ser entendidos como gesta Dei<sup>7</sup> (Leclercq, 1964: 200; Pennington, 2000: 224). Además, el rol otorgado en esta obra a la contemplación escatológica también se corresponde con esta visión monástica de la historia, como punto al que tiende y en el cual culmina el plan salvífico de Dios<sup>8</sup> y el cual requiere el consentimiento de cada ser humano. De allí el énfasis otorgado en Loores a las distintas respuestas dadas por los agentes

<sup>6</sup>“Gradually, the poet brings his story of Christianity up to date by referring to himself as the present-day sinner in need of the promise of Christ and the intercession of Mary. In employing the ‘poetic I’, Berceo does more than involve himself personally in his narrative. He stresses the way in which Christ’s fulfillment is progressive activity which embraces the totality of human history. The man of the present is also Adam, a sinner in need of the continual renewal of the Christian story, and a sinner who will eventually have to face the final realization of history in the Last Judgment.” (Foster, 1970: 133).

<sup>7</sup>“Para incitar a la virtud y a alabanza de Dios es necesario, después de haber constatado los hechos, interpretarlos de algún modo; es necesario, sobre todo, replantearlos en un vasto contexto, pues la historia particular se inscribe siempre en la historia de la salvación” (LECLERCQ, 1964: 194). “Y es que, a partir de acontecimientos concretos, se trata siempre de servir a la Iglesia, de profundizar en el misterio de la vocación cristiana, de discernir cómo la salvación de la humanidad se va realizando en la trama del tiempo” (LECLERCQ, 1964: 195).

<sup>8</sup>“La importancia que los monjes dan a la historia explica también el gran puesto en el que colocan a la escatología, porque la obra de la salvación, inaugurada en el Antiguo Testamento y realizada en el Nuevo, no termina sino en el más allá” (LECLERCQ, 1964: 270).



humanos interpelados y el enaltecimiento de quienes aceptaron su misión –principalmente María, pero también los apóstoles–. En consecuencia, la historia de la salvación, en primera instancia presentada de manera universal, se individualiza a través del empleo de la voz narrativa (ya sea en primera persona singular o plural) para involucrarnos en esa trama temporal narrada; la meditación ante la Cruz o la confesión en la contemplación escatológica no son meros recursos retóricos de índole patética, sino el necesario reconocimiento y aplicación personal del amor de Dios, de su misericordia<sup>9</sup>.

Por esta razón sostenemos que el tiempo y la respuesta humana no son solamente ejes estructurales de *Loores de Nuestra Señora* en cuanto vertebran la narración de la historia de la salvación y visibilizan su divina cohesión, sino también claves para su adecuada interpretación, ya que manifiestan la intencionalidad del poema de conducir a la humanidad al metadiálogo: a la adoración de Dios y a alabanza de María como instrumento de la economía salvífica, cuyo punto culminante es la réplica individual de cada uno ante la interpelación de la Revelación.

## Bibliografía citada

### Primaria

Gonzalo de Berceo (1992). *Loores de Nuestra Señora*. Edición y comentario de Nicasio Salvador Miguel. En Gonzalo de Berceo. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, pp. 859-931.

### Secundaria

DE LUBAC, Henri (2000). *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*. Michigan: Eerdmans Publishing Co., 2 vols.

FOSTER, David (1970). *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*. Kentucky: University Press of Kentucky.

GARCÍA DE LA CONCHA, Victor (1978). “Los loores de Nuestra Sennora, un Compendium Historiae Salutis”, *Berceo*, 94-95, 133-189.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1989). “La mariología de Gonzalo de Berceo”, en Gonzalo de Berceo. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, 1992, pp. 61-87.

GENETTE, Gérard. “Discurso del relato. Ensayo de método” en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, pp. 75-327.

GONZÁLEZ, Javier Roberto (2008). *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires: Circeto.

LAUSBERG, Heinrich (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 3 vols.

<sup>9</sup>“En el fondo, la realidad cuya preocupación asegura la unidad de toda su teología, es el misterio del amor, la «economía» es la manifestación del amor de Dios por nosotros, y la «antropología» es la realización en nosotros, la aplicación a cada uno de ese amor de Dios” (LECLERCQ, 1964: 271-272); “Los monjes recurren, como espontáneamente, al testimonio de la conciencia, a la presencia en ellos de los misterios de Dios. No tienen en absoluto como fin principal exponerlos, explicitarlos, y deducir sus consecuencias especulativas, sino penetrar de ellos toda su vida, y orientar toda su existencia hacia la contemplación” (LECLERCQ, 1964: 274)

- LECLERCQ, Jean (2000). "Formas de oración y contemplación, II: Occidente", en Mc. Ginn, Bernard; Meyendorff, John; Leclercq, Jean (dirs.) *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII*. Buenos Aires: Lumen, pp. 431-441.
- LECLERCQ, Jean (2000). "Monaquismo y ascetismo, II: cristianismo occidental", en Mc. Ginn, Bernard; Meyendorff, John; Leclercq, Jean (dirs.) *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII*. Buenos Aires: Lumen, pp. 131-148.
- LECLERCQ, Jean (1964). *Cultura y vida cristiana. Iniciación a los autores monásticos medievales*. Salamanca: Sígueme.
- NAVARRO, María Belén (2016a). "¿Oración narrativa o digresión meditativa? Análisis de un microdiscurso complejo de *Los Loores de Nuestra Señora*", *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, N<sup>o</sup>. 73, pp. 145-156.
- NAVARRO, María Belén (2016b). "Amigos e señores": la construcción del sujeto enunciator y del enunciatario humano en *Loores de Nuestra Señora*", *Revista Chilena de Estudios Medievales*, Universidad Gabriela Mistral, N<sup>o</sup> 10 (julio-diciembre), pp. 131-153.
- NAVARRO, María Belén (2016c). "La plegaria como macrodiscurso de *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", *Revista Signum*, Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM), vol. 17, N<sup>o</sup> 2, pp. 120-142.
- NAVARRO, María Belén (2017a). "La contemplación escatológica en dos obras de Gonzalo de Berceo: *Loores de Nuestra Señora* y *Los Signos del Juicio Final*", *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, N<sup>o</sup> 6, pp. 259-276.
- NAVARRO, María Belén (2017b). "La heterogeneidad de los enunciados expositivos en *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, vol. XX, pp. 59-76.
- PENNINGTON, Basil (2000). "El mundo religioso del siglo XII, III: los cistercienses", en Mc. Ginn, Bernard; Meyendorff, John; Leclercq, Jean (dirs.), *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII*. Buenos Aires: Lumen, pp. 223-235.
- VAN DIJK, Teun (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

# Tragicomedia macabra

**Mariel Silvina Quintana**

Universidad Nacional de Jujuy

*marielquintana@gmail.com*

## Resumen

En el presente trabajo abordaremos el tratamiento de la muerte en *La Celestina* de Fernando de Rojas: la imagen -o imágenes- que de ella esbozan sus personajes y la de su accionar en la sustancia dramática narrativa, en un movimiento que nos remite a las mudanzas de la danza macabra. *La Celestina*, obra caracterizada por su complejidad e inmersa en el espesor de la historia literaria en una encrucijada entre Edad Media y Renacimiento, retoma y recrea, en un claro signo de modernidad, una alegoría artística y literaria de cuño medieval: la danza de la muerte.

---

**Palabras clave:** Danza de la muerte; *La Celestina*; Edad Media; modernidad; originalidad.

## Macabre tragicomedy

### Abstract

This paper deals with the treatment of death in Fernando de Rojas's *La Celestina*: it examines the representation (or representations) of death that the different characters outline, as well as the actions of these characters in the dramatic and narrative substance, actions reminiscent of the Danse Macabre. *La Celestina* is a work characterized by complexity, immersed in the thick moment in literary history that spans between the Middle Ages and the Renaissance. As such, it takes up and recreates, now with a clear sign of modernity, a medieval artistic and literary allegory: the Dance of Death.

---

**Keywords:** Dance of Death; *La Celestina*; Middle Ages; modernity; originality

*“El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico  
Ignorantes en su frenesí de la luz original”  
Federico García Lorca*

## 1. De contiendas

“No han de faltar nuevos detractores a la nueva adición” (81)<sup>1</sup> es la aseveración final del prólogo en prosa que en 1502 agregó Fernando de Rojas a su, entonces rebautizada, *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, impresa por primera vez en Burgos en 1499 como *Comedia*. El autor cierra así su argumentación acerca de que “todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla” (77). Todas las cosas: el universo, la naturaleza, los hombres, e incluso su texto: “no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contiendas a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno su sentencia sobre ella” (80). Esta expresión final da cuenta de un hecho insoslayable en medio de la diversidad de opiniones y lecturas, que tan sesudamente veía y preveía Rojas, y que se mantiene hasta el día de hoy: su novedad y su ambigüedad.

En este trabajo nos interesa reflexionar sobre *La Celestina* en tanto obra inmersa en el espesor de la historia literaria, en una encrucijada entre la Edad Media y la modernidad.

Mucho se ha escrito acerca de la división de la historia en edades a partir de hitos, claramente fechados, sobre su validez y pertinencia, y sus correspondencias con la historiografía literaria. Nosotros creemos necesario considerar la investigación de los textos literarios a partir de una concepción de la historia como pluralidad y discontinuidad. En esta línea, Leonardo Funes manifiesta:

Es erróneo concebir la tarea de cada investigador como la del orfebre de una pequeña pieza de un *puzzle* que luego encontrará su sitio, encajará en el gran lienzo que, tras un trabajo colectivo de largo tiempo y puestas todas las piezas en su lugar, ofrecerá a la contemplación del público el gran cuadro de una historia de la literatura. (Funes, 2013: 23).

Así, propone la noción de historia literaria como práctica fundamentada en “el espesor histórico de los textos, tanto en su dimensión material y tecnológica, como en su dimensión ideológica y estética” (Funes, 2013: 17) frente al género de la historia de la literatura, con su linealidad cronológica y su aspiración panorámica y universal. Justamente, *La Celestina* es un excelente ejemplo de lo que sería esa pieza de *puzzle* imposible de encajar.

Existen diversas posturas sobre los límites y alcances de la Edad Media y el surgimiento de la Modernidad, sin embargo es indiscutible que los siglos XIV y XV fueron testigos de una serie de cambios radicales que se produjeron en todos los ámbitos de la sociedad europea. Momento que se conoce por el nombre de Baja Edad Media; Huizinga se refiere al otoño de la Edad Media; Hauser, en la unidad artificial de esa extensa etapa, habla del periodo cultural de la burguesía ciudadana, claramente diferenciado de los anteriores –feudalismo y caballería cortesana- (Cfr. Hauser, 1998: 153).

El orden unívoco medieval -estamental, sustentado en los valores de santidad y heroísmo y bajo el poder regidor de la Iglesia- es desplazado por una cosmovisión pluridimensional. En el tránsito hacia la modernidad, la sociedad avanza en un proceso de secularización en el que el hombre, poco a poco, se va alejando de Dios y la riqueza, la posesión de bienes materiales, se convierte en un valor primordial, asociado al surgimiento de la burguesía como grupo social. La primera edición de *La Celestina* (1499) corresponde a este periodo de transición, por ello cabe preguntarse ¿Es una obra medieval o moderna? ¿o está a medio camino entre la Edad Media y el Renacimiento? Francisco Rico en su célebre *Historia Crítica de la Literatura Española-*

<sup>1</sup> Todas las citas de *La Celestina* corresponden a la edición de Severin (1994) consignada en la bibliografía, solo señalamos número de página.

la (1979) manifiesta que *La Celestina* debe considerarse en forma independiente, sin embargo en los manuales de estudio suele situarse en la Edad Media, incluso para la reciente *Historia de la Literatura Española* dirigida por José Carlos Mainer (2012). De todas maneras, el mundo que habitan sus personajes, su idiosincrasia, su tratamiento literario, su complejidad genérica y la de la mediación textual, entre otros aspectos, dan cuenta de una obra que transita los primeros pasos de la modernidad. Lo medieval estaría dado por algunas prácticas de los personajes -aunque vaciadas de su significado original-, el carácter moralizante en que insisten los paratextos, junto a una mirada condenatoria ante al desenfreno de pasiones que mueve a los personajes antiejemplares. Todas estas cuestiones han suscitado diferentes posturas en la crítica, y así, volvemos al inicio de estas reflexiones que es también el de las de Fernando de Rojas: todas las cosas son creadas a manera de contienda.

En esta encrucijada, emerge *La Celestina*, y en su textualidad se construye una imagen –o imágenes- de la muerte que, a pesar de las tensiones y profundos cambios de la sociedad, se plasma desafiante y original, asociada a una alegoría de cuño medieval: la danza macabra o danza de la muerte.

## 2. Una danza impiadosa

El adjetivo “macabro” se asocia a lo terrorífico y repulsivo de la muerte: sus despojos, la descomposición de los cuerpos. Si bien hay distintas hipótesis sobre su etimología, se desprende de la denominada “Danza macabra”, Huizinga fecha la aparición del término en Francia en el siglo XIV pero:

“solo mucho más tarde se ha abstraído de *La Danse macabre* el objetivo<sup>2</sup>, que ha llegado a tener para nosotros un matiz significativo tan preciso y peculiar, que podemos designar con el término *macabro* la visión entera de la muerte que tenía la última Edad Media” (Huizinga: 1994, 204).

La danza de la muerte o danza macabra es una manifestación artística -pictórica y poética- de origen incierto y de amplia extensión en la Baja Edad Media<sup>1</sup>. Es la danza que hace la muerte personificada en un esqueleto, quien invita a todos los hombres, uno a uno, según su estado, a participar de su baile fatal.<sup>3</sup> Presenta principalmente dos objetivos morales: recordar la incertidumbre del momento en que acaece la muerte, y la igualdad frente a su llegada, independientemente del estado o edad (Cfr. Martínez Gil, 1996: 74); otras preocupaciones se encarnan en los tópicos del *Ubi sunt?*, el *comptentum mundi*, y la corrupción de la belleza. Su difusión estaría dada principalmente por la predicación de los frailes mendicantes a través de sermones y escenificaciones, y a partir de los murales y sobrerrelieves en iglesias y cementerios, como el de los Santos Inocentes de París, desaparecido en el siglo XVII. González Zyma distingue tres fases de expansión de la danza, aquí nos interesa señalar las dos primeras: a) Desde 1350 (no se conocen danzas anteriores a este año, pero pudieron haber existido) a 1485, en sus versiones primitivas, escritas, teatrales e iconográficas, hasta la impresión de la *Danse macabre* de Marchand con xilografías. Fueron difundidas mediante rutas de peregrinación y

<sup>2</sup> Suponemos que hay un error de traducción o de impresión, pues se hace referencia al “adjetivo” macabro, y no al “objetivo”, como figura en el texto citado en su versión en español.

<sup>3</sup> La peste negra (1348) la más grave de la serie de epidemias que afectó a Europa en el siglo XIV, ha influido en esta imagen de la muerte: sorpresiva, destructora e igualadora.

comercio, por escenificación y compraventa de versiones manuscritas e impresas. b) Desde de 1485 a 1600: los versos fijados de la danza macabra se extienden por toda Europa a través de xilografías, estampas y textos impresos (Cfr. González Zymala, 2014: 34-35). Los religiosos eran los encargados de adoctrinar a la población, exhortarla a la conversión y a la penitencia, frente al horror y los estragos de la muerte terrena, para así poder acceder a su contrapartida: la vida eterna.

En la literatura castellana, encontramos *La Dança General de la Muerte* cuyo autor y fecha de composición son desconocidos, y data aproximadamente de principios del siglo XV. Presenta un prólogo seguido de las escenas donde la muerte dialoga con cada de uno de los hombres -representantes de los distintos estamentos sociales- y los invita a su baile. A continuación figura la réplica del vivo interpelado y la respuesta final de la Muerte que concluye así, su misión exterminadora.

Los estados están ordenados jerárquicamente: primero, clérigos y nobles, para concluir con las clases bajas, en donde se ubica la burguesía incipiente.

La *Dança* desde el inicio muestra lo efímero de las riquezas terrenales, de los placeres carnales y de la belleza del cuerpo. Las primeras en ser llamadas son dos hermosas doncellas, de quienes se afirma:

A éstas e a todos, por las aposturas  
daré fealdad, la vida partida,  
e desnudedad por las vestiduras,  
por siempre jamás muy triste, aborrida;  
e por los palacios daré por medida  
sepulcros oscuros, dedentro fedientes,  
e por los manjares, gusanos royentes  
que coman dedentro su carne podrida. (v. 73 a 80)

En cuanto a su carácter igualador, la Muerte declara:

que seas mancebo o viejo cansado:  
qual yo te fallare, tal te levaré. (v. 22, 23)  
.....  
non vos enfuziedes en altos estados,  
que non vos valdrán tesoros nin doblas (v. 42 a 43)  
.....  
Non vos enojedes. Señor Padre Santo,  
de andar en mi dança que tengo ordenada.  
Non vos valdrá el bermejo manto (v. 97 a 99)

La última advertencia refuerza esta idea de igualdad: los más desfavorecidos no son distintos del Papa, aunque más no sea en su hora final.

Así, el predicamento cristiano se observa en la fusión de conceptos teológicos, elementos conocidos de la doctrina católica y creencias escatológicas sobre el purgatorio, el cielo y el infierno, cuyo propósito didáctico y moral es mostrar la inutilidad y fugacidad del cuerpo y de los bienes acumulados en la tierra frente a la llegada inexorable de la muerte. Por ello, esta recomienda:

Señores, punad en fazer buenas obras (v. 41)

.....  
Gemid vuestras culpas, dezid los pecados (v. 45)

La contrapartida es el castigo ultraterreno, que se enuncia en la advertencia al usurero:

en fuego infernal sin más detenencia  
porné la vuestra alma cubierta de duelo. (v. 435, 436)

y al concluir el baile fatal:

los que bien fizieron avrán siempre gloria,  
los quel contrario avrán damnación. (v. 623,624)

Frente a esta necesidad imperiosa de expresar el horror de la muerte en las danzas macabras, triunfos de la muerte y otras expresiones similares de la época, Huizinga se pregunta:

“¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte? ¿o es la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que solo de este modo puede despertar de la borrachera del impulso vital? ¿Es el miedo a la vida, que tan fuertemente domina a aquella época (...)?” (Huizinga: 1994, 198).

De esta manera, a las tensiones entre una mirada y vitalista que concibe al hombre como un microcosmos, un individuo independiente, y un sentimiento trascendentalista, que lo concibe como una criatura de Dios -y que pugnan en la transición a la modernidad- se suma la desesperanza provocada por la muerte corruptora que recuerda la pronta caducidad de la vida, la belleza y el placer, a partir de una danza impiadosa que se traduce en *La Celestina* de un modo particular.

### 3. La muerte y su danza en la *La Celestina*

En el tratamiento del tema de la muerte en *La Celestina* podemos distinguir: la imagen o imágenes de la muerte, o que en torno a ella, esbozan sus personajes, del accionar de la muerte en el texto, su presencia envolviendo la sustancia dramática narrativa en un movimiento que nos remite a las mudanzas de la danza macabra: la muerte igualadora que acude a cada hombre y de cuyo baile nadie se puede librar.

A diferencia de las danzas, en *La Celestina* la muerte no contempla ningún orden al momento de llevarse sus víctimas: hechicera, amos y criados participan de la danza por igual -en consonancia con el clima de caos y contienda que envuelve a la obra, y la trasmutación de los valores sociales y morales de la época-. En relación a las representaciones figurativas primitivas de la danza macabra, donde no es la muerte la que acude a visitar a los vivos sino un muerto particular (Cfr. González Zymla, 2014: 26), podemos pensar a *Celestina* arrastrando a su fin al resto de los mortales.

Los personajes responden a la sociedad secularizada en que fue escrita la obra, donde el hombre es el centro del universo y Dios y honra son palabras vacías de significación. Esa vacuidad también llena las prácticas religiosas, es paradigmático el credo profano de Calisto

en el primer auto: “Melibeo so, e a Melibea adoro, y en Melibea creo, e a Melibea amo” (93) “por dios la creo, por dios la confesso; y no creo que hay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora” (95). Dios es un dios con minúscula, una imagen que enaltece su amor terreno, asociada a tópicos del amor cortés, y el universo se reduce al cuerpo de Melibea. A Calisto no le interesa el purgatorio ni la salvación, sólo le importa disfrutar el presente, no tiene conciencia de pecado, y cuando se dirige a Dios lo convierte en una celestina: “húmil-demente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y mi tristeza en gozo (...)” (104); y a su vez dice de la alcahueta “désta, que no tiene menor poderío en mi vida que Dios” (108). Asimismo, una piadosa Celestina responde al pedido de oración que le hace Alisa: “Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios, donde tengo frayles devotos míos, y les dé el mismo encargo que tú me das. Y demás desto, antes que me desayune, dé cuatro vueltas a mis cuentas” (154).

Este es un mundo maquinador e individualista, donde cada uno se desliza con astucia para conseguir lo que desea, la riqueza condiciona todo: la felicidad, la virtud, la gloria, pero esa gloria anhelada es terrena, pues ya no hay espacio para el trasmundo que obsesionó al hombre del Medioevo. Estos seres viven en espera impaciente, curiosamente el reloj permanece impassible ante los deseos de su creador, mientras la imaginación burla a la ansiedad. *Carpe diem* es la consigna a cumplir en un tiempo fugitivo: “Goza tu moçedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y beber” (195) aconseja Celestina a Pármeneo; “¿cómo no gozé más del gozo?” (328) es la respuesta de Melibea frente a la muerte de su amado.

Esta es la concepción de la vida que fluye e impregna todo el universo celestinesco, la muerte queda reducida a su fin, a la culminación de los placeres, sin posibilidad de una vida ultraterrena. Sin embargo, tiene un rol protagónico pues el texto presenta una serie de muertes desastrosas debidas a distintas causas.<sup>4</sup> a) Muertes provocadas, por asesinato y por justicia. El primero es el caso de la alcahueta, el móvil es la codicia, y los ejecutores son sus ayudantes Pármeneo y Sempronio, quienes a su vez son ajusticiados por ese crimen. b) Muerte autoprovocada, el suicidio de Melibea, cuyas causas la protagonista se encarga de explicitar. c) Muerte accidental, la muerte inesperada y absurda de Calisto que ocurre cuando –irónicamente– se preocupa por la seguridad de uno de sus sirvientes.

La muerte baila en el escenario vital de la tragicomedia, se mueve al ritmo aleatorio de la fortuna y sus protagonistas apenas lo notan, sin embargo sufren ante su inminencia.

Celestina manifiesta su temor a la muerte cuando camina sola por la ciudad rumbo a la casa de Pleberio para concretar su labor de medianera. En la intimidad del monólogo desnuda su pensamiento: teme que el negocio no salga como espera, teme que la maten. Para ella la vida es un juego y la muerte, una mala partida: “pongo mi persona al tablero” (149). Si bien más adelante, en el diálogo con Melibea acerca de la vejez dice que ésta es vecina de la muerte, o en el auto IX: “cerca ando de mi fin” (234), en este momento de introspección no considera una muerte natural, si no que teme a la acción de los hombres en reprensión de su oficio, precisamente el castigo que imagina es el dado a las hechiceras:

podría ser que, si me sintiessen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena, que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome o açotándome cruelmente. Pues amargas cient monedas serían éstas (149).

<sup>4</sup> Dejamos pendiente la muerte de Alisa, sugerida en el planto de Pleberio, pues la crítica está dividida acerca la interpretación de los dichos que podrían referir a su muerte, o sólo a la pérdida de la conciencia del personaje al ver a su hija muerta.



De allí que duda de la empresa, sopesa sus opciones, supone las respuestas de los implicados en caso de abandonarla, en especial de Calisto en cuya boca pone una interesante definición de la vida como dilación de la muerte y la misión de la alcahueta como dadora de esperanza. Pero no se trata de la virtud teologal, es la esperanza puesta en la entrega de Melibea. La consideración de la valía de su palabra, de su fama y los buenos augurios que se le presentan la hacen superar el temor inicial que, finalmente, se funda en la posibilidad de enojar a Calisto. Paradójicamente, la expresión de sus miedos funciona como predicción pues la muerte cumple su designio y es la vieja la primera en partir. Ella también había anticipado a Melibea que su fin no distaba del suyo: “ninguno es tan viejo, que no pueda vivir un año ni tan moço, que hoy no pudiesse morir, Assí que en esto poca ventaja nos levays” (157), sentencia que remite al poder destructor e igualador de la muerte. Al igual que Celestina, los sirvientes manifiestan el temor sobre su propia muerte cuando la presienten, a raíz del mismo negocio de amores. Dice Pármeneo a su compañero, mientras esperan la salida de Calisto de su encuentro amoroso (auto XII):

Huygamos la muerte, que somos moços. Que no querer morir ni matar no es covardía, sino buen natural. Estos scuderos de Pleberio son locos; no dessean tanto comer ni dormir, como questiones y ruydos. Pues más locura sería sperar pelea con enemigo que no ama tanto la victoria y vincimiento, como la contina guerra y contienda. (263).

Finalmente ambos huyen, es el miedo a una muerte anticipada, distinta de la que espera Pleberio en su vejez.

Calisto está enajenado frente a lo que acontece y en esa situación no manifiesta ningún temor, ya sea por pusilánime, soberbio, egoísta, loco enamorado, o por todo ello. Dice al despedirse de Melibea: “¡O mezquino yo, y cómo es forçado, señora, partirme de ti! Por cierto, temor de la muerte no obrara tanto, como el de tu honrra.” (266). Su único temor es que se descubra la deshonor, aunque en este universo el honor es una apariencia, un bien que se figura más importante que la muerte.

En el auto XIII, frente a la muerte de Celestina y sus criados Calisto manifiesta –nuevamente– que es mejor perder la vida que la honra, le preocupa que se sepa de su trato con gente baja, y en el extremo de la hipocresía se desentiende de ellos y justifica sus muertes: “Ellos eran sobrados y esforzados, ahora o en otro tiempo pagar havían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos (...).” (282).

En el siguiente auto, después de otro de sus encuentros amorosos, Calisto reflexiona sobre la muerte de los criados, aunque lo que en realidad lo aflige es la incidencia del ajusticiamiento sobre su honra y la de su casa:

¡Ay, ay, que esto es, esta herida es la que siento agora que se ha resfriado, agora que está elada la sangre que ayer hervía, agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi seruicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que a mi persona de la muerte de mis criados se ha seguido! ¡Qué hize? ¡En qué me detove? ¡Cómo me pude çoffrir, que no me mostré luego presente como hombre injuriado, vengador, sobervio y acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? (288).

Aquí también la honra es lo principal, al punto de que a continuación realiza una serie de disquisiciones legales en referencia a la inocencia de los sirvientes, increpando en su imaginación al juez que los ha condenado, aunque finalmente acepta el crimen cometido y justifica la pena. A esto le sigue el recuerdo de Melibea y la ansiedad por el próximo encuentro, como

si nada grave hubiera pasado, pues el placer es lo más importante, su vida no tiene valor sin el servicio de su amada y menos aún la muerte (o la vida) de sus criados: “[...] acuérdate a tu señora e tu bien todo, y pues tu vida no tienes en nada por su servicio, no as de tener las muertes de otros, pues ningún dolor ygualará con el recibido placer. (...)” (291).

La reacción de Areúsa y Elicia ante las muertes de sus amantes y de la “madre” Celestina conlleva la pena con el deseo de venganza, Elicia recurre con llantos a la imagen ultraterrena del purgatorio y se consuela, mientras que Areúsa, más pragmática, se resigna ante los hechos y mira al presente, a la vida:

Calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quejas; ataja tus lágrimas, limpia tus ojos; torna sobre tu vida, que quando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna, y este mal, aunque duro, se soldará y muchas cosas se pueden vengar, que es imposible remediar y esta tiene el remedio dudoso y la vengança en la mano. (298)

La venganza es lo único que puede aplacar su dolor, parecen olvidar que sus hombres fueron los ejecutores de la muerte de la vieja trotera y solo culpan de su desgracia a Calisto y Melibea. Por eso los maldicen y trazan un plan para matarlos, aunque finalmente no es necesario pues sus deseos se vuelven realidad y su expresión funciona como predicción: “O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulçes plazerres (...)”. (298).”

La respuesta de Melibea ante la muerte de su amado es su propia muerte, ella se siente culpable y por ello explica a su desolado padre: “su muerte convida a la mía” (334). En su lamento, reflexiona en torno a su decisión de morir y quedan explícitos los conceptos de la vida como goce y de la muerte como fin del placer, que comparte con los otros personajes de la tragicomedia: “¡O la más de las tristes, triste, tan poco tiempo posseído el placer, tan presto venido el dolor (...)” (328). El sentido de la gloria se limita a lo terrenal, el deseo de salvación no existe y se disfraza en un ofrecimiento del alma a Dios que es puramente discursivo, ya que Melibea comete el más grave de los pecados, sin absolución: quitarse la vida, jugar a ser Dios, además, a causa de un hombre. Si bien es Calisto quien se define como “Melibeo”, es ella quien finalmente deifica al amado pues su ausencia, la del goce carnal, le imposibilita seguir viviendo.

Melibea, sin arrepentirse, confiesa su deshonor y al mismo tiempo se justifica: “Todo se ha hecho a mi voluntad” (331). Hace uso de su libre albedrío pero, a su vez, delega en la pasión que la consume la responsabilidad de los hechos y –gran ironía– pone a Dios como testigo de todo ello. La misma contradicción interna surge en lo referente a la culpabilidad por la muerte en vida de sus padres: “con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor se me puede poner” (331). Así, su muerte sería el castigo por “matar” a los padres, aunque también es el motivo. Es cobarde para vivir pero valiente para morir. Ese temor a no poder gozar de la vida nos recuerda al miedo a vivir expresado por Huizinga respecto del espíritu bajomedieval, pero en un sentido inverso, pues el autor se refiere a la “negación de la belleza y de la dicha porque hay unidas a ellas dolores y tormentos” (Huizinga: 1994, 198), mientras que Melibea no puede soportar el fin de la dicha que le otorga el placer, en ello radica su dolor.

En el auto XVI, Pleberio sostiene un diálogo con su esposa acerca del futuro de Melibea. Desde la experiencia de la vejez, manifiesta tener consciencia del flujo ligero de la vida, y de la muerte que “nos sigue y rodea, de la qual somos vezinos e hazia su vadera nos acostamos, según natura” (301)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A este orden natural se había referido Celestina en el auto IX: “En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para descender, florecí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para bivar, bivi para crecer, crecí para envejeçer, envejeçí

Es por ello que quiere estar preparado y “casar bien” a Melíbea. Su preocupación está puesta en el mantenimiento de la honra de la familia más allá de su muerte y no en la muerte en sí misma. El sentido de la vida se asienta, entoces, en la posición socioeconómica, hecho que nos recuerda al mercader de la *Dança General*, quien en su diálogo con la Muerte se hace la misma pregunta que Pleberio al perder a su heredera, pero en relación a su propia muerte: “¿A quién dexaré todas mis riquezas/ e mercaderías que traigo en la mar?” (vv.297-298). Los planes de los padres contrastan -con cierto humor y dramatismo- con la realidad de los sucesos, pues desconocen la vida de su hija. Pleberio, a pesar de su inacción -o quizá debido a ello- es el personaje reflexivo que se interroga sobre las causas de tanta desgracia en el monólogo que cierra la obra. Presenta al mundo como un espacio de guerra, entre todos y cada uno consigo mismo, idea que, si bien se explicita en los paratextos y se hace carne en la puesta en escena de la historia, se vuelca de lleno en un clamor final embargado por el dolor y un pesimismo absoluto, pues no logra comprender las acciones que turban el curso natural de la vida en muerte. Repasa los hechos desastrosos de la tragicomedia y acusa de los mismos, primero, a la mudable fortuna, luego reclama al mundo la falsía de los placeres que dominan al hombre (contrariamente, en estos radica el sentido gozoso de la vida para los demás personajes), después al amor y sus engaños, pues siendo cruel se disfraza cubriéndose de hermosura: “¿Quién te dio tanto poder? (...) tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança.” (341, 342). La danza del amor es así la danza de la muerte y su movimiento no tiene “orden ni concierto” (342). El mundo es un caos total, angustioso y arbitrario, y en la óptica de Pleberio es el culpable de todo lo acaecido, por ello no hay lógica que valga, no hay respuestas, solo preguntas. Si bien su punto de vista entronca con el tono fundamental de la vida a fines de la Edad Media: un profundo pesimismo, “una amarga melancolía” (Huizinga: 1994, 45), Pleberio finaliza el planto invocando a la hija perdida desde un plano profundamente subjetivo: “¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lacrimarum valle?” (343). Paradójicamente, *La Celestina* y su mundo secular e individualista, espejo de la crisis moral y social del momento, donde Dios es una fórmula vacía, culmina con una línea del *Salve Regina* dirigida a la *non santa* Melíbea. Así, nos enfrentamos a un mundo descentrado, en perpetua contienda, cuya realidad se construye a partir de los puntos de vista de los personalísimos y singulares seres que lo habitan, y donde Pleberio es uno más, un padre devastado que une su destino al de su hija, un muerto en vida. En *La Celestina*, la visión macabra de la muerte contribuye a valorar la vida y su caducidad pero desde una perspectiva absolutamente hedonista. Esta desmedida incitación a los placeres, sin atisbos de pecado, solo es comparable a ciertos documentos renacentistas. (Cfr. Maravall, 1968: 153). Si nos preguntamos por los pecados capitales que guían el accionar de los personajes, quizá pensemos en primera instancia en la lujuria y la avaricia, aunque a pesar de su importancia en la motivación de los sucesos, el ejercicio de una individualidad exacerbada a causa del egoísmo y el beneficio en el interés propio se sostienen en el pecado de la soberbia. Melíbea es un claro ejemplo de esta actitud llevada al extremo, sin embargo todos se perciben como dueños de la razón -que no deja de estar basada en opiniones y pareceres- y buscan culpables para los hechos sucedidos, como el caso emblemático de Pleberio. A los personajes no les importa alimentar el alma, hacer buenas obras, penitencia ni alejarse del pecado para ganar el paraíso tal como exhorta la *Dança General Castellana*, tampoco consideran los rituales del buen morir que obraban como preparación y consuelo frente a la futura vida ultraterrena. Si la vida se centra en la exaltación del cuerpo en tanto reducto del gozo, la cercanía de la muerte se traduce en sufrimiento. Es el fin de los sentidos, de la belleza que se torna putrefacción y

---

para morirme.” (234)

sesos desparramados, como se insiste en la imagen de los cuerpos muertos de los personajes. La mirada de los distintos participantes de la danza esboza el cuadro: Sosía afirma acerca de los cuerpos de Pármeno y Sempronio, ya medio muertos, al momento de la ejecución: “El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos braços y la cara magulada, todos llenos de sangre (...), y assí cuasi muertos les cortaron las cabeça, que creo que ya no sintieron nada.” (280). La cabeza de Calisto “está en tres partes” (327) dice Tristán, quien pide a Sosía que recoja los sesos y los junte con la cabeza; Melibea se suma a ese detallismo truculento que contribuye a la caracterización de su mala muerte, sin cristiana preparación: “sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes.” (334). Elicia se refiere hiperbólicamente al cuerpo ultrajado de Celestina por “mil cuchilladas” (296). El cadáver de Melibea replica la imagen del de Calisto, contemplado por Pleberio: “ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedaços”(336). Así, el horror de la descomposición del cuerpo ofrece un adelanto en estas imágenes inmediatas al momento de la muerte, y que dan cuenta de un infierno terrenal que tiene lugar aquí y ahora.

De esta manera, las mudanzas de la danza macabra envuelven la textualidad de la Tragicomedia, guían los pasos de los participantes y dan cuenta de la corrupción que sobreviene a la muerte. Este horroroso regodeo –muy propio de la última Edad Media- puede servir de espanto y advertencia (Cfr. Huizinga: 1994, 204) y en este sentido, sustentar las lecturas de *La Celestina* como texto didáctico moralizante. Sin embargo, el mensaje de lo macabro puede ser ambiguo: vivamos y gocemos de los placeres de la carne porque la vida y la belleza acaban pronto, contrariamente al propósito manifiesto de la obra de “reprehensión de los locos enamorados” (82). Por ello el rol del lector es fundamental, el mismo Rojas en el prólogo remite a varios tipos de lectores, ya que en ellos se encuentran las respuestas frente al mundo plural y contradictorio que presenta.

Esta mirada sobre *La Celestina* como una danza macabra nos permite vincularla con otras obras de arte de la época y realizar algunas apreciaciones -ni exhaustivas ni especializadas- que nos resultan interesantes al momento de pensar el tratamiento de la muerte. Se trata de las reconocidas pinturas del arte flamenco “El jardín de las delicias” (1490-1500) de Jheronimus Bosch, el Bosco, y “El triunfo de la muerte” de Pieter Bruegel, el viejo (1568-1569).



Tríptico del Jardín de las delicias, El Bosco (1499-1500), Museo del Prado.



El triunfo de la muerte, Pieter Bruegel, el viejo (1562-1563). Museo del Prado.

Podemos pensar el panel central del tríptico de *El Bosco* como el huerto de Melibea, el lugar del pecado, del “deleytoso yerro de amor” (334). Es el mundo terrenal que protagonizan los distintos personajes en su desenfrenado apetito vital; este jardín es la representación de su concepción de la vida. Sin embargo, los paneles laterales que le sirven de marco, remiten al paraíso y al infierno, al castigo de los pecados, imágenes del trasmundo que no existen en la obra de Rojas y son una alegoría del relato bíblico, fruto de una cosmovisión medieval, cristiana, de clara intencionalidad moral.

Si bien en cuanto a la fecha de su creación podemos pensar que *La Celestina* es más cercana a “El Jardín de las delicias”, observamos varios puntos de contacto con “El triunfo de la muerte”, que desde el título entronca con la misma tradición macabra: la muerte igualadora –bajo la forma de un ejército de esqueletos- destruye el universo de los vivos, hecho que no solo da cuenta de la popularidad y productividad de dicha imagen si no de su evolución en el tiempo, pues el cuadro de Bruegel y el de Rojas espectacularizan los estragos de la muerte en la materia y se configuran en un mundo alejado del orden medieval: sin Dios ni religión, infierno o paraíso. Las distintas escenas del accionar de la muerte se manifiestan en el mismo plano, no hay figuras sobresalientes: un rey, campesinos, soldados, una pareja de enamorados, aparecen como perdidos en la muchedumbre de vivos, muertos y esqueletos.

Es la muerte incierta y sorpresiva que convive con el hombre, sin perdón ni castigo. Las figuras humanas se ajustan a la realidad, al igual que los individuos que pueblan el universo celestinesco, y se resisten a la muerte corruptora que inevitablemente arrasa con todo.

#### 4. Su orden es mudanza

“La ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece; su orden es mudanças” (234) dice Celestina apoyada en la sabiduría de la vejez. Finalmente, todos los personajes se estrellan contra la realidad mundana, fugaz y engañosa (esto último desde la perspectiva de Pleberio y, probablemente, de Rojas). Amos y criados, viejos y jóvenes bailan con la muerte en una gran ironía entre el cálculo humano y el devenir de los sucesos. Todo en el mundo es contienda, es mudanza. Cada personaje tiene su propia mirada sobre los acontecimientos, sobre la vida y la muerte. Se trata de un individualismo que “despierta un sentido negativo de libertad, una apetencia incontenible de autonomía personal que hace conmovirse todas las relaciones sociales” (Maravall, 1968: 168).

¿Es *La Celestina* una obra medieval o moderna? nos preguntábamos en un comienzo ¿Acaso es el desenfreno de la pasión el causante del baile fatal que se lleva a los participantes de este negocio de amores? ¿Es la obra una prueba del caos? ¿es una prueba de la catástrofe que consume a los alocados mancebos a quienes dice prevenir el libro? ¿o es una prueba de que a todos la muerte y su corrupción les llega por igual? No hay certezas. La respuesta está en el lector: el ejemplo y el antiejemlo. Pues se trata de un texto complejo, ambiguo, como la sociedad que refracta.

La tragicomedia macabra no muestra la inutilidad del pecado ni lo efímero de los placeres mundanos como algo negativo, como sucede en las danzas medievales. No responde a un universo unívoco y ordenado sino plurivocal, y allí radica un claro signo de su modernidad. El desorden moral está a la vista, el pesimista Pleberio lo condena desde una visión tradicional, medieval, aunque su vida se sostiene en los valores de la burguesía. Pero solo es un punto de vista sobre el mundo, como el de los otros personajes y también el del autor y el lector, pues en las páginas del texto reverbera lo vital, la presencia de individuos que semejan personas de carne y hueso que, como los enamorados del cuadro de Bruegel, no se percatan de la presencia de la muerte a sus espaldas, y que sentencian como Areúsa: “Mueran y vibamos” (300), sin más gloria que la terrena.

Así, esta danza impiadosa de *La Celestina* en la encrucijada de lo medieval y lo moderno, da cuenta del dinamismo, la pluralidad y discontinuidad de la historia. Retoma la imagen de lo macabro que signó la visión de la muerte en la Baja Edad Media pero sin condenas, sin Dios ni demonio. Danza macabra y secular, en cuyo movimiento fortuito vitalismo y pesimismo se tensan y se funden, así como los opuestos que coinciden en el título que da Rojas a su nada encasillable historia: tragicomedia, tan moderna, en un mundo en crisis donde -ayer y hoy- los “detractores” y las lecturas se renuevan y “coligen para la suma de su provecho” (80).

#### Bibliografía citada

- Funes, Leonardo(2013). “Una historia literaria posible más allá de la historia de la literatura” *Revista Diálogos Mediterrânicos*, vol. 4, 13-30. Universidade Federal do Paraná. En: [www.dialogosmediterraneos.com.br](http://www.dialogosmediterraneos.com.br) ; obtenido el 15/09/2019.
- González Zymla, Herbert (2014) “La Danza Macabra”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, 23-51. Universidad Complutense de Madrid. Dpto. de Historia del Arte I (Medieval). En: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf> ; obtenido el 01/10/2019.
- Huizinga, Johan (1982). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.

- Hauser, Arnold (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Madrid: Debate.
- Maravall, Antonio (1968). *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos.
- Morreale, Margherita (1991). “La Dança General de la Muerte”. *Revista de literatura medieval*, vol. 3, 9-50. Universidad de Alcalá. En: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5192/Dan%C3%A7a%20General%20de%20la%20Muerte.pdf?sequence=1&isAllowed=y> ; obtenido el 01/10/2019.
- Rojas, Fernando de (1994). *La Celestina*. Madrid: Altaya.

### **Imágenes**

- Bosch, Jheronimus (1490-1500). “El jardín de las delicias” [Óleo sobre tabla de madera de roble]. Museo del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> ; obtenido el 20/10/2019.
- Bruegel, Pieter (1568-1569). “El triunfo de la muerte”. [Óleo sobre tabla]. Museo del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc> ; obtenido el 20/10/2019.





# “El rey, mj gallo”: Sobre las representaciones de la monarquía en el *Seniloquium*

**María Belén Randazzo**

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

*belen.randazzo@uns.edu.ar*

## Resumen

Esta comunicación pretende ser una contribución al estudio de *Seniloquium*, la primera colección manuscrita de refranes castellanos, datada a fines del siglo XV, que recoge casi 500 proverbios de uso corriente en la época. Su composición, a cargo de un eclesiástico segoviano, se realiza a pedido de Juan Arias Dávila, obispo de la diócesis, a quien motiva una intencionalidad marcadamente pedagógica, en virtud de la cual todos los proverbios son acompañados por glosas exegéticas orientadas a destacar los sentidos éticos y jurídicos que el autor-compilador pretende que el destinatario extraiga de cada refrán.

Tanto en los proverbios como en sus glosas explicativas, se construyen representaciones de distintos actores sociales de la Castilla bajomedieval que constituyó el contexto de composición y recepción de la obra. Siguiendo a Roger Chartier (1990), que entiende las representaciones como construcciones culturales, nos interesa analizar las representaciones de la monarquía que se delinean en esta obra, proponiendo como hipótesis que el complejo entramado de relaciones entre el poder político y el poder eclesiástico, en el marco del cual ve la luz *Seniloquium*, influye en las representaciones de los monarcas que propone este refranero.

---

**Palabras clave:** *Seniloquium*; representaciones; monarquía; proverbios; glosas exegéticas.

“El rey, mj gallo”: About the representations of the monarchy in the *Seniloquium*

## Abstract

In this communication, we pretend to study *Seniloquium*, the first Castilian handwritten collection of proverbs, dated at the end of the 15th century, which includes almost 500 proverbs in common use at the time. Its composition, in charge of a Segovian ecclesiastic, is carried out at the request of Juan Arias Dávila, bishop of the diocese, who is motivated by an evident pedagogical intention. This explains the fact that all the proverbs are followed by exegetical comments aimed at highlighting the ethical and legal meanings the author-compiler wants the receiver to extract from each paremia.

Both in the proverbs and their comments, we will find representations of several social actors of late medieval Castile, the context of composition and reception of the work. Following Roger Chartier (1990), who understands representations as cultural constructions, we are interested in analyzing the representations of the monarchy that are outlined in this collection of proverbs, proposing as a hypothesis that the complex network of relationships between the political power and ecclesiastical power, within the framework of which *Seniloquium* sees the light, influences the representations of the monarchs proposed by this compilation.

---

**Keywords:** *Seniloquium*; representations; monarchy; proverbs; exegetical comments.

Esta comunicación pretende ser una contribución al conjunto de estudios críticos sobre *Seniloquium*, primera colección manuscrita de refranes castellanos, cuya composición podemos datar en el último tercio del siglo XV. Esta compilación –conservada en dos manuscritos– es obra de un eclesiástico de alto rango, ampliamente versado en leyes, que, según la información vertida en los espacios paratextuales, se desempeñaba al momento de su composición como auditor escolástico de la diócesis segoviana. En lo que respecta a la autoría, adscribimos a las formulaciones de Cantalapiedra y Moreno (2006), últimos editores de *Seniloquium*, que asocian la identidad del autor a la firma “Castro”, que figura al final del manuscrito más antiguo, y concluyen que la compilación fue realizada por Diego García de Castro, entre 1478 y 1480, a pedido del entonces obispo de Segovia, Juan Arias Dávila.<sup>1</sup> La intencionalidad pedagógica que motivó al obispo a encargar esta obra se ve cristalizada en las glosas exegéticas en latín que acompañan a los proverbios, con el propósito de destacar los sentidos éticos y jurídicos que el autor-compilador espera que el destinatario extraiga de cada refrán.<sup>2</sup> Nos alienta al estudio de *Seniloquium* la convicción de que constituye no solo un hito en la historia del refranero castellano, sino un valioso testimonio cultural que nos puede ayudar a reconstruir, aunque sea en forma especulativa, formas de pensar y prácticas propias de su época.

Así pues, los contenidos pedagógicos que se pretende transmitir en la obra se construyen, por un lado, en la interrelación de los proverbios con diversas producciones textuales que expresan saberes tanto de origen popular como erudito (anécdotas populares, cuentos breves, un amplio abanico de textos doctrinales, etc.), y, por el otro, en las distintas representaciones sociales que se ponen en juego en los proverbios y en sus comentarios. Para abordar este tema, nos basamos en el concepto de representación de Roger Chartier, que apunta a reconocer cómo las realidades son construcciones culturales, esto es, que se cimentan y son captadas de manera variable según los lugares y los tiempos. El historiador entiende las representaciones como “esquemas intelectuales incorporados, que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento”

---

<sup>1</sup> Quien además de desempeñarse largamente en el cargo de obispo de la diócesis, tuvo un papel fundamental como mecenas que impulsó de manera notoria la producción literaria de su época. Cfr. López Diez (1998), Gutiérrez Martín (1998), De los Reyes Gómez (2005), Juárez Valero (2015).

<sup>2</sup> Los editores (Cantalapiedra y Moreno, 2006; Cantera y Sevilla, 2016) y estudiosos de la obra (Bizzarri, 2004) han coincidido en que la misma habría estado destinada a la educación de los sectores populares, lo que explicaría el uso de formas proverbiales de origen oral. No obstante, en un artículo posterior, Bizzarri propone una interpretación alternativa que establece como destinatario principal al clero. En nuestras investigaciones, continuamos la interpretación más reciente de Bizzarri, circunscribiendo la difusión primordial de la obra al interior del estamento eclesiástico al que pertenecen su autor y su patrocinador. Desde esta perspectiva, entendemos que los sectores populares serían destinatarios secundarios, que habrían tenido acceso al contenido de *Seniloquium* a través de los sermones de los clérigos. Cfr. Bizzarri (2008), Randazzo (2020).

(1990: 44), definición que va acompañada de una advertencia en relación a la presunta universalidad de estos constructos:

Las representaciones del mundo social construidas de este modo, aun cuando pretendan la universalidad de un diagnóstico fundado en la razón, se sustentan siempre en los intereses del grupo que las forja. De allí la necesaria puesta en relación de los discursos con la posición de quien los emite (Chartier, 1990: 44).

Esta consideración resulta muy pertinente si se tiene en cuenta que las representaciones, construcciones ideológicas de la realidad, engendran a su vez prácticas concretas que la pueden modificar. Chartier propone, en síntesis, una dinámica de representaciones y prácticas que resulta funcional para estudiar una obra como *Seniloquium*, cuyo contenido –constituido por un amplio conjunto de proverbios populares, glosados desde la perspectiva de un clérigo que establece distintas relaciones entre los sentidos inherentes a los refranes y una serie de representaciones sociales que construye en las glosas explicativas– debió haber sido utilizado en distintas prácticas pedagógicas, con el propósito de adoctrinar a los múltiples destinatarios de la obra, cuya conducta se deseaba encausar de acuerdo a lo establecido en la preceptiva doctrinal de la iglesia católica.

En los casi 500 proverbios que componen el *Seniloquium* nos encontraremos con representaciones de diversos sectores sociales: en el texto aparecen representadas distintas esferas de la vida de los sectores populares, en ámbitos rurales como urbanos, pero también otras clases sociales ligadas al poder económico, religioso y político. En este trabajo, analizaremos las representaciones sobre un actor específico que es la monarquía, bajo la hipótesis de que el entramado de relaciones entre el poder político y el poder eclesiástico, en el marco del cual ve la luz *Seniloquium*, influye en las representaciones de los monarcas que propone este refranero. Al estudiar un refranero con las características compositivas de *Seniloquium*, debemos tener en cuenta que las representaciones se construyen, en primer lugar, en los refranes,

textos orales más o menos fijados por su forma y contenido temático que pertenecen a una comunidad lingüística. Sin importar quien sea su autor real son del pueblo y pertenecen al pueblo pues éste los hace suyos, los asimila y los transmite de boca en boca, de generación en generación (Rodríguez Valle, 2007: 501).

No obstante, dado que accedemos a este fenómeno a través de su fijación escrita por parte de un miembro del estamento eclesiástico, también merecen nuestra atención las glosas explicativas, espacios en los que el autor realiza una interpretación determinada del discurso proverbial y propone determinadas representaciones sociales para ilustrar los sentidos que deben extraerse.

Esta consideración incide sobre la constitución del *corpus* de proverbios que analizaremos, ya que, por un lado, debemos atender a aquellos refranes que incluyen referencias explícitas a la monarquía en sus enunciados, pero también a aquellos casos en los que la representación no aparece en el proverbio sino en su comentario. Si tenemos en cuenta la advertencia de Chartier, esta distinción es fundamental ya que la naturaleza específica de cada discurso (proverbio y glosa) incide en la representación propuesta y revela aspectos ideológicos concretos: los refranes, por su procedencia oral popular, nos acercan a formas de pensar la institución monárquica que son propias de los sectores que los han elaborado, mientras que las consideraciones que se incluyen en las glosas responden a los intereses particulares del estamento

eclesiástico, que se apropia y reinterpreta el material proverbial. En esta ponencia, la extensión nos permite ocuparnos únicamente de los refranes del primer grupo y de sus comentarios.<sup>3</sup> El *corpus* de refranes cuyos enunciados remiten explícitamente a la figura del monarca es pequeño y está integrado apenas por ocho proverbios.<sup>4</sup> En ellos, veremos que la figura del rey aparece ligada a la posesión de determinados atributos de carácter positivo, aunque no queda exento de aspectos negativos o cuestionables. A continuación, presentamos divididos en ítems aquellos aspectos que consideramos más relevantes en torno a la representación de la figura regia:

- a. El primer atributo que se destaca es la potestad de ejercer la ley orientándola en la dirección que le resulte de mayor conveniencia. El primer refrán en cuyo enunciado se menciona a la figura monárquica es el nro. 19, “Allá van leys, do quieren reys” (61),<sup>5</sup> y ciertamente no propone una imagen favorable. El foco conceptual<sup>6</sup> de este refrán es la arbitrariedad del monarca en el ejercicio de la justicia. Subyace, entonces, al proverbio, la idea de que las leyes pueden ser interpretadas a conveniencia e incluso quebrantadas por los monarcas. En este caso, refrán y glosa coinciden, pues vemos que el comentario confirma el valor semántico establecido en el proverbio e incluso advierte la posibilidad de que el gobernante llegue al extremo de ser injusto en la administración de la ley, aunque no se advierte en el comentario ningún cuestionamiento al respecto: “Lo que le agrada a un príncipe tiene valor de ley. (...) Además, consigue lo que manda en un segundo, incluso siendo injusto. (...) Él mismo cambia el status de un asunto” (61-62).
- b. Por otra parte, se adjudica al rey la severidad con los traidores, y, al mismo tiempo, la capacidad de sacar beneficio de las traiciones. En el refrán nro. 324, “Págase el rey de la traición, mas no del traydor” (249), se presenta una imagen ambigua que gira en torno al posicionamiento del rey frente a situaciones de traición. La glosa, de brevísima extensión, confirma este sentido apuntando un ejemplo hipotético en el que puede verse este comportamiento ambivalente del monarca, sin expresar, nuevamente, ningún juicio de valor al respecto.
- c. En tercer término, se remite a la obediencia absoluta de sus súbditos, aun cuando esta implica la pérdida de la vida. Advertimos, en este caso, que la focalización no recae sobre el rey sino sobre sus súbditos, de manera que no podemos interpretar esto como un atributo sino como consecuencia directa de la obligación contraída en la relación vasallática, que aparece formulada en el refrán nro. 338, “Por tu ley, y por tu Rey, e por tu grey, muere” (259). Este proverbio, compuesto sintácticamente por tres circunstanciales de causa y un verbo en modo imperativo, detalla las lealtades a las que está obligado todo hombre noble –a defender la ley, a proteger a su gobernante, y a luchar siempre por su pueblo–, y es explicado en una glosa extensa cuya distribución responde a la estructura del refrán. El tratamiento interesado de la materia proverbial puede verse con claridad en la interpretación que brinda la glosa sobre el primer término del refrán, pues lo que este expresa en términos generales como “ley”, en el comentario es identificado estrechamente con la institución eclesiástica: “Tres cosas dice este proverbio con las que todos estamos obligados. En primer lugar, desde

<sup>3</sup> Los refranes del segundo grupo forman parte de mi proyecto de investigación doctoral.

<sup>4</sup> Para el análisis de los distintos proverbios vinculados con la figura del rey, respetamos el ordenamiento alfabético con el que aparecen en la compilación, excepto en el caso del refrán nro. 167, que revisaremos al final del trabajo.

<sup>5</sup> Todas las citas de *Seniloquium* se realizan desde la edición de Cantalapiedra y Moreno consignada en la bibliografía. En el cuerpo del trabajo se indica únicamente el número de página.

<sup>6</sup> La noción de foco conceptual, acuñada por Bizzarri, hace referencia a “un concepto generador de carácter dinámico que produce una multiplicidad de formulaciones sentenciosas” (2004: 143). Los focos conceptuales son las ideas propias de la mentalidad popular, que constituyen el sustrato ideológico subyacente a diversas especies paremiológicas.

el campo jurídico digo que los enemigos de la Iglesia deben ser sometidos en guerra y que es conveniente oponerse a ellos con toda viveza de ingenio y de cuerpo” (259). Pero lo que es realmente llamativo en la glosa son las cualidades que los súbditos deben poder garantizarle a su rey: “Debe cada uno guardar a su rey seis aspectos, esto es: incólume, seguro, honesto, servicial, fácil, ejecutable” (260). Se construye, así, una representación ideal del monarca, cuyo sostenimiento depende en buena medida de quienes le deben obediencia. Estos aspectos atribuidos a la figura regia son explicados en el comentario, aunque allí servicial es sustituido por “útil” y los últimos dos aspectos (fácil y ejecutable) aparecen unificados:<sup>7</sup>

Incólume, de modo que no reciba daño alguno sobre su cuerpo; seguro, para que no reciba perjuicios sobre sus funciones secretas o sobre sus defensas con las que pueda estar seguro; honesto, para que no sufra merma en su justicia o en otras causas que parezcan referirse a su honestidad. Útil para que no sufra daño en sus posesiones; fácil o ejecutable, de manera que aquel acto bondadoso que el rey a duras penas podría hacer, no lo haga difícil, o bien, lo que era posible, no lo vuelva irrealizable. En estos seis aspectos citados le debe probar su apoyo y ayuda (260).

El análisis del pasaje citado nos permite advertir que, si bien las glosas exegéticas comparten un propósito, pueden diferir en su naturaleza: mientras la glosa del refrán nro. 19 es de carácter puramente descriptivo, y presenta un estado de situación sobre las atribuciones propias de un monarca, la glosa del refrán nro. 338 adopta un tono prescriptivo, en la medida en que no habla de cómo un monarca es, sino de cómo debería ser: según esta representación ideal, el monarca debe ser incólume, seguro, honesto, servicial, fácil, ejecutable, pero la vigencia de estos atributos no está garantizada de antemano, sino que depende del vínculo de lealtad y obediencia que es constitutivo de la relación vasallática.

Si continuamos con la lista de atributos que aparecen ligados a la figura del monarca, veremos que las cualidades que se le atribuyen son de variada naturaleza:

d. Se menciona la facultad de condonar deudas u otorgar facilidades a aquellos súbditos que no cuentan con los medios para afrontar determinadas obligaciones, en el refrán nro. 347, “Quien no tiene de que pagar, el rey le franquea” (266). Este proverbio construye una imagen favorable del monarca como una persona razonable y capaz de hacer diferencias cuando resulta meritorio, pero luego su glosa no aporta, entre sus múltiples ejemplos, ninguno que remita a reyes. ¿Cómo debemos interpretar esta ausencia? Nos movemos en el campo de la especulación, pero bien podríamos pensar que la “transparencia semántica” del proverbio no hace necesario el refuerzo a través de un ejemplo, mientras que el autor-compilador sí considera conveniente ampliar este sentido y traspolarlo a otras esferas de la vida social, tales como los pleitos entre deudores, la relación entre escolares y maestros, abogados y clientes, médicos y pacientes, etc.

e. Otra facultad que se le atribuye al rey es el control sobre su patrimonio, formulada con elocuencia en el refrán nro. 444, “Quien la vaca del rey come, a cien años la paga” (326). La estructura sintáctica del proverbio nos indica que no hay una tematización sobre la figura del monarca<sup>8</sup> sino sobre la de aquellos que se apropian de sus

<sup>7</sup> Es pertinente recordar que la lengua original de los comentarios es el latín. No hemos tenido acceso al manuscrito de la obra, de forma que desconocemos si esta leve alteración corresponde al original o se produjo durante el proceso de traducción.

<sup>8</sup> Pues el sustantivo *rey* aparece precedido por la preposición *de*, como modificador de *vaca*, núcleo del objeto directo.

bienes y luego deben someterse a las consecuencias de su accionar deshonesto. La glosa confirma este sentido a través de un ejemplo que precisa el sujeto anónimo del proverbio (*qujen*): “Resume este proverbio la actitud de un juez u otro oficial del rey, quien, mientras está en el cargo, come y goza y hace lo que le place, pero, una vez terminado su cargo, tiene que rendir cuentas y relacionar lo que dispó o empleó mal” (326). De todas maneras, la mención del monarca tanto en el proverbio como en la glosa, aun cuando no aparece en posición temática, nos permite atribuirle la facultad indicada más arriba: es prerrogativa del gobernante la vigilancia de su patrimonio y la exigencia de rendición de cuentas a sus subordinados. El poder del monarca se ejerce sobre los bienes materiales y sobre las personas<sup>9</sup>.

Uno de los refranes más interesantes en cuyo enunciado se menciona la figura del rey es el nro. 449, “So mj manto, al rey nin mato” (330), documentado en numerosas fuentes contemporáneas y posteriores a *Seniloquium*.<sup>10</sup> Rodríguez Valle analiza el sentido figurado de este proverbio:

Este refrán en su nivel metafórico, como todos los refranes, expresa una generalización que se aplica a una situación determinada, en donde el manto no es literalmente un manto, ni el rey un rey; el manto representa lo que puede cubrir, proteger, esconder, y el rey se presenta como la metáfora de lo más poderoso e infranqueable, lo intocable, la autoridad, la censura (Rodríguez Valle, 2007: 507).

Pese a que el proverbio, según el contexto de enunciación, puede transmitir el sentido que establece Rodríguez Valle, en la glosa que acompaña al refrán en *Seniloquium* no existe tal distinción entre sentidos literales y figurados de la paremia, ni se establece una correspondencia directa entre el aparente sentido del refrán y la exégesis del autor-compiler, que interpreta al proverbio como la reelaboración popular de una sentencia de origen culto, atribuida a un emperador anónimo:

Si alguien ignorando su modestia y olvidado del pudor, creyera que nuestro nombre puede ser desprestigiado por un malvado y maldito petulante o por un perturbado en su embriaguez o por un detractor de nuestros tiempos, ni siquiera pretendemos someterlo, (...) si lo realizó por ligereza, o si es digno de compasión por su locura (330).

Esta presunta cita de las palabras de un emperador establece el siguiente atributo del monarca:

f. El buen nombre del rey no se ve afectado por lo que de él se pueda decir, por lo tanto, no debe el gobernante castigar con severidad las expresiones en su contra. Esta última premisa es reforzada por el autor-compiler inmediatamente a continuación de la cita precedente: “no debe ser condenado fácilmente al castigo un ligero de lengua” (330).  
g. En último término, un rasgo encomiable que los proverbios atribuyen a la labor del monarca es la primacía del deber por sobre el deseo. Así lo expresa el refrán nro. 478, “Va el rey do puede, y no do quiere”. Nuevamente, nos encontramos frente a un proverbio de sentido tan manifiesto que la glosa no refuerza con nuevas explicaciones,

<sup>9</sup> Vale la pena resaltar que la glosa orienta su desarrollo a situaciones propias del ámbito jurídico y administrativo, ampliamente conocido por el autor-compiler en su condición de jurista.

<sup>10</sup> Se trata, por ejemplo, del primer refrán que encontramos en el tomo I del *Quijote* (1605), y es introducido por el autor en el Prólogo. El enunciado cervantino, “Debajo de mi manto, al rey mato”, constituye una variante de nuestro refrán.

aunque sí con ejemplos de dos personajes de la antigüedad, como Tarquinio, el último rey de Roma.

Hasta aquí, hemos analizado los proverbios cuyos enunciados incluyen la palabra *rey*. Si hacemos un repaso de los atributos monárquicos esbozados en los refranes, nos encontraremos con características que contribuyen a delinear una representación del monarca en términos mayormente positivos, puesto que el gobernante es entendido como una persona que merece el apoyo absoluto de sus súbditos, que es capaz de aplicar las normas de manera racional, otorgando concesiones en las circunstancias pertinentes, y que actúa impulsada siempre por el sentido de la obligación antes que por el deseo. Sin embargo, en otros proverbios se establecen aspectos que tienen una clara connotación negativa, aun cuando no se acompañan de una valoración explícita del autor: la capacidad de moldear la ley a su conveniencia y la ambivalencia de castigar a los traidores con severidad al tiempo que obtiene beneficios de las traiciones cometidas en las relaciones entre terceros. Otras características, tales como la facultad de controlar su hacienda y la imposibilidad de sufrir perjuicios sobre su nombre, no tienen una carga valorativa en sí mismas, sino que refuerzan lo que sería el atributo fundamental del monarca: el poder.

Ese es, en efecto, el atributo el más valorado en el monarca y el que se expresa a través de todos los demás rasgos. Así lo vemos en el último proverbio que revisaremos en este trabajo: se trata del refrán nro. 167, “El rey, mj gallo” (155). En primera instancia, podemos advertir que, si en los refranes anteriormente analizados la figura del rey aparece vinculada a la posesión de ciertos atributos o características, aquí estamos frente a una comparación animal, que equipara al rey nada más y nada menos que con el gallo. La relación semántica es inmediata y alude a una imagen propia del ámbito rural: el gallo es el animal que ejerce el dominio en su corral, así como el rey lo ejerce sobre su reino.

Sin embargo, la comparación tiene raíces mucho más profundas, que se hunden en la mentalidad simbólica que caracterizó al Medioevo cristiano. Cirlot explica que el gallo es:

Símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la *vigilancia* y de la actividad. [...] Durante la Edad Media, símbolo cristiano de gran importancia, apareciendo casi siempre en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales. Se consideraba alegórico de *vigilancia* y resurrección (1992: 213, la cursiva es mía).

Este valor de la vigilancia nos permite confirmar el sentido inmediato del proverbio esbozado anteriormente. Pero, al mismo tiempo, el valor cristiano del símbolo también pone de manifiesto otros significados, presentes de forma clara en la glosa que, no azarosamente, es una de las más extensas de la obra. Según el comentario de este proverbio, el rey es la máxima autoridad terrestre, a cuya potestad están sometidos todos los hombres. Existe una identificación absoluta entre rey y ley: “Él tiene todas las leyes en su corazón. El rey gobierna con la palabra y su corazón está en la mano de Dios. [...] es el dueño del mundo. Y a Él se someten las leyes. Es más, él mismo es la ley viviente en la tierra” (156). A lo largo de toda la glosa veremos un tono de reverencia y respeto absoluto por la autoridad monárquica y las leyes emanadas de ella, que se sustenta en el siguiente silogismo establecido por el autor-compilador: la ley proviene del rey, el rey obtiene su reino de Dios, en consecuencia, la ley terrenal proviene de Dios. Sin embargo, esta lealtad declara no implica que el autor presenta una imagen inmaculada del monarca, asociada solo a atributos positivos devenidos de su condición de “vicario de Dios” (156). La monarquía aparece con sus claroscuros, los reyes no están exentos de equivocacio-

nes, e incluso que pueden ser malignos, injustos o perversos. Pero esto no altera la premisa de respeto absoluto: “El rey no debe ser vituperado o acusado por la plebe o por hombres vulgares, aunque sea maligno e iracundo, pues la vida de los que gobiernan está dispuesta por Dios según el merecimiento de sus súbditos” (156). Desde esta mentalidad providencialista, incluso la maldad de un gobernante forma parte del plan de Dios: es un castigo impuesto por las faltas de los súbditos. Por lo tanto, no corresponde al pueblo cuestionar, porque “juzgar las tropelías de los reyes corresponde a Cristo, cuya delegación desempeñan” (157).

En cuanto a la construcción de representaciones, que es el tema que hemos intentado desarrollar a lo largo de estas páginas, creemos que este es el proverbio más iluminador, en el que convergen los sentidos aislados que identificamos en los otros refranes y sus glosas: el rey es el portador del poder de Dios en la tierra, y como tal, el cuestionamiento de su figura queda por fuera de la potestad humana. Pero este sentido, muy tenuemente esbozado en la formulación del refrán –compuesto por apenas cuatro palabras–, es en realidad desarrollado plenamente en la glosa, que expresa las ideas del estamento eclesiástico. Sobre la relación entre la iglesia y el poder monárquico también nos habla el autor-compiler en el comentario: “Por mandato de los reyes se distorsiona sustancialmente lo que fue mandado por la autoridad apostólica” (155). Es decir, la autoridad del rey sobrepasa incluso la autoridad del Papa, la iglesia se encuentra bajo dominio y, al mismo tiempo, bajo protección de la monarquía: “Y ya que el rey [...] es tutor y defensor del Papa y de toda la Iglesia, bien puede llamarse su columna” (157). El análisis de esta glosa nos revela que su finalidad central no es explicar un refrán que, por su simpleza, no requiere mayor explicación, sino asentar una declaración de lealtad absoluta del clero a la Corona, poniendo de manifiesto, de manera tal vez involuntaria, ciertos aspectos de carácter político que hacen al contexto de composición de la obra.

La cuestión de las relaciones inter-estamentales ha sido estudiada por varios historiadores.<sup>11</sup> Arranz Guzmán las entiende en términos de interdependencia, lo que nos lleva a la reflexión sobre los beneficios obtenidos por cada parte en este vínculo. Estos eran de diversa naturaleza para cada grupo: la clerecía dependía de la Corona para poder financiar sus actividades, mientras que la monarquía necesitaba del respaldo de la clerecía para fortalecer su imagen en los sectores populares. Arranz Guzmán señala que:

No cabe duda de que la participación de los eclesiásticos en toda suerte de actividades políticas ayudaba a fortalecer la imagen de la realeza, a la vez que justificaba, en mayor o menor medida, cada una de las decisiones adoptadas –sobre no importa qué asunto– por el monarca de turno. Su labor, sin embargo, no acababa aquí, sino que, a través de los escritos de algunos de ellos, o de su predicación directa al pueblo, colaboraron asimismo y de forma decisiva en la configuración del modelo ideal de rey, de buen gobernante y padre protector de sus naturales, así como en la construcción de la identidad nacional (2014: 104).

Teniendo en cuenta estas consideraciones de naturaleza extra-textual, me gustaría culminar este primer acercamiento a la temática de las representaciones de la monarquía en *Seniloquium* reforzando algunas de las conclusiones que se pueden extraer del análisis del material proverbial y las glosas: hemos visto que no es posible hablar, en el refranero popular, de una

<sup>11</sup> Consideramos de particular relevancia para nuestros estudios la obra de Arranz Guzmán (2008; 2014), que trabaja con el fenómeno desde una perspectiva general, que abarca el siglo XV castellano, y pone de manifiesto la mutua necesidad en la que se asentaron los vínculos entre obispos y monarcas; y la de Borreguero Vírveda (1998), que analiza específicamente el vínculo de apoyo mutuo entre el obispo Juan Arias Dávila y la reina Isabel de Castilla.



representación única del monarca. Los distintos refranes ponen de manifiesto los rasgos diversos, incluso contradictorios, que hacen a la imagen del rey. Ofrecen, podríamos decir, una representación realista, propia de la percepción popular, que es la que da origen al refranero como fenómeno. Las glosas, como ya sabemos, dan cuenta de la manipulación del material proverbial por parte del estamento eclesiástico, y en ellas lo que varía es el tono o intención: en algunos casos nos encontramos con comentarios de carácter descriptivo, en los que el autor reflexiona sobre los atributos positivos o los rasgos negativos que el monarca posee, mientras que, en otros, de carácter prescriptivo, hace énfasis en los que debería poseer. Es decir, construye tanto representaciones concretas como representaciones ideales –o el modelo ideal del rey, en palabras de la historiadora citada–.

En cualquier caso, lo que se hace evidente en este refranero es una intención de conciliar las representaciones heterogéneas de la monarquía esbozadas en los distintos proverbios: el monarca puede ser justo, puede no serlo, puede tomar buenas o malas decisiones, pero su atributo fundamental es, en última instancia, el poder, y ese poder proviene de Dios, por lo tanto, su figura no admite cuestionamientos. La construcción de tal representación, que podríamos denominar totalizadora, no es natural, como nos advierte Chartier, sino que responde a los intereses de un grupo específico, y se explica situando la obra en el contexto de las relaciones inter-estamentales de mutua dependencia de las que nos habla Arranz Guzmán. El clero necesita el beneplácito de la Corona para obtener diversos beneficios económicos y políticos, y se granjea ese apoyo, entre otros medios, a partir de operaciones discursivas como la que hemos visto, de gran potencia simbólica para construir sentido en los distintos usos de *Seniloquium* como herramienta didáctico-moralizante.

### Bibliografía citada

- Arranz Guzmán, Ana (2008). “Amores desordenados y otros pecadillos del clero”, en Carrasco Manchado, A. y Rábade Obradó, M. (coords.), *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex Ediciones S.L., 227-262.
- (2014). “La buena fama del clero y el peligro de escándalo público: un tema de preocupación episcopal”, en Beceiro Pita, I. (dir.), *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*. Madrid: Sílex Ediciones S.L., 103-160.
- Bizzarri, Hugo (2004). *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 28.
- Bizzarri, Hugo (2008). “El refrán en el tránsito del Humanismo al Renacimiento (La invención de la ciencia paremiológica)”. *Paremia*, 17, 27-40.
- Borreguero Vírveda, Victoriano (1998). “Juan Arias Dávila y Turégano”, en Galindo García, A. (ed.), *Segovia en el Siglo XV. Arias Dávila: Obispo y Mecenas*. Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 115-128.
- Cantalapiedra, Fernando y Moreno, Juan (eds.) (2006). *Seniloquium o Refranes que dizen los viejos*. Valencia: Publicaciones Universitat de Valencia.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús y Sevilla Muñoz, Julia (eds.) (2016). *Las paremias castellanas del Seniloquium*. Instituto Cervantes, Biblioteca fraseológica y paremiológica, Serie «Repertorios», 1.
- Chartier, Roger (1990). “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. *Punto de Vista*, 39, 43-48.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

- De los Reyes Gómez, Fermín (2005). "Segovia y los orígenes de la imprenta española", *Revista General de Información y Documentación*, 15 (1), 123-148.
- Gutiérrez Martín, Luis (1998). "Juan Arias Dávila. Un obispo segoviano del siglo XV", en Galindo García, A. (ed.), *Segovia en el Siglo XV. Arias Dávila: Obispo y Mecenas*. Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 515-527.
- Juárez Valero, Eduardo (2015). "El estudio de Juan Árias Dávila, obispo de Segovia". *Edad Media: revista de historia*, 16, 199-224.
- López Díez, María Blanca (1998). "Las artes en el siglo XV: el mecenazgo de los Arias Dávila", en Galindo García, A. (ed.), *Segovia en el Siglo XV. Arias Dávila: Obispo y Mecenas*. Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 273-296.
- Randazzo, María Belén (2020). "Reflexiones sobre los destinatarios de *Seniloquium*: fuentes doctrinales y saberes compartidos". *Calamus*, 4, 67-80.
- Rodríguez Valle, Nieves (2007). "'Debajo de mi manto, al rey mato'. La protección que ofrecen a Cervantes los refranes en el *Quijote I*", en Mariscal, B. y Miaja de la Peña, M. T. (coords.), *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 501-508.

# Amores perros: pasión y rabia en el *Cancionero* del siglo xv

**Claudia Inés Raposo**

Universidad de Buenos Aires

*claudiaraposo61@gmail.com*

## Resumen

Si bien es relativamente abundante la presencia de imágenes animales en el *Cancionero* del siglo XV castellano, en ocasiones es problemática su clasificación retórica, como es el caso del poema del poeta gallego Juan Rodríguez del Padrón “Ham, ham, huyd que rabio”, en el que el enamorado se ha transformado en un perro rabioso o, según algunos autores, en un licántropo. Este trabajo intenta analizar esta composición desde la perspectiva de la zoopoética, lo que permite también reflexionar sobre la controversial liminalidad humano-alterhumano. Además, se propone destacar la importancia del contexto en todos sus alcances para su interpretación y plantear una hipótesis sobre las razones que podrían estar presentes en la elección del perro para caracterizar el sufrimiento amoroso.

---

**Palabras clave:** perro, rabia, *Cancionero*, zoopoética, Rodríguez del Padrón.

## Amores perros (“love is a bitch”): passion and rabies in the 15th century *Cancionero*

### Abstract

Although the presence of animal images in the 15th-century Castilian *Cancionero* is relatively abundant, their rhetorical classification is sometimes problematic, as in the case of the poem by the Galician poet Juan Rodríguez del Padrón “Ham, ham, huyd que rabio”, in which the lover has been transformed into a rabid dog or, according to some authors, a lycanthrope. This study attempts to analyse this composition from the perspective of zoopoetics, which also allows us to reflect on the controversial human-alterhuman liminality. Furthermore, it aims to highlight the importance of the context in all its scope for its interpretation and to hypothesise about the reasons that could be present in the choice of the dog to characterise amorous suffering.

---

**Keywords:** dog, rabies, *Cancionero*, zoopoetics, Rodríguez del Padrón.

## 1) Introducción

Los poetas del *Cancionero* del siglo XV castellano recurren frecuentemente en su escritura a los animales alterhumanos: reales, imaginarios, domésticos, salvajes, conocidos de primera mano o a través de los libros. Se sirven de ellos de diferentes maneras, las más de las veces como metáforas o símiles. Pero hay casos en que los animales que surgen en los poemas son rebeldes a las etiquetas de la Retórica, y requieren otras herramientas para analizar su funcionalidad literaria. Este es el caso de la composición del poeta gallego Juan Rodríguez del Padrón “Ham, ham, huyd que rabio”, en la que el yo poético se ha metamorfoseado en un perro rabioso o, de acuerdo a otras interpretaciones, en un licántropo. Intentaremos abordar su análisis desde la perspectiva de la zoopoética, ya que esta se ocupa no solo de la creación del animal en el texto literario sino también de la creación literaria por medio del animal que se hace presente en el texto, y ambos enfoques se aplicarían a la obra de Padrón. Este marco teórico nos permitirá, además, situarnos en la liminalidad humano-no humano que se ejemplifica en ella para problematizar estas categorías. A continuación nos detendremos en la relación entre el animal poético y su referente extralingüístico para evaluar la importancia de la información contextual al momento de interpretar esta poesía. Por último, reflexionaremos sobre los alcances y motivos de la elección del perro por parte del autor para caracterizar al sujeto enamorado.

## 2) Discusión

Desde siempre, en los aspectos concretos de la existencia pero fundamentalmente a través del lenguaje, al menos en nuestro entorno cultural, los animales han estado allí para trazar los límites de la conciencia del hombre como tal. La engañosa y conflictiva diferencia entre humano y animal coloca a este en el papel de servir tanto de espejo como de contraste frente y contra el cual el hombre construye su identidad. Un ejemplo de esto es la definición aristotélica del hombre como *zōon lōgon echōn*, el animal que posee lenguaje; la capacidad de discurso es un suplemento a la animalidad compartida que permite construir la noción de *hombre* como el animal con autoconciencia, razón, y todo lo que conlleva, historicidad, subjetividad, etc. (Driscoll, 2015: 219-220). Pero así como *humano* es un constructo, *animal* también lo es, para definir a aquellos seres vivos con los cuales comparte algunas características, como la sintiencia (según la sensibilidad de la época) o el movimiento voluntario.

Esta perspectiva logocéntrica que estructura la comprensión humana del mundo se evidencia no solo en la concepción del animal de la realidad extralingüística sino también del animal discursivo. Tradicionalmente el animal se usó como metáfora o imagen de sentimientos o rasgos humanos, como “el hombre es el lobo del hombre”, la célebre frase de Hobbes, o la “cierva carísima y graciosa gacela”, descripción bíblica del ideal femenino.<sup>1</sup> También sirvieron como personificación de caracteres, en el caso de los animales parlantes de las fábulas, que son máscaras del humano más o menos estereotipadas, tal como el zorro astuto o el cordero inocente, o los del refranero, que no hablan pero configuran una comparación directa con conductas o circunstancias humanas.

<sup>1</sup> Bendita tu fuente, y gózate en la compañera de tu mocedad, / Cierva carísima y graciosa gacela; embriáguente siempre sus amores y recréente siempre sus caricias (Proverbios 5, 18-19).

El antropocentrismo inherente a estas posturas ha sido cuestionado desde inicios del siglo XX, se puso en tela de juicio la explotación metafórica de los animales, y los escritores, y algunos pintores, como Marc, intentaron dejarlos “hablar” por sí mismos (Driscoll, 2015: 213-214). Desde una perspectiva crítica, estos cuestionamientos y la interrogación sobre la presencia animal en la literatura dio lugar a lo que hoy se llama zoopoética. Si bien la primera mención del término la hizo Derrida para referirse a la presencia animal en la obra de Kafka (Driscoll, Hoffman, 2018: 2), el objetivo de la zoopoética no es relevar los animales que aparecen en los textos, algo tal vez más cercano a los Estudios animales, sino, en palabras de Driscoll (2015: 223), investigar la cuestión de la zoopoiesis, es decir, tanto la creación del animal como la creación por medio del animal en la literatura, lo que implica siempre repensar la constitución del animal en y a través del lenguaje, y la constitución del lenguaje en relación y en oposición a la figura del animal. Al plantear estos puntos de análisis, la zoopoética se sitúa en la frontera humano-animal, y revela la inestabilidad y precariedad de esta división.

Es innecesario aclarar que Juan Rodríguez del Padrón no compartía estas inquietudes contemporáneas acerca del animal y el lenguaje, y la búsqueda de una perspectiva no humana, pero al expresar su sufrimiento amoroso en “Ham, Ham, huid que rabio” cumple con los dos aspectos en los que pone el foco la zoopoética, la creación de un animal, en este caso un perro, en el poema, como la creación del poema a través del can.

He aquí el texto:

Ham han huyd que ravio  
con ravia de vos no trave  
por travar de quien agravio  
recibo tal y tan grave

5Si yo ravio por amar  
esto no sabran de mi  
que del todo enmudesci  
que no se si no ladrar  
**Ham ham huyd que ravio**  
10o quien pudiesse travar  
de quien me haze ell agravio  
y tantos males passar

Ladrando con mis cuydados  
**mil vezes me viene amientes**  
15de lançar en mi los dientes  
y me comer a bocados  
Ham ham huyd que ravio  
aullad pobres sentidos  
**pues os hazen tal agrauio**  
20dad mas fuertes alaridos

No cessando de raviar  
no digo, si por amores  
no valen saludadores  
ni las ondas dela mar

25Ham ham huyd que ravio  
 pues no cumple declarar  
 la causa de tal agravio  
 el remedio es el callar  
 (Dutton [ID6127]11CG-166)

Sabemos que es un can por la onomatopeya del ladrido, por la acción de ladrar, por la mención de la rabia, confirmada por la alusión a dos remedios populares contra la hidrofobia, los baños de mar y los saludadores. El yo poético se construye como un perro, y no cualquier perro, es un perro rabioso. El principal recurso para denotar el devenir-perro es la pérdida de la facultad del lenguaje, facultad que, como vimos, se propone como la característica diferencial del humano. Esta pérdida se construye icónicamente en diferentes niveles: el primero y más evidente, la onomatopeya del ladrido “ham ham”; a nivel fonético, la evocación del gruñido construida a través de la aliteración del fonema /r/ en todo el poema, y semánticamente, por la mención de todas las formas de vocalización canina, ladridos, aullidos, incluso alaridos por su similitud con ladridos, además de la explicitación de la imposibilidad del habla en el verso “que del todo enmudescí” de la segunda estrofa, que se reafirma en la última estrofa con “no digo” y “callar”. La animalización se completa con la mención de acciones no sonoras propias del can, como *travar*<sup>2</sup>, que significa tanto morder como asir, especialmente con los dientes. Simultáneamente, ya que es un perro rabioso, se hace mención de los síntomas de la rabia canina, que sirven para caracterizar los síntomas de la rabia amorosa: si dentro de los síntomas de la rabia furiosa se describe que el perro ladra en exceso, gruñe, emite un aullido por la parálisis de las cuerdas vocales, ataca a objetos inanimados, a otros animales, al hombre, a su propio dueño e incluso se muerde a sí mismo causándose graves heridas, en el rabioso enamorado encontramos que ladra, aúlla y profiere alaridos (metonímicamente, sus sentidos), quiere agredir, morder (“travar”), a otro (“con ravia de vos no trave”)<sup>3</sup>, a él mismo (“me comer a bocados”) pero especialmente a aquella que lo ha agraviado (“o, quien pudiese travar / de quien me hace tal agravio”), ya no habla, sólo ladra o aúlla (“que del todo enmudesci / que no se si no ladrar”). A su vez el verbo *travar* y su conjugación *trave* presenta dos fonemas que establecen asociaciones significativas: el fonema /r/, además de su función alusiva al gruñido, junto con el /v/ conecta significativamente a *ravio/raviar/ravia*, *travar/travo*, *agravio* y *grave*, efecto que se refuerza cuando están en posición de rima, estableciendo el nexo entre la noxa, el *grave agravio*, y la enfermedad y su síntoma *ravia* y *travar*. Como vemos, desde la perspectiva de la zoopéctica, el autor construye un perro rabioso como yo poético, a través de los recursos que hemos señalado, pero a la vez, utiliza esa construcción para crear una extensa metáfora de su sufrimiento amoroso, entretejiendo asociaciones que desdibujan los límites entre humano y can. Ejemplo de esto es la apelación al lector o escucha, sobre todo en este poema al escucha,

<sup>2</sup> Para el sentido de *travar* en este contexto histórico, véase como ejemplos en el anónimo Libro del cavallero Cifar (siglo XIV): “Y este tal es como el buen cam que ladra y muerde con buen corazón quando deve y no dubda de travar allí do le manda aquel que lo puede mandar” y en la obra de Alfonso de la Torre Vision deleytable, (siglo XV) “Ca vemos que la natura provee a las aves de pluma con que se cubran, la qual también es ynstrumento de moverlas por el ayre, e provéelas de pico e uñas con que busque el comer, e a los otros animales provee de fortaleza de dientes para travar, e de pieles con que se vistan, e el omne sola mente nasce menguado de todo aquesto”. Equivaldría no estrictamente a morder, sino a agarrar, apresar con los dientes. Otro ejemplo en el sentido de “asir, agarrar” es el siguiente, extraído del Libro de las paradojas, de Fernández de Madrigal, El Tostado: “[...] ansi como si quisiessemos con la mano travar del viento non fallariamos cosa alguna en la mano” (CORDE, s.v “travar”) Para una interpretación en sentido erótico del término, tanto en esta poesía como en otras obras castellanas, véase Morros Mestre (2001: 235-236 y 239-240).

<sup>3</sup> Para esta acepción, el poeta se dirigiría a un hipotético interlocutor (que no sería la mujer de quien sufrió el agravio) y la puntuación sería “Ham han huyd que ravio / con ravia, de vos no trave /por travar de quien agravio / recibo tal y tan grave”

que es aceptar, dentro del pequeño relato que configura el poema, que el yo lírico diga que enmudeció, diciéndolo, y que diga que ladra, hablando. Ladra para no hablar, para no decir la causa de su rabia, que sin embargo, dice: “si yo raviero por amar / esto no sabran de mi / que del todo enmudesce / que no se si no ladrar” y “No cesando de ravier / no digo si por amores / no valen saludadores / ni las ondas de la mar”. El motivo de su rabia es el amor, o, podemos sospechar, el desamor. Hacia el final, el poeta retoma su condición humana, reprime su cólera, y guarda la discreción que obliga a un amante leal, “pues no cumple declarar / la causa de tal agravio / el remedio es el callar”. El texto se presenta como un juego de paradojas del hombre-perro que se debe descifrar, y que se resuelven con el silencio que inaugura la última palabra del último verso: “callar”.

Ahora bien, para una interpretación acabada de la obra debemos recurrir a otros elementos. Desde el enfoque cognitivo, como lo expresa Margaret Freeman, el significado asignado a una obra no puede separarse en semántico y pragmático, sino que es más bien enciclopédico, surge de la asociación de experiencia, conceptualización, contexto y cultura<sup>4</sup>. Enfoquemos, entonces, esta asociación *ravia*, *travar*, *agravio* desde la perspectiva del contexto de recepción. En el horizonte de comprensión de los lectores o escuchas había un dicho que debían sin duda, relacionar con el poema. Este refrán que ya aparecía en una composición de Macías, “Cativo de miña tristura”<sup>5</sup>, es “Can raviero, cosa brava, de su señor se que trava”.<sup>6</sup> Una variante es el recogido por el marqués de Santillana en su *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*: “Can con ravia, a su dueño muerde”. La glosa de la edición de 1541 lo explica de esta manera “el mal tratamiento causa sentimiento y deseo de venganza y destruye la amistad” (Bizarri, 2001:168). La intertextualidad con el refrán refuerza la relación de causalidad con el agravio causado por el objeto de su amor (“si yo raviero por amor”) y la reacción contra ella, que sin embargo, reprime. Por otra parte, era necesario un conocimiento enciclopédico de la enfermedad para decodificar todas las alusiones y referencias. Sabemos que la rabia era una enfermedad difundida en la península, de lo que da testimonio la detallada descripción que da Alfonso XI en el *Libro de Montería*, Libro II, capítulos XV y XXXVII, de sus signos clínicos y tratamiento (Argote, 1582: 21y 26) y el pago que el cabildo de Sevilla ordena en 1441 a un saludador en retribución por la colaboración prestada en la cura de personas atacadas de rabia (Rodríguez Ferri, s.f.: 9-10). Podemos suponer que no era un espectáculo inusual el ver un perro o incluso una persona rabiosos, y la comparación con alguien fuera de sí por el enojo sería corriente. Con el tiempo, la metáfora se lexicalizaría, como podemos leer un par de siglos más tarde en la entrada de *Rabia*, del *Tesoro* de Covarrubias de 1611: “rabiarse, tener rabia, rabioso se suelen tomar metafóricamente por el hombre airado”. Por otra parte, también la decodificación de la onomatopeya depende de un elemento contextual que es la comunidad lingüística de pertenencia. Es sabido que el ladrido, como otros sonidos, se imita dentro de las posibilidades articulatorias del aparato fonador humano y se lexicaliza de manera diferente según el idioma del hablante. “Ham ham”, que en gallego se pronunciaría *jam jam* puede resultar muy distinto del *guau guau* castellano, aunque sí es cercano al *ham ham* árabe. Pero en el diccionario de Francisco del Rosal, de 1611, encontramos el lema *Ham*, cuya definición es “la voz del perro grande, por lo que suena”, que no se presenta en ningún otro

<sup>4</sup> The problem is compounded by the traditional separation of semantic and pragmatic meaning. From a cognitive perspective, meaning is neither semantic nor pragmatic, but encyclopedic: that is, it arises from the cumulative association of experience, conceptualization, context, and culture (Freeman, 2007: 442).

<sup>5</sup> Gerli (1994: 290, nota), y Alvar (2012: 203-205) señalan que Padrón parodia a su ilustre coetáneo.

<sup>6</sup> Otra variante del refrán se puede leer en el *Libro del caballero Cifar* “can con ravia a su señor se torna”, (CORDE, s.v “ravia”)

de los diccionarios históricos (Rosal, s.v “ham”). Esto nos hace suponer que la lexicalización de una onomatopeya tiene un componente diacrónico que no tenemos en cuenta, es decir que también varía según el oído y las posibilidades expresivas de la época.

Otros análisis de esta composición han interpretado que representaba el grado más grave de la *aegritudo amoris*, la licantrópía, tal como lo plantean Bienvenido Morros y Carlos Alvar<sup>7</sup>. Según los tratadistas medievales, la complejión melancólica es la más predispuesta a padecer el mal de amor<sup>8</sup> y la licantrópía es un grado extremo de la melancolía<sup>9</sup>. Por otra parte, los síntomas de rabia y licantrópía tendían a confundirse, al punto que en el *Libro de Montería*, ya mencionado, se dan como sinónimos melancolía y rabia, seguramente por esta confusión.<sup>10</sup> La hipótesis es atendible, si tenemos en cuenta, además, que en Galicia, de donde es oriundo nuestro poeta, y en Portugal circulaba la leyenda del *lobo de xeate* o *lobishome*. Pero su origen no era la pena de amor sino ser el séptimo hijo varón, o ser víctima de una maldición o *fada* (Fondebrider, 2004: 239). En función de estos datos del folklore, y dadas todas las alusiones del poema a la rabia y sus remedios, la interpretación más plausible parece ser la transformación del poeta en perro, y no en lobo. Quizá la intención metafórica del autor era más sencilla, no mostrar cuán enfermo sino, simplemente, cuán furioso estaba por los desdenes de su dama.<sup>11</sup>

Cabe preguntarse, finalmente, por qué la elección del perro, un animal con menos trayectoria literaria en cuestiones amorosas que el cisne, el fénix o incluso el ciervo, por ejemplo. Detengámonos unos instantes en estos tres últimos ejemplos que contraponemos al perro. Tanto el cisne como el fénix tienen una tradición literaria extensa que explota a los efectos de la metáfora amorosa el último canto antes de morir del primero, y la muerte por el fuego y el renacimiento del segundo. El ciervo herido por una saeta como imagen del amante herido por la flecha del amor también tiene su propia tradición, de la que podemos citar ejemplos en la Eneida, el *Canzoniere* de Petrarca, e incluso en la lírica castellana, en obras de Costana y Badajoz. Nuestro perro, en cambio, proviene de la vida real, del entorno cotidiano, y carece

<sup>7</sup> Véase Morros Mestre, (2001:193-246), y Alvar (2012: 189-205)

<sup>8</sup> “Gerard de Berry añade una base material. En efecto, la enfermedad se llama *hereos* porque se dice que sufren más de ella los nobles por la vida rica y regalada que llevan, ya que el descanso y el mucho dormir facilita la acumulación de los restos de la digestión y esto aumenta la bilis negra que causa la melancolía. De ahí que los que sufren melancolía sean libidinosos, porque el deseo sexual surge de la ventosidad de la bilis negra, y que la vida noble pueda generar una libido excesiva y patológica llamada *hereos* porque se dice que sufren más de ella los nobles por la vida rica y regalada que llevan, ya que el descanso y el mucho dormir facilita la acumulación de los restos de la digestión y esto aumenta la bilis negra que causa la melancolía” (Lacarra Lanz, 2015: 39).

<sup>9</sup> “La *aegritudo amoris* (el amor como enfermedad) y la rabia tendieron a confundirse desde la cultura bizantina, no solo por los síntomas, sino también por sus terapias. En uno de los manuales más conocidos de la medicina árabe medieval, dividido en veinticinco libros, el *Liber continens in medicina*, su autor Razis, que vivió entre el siglo IX y el X, menciona una serie de síntomas, entre los enfermos de amor (los llama *coturub*), que en una primera lectura pueden resultar algo desconcertantes: [...] ‘De la enfermedad que es llamada *coturub*. Los pacientes de la enfermedad que se ha llamado *coturub* merodean las sepulturas de los muertos, y esta enfermedad se localiza en la cabeza y aparece en la cara de todos ellos una mirada débil e inmutable y ojos secos y cóncavos y no derraman lágrimas y su lengua es seca y en ella se descubren pústulas y todo el cuerpo está seco y duro y padecen mucha sed, y es imposible que mejoren de esta enfermedad por los síntomas malos que la acompañan, y están tumbados tristes boca abajo y se ven en su caras y espaldas o tibias como clases de polvo y de mordeduras de perro. Y esto sucede por melancolía y deambulan de noche como lobos y se les seca la lengua. Esta es una especie de melancolía ursues, esto es *birse*” (Morros, 2008: 167-168). Véase también Morros (2001: 234).

<sup>10</sup> En el Libro II, al inicio del capítulo XXXVII, se lee “Sabed que cuando se les fiziere la malenconia, que dizen ravia [...]” (Argote, 1582, 26)

<sup>11</sup> Para ejemplos posteriores de amante rabioso, en “Vos que amor y temor” (Dutton [ID3097] MH2-30) Álvarez Gato, poeta de la corte de Isabel la Católica, retoma el refrán citado por Macías en “Cativo de miña tristura” y es “el ravisoso can que tantos golpes le dieron / que va a travar de su dueño”, mientras que Juan Fernández de Heredia (ca. 1480-1549) se compara en forma semejante a Padrón con un perro rabioso: “No se hiziera tanto agravio / en un perro de la calle: / que me maten y que calle / sin levantarme, que rabio. / Pues me dan para tener / tanta causa de rabiar, / rabiaré para ladrar, / pues que no puedo morder”, citado en Morros (2001:244).



del aura ilustre de los anteriores. Si bien es símbolo de la fidelidad, y como tal se representa en el arte funerario gótico (Villaseñor, 2009, 104), no se explota aquí este aspecto positivo, o por lo menos no explícitamente, sino sus aspectos puramente animales, incluidos los sanitarios. Sirve, de esta manera, para representar cómo el amor despoja al hombre, animal con *logos*, discurso o razón de la característica que lo define. El amor elide el segundo término de la ecuación hombre = animal + *logos* y lo deja reducido a lo que se considera puramente animal, el instinto, las pasiones descontroladas sin el freno de la razón. La furia del amante agraviado se homologa con la rabia del perro enfermo, coincidiendo ambos en el desgobierno de las conductas que, sin embargo, se resuelve a favor de la racionalidad humana recuperada en el acto voluntario de callar<sup>12</sup>. También hay algunos aspectos subsidiarios que se desprenden de la intertextualidad del poema que analizamos con los refranes que indicáramos, como, por ejemplo el hecho de que la fidelidad proverbial del perro tiene un límite que es el maltrato por parte del propietario al cual, rabioso, es capaz de atacarlo, lo cual deja implícito que la dueña o dama no debe abusar de la paciencia de su enamorado y persistir en rechazarlo, ya que este, eventualmente, puede dejar de lado el rol del amante fiel y estallar de furia. Esta degradación que sufre el hombre enamorado merece el uso de una metáfora poco prestigiosa como la del perro rabioso. Y en relación a la palabra hombre, esta definición de hombre como animal que posee *logos* no es sinónimo de humano en tanto término abarcador de la especie, sino de hombre, individuo de sexo masculino, libre, adulto, europeo y para la época, noble.<sup>13</sup> De esta manera, la degradación a can entabla otras pérdidas, implícitas pero no construidas discursivamente.

## Conclusiones

Tengo la esperanza de que este trabajo constituya una modesta respuesta al interrogante de la zopoética sobre cómo operan los animales en los textos literarios, es decir, y citando nuevamente a Driscoll (2015: 213), pensar el animal “no como un mero tropo en el arsenal poético de un autor, que podría reemplazarse fácilmente por otro, sino como un problema específico de y para el lenguaje y la representación como tales”.

Por otra parte, cuestionar las categorías “humano” y “animal” en un texto medieval opera como una suerte de extrañamiento que pone de relieve la controversia actual sobre la supuesta superioridad de la especie a la que pertenecemos, en el contexto de crisis que vive nuestro planeta. Particularmente, si hay algo que me resulta apasionante de estudiar el pasado, es cómo ilumina los problemas del presente al ponerlos en perspectiva histórica.

<sup>12</sup> Podría, además, ser una alusión a la fidelidad del perro, ya que callar el nombre de la dama es una conducta propia del amante fiel y discreto.

<sup>13</sup> Tal como afirma Braidotti (2015) la definición de hombre como sujeto dotado de conciencia, razón y comportamiento ético autodisciplinante, implícitamente supone que ese sujeto es varón, blanco, europeo y físicamente perfecto, en contraposición a un *Otro* sexual, racial y natural, concepto que se afirma a partir del Humanismo renacentista. En el contexto sociohistórico considerado, los otros que se contraponen y permiten diferenciarse a ese noble varón habitante de alguno de los reinos peninsulares son las mujeres, los moros y judíos y los animales no humanos. Así como aquí el poeta emplea un animal como figura de la degradación de su condición humana a causa del desamor, en otros casos, se utiliza con el mismo objetivo la comparación con una etnia vilipendiada y despreciada. Por ejemplo, en “No pueden mas ençelarse” (Dutton [ID0118] PN6-37) del bachiller Alfonso de la Torre, poeta de la corte de Juan II, el enamorado se “fizo judío / de fiero como un león” por culpa del amor a una “señora inhumana”. En este ejemplo, se toma del estereotipo del judío una de sus más proverbiales atributos, la cobardía, que se opone a la furia del león, símbolo del valor. Más hacia fines de siglo, Juan Fernández de Heredia afirma en “Mis bienes son acabados” (Dutton [ID2863] MN17-64) que debido al rechazo de la dama “No anda el mas perro moro /de rennegado qual ando”, y juega con la triple condición de *Otro* del moro, animal (perro, en tanto que es menos que, o no es hombre), racial (moro) y religiosa (renegado).

Por último, espero que la respuesta al porqué de la elección del perro también haya arrojado alguna luz sobre la concepción del amor, la pasión, el despecho y el rol del género en los poemas del *Cancionero*, nociones que, aunque parezcan lejanas, trascienden las barreras históricas, y llegan hasta nuestro presente.

## Bibliografía citada

- Alvar, Carlos (2012). “Locos y lobos de amor”, en Haro Cortés, M., Beltrán R., Canet, J. L., Gassó, H. (eds.) *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, tomo I. Valencia: Universitat de Valencia, 189-206.
- An Electronic Corpus of 15th Century Castilian *Cancionero* Manuscripts - <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>
- Argote de Molina, Gonzalo (1582). *Libro de la montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León, último de ese nombre*. Sevilla: Andrea Pescioni. En <https://archive.org/details/ARes58312/mode/2up>; obtenido el 20 de marzo de 2021.
- Bizzarri, Hugo O. (2001). “La glosa de 1541 a los refranes que dizen las viejas tras el fuego”. *Olivar*, 2(2), 157-216.
- En <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV02n02d01>; obtenido el 23 de abril de 2021.
- Braidotti, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez. Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. En <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtle>; obtenido el 30 de marzo de 2021.
- Driscoll, Kari (2015). “The Sticky Temptation of Poetry”. *Journal of Literary Theory*, 9(2), 212–229.
- Driscoll, Kari, Hoffmann, Eva (eds.) (2018). *What Is Zoopoetics?* Palgrave Macmillan. En <https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5>; obtenido el 5 de abril de 2021.
- Fondebrider, Jorge (2004). *Licantropía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Freeman, Margaret H. (2007). “Poetic Iconicity”, en Chlopicki, W., Pawelec, A., Pokojaska; A. (eds), *Cognition in Language: Volume in Honor of Professor Elżbieta Tabakowska*. Cracovia: Tertium, 472-501. En <https://ssrn.com/abstract=1399120>; obtenido el 4 de abril de 2021.
- Gerli, Michael (1994). *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Akal.
- Lacarra Lanz, Eukene (2015). “El “amor que dicen hereos o aegritudo amoris”. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 38, 29-44. En <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniquesmedievales-2015-1-page-29.htm>; obtenido el 30 de marzo de 2021.
- Morros Mestre, Bienvenido (2001). “Concepto y simbolismo en la poesía del Cancionero General”. *Revista de literatura medieval*, XII, 193-246.
- Morros Mestre, Bienvenido (2008). “Amor y rabia en una novela de Gabriel García Márquez”. *Revista de filología*, 26, 167-179.
- Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*. En <http://www.rae.es>; obtenido el 23 de marzo de 2021.
- Rosal, Francisco del (1611). *Origen y etymología de todos los vocablos de la Lengua Castellana*. Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. En <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtle>; obtenido el 30 de marzo de 2021.

Rodríguez Ferri, Elías F. (s.f). *Rabia, riesgos y control, análisis de la situación en España*. Consejo General de Colegios Veterinarios de España. En [http://www.colvema.org/WV\\_descargas/RABIA-24042014160433.pdf](http://www.colvema.org/WV_descargas/RABIA-24042014160433.pdf); obtenido el 23 de abril de 2021.

Villaseñor Sebastián, Fernando (2009). *Iconografía Marginal en Castilla 1454-1492*. Madrid: CSIC.



# Otredad y marginación: construcción de la figura femenina en la literatura española medieval

**Cecilia Beatriz Rodas**

Universidad Nacional de San Juan

*cbrodas@yahoo.com.ar*

## Resumen

Es innegable que la mujer, desde la Antigüedad y hasta bien avanzado el siglo XX, ha ocupado una posición secundaria con respecto al hombre, siendo obligada a demostrar sumisión y obediencia al sexo masculino o correr el riesgo de ser demonizada o estigmatizada cuando no cumplía con los roles que la sociedad le imponía.

En el presente trabajo nos centraremos en la situación del género femenino durante la Edad Media, etapa en que la sociedad trataba a las mujeres como inferiores en derechos a los varones quienes, no pocas veces, las maltrataban físicamente.

Por su parte la Iglesia impuso la imagen de la mujer-Eva, inclinada naturalmente al pecado y, por consiguiente, a arrastrar con ella al hombre hacia la tentación. En el matrimonio su actividad se vio limitada a la procreación, y la actitud femenina hacia el erotismo era directamente anatémizada. Así concebido, el casamiento era acordado por las familias de los contrayentes por motivos políticos, dinásticos o económicos.

A través del análisis de tres obras literarias españolas, el *Poema de Mio Cid*, el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*, me propongo descubrir cómo y por qué se construye una figura femenina que se representa en el discurso social medieval como un *otro*, no solo diferente sino además como un enemigo demoníaco, marginal o monstruoso.

---

**Palabras clave:** otredad; estigmatización; mujer; edad media; sociocrítica.

**Ottherness and marginalization: construction of the female figure in medieval Spanish literature**

## Abstract

It is undeniable that women, since ancient times and well into the 20th century, have occupied a secondary position with respect to men, being forced to show submission and obedience

to the male sex or run the risk of being demonized or stigmatized when they did not comply with the roles that society imposed on them.

In the present work we will focus on the situation of the female gender during the Middle Ages, a stage in which society treated women as inferior in rights to men who, not infrequently, physically abused them.

For its part, the Church imposed the image of the woman-Eve, naturally inclined to sin and, consequently, to drag man with her towards temptation. In marriage their activity was limited to procreation, and the feminine attitude towards eroticism was directly anathematized. Thus conceived, the marriage was agreed by the families of the contracting parties for political, dynastic or economic reasons.

Through the analysis of three Spanish literary works, the *Poema de Mio Cid*, the *Libro de Buen Amor* and *La Celestina*, I intend to discover how and why a female figure is constructed that is represented in medieval social discourse as an *other*, not only different but also as a demonic, marginal or monstrous enemy.

---

**Keywords:** otherness; stigmatization; woman; middle ages; sociocritical.

### Consideraciones preliminares

Sabemos que la mujer, desde épocas pretéritas, ha ocupado una posición secundaria con respecto al hombre, siendo obligada a demostrar sumisión y obediencia al varón o correr el riesgo de ser demonizada o estigmatizada cuando no cumplía con los roles esenciales que la sociedad le imponía. Por otra parte, la Iglesia medieval reconoció el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres y trató de exorcizarlo identificando lo sagrado con la práctica de evitar a las mujeres y el sexo. (Federici, 2010: 59-60).

En el presente trabajo nos centraremos en la situación del género femenino durante la Edad Media, periodo en que la sociedad trata a las mujeres como inferiores en derechos a los varones, celosamente vigiladas y completamente supeditadas al padre y al esposo quienes, no pocas veces, las maltratan físicamente. A través del análisis de tres obras literarias españolas, el *Poema de Mio Cid*, el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*, nos proponemos descubrir cómo y por qué se construye una figura femenina que se representa en el discurso social medieval como un *otro*, no solo diferente sino además como un enemigo demoníaco, marginal o monstruoso. Algunos lineamientos de la teoría sociocrítica nos resultarán muy provechosos.

La imagen femenil se construye, sobre todo, desde la mirada clerical. Los integrantes de la Iglesia son los que gobiernan la cultura del Medioevo, porque dominan la escritura y transmiten el conocimiento; este último debe ser encauzado exclusivamente hacia la salvación del alma y la mejor comprensión de Dios.

En esta formación social, se impone la Escolástica como principal corriente teológica y filosófica, la cual recupera el pensamiento aristotélico. En relación con las mujeres, se adecuan las ideas misóginas del filósofo griego para justificar la jerarquía de los sexos, la custodia de las mujeres dentro de la familia o del convento, la superioridad de la autoridad masculina, el papel reducido de la madre en la educación de los hijos (Duby y Perrot, 1991: 21-22).

Cabe aclarar que la formación ideológica cristiana impone una clara diferenciación a la hora de definir a la mujer, pues se reconoce una doble caracterización, positiva y negativa: María y Eva, esto es, por un lado la *mulier sancta ac venerabilis*, imagen a imitar, y por el otro la *femina ianua diaboli o instrumentum diaboli*, fuente de pecado para el hombre.

## La dama noble en el *Poema de Mio Cid*

Empezaremos por identificar los rasgos que presenta la mujer en el *Poema de Mio Cid*, cantar de gesta surgido hacia 1140, que exalta las virtudes del héroe castellano Ruy Díaz de Vivar. Las tres mujeres que conforman el entorno familiar del protagonista manifiestan características similares. Jimena y sus hijas, Elvira y Sol, son amantes y respetuosas con el marido y padre; en una actitud reiterada de sumisión y obediencia manifiestan su permanente veneración al Cid.

En el caso particular de la esposa, Jimena acata la autoridad de Rodrigo como si fuera un vasallo más, acatamiento que manifiesta al postrarse ante él y besarle la mano. Es piadosa, cría a sus hijas a su imagen y semejanza, y nunca manifiesta sus propias ideas. La relación con su marido es más filial que conyugal (y la de él, a su vez, de tono paternal). De esta manera, el sistema feudal funciona también en el seno de la familia, y por ello la esposa, las hijas y demás mujeres acatan de buen grado la voluntad del señor:

Ant el Campeador doña Ximena – fincó los inojos amos,  
 Lloraba de los ojos, - quisol besar las manos:  
 “¡Merçed, Campeador, - en ora buena fostes nado!  
 Por malos mestureros – de tierra sodes echado.  
 Merçed, ya Çid – barba tan complida.  
 Fem ante vos – yo e vuestras ffijas,  
 Iffantes son – e de días chicas,  
 Con aquestas mis dueñas – de quien soy yo servida,  
 Yo lo veo – que estades vos en ida  
 E nos de vos – partir nos hemos en vida.  
 Dadnos consejo – por amor de santa María! (I, vs. 262-273)

Como vemos en los versos anteriores, la subordinación al varón y la profunda religiosidad son rasgos distintivos de esta mujer modelo que jamás cuestiona las decisiones de su marido. En los cantares de gesta solo cobran importancia los aspectos que repercuten en la esfera social y política de los hombres, entre los que se encuentra el matrimonio. Además, la legislación castellana otorga a la mujer una serie de privilegios, vinculados con la necesidad de reconquista y repoblación del territorio. Se favorece el estado civil de casado y se protege a la fémica en esta condición, pues ella incrementa la honra y el patrimonio del varón; también asegura la propagación de la estirpe masculina, y garantiza la permanencia de bienes y honores en el grupo familiar (Lacarra, 1988: 6-8).

En estas condiciones, la mujer constituye un mero objeto de intercambio entre familias o linajes a fin de obtener algún tipo de beneficio material, político o social. Esta situación se puede ejemplificar a través del casamiento de las hijas del Cid con los infantes de Carrión. Estos piden al rey Alfonso que interceda ante el Campeador para que les otorgue la mano de Elvira y Sol, pues saben de las riquezas obtenidas por el héroe; así los vemos caracterizados como codiciosos y calculadores, claros exponentes de la nobleza linajuda. Alfonso VI accede a lo solicitado, sabiendo que estas bodas implican un ascenso social para Ruy Díaz.

De este modo, las jóvenes se muestran tan sumisas como su madre, aceptando las decisiones paternales sin ofrecer resistencia. Son objetos de intercambio utilizados para satisfacer los intereses de los varones que intervienen en la transacción.

La pasividad y el rol secundario de la mujer se patentizan aún más en el episodio de la afrenta de Corpes. La cobardía de los infantes los lleva a la conducta ignominiosa del robledal; sin embargo la agresión sufrida por las hijas debe ser leída como una agresión directa al honor familiar del Cid. Desde esta perspectiva, destaca el carácter sexual infamante de las agresiones pues los infantes, al desnudar y robar las ropas de sus mujeres, y al protestar luego de su inocencia en las Cortes, las tratan como a ramerías:

De nuestros casamientos – agora somos vengados.  
 Non las deviemos tomar por varraganas – si son fóssemos rogados,  
 Pues nuestras parejas – non eran pora en braços.  
 La desondra del león – assís irá vengando. (III, vs. 2759-2762).

Es por ello que el Cid -injurado en su honra, así como el rey Alfonso, responsable último de estas bodas-, debe reparar la ofensa sufrida. Las Cortes son convocadas a fin de limpiar el honor de ambos señores. Los nuevos matrimonios, concertados finalmente por Ruy Díaz, resultan a mayor abundamiento de su honra personal y lo desagruvan de manera definitiva.

### **Las serranas del *Libro de Buen Amor***

Nos trasladamos ahora al siglo XIV cuando se publica el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Se trata de un extenso poema compuesto hacia 1330, donde tienen cabida lo religioso y lo profano, la fábula y la sátira, lo culto y lo popular. Por sus páginas van pasando personajes femeninos muy variados: del campo a la ciudad, de la soltería a la viudedad, de la nobleza al pueblo llano, del mundo cristiano al árabe.

Nos centraremos en la descripción y análisis de las serranas, mujeres que, en el Medioevo, viven en los pasos de montaña del interior de la Península, lugares de difícil acceso y clima inhóspito. Su supervivencia en ese ambiente adverso las convierte en seres especiales, de gran fortaleza física y costumbres rústicas. Al ubicarse fuera de la incipiente urbanización, quedan marginadas del proceso civilizador que se está produciendo en las ciudades. En general, se dedican a labores ganaderas pero su ocupación principal es guiar al que llega a esos parajes, exigiendo un precio por dar posada y sustento al viajero o informarle de los peligros de su camino (Sánchez Pérez, 2015: s/p).

El Arcipreste decide viajar y se interna en la sierra de Guadarrama, donde conoce a cuatro serranas de las que obtiene cobijo y alimento a cambio de favores sexuales. Se trata de mujeres toscas y rudas, dedicadas al cuidado de los animales, pues son “pastoras y vaqueras”. Comparten rasgos físicos con diversas bestias (“boca de alana”, 1014a o “narizes [...] de çarapico”, 1013c) y conciben las relaciones amorosas en términos de una doma de animales: “¿Non sabes el uso/ cómo s doma la res muda?” (990ef). Estas mujeres fogosas de comportamiento varonil ejercen violencia física y sexual sobre el arcipreste al tiempo que demandan una serie de regalos por parte de este a cambio de ofrecerle auxilio: “Dame un prendedero/ que sea de bermejo paño, /e dame un bel pandero/e seis anillos de estaño” (1003abcd).

Los rasgos, las costumbres y el estilo de vida de las serranas contrastan con los cánones impuestos por la mentalidad medieval. Se convierten así en un peligro por ser antisociales y amenazar con su fuerza y poder el dominio del varón. Recordemos que para la ortodoxia religiosa, la mujer representa la tentación demoníaca que condujo al hombre al pecado; por



eso cuando ella transgrede las reglas fijadas históricamente por el género masculino, supone un escollo para el sistema.

Umberto Eco (2011: 7-8) explica que tener un enemigo es importante para definir nuestra identidad y procurarnos un obstáculo con el cual medir nuestro sistema de valores. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo. Ahora bien, se construyen como enemigos no tanto a los que son diferentes y nos amenazan directamente, sino a aquellos que alguien tiene interés en representar como amenazadores aunque no actúen de tal manera, de modo que sea su diversidad misma la que se convierta en señal de amenaza.

En el caso de las serranas, una de sus características esenciales es la fealdad. La cuarta de ellas, Alda, es descripta tan hiperbólicamente en su fiereza que termina por transformarse en un animal o un monstruo:

Ssus miembros é su talla non son para callar,  
Ca byen creed que era grand yegua cavallar:  
Quien con ella luchase, no s' podría bien fallar;  
Sy ella non quessiese, non la podri' aballar. (1010)

Avía la cabeça mucho grande syn guisa;  
Cabellos chicos, negros, como corneja lya;  
Ojos fondos é bermejós: poco é mal devisa;  
Mayor es que de osa su pisada do pisa. (1012)

Las orejas tamañas como d' añal borrico;  
El su pescueço negro, ancho, velloso, chico;  
Las narices muy luengas, semejan de çarapico;  
Bevería'n pocos días caudal de buhón rico. (1013)

Más ancha que mi mano tyene la su muñeca.  
Vellosa, pelos grandes, pero non mucho seca;  
Boz gorda é gangosa, á todo ome enteca;  
Tardía como ronca, desdonada é hueca. (1017)

Traía por el garnacho las sus tetas colgadas;  
Dávanle a la çinta, pues qu' estaban dobladas;  
Ca estando sencillas darl' yen so las yjadas:  
Á todo son de çítola andarían syn ser mostradas. (1019)

El concepto de belleza de la Baja Edad Media va ligado a una serie de características externas como la lozanía, la delicadeza, la juventud. Además de la hermosura, toda dama tiene que poseer nobleza y virtud. Estos caracteres tienen su reverso en la fealdad, la villanía, la liviandad. Retomando a Eco (2011: 9), el enemigo debe ser feo porque se identifica lo bello con lo bueno (*kalokagathia*), y uno de los valores fundamentales de la belleza ha sido siempre lo que la Edad Media denomina *integritas* (es decir, tener todo lo que se requiere para ser un representante medio de una especie).

Si a la fealdad se le agrega la rusticidad, el interés codicioso, la lujuria, la irracionalidad, la fuerza y el accionar varonil, las serranas representan entonces lo abominable y lo diabólico. Es el cuerpo pérfido, que carga con el estigma del pecado original. Cuerpo activo, operante,

abierto a los apetitos de la carne, que libera al cuerpo masculino de toda responsabilidad en la acción pecaminosa, ubicándolo en un rol pasivo de víctima de las apetencias lascivas femeninas. El monstruo es la representación condensada y metafórica del imaginario medieval tejido en torno a la mujer. (Mirande, 2001: 89-90).

### Alcahuetas y hechiceras en *La Celestina*

Para terminar nuestro recorrido, analizaremos la *Comedia de Calisto y Melibea* (1499) de Fernando de Rojas, que en 1502 pasa a llamarse *Tragicomedia*, más conocida como *La Celestina*. Obra a caballo entre el teatro y la novela dialogada, los protagonistas son producto de un mundo que asiste al desvanecimiento de los valores feudales y caballerescos. Víctimas de una sociedad en crisis y con un fuerte desgarro social, que Rojas retrata en el enfrentamiento entre amos y criados, Calisto y Melibea se enamoran a contracorriente del escenario político que dibujan los Reyes Católicos tras la toma de Granada y el establecimiento de la Inquisición.

La mediadora o alcahueta que logra unir a los enamorados en una relación *non sancta* es Celestina; su figura cobra tal relieve que termina dando nombre a la obra y pasa a integrar, con don Quijote y don Juan, la galería de arquetipos creados por el genio español.

El mundo social celestinesco es producto de la civilización urbana; el crecimiento de las ciudades está en relación directa con el desarrollo de la burguesía que basa su economía en el poder del dinero. Este último es el medio corriente de cálculo y de pago en el ámbito social de *La Celestina*.

El auge de las urbes permite romper los lazos feudales y abre la posibilidad de independizarse y trabajar por cuenta propia. Como consecuencia se producen sucesivos éxodos del campo, siendo las mujeres el grupo más numeroso entre los inmigrantes rurales a las ciudades. Aquí, la mayoría vive en condiciones de pobreza, haciendo trabajos mal pagados como sirvientas, vendedoras ambulantes, hilanderas, prostitutas. Pero en la ciudad, la subordinación de las féminas a la tutela masculina es menor, ya que pueden vivir solas, o como cabezas de familia con sus hijos, o formar nuevas comunidades, frecuentemente compartiendo la casa con otras mujeres. (Federici, 2010: 48-49).

En la obra de Rojas se patentiza claramente esta situación. Tanto la vivienda de Celestina como la de Areúsa se sostienen por el comercio del cuerpo; las mercancías son los servicios sexuales de las ramerías empleadas por Celestina, además de los cuerpos de las doncellas seducidas por la alcahuetería de la vieja. Ella tiene perfecta conciencia de las dificultades y riesgos que corre al intentar este tipo de comercio pues está atentando contra uno de los pilares de la comunidad bajomedieval: la pureza y la honra de las mujeres. Así corroe las bases mismas de la estructura social.

Por lo tanto, no resulta extraño que el oficio de la alcahueta aparezca demonizado. Su tarea cáustica y subversiva amenaza el funcionamiento del sistema patriarcal y social. Su discurso claramente se opone a este orden y lo trastorna. Su maldad procede del compromiso que asume al propagar y facilitar el goce sexual.

Además de intermediaria en amores, Celestina tiene otros oficios. Pármeno se los enumera a Calisto:

PÁRMENO.- Ella tenía seys oficios, conuiene saber: labranderá, perfumera, maestra de fazer afeytes e de fazer virgos, alcahueta e vn poquito hechizera. Era el primer oficio

cobertura de los otros, so color del qual muchas moças destas siruientes entrauan en su casa a labrarse e a labrar camisas e gorgueras e otras muchas cosas. (Auto I)

Si a la ocupación de mediadora sumamos la de hechicera, entenderemos que el accionar de Celestina constituya un verdadero peligro para la estabilidad del momento. Las brujas y hechiceras se identifican con mujeres solitarias, viejas, feas y con conocimientos en plantas y remedios medicinales. Sus saberes de herboristería las capacitan para sanar o paliar enfermedades, aliviar los dolores derivados de los partos, acelerar las contracciones uterinas y provocar abortos, en un contexto en el que la Iglesia aún considera los dolores del parto como un castigo divino. Pero este oficio se identifica, principalmente, con las prácticas de hechicería: pociones, conjuros, ensalmos, maleficios, todas relacionadas con poderes demoníacos.

El discurso hegemónico de la época sobre la brujería se expone claramente en el famoso *Malleus maleficarum* (*El martillo de las hechiceras*, 1484), obra de dos dominicos inquisidores, Jacobo Sprenger y Enrique Institor, para quienes el maleficio solo hace efecto cuando el brujo y el demonio obran de común acuerdo. Además sostienen que los hechizos tienen eficacia especial en lo que atañe a las cuestiones amorosas, pues producen una violenta pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del embrujo.

Para lograr que Melibea acceda a los requerimientos amorosos de Calisto, Celestina realiza un conjuro:

CELESTINA.- Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán soberuio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos, que los heruientes étnicos montes manan, gouernador e veedor de los tormentos e atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera e Aletto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie e Dite, con todas sus lagunas e sombras infernales, e litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables e pauorosas ydras; yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud e fuerça destas vermejas letras; por la sangre de aquella noturna aue con que están escriptas; por la grauedad de aquestos nombres e signos, que en este papel se contienen; por la áspera ponçoña de las búoras, de que este azeyte fue hecho, con el qual vn to este hilado: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad e en ello te embueluas e con ello estés sin vn momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que aya, lo compre e con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición, e se le abras e lastimes de crudo e fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí e me galardone mis passos e mensaje. Y esto hecho, pide e demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto mouimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes e oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. E otra e otra vez te conjuro. E assí confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te lleuo ya embuelto. (Auto III).

El resultado es óptimo; Melibea le compra a la mediadora el hilado que contiene la poción mágica y poco después siente “que comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo.” (Auto X). De este modo, la doncella reservada se convierte en la enamorada que sigue a su amante hasta la muerte.

La vieja, como ya dijimos, conoce los peligros que acarrearán sus actividades. Así por boca de ella sabemos que Claudina, madre de Pármeno, muere ajusticiada por sus prácticas de brujería. El joven criado cuenta a Calisto que Celestina fue tres veces emplumada por ser alcahueta. En la cultura bajomedieval, parteras y sanadoras encarnan una triple amenaza: son mujeres, gozan de un saber denostado por las normas eclesíásticas, y su sabiduría rivaliza con el conocimiento científico proveniente de las universidades. Estos factores dan inicio a la demonización de las comadronas. La alianza entre los Aparatos Ideológicos que dominan a la sociedad, es decir, la Iglesia, el Estado y la profesión médica, logra deslegitimar el saber empírico femenino, acción que desemboca en los procesos inquisitoriales de brujería. Es así como estas mujeres sabias, entre ellas alcahuetas y hechiceras, quedan estigmatizadas como elementos diabólicos capaces de alterar el orden social y desestabilizar la organización medieval. Son esos *otros* que vulneran la universalidad de las leyes morales y cuestionan la pervivencia del sistema. (Beteta Martín, 2011: 41-44).

## Conclusión

Para finalizar, consideramos que una realidad social presenta discrepancias, intereses en pugna, que se ven representados en ideologías contrastantes (Cros, 1986: 68). De allí derivan posiciones divergentes que problematizan el discurso oficial. En el caso de la mujer en el Medioevo se le abren dos caminos: acatar la dominación masculina, teniendo como modelo a María (virgen, esposa y madre ejemplar) o sufrir las represalias del patriarcado: ser marginadas, demonizadas o representadas como monstruos.

Sin embargo, sabemos que la ideología dominante puede acallar las voces opositoras pero, de todos modos, estas encuentran intersticios por donde filtrarse. La literatura es un espacio privilegiado donde resuena el vasto rumor social, con sus movi­lidades, interferencias y disidencias. La textualización de los discursos permite dar cuenta de todo lo borroso, inestable y conflictivo que fluye en la sociedad en un momento determinado. Es así como la formación ideológica del otro puede introducirse en el texto literario y generar el debate de concepciones contrapuestas.

## Bibliografía citada

- Beteta Martín, Yolanda (2011). *Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción medieval*. Madrid: Al-Mudayna.
- Cros, Edmond. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (1991). *Historia de las mujeres*. Tomo 2: "La Edad Media." Madrid: Taurus.
- Eco, Umberto (2011). *Construir al enemigo*. Epublibre, Titibilus ed. digital.
- Federici, Silvia (2010) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lacarra Lanz, Eukene (1988). "La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos". *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIV, 5-20.
- Mirande, Ma. Eduarda (2001). "Feminidad y monstruosidad en el imaginario social." *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy*, 19, 83-93.

Sánchez Pérez, Claudia (2015) *De las serranas a las serranillas, como personajes literarios femeninos. Del Arcipreste de Hita al Marqués de Santillana*. En [https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/04/s\\_perez.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/04/s_perez.htm); obtenido el 06/05/2021.

### **Corpus literario**

*Poema del Cid* (1981). Buenos Aires: Losada. Edición de Pedro Salinas, introducción de Pedro Henríquez Ureña.

Rojas, Fernando de (1963). *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe. Edición de Julio Cejador y Frauca.

Ruiz, Juan. Arcipreste de Hita (1960). *Libro de Buen Amor*. Madrid: Espasa-Calpe. Edición de Julio Cejador y Frauca.



# Forjar una comunidad: la construcción de la identidad abulense en la *Crónica de la población de Ávila*

**María Florencia Vieira**

Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III)

*mflorenciavieira@gmail.com*

## Resumen

La *Crónica de la población de Ávila* es un texto anónimo en lengua española datado alrededor del año 1256. Es una obra historiográfica muy singular, tanto por el momento histórico en el que surge como por su composición, ya que es anterior tanto las *estorias alfonsíes* como al periodo post-alfonsí y, porque lejos de establecer como protagonistas a personajes de gran envergadura como reyes o nobles, la crónica tiene como fin ensalzar a una tercera figura, la caballería villana.

La identidad de esta caballería villana se construye a lo largo de toda la narración y sienta sus bases en la idea de comunidad y de unidad. Este personaje colectivo, desde el inicio de la crónica hasta su final, no se quiebra nunca, sino que muta de forma. El objetivo de esta comunicación es analizar los mecanismos retóricos y narratológicos que intervienen en la configuración de esta comunidad tan singular que, pese a las diferentes capas históricas que atraviesa el texto, se mantiene como un todo indivisible.

---

**Palabras clave:** Historiografía; Ávila; comunidad; identidad; caballería villana.

Forging a community: the construction of the Abulense identity in *Crónica de la población de Ávila*

## Abstract

*Crónica de la población de Ávila* is an anonymous text written in old Spanish around 1256. It's a very exceptional historiographical work, thanks to its date of composition, since it was conceived before the *estorias alfonsíes* and the *post-alfonsí* period and also because of the fact that, instead of establishing characters of great relevance as protagonists, like kings or noble-men, the clear objective of the chronicle is to celebrate a third figure, the *caballería villana*.

The identity of the *caballería villana* is built throughout the text, and (sets its roots in the ideas of community and unity. This collective character, from the beginning of the text until its very end, does never break never but mutates its form rather than breaking. The objective of this communication is to analyze the rhetorical and narratological mechanisms that take place in the configuration of this peculiar community that, despite the different historical layers presented in the text, maintains itself as an indivisible whole.

---

**Keywords:** Historiography; Ávila; community; identity; caballería villana

La *Crónica de la población de Ávila*, obra datada alrededor del año 1256, es un texto historiográfico muy singular, tanto por el momento histórico en el que surge como por su composición, ya que es previo tanto al período post-alfonsí como a las *estorias* alfonsíes, y su “excepcionalidad se funda mayormente en la visión del texto como celebratorio de la caballería villana, en la medida en que se habría compuesto para justificar los privilegios dados a los caballeros villanos por Alfonso X” (Funes, 2014: 13). Es muy probable que en lugar de haber sido producida en un taller historiográfico de origen regio, la crónica proceda del estamento nobiliario.

El protagonismo indiscutido no recae sobre los reyes ni la nobleza aristocrática, sino en esta tercera figura, la caballería villana. Su representación resulta muy interesante: por un lado, sufre varios cambios a lo largo de la narración, porque responde a las diferentes capas históricas que el texto atraviesa progresivamente; y por otro lado, a causa del especial cuidado que tiene el autor a la hora de mantener una identidad singular para este tercer personaje. Constantemente debe diferenciarse tanto de la monarquía como de los nobles.

Esta identidad que se va forjando a lo largo de la narración sienta sus bases en la idea de comunidad, de unidad. Marcia Ras califica a esta crónica “como literatura genealógica no de un linaje familiar particular sino del linaje colectivo de los *serranos*” (1999: 197). Este colectivo, desde el inicio de la crónica hasta su final, no se quiebra nunca, sino que muta de forma. El protagonista indiscutido es, siempre, la población de Ávila.

Un concepto muy importante configura y recorre, junto al elenco de abulenses, la crónica entera: el de “caballero”. Según López Valero, es

una figura heterogénea y multiforme, un arquetipo de héroe nacido en la Edad Media. Un ente divisible en el que toman cuerpo los sueños del hombre medieval: el anhelo de heroísmo, la vocación de santidad, la pretensión del amor absoluto, la protección del bien y, sobre todo, las ambiciones (1995: 102).

Esta figura “heterogénea y multiforme”, pero siempre atiborrada de valores positivos, será muy productiva en el texto, ya que sirve para designar desde los primeros héroes pobladores de Ávila: Muño Echaminzuide, Velasco Ximeno, Çorraquín Sancho, Enalviello, hasta los últimos abulenses de la crónica, Gonzalo Mateos y Gómez Nuño, investidos ya de diplomacia cortesana. Por una cuestión de tiempos, esta comunicación no tendrá en cuenta los episodios más legendarios.

Un aspecto muy llamativo de la *Crónica*, que se relaciona estrechamente con la configuración del colectivo abulense, es la constante exacerbación de los tópicos heroicos y caballerescos por parte de los *serranos* cuando se está en presencia de los personajes de origen noble. Este hecho



probablemente se explica a partir de lo que postula Marcia Ras con respecto a la voluntad del cronista de representar a Ávila como una comunidad excepcional:

como el poder de este grupo no puede imponerse efectivamente aún por la vía política, la superioridad social de los *serranos* en la crónica es reclamada y construida fundamentalmente a partir de su valentía extraordinaria y su *onrra* (1999: 200)

Y a medida que la narración se aleja de los episodios legendarios, se observa que “ciertos motivos heroicos parecerían empezar a estar siendo reemplazados por otros caballerescos. Lo épico abre paso a lo cortesano” (Abeledo, 2017). Si bien las batallas continúan teniendo una gran relevancia en los acontecimientos que ilustra la *Crónica*, comienzan a cobrar importancia no sólo los escenarios de corte, sino también otro tipo de arma: la palabra. Dos escenas del capítulo XV resultan muy ilustrativas respecto a esto: en la primera, Alfonso de León ha reclamado unos castillos a la corona de Castilla durante la minoridad de Enrique, y ante este suceso, a la regente, Berenguela, “sus consejeros aconsejábanle que oviese paz con el rey don Alfonso de León e que le diessen los castillos. E la reina non lo quiso fazer a menos que biniesen los de Estremadura e se aconsejase con ellos” (2012: 58). En este extracto se observan varias cosas interesantes: muy posiblemente estos consejeros pertenezcan a la nobleza, y es claro que tienen la intención de inducir a Berenguela a hacer algo de lo que no está muy segura; pareciera sugerirse cierta desconfianza ante las intenciones de los consejeros. Es posible pensar que en esta escena está funcionando el tópico del noble cobarde, que no quiere buscar ni enfrentarse a problemas.

Sin pretender en este momento tratar en profundidad el extenso parlamento del concejo abulense en boca de Gonzalo Mateos y a favor del enfrentamiento con el rey don Alfonso, vale la pena de todas formas comentar algunas de sus partes. Además de los argumentos que sostienen el derecho legítimo de la posesión de estos castillos, también se deslizan ciertos comentarios muy elocuentes. Si bien se esgrimen las razones por las cuales los castillos pertenecen al reino, también se hace alusión a los nobles: “quien quier que tal consejo dava *non era leal vassallo*” (2012: 59, el subrayado es mío), “digo yo que *los que aconsejasen* que estos castillos se diessen seyendo tan niño nuestro señor *serién traidores por ello*” (2012, 60, el subrayado es mío), “*los que dizen que la guerra non se podrié bien mantener* porque nuestro señor es niño *dizen sus voluntades*, ca él á muchos de buenos vassallos para aconsejarle e para defender la tierra que su padre dexó” (2012: 60, el subrayado es mío).

Los abulenses se presentan aquí como versados retóricos y políticos: Berenguela es la enunciataria directa de su mensaje y los nobles los enunciatarios indirectos: al mismo tiempo que comunican sus consejos a la regente, condenan las acciones y las palabras de los nobles sin mencionarlos de manera explícita. En otras palabras, vencen diplomáticamente a los nobles, ya que sus argumentos y sus ataques velados resultan ser más convincentes que aquellos que provienen de los estamentos nobiliarios.

En relación a lo específicamente nobiliario, resulta muy elocuente el episodio de las tablas, un juego aristocrático por excelencia, en el que sin embargo el abulense Sancho Muñoz se desempeña con mucha naturalidad. Este episodio funciona como una puesta en escena más de la heroicidad de la población de Ávila y exhibe también un contraste entre esta y los nobles: por un lado, mientras que los abulenses están batallando fieramente contra los moros, al punto de que “fueron [...] tan escarmentados que cerraron el postigo del alcázar a piedra e a cal” (2012: 67), don Tello, un personaje noble que en líneas generales se construye como un personaje positivo, está “en su tienda jugando a las tablas”. La escena es extremadamente elocuente:

preguntol' don Tello: 'si vos valga Dios, ¿iqué debdo avién estos cavalleros que fueron a acorrer aquellos primeros?'. E dixo Sancho Muñoz: 'en buena fe, don Tello, son sus enemigos.' E dixo don Tello: '*por Dios, esto non farié yo, ca si el mío enemigo fuesse en tal lugar, folgarme íe que le matassen, e non le acorrería yo*'. E dixo Sancho Muñoz: "*par Dios don Tello, esto non fazen los de Ávila*, ca en tal lugar acaesciendo non se trabajarién d'él sino de acorrerle e mejorarse en aquel fecho si pudiesse, ca *ninguno non se ternié por bengado en muerte de su enemigo si le non mata por su mano así como deve*. (2012: 67-68, el subrayado es mío).

No sólo se pone en escena una vez más la exacerbación de los códigos caballerescos de los abulenses ante la presencia de una figura noble, sino que incluso es el propio personaje de don Tello quien verbaliza lo insólito que resulta para él, un noble, y mientras disfruta cómodamente de un juego de mesa, la valentía y el honor desaforados de "los de Ávila".

Como se ha visto hasta ahora, la configuración de los abulenses en relación a los reyes y nobles, sean estos buenos o malos, está bien diferenciada. Están, como lo dice Ras, cohesionados como un grupo social. Observamos esto en el capítulo XVII, dónde el narrador cuenta que "un día cuidó don Tello hurtarles cavalleria e espolonó ante que los de Ávila se oviesen de armar" (2012: 66); don Tello se adelanta al grupo abulense, casi atropelladamente, y "fue él y muy bueno pero los moros toviéronsele muy bien, así que él ovo de recodir afuera" (2012: 66), es decir, si bien es un gran guerrero, él solo, individualmente, no puede contra los moros y tiene que salirse del enfrentamiento.

Un poco antes de este episodio, en el combate de los abulenses contra los moros en Jaén, don Tello entra en escena tras serle concedida por el rey Fernando la petición de luchar. El narrador señala que "don Tello era muy buen cavallero de armas, e punava en mostrallo allí, *así que por mejorarse de los de Ávila e los de Ávila d'él fizieron muchas espolonadas buenas*" (2012: 65, el subrayado es mío). Tanto en este pasaje como en el anterior don Tello y los abulenses no logran amalgamarse en el campo de batalla, no combaten como una unidad; aunque están en el mismo bando, compiten, se miden constantemente. Y si bien es claro que está operando el tópico caballeresco del deporte, no deja de ser llamativo que don Tello y Ávila formen dos unidades por separado, divididas, aunque persigan el mismo fin.

Estas escenas parecen ser otro modo de manifestar, de señalar, esta individualidad atribuida a los nobles a lo largo de toda la crónica. Mientras que los nobles traidores atentan contra el orden establecido por la monarquía obedeciendo a sus propios intereses, los nobles "buenos", si bien respetan la autoridad del rey, no pueden dejar de responder a (y de ser representados por) la individualidad, rasgo que, por lo menos en esta crónica, es definitorio de este estamento social. Hay un evidente contraste entre el colectivo del pueblo abulense, que es uno y es plural a la vez, y la marcada individualidad de los nobles, que a todas luces pueden estar dispuestos a responder al ideal caballeresco (si bien de un modo algo torpe y atropellado, según lo presenta el narrador), pero que claramente no resulta suficiente para proteger y expandir el reino.

Y a pesar de que existen, como ya se mencionó más arriba, episodios de protagonismo individual de los abulenses, en la mayoría de los combates, aunque resaltan ciertas figuras líderes, se suele representar una serie de caballeros luchando codo a codo. Parece haber una voluntad de señalar que es el colectivo abulense el que se pone en acción. El foco de la narración se desplaza, deteniéndose tanto en las figuras que sobresalen como en el colectivo en sí.

Pero no es sólo en el accionar militar que los abulenses se tornan un colectivo; también las decisiones diplomáticas se deliberan de este modo. Esto se observa con mucha claridad en el capítulo XV. La primera intervención de los abulenses en discurso directo respecto al

conflicto entre Berenguela y el rey Alfonso de León es precedida por la siguiente frase: “a esto respondió Muño Mateos de Ávila en voz de Estremadura” (2012: 59). Si bien es Muño Mateos quien toma la palabra, se explicita que al hacerlo está encarnando la voluntad de toda la región; es una metonimia de la población a la que pertenece.

Inmediatamente después de señalar que quien aconseja entregar los castillos no es en verdad un vasallo leal, trae al presente de la narración la historia de los castillos: “verdad era que estos castillos del reino de León fueron, mas el rey de León pusso pleitos con el rey don Alfonso nuestro señor e diol’ el rey de León aquellos castillos en fiança de los pleitos a cavalleros fijos d’algo” (2012: 59). Más adelante, le recuerda a Berenguela las hazañas pasadas de los abulenses: “señora, señaladamente vos digo del consejo de Ávila que cuanta tierra e cuantos castillos mantovimos e defendimos en tiempo del rey don Alfonso vuestro padre” (2012: 60). En este discurso, por un lado, están presentes los “rasgos caballerescos ligados a ámbitos nobles, cortesanos, diplomáticos y políticos [que] permanece[n] siendo la norma del final de la crónica” (Abeledo, 2017): Muño Mateos pone en escena el poder de la palabra, batalla diplomáticamente, como ya se ha comentado, al interior del mismo concejo contra la posición cobarde e interesada de los nobles, aquellos que sólo “dizen sus voluntades”. Por otro lado, el abulense también encarna la voz de la memoria del pasado; esa voz colectiva que se ha nombrado antes, esa memoria extensa y única, que comienza desde la repoblación de Ávila con los excepcionales serranos, y que se prolonga hasta el último discurso de la *Crónica*. Este discurso, presente en el capítulo XX, es tan extenso como llamativo. Según Manuel Abeledo, es aquí donde los rasgos cortesanos llegan a su cima (2017). De modo similar a los acontecimientos que tienen lugar en la discusión llevada a cabo con los nobles y Berenguela, se “despliegan una florida colección de habilidades retóricas y políticas, negociando con él [el rey Sabio] en un alarde de elegancia cortesana” (Abeledo, 2017). Gonzalo Mateos y Gómez Nuño, obedeciendo a la desmesurada valentía abulense, le hacen al rey Alfonso un pedido específico, ser siempre el grupo que recibe los primeros golpes en la batalla.

Aunque pueda considerarse este pedido como una mera convención, no deja de ser interesante el hecho de que, adosado a este, el cronista evoca la constancia del heroísmo abulense del pasado. Para Ras esta petición es “una sublimación del verdadero don pedido por el acto mismo de la crónica: la confirmación de una serie de privilegios para los serranos” (1999: 218-219). A partir de esto, en algún punto se replicaría la situación comunicativa ya presentada en la discusión del concejo de Ávila con los nobles y Berenguela: mientras que el personaje del rey Alfonso es el enunciatario directo del mensaje (mensaje en el que se exhibe hiperbólicamente el valor y la fidelidad abulense), el enunciatario indirecto es el “verdadero” rey Alfonso. Volviendo al fragmento citado, aunque efectivamente se trate de una fórmula, como lo piensa Ras, no deja de ser notable la presencia de una constante en la crónica: el no poder pensar la Ávila del presente de la narración sin que se retrotraiga, como una sola unidad indivisible, a la Ávila del pasado. La primera persona del plural que utilizan los personajes, el “nós”, se refiere no sólo a la comunidad abulense del presente de la narración, sino también a la comunidad pasada, como lo pone de relieve la mención de lo sucedido con el rey de Aragón, episodio perteneciente a un momento histórico muy anterior.

Es llamativa también la reiteración de este episodio específico en este último capítulo, que lleva a pensar no sólo en la evidente importancia que tiene este acontecimiento para la memoria del pueblo abulense, sino también en el poder y la confianza que el cronista, y en definitiva su comunidad, deposita en la Historia para perseguir un fin político. Manuel Abeledo, entre otros autores, sostiene la posibilidad de que exista una cercanía temporal entre el cronista y los personajes de Gonzalo Mateos y Gómez Nuño.

A la luz de estas hipótesis, es claro el modo en el que pasado y presente se imbrican en este último discurso. Por un lado, las figuras de Gonzalo Mateos y Gómez Nuño encarnan para el cronista cierto presente, o un pasado cercano, quienes sostienen con sus palabras las continuas hazañas de un pasado lejano (no sólo las que conciernen al rey de Aragón, ya que también se hace hincapié en esta incesante predisposición a luchar que han tenido a lo largo de toda la narración) y, sobre todo, la valentía, lealtad y heroísmo que el pueblo de Ávila encarnó desde el momento que Raimundo de Borgoña pobló la ciudad.

Esto último puede ponerse en relación con ciertas palabras de Ras: “lo más seguro - y sobre todo si tenemos en cuenta la relación entre historia y narrativa medieval- es aceptar que la crónica describe con mayor precisión el *presente* que el pasado de la comunidad” (1999: 193-194). Y si bien es cierto, ya que la escritura de la crónica tiene objetivos políticos muy delimitados, no deja de ser extremadamente llamativo el modo en el que se construye, proyectando hacia el pasado, una comunidad homogénea, caracterizada de manera ahistórica por los mismos valores (valentía, lealtad y heroísmo) y por el mismo tipo de poblador (caballeros innatos). En algún punto, teniendo en cuenta principalmente el cuidado que el cronista tiene para configurar a los abulenses como un colectivo, la población de Ávila se presenta a lo largo de los años como un mismo actante, que va mutando de nombre: serranos, abulenses, caballeros, el concejo, pero nunca de objetivos y virtudes.

### Bibliografía citada

- Abeledo, Manuel, ed., *Crónica de la población de Ávila*. Buenos Aires, SECRIT, 2012.
- Abeledo, Manuel, “Sobre la estructura textual de la Crónica de la población de Ávila”, *e-Spania* [Online], 27 | juin 2017, Online since 12 June 2017, connection on 25 August 2019. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/26810>
- Funes, Leonardo, “Historiografía nobiliaria castellana del período post-alfonsí: un objeto en debate”, *La Corónica*, 43.1, 2014, 21-55.
- González Mínguez, César. “Poder real, poder nobiliar y poder concejil en la corona de Castilla en torno al 1300”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 71, 2000, 39-72.
- López Valero, María del Mar, “Las expresiones del ideal caballeresco en la Crónica de la población de Ávila y su vinculación a la narrativa medieval”. *Actas de V Congreso de la AHLM*, Granada, 1993. Vol. 3. Granada: U de Granada, 1995, 89-109.
- Ras, Marcia, “Percepción y realidad guerrero-campesina en la Crónica de la población de Ávila”, en *Anales de Historia antigua, medieval y moderna*, 32, 1999.

# “Vestiduras fazen mucho conoscer a los omes, por nobles, o por viles”: acerca del tema del traje en *El Conde Lucanor*

**Kaila Yankelevich**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

*kailayankelevich@gmail.com*

## Resumen

Uno de los muchos cambios que agitaron a la Europa de los siglos XIII y XIV fue el de las formas de vestir y de percibir la indumentaria, que dio lugar a las primeras leyes suntuarias. En España, normas respecto de la vestimenta aparecen codificadas en *Las Siete Partidas* de Alfonso X. Durante el siglo siguiente, don Juan Manuel incluye, en su *Libro de los enxemplos* de *El Conde Lucanor*, apólogos en los que el traje o su ausencia juegan un papel fundamental. Aunque de carácter altamente simbólico, al ser usado como metáfora del discurso, es posible trazar relaciones entre estas figuraciones del traje y preocupaciones de la época que ya estaban representadas en *Las Siete Partidas*. En este trabajo analizaremos el tratamiento de la indumentaria y la desnudez en los enxemplos I, XXXII y LI de *El Conde Lucanor*, teniendo en cuenta el uso simbólico que se hace de este motivo en cada apólogo y en su correspondencia con el relato marco, así como en la relación que se teje entre la ropa y los temas del disfraz, del engaño y del castigo. Asimismo, buscaremos dilucidar características exclusivas del enxemplo LI, de posible autoría póstuma.

---

**Palabras clave:** Conde Lucanor; historia del traje; Siete Partidas; exempla.

“Vestiduras fazen mucho conoscer a los omes, por nobles, o por viles”:  
on the subject of dress in *El Conde Lucanor*

## Abstract

One of the many changes that took place in Europe during the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries concerned the ways of dressing and perceiving clothes, which led to the sanction of sumptuary laws. In Spain, the first norms for clothing were codified in Alfonso X's *Siete Partidas*. During

the next century, don Juan Manuel included, in his *Libro de los enxemplos of El Conde Lucanor*, stories in which costume or its absence plays a fundamental role. Although of a highly symbolic value, because it is used as a metaphor for speech, it is possible to find connections between these representations of dress and the anxieties of the time present in the *Siete Partidas*. In this paper I will analyze the subjects of clothing and nakedness in the exempla I, XXXII and LI of *El Conde Lucanor*, bearing in mind the symbolic use of the theme in each story and in its correspondence with the frame tale, and also its connection to the motifs of disguise, deception and punishment. In addition, I will focus on some characteristics that are exclusive to the possibly posthumous exemplum LI.

---

**Keywords:** Conde Lucanor; history of costume; Siete Partidas; exempla.

## 1. Introducción

Durante la Edad Media, los temas de la ropa y la desnudez influyeron de diversas maneras en la vida cotidiana, y fueron tratados de distintos modos en el arte y la literatura. En el contexto plagado de cambios de los siglos XIII y XIV, el enriquecimiento y ascenso de un nuevo grupo social causó repercusiones en las formas de percibir el vestido a lo ancho de toda Europa. El aumento de la suntuosidad general produjo una “competencia en el lujo del traje [que] indujo poco a poco a la nobleza a reclamar y a obtener, a fines del siglo XIII, unos decretos suntuarios” (Boucher, 2009: 142). En España,

las grandes conquistas de Fernando III el Santo y las relaciones de su hijo Alfonso X con Italia, Flandes y Alemania, acrecientan dicha suntuosidad en la indumentaria. El lujo, por otra parte, se extiende a la burguesía, cuya pugna en ostentación con la nobleza daría lugar a las primeras leyes suntuarias (Albizua Huarte, 2006: 303).

Se pretendía así mantener una distinción social que la democratización del lujo del traje volvía cada vez más borrosa, y que el aumento de la concentración poblacional en las ciudades evidenciaba.<sup>1</sup> Estas nuevas distinciones en el traje no se detienen en la diferenciación de los estratos sociales y se llevan a otras categorías. En Francia, por ejemplo, se intentó regir los gastos de la indumentaria para hacerlos proporcionados a los recursos (Boucher, 2009: 142). La diferenciación es también religiosa;<sup>2</sup> en España, Las Siete Partidas,<sup>3</sup> el código de leyes redactado en los talleres de Alfonso X El Sabio, incluían ya algunas indicaciones respecto de cómo debía vestir, por ejemplo, el pueblo judío (partida séptima, título XXIV, ley 11). Por último, la distinción entre los vestidos adecuados para cada género, borrosa a lo largo de la Alta Edad Media, comienza a definirse. □ En Las Siete Partidas se incluyen además reglas relativas a la vestimenta de distintos grupos sociales, algunas muy específicas, como es el caso

<sup>1</sup> Puesto que los ciudadanos que se cruzaban en las zonas comunales como el mercado, la iglesia o la calle “tienen que sentir, naturalmente, el impulso de observarse unos a otros, estableciendo comparaciones entre los trajes, con la consiguiente satisfacción de las personas más elegantes y las inevitables humillaciones de las peor vestidas” (Boehn, 1928: 231).

<sup>2</sup> Durante el siglo XIII “ciertos decretos empezaron a imponer o prohibir varios trajes y determinados accesorios a diferentes categorías de personas, como los judíos, los sarracenos y los condenados por delitos relativos a la religión” (Boucher, 2009: 151). En la Península Ibérica musulmana se aplican reglamentos similares, lo que demuestra que estas preocupaciones no son exclusivas de la cristiandad (Boucher, 2009: 151).

<sup>3</sup> La edición consultada se encuentra en la Bibliografía. Cuando citemos esta obra, referiremos siempre los números de partida, de título y de ley.

de los prelados (partida primera, título V, ley 39). En este contexto, en el que la preocupación por la diferenciación del vestido según el estado, la riqueza, la religión y el género crece en toda Europa, es de esperar que el problema se vea plasmado en las producciones literarias contemporáneas, aunque sea de manera lateral.

En la literatura, el traje es también usado de forma metafórica. Los europeos del siglo XIV heredan, como explica De Looze, una larga tradición de uso de la vestimenta como metáfora de la textualidad que se remonta a Platón (1999: 297). En una obra tan compleja como es *El Conde Lucanor*, cuyos elementos operan a veces en varios niveles,<sup>4</sup> es esperable que esta tradición se halle presente en los apólogos.

Por último, es importante mencionar que la ausencia de ropa (la desnudez) estaba muchas veces asociada en el arte medieval a las figuras de Adán y Eva, que eran de las pocas que se toleraban representadas de esta manera (Sorabella, 2008). En adición a esto, De Looze comenta que San Ambrosio dice que “el lenguaje retórico es como el primer vestido del hombre, o sea, la hoja de parra con la cual el pecador desea cubrirse o de lo contrario lo hará con palabras vacías (*De paradiso* XIII, 65)” (De Looze, 1999: 298). Así, asocia el motivo de la desnudez y el pecado original al tema del vestido.

En el *Libro de los enxemplos* de *El Conde Lucanor* hay pocas referencias a la ropa que los personajes de los apólogos llevan. Cuando esta aparece, no siempre lo hace vinculada a un engaño: así, en el enxemplo XLVIII, los caballeros que regresan de Tierra Santa van pobremente vestidos, reflejo fiel de la vida ascética a la que se han volcado. En otros relatos, en cambio, la presencia de ropa lujosa se vincula a un fraude. Tal es el caso de los enxemplos XI o XX, en los que tanto los falsos escuderos<sup>5</sup> como el falso alquimista se presentan ricamente vestidos. En ambos casos el engaño entra primero por los ojos del engañado.<sup>6</sup> A continuación trabajaremos con tres enxemplos en cuyos apólogos la ropa juega un papel fundamental. En los tres casos el cambio de vestido de los personajes se vincula a un engaño exitoso, aunque varían los actores, el motivo, la legitimidad del engaño y la correspondencia que el elemento narrativo del vestido encuentra en el marco.

## 2. El rey y el privado: el traje como disfraz

El enxemplo I ya plantea muchos de los temas y problemas que se desarrollarán a lo largo del *Libro*: la figura del consejero, el problema de la lectura e interpretación correcta de un signo y la existencia de una multiplicidad de líneas de significación “diversas, aunque no necesariamente contradictorias” (Funes, 2001: 609).<sup>7</sup> En el apólogo, el privado de un rey es calumniado por unos nobles celosos. Mal aconsejado por ellos, el rey le explica a su privado que desea abandonar la corona para peregrinar a Tierra Santa, con el objetivo de que este deje entrever sus malas intenciones. El privado, sin embargo, es aconsejado en su casa por un sabio cautivo

<sup>4</sup> Como demuestra Funes (2001) en sus análisis de los enxemplos I y XXXIII del *Libro de los enxemplos*: es necesario poner en relación todos los elementos que conforman el enxemplo (marco, apólogo, versos finales), además de tener en cuenta otros propios del contexto (como la tradición previa del relato del halcón y el águila), para acceder a todos los sentidos que el texto ofrece.

<sup>5</sup> “Et dende a cabo de siete o de ocho días, vinieron dos escuderos muy bien vestidos et muy bien aparejados, et quando llegaron a él, vesáronle la mano” (CL, 98). A partir de ahora para citar *El Conde Lucanor* utilizaremos la abreviatura CL.

<sup>6</sup> “Et fuesse para una villa do era el rey, et vistiósse de paños muy assessegados” (CL, 127). José Manuel Bleuca señala en la nota correspondiente que “assessegados” podría tratarse de “respetables” o “nobles” (2000: 127).

<sup>7</sup> Este rasgo se extiende al resto de los enxemplos del *Libro*: “en cada enxemplo se verifica esta apertura, claramente intencional en algunos casos, probablemente inintencional en otros, pero siempre fruto del trabajo contextual e intertextual del autor en torno a una materia discursiva” (Funes, 2001: 610).

cuya estrategia da lugar al cambio de ropa: el personaje se presenta ante el soberano vestido como peregrino, presuntamente dispuesto a acompañarlo en su falsa peregrinación. De esta forma, el consejero demuestra su fidelidad absoluta a la figura regia.

El traje de peregrino funciona aquí en dos niveles: en tanto impacto visual, refuerza el discurso de fidelidad del privado; pero si se tiene en cuenta la tradición que trata De Looze (1999), puede pensarse que el traje es una representación o un símbolo de ese discurso. Tanto en el desgastado vestido de peregrino como en el discurso de fidelidad hay una apariencia de sencillez. Esta es, sin embargo, nada más que aparente, puesto que el lector sabe que tanto el discurso como el vestido fueron elaborados con mucho celo por el engañador: el primero requirió de la conversación con el sabio cautivo, mientras que la confección del segundo llevó toda la noche e incluyó detalles tales como monedas cosidas en el dobladillo.

El uso del traje de peregrino como disfraz es una idea que estaba presente en la sociedad española medieval. Un siglo antes, aparecía tipificado, en *Las Siete Partidas*, el malhechor que se vestía con estas ropas persiguiendo fines dañinos: “matan a los omes a traycion, de manera que non se puede dellos guardar. Ca atales y ha dellos que andan vestidos como religiosos, e otros como pelegrinos” (séptima partida, título XXVII, ley 3). En este caso el disfraz está lejos de servir para causar el mal a otros, pero puede pensarse que la posibilidad está latente en el relato: de hecho, el apólogo encierra una advertencia contra los malos consejeros, como podría llegar a ser, de tener otras intenciones, el privado.

En este caso, la falsedad está orientada a corregir el daño causado por una mentira anterior, y en este sentido puede pensarse que es legítima: mediante una farsa se pretende demostrar un hecho verdadero. Por lo tanto, el engaño se reviste aquí de cierta legitimidad. Sin embargo, el privado no es completamente inocente de la ambición de la que se le acusa: aunque intenta disuadir al rey de dejar la corona, sus objeciones tienen que ver con la imposibilidad de un personaje de renunciar a su estado.<sup>8</sup> Una vez que entiende que no puede persuadir al rey, el privado se encuentra a gusto con la perspectiva de gobernar en su lugar.<sup>9</sup> Solo el consejo del sabio cautivo lo previene de cometer el error de aceptar demasiado pronto.

Quien realmente queda mal parado es, entonces, el rey, quien, como señalan Janin y Harari, “no es un buen gobernante, porque su sistema de validación es desacertado desde el comienzo y cae en la trampa, no sólo de los malos consejeros, sino también de aquél al que somete a prueba” (2017).

En la correspondencia entre los elementos del apólogo y los del marco la ambición del privado se encuentra replicada y amplificadas en el personaje de Lucanor. El conde está abiertamente interesado en los bienes de su amigo<sup>10</sup> y por lo tanto no existe una fidelidad que haya que demostrar. El engaño se revela ahora, plenamente, no como un mecanismo para probar una verdad de fondo o restituir un orden perdido sino, lisa y llanamente, como una herramienta para sortear una prueba.

<sup>8</sup> Esta es una de las preocupaciones centrales del autor, quien “sostiene que la salvación del alma se alcanza mediante el cumplimiento de los deberes estamentales y el ejercicio del poder que su estamento le confiere” (Funes, 2001: 608).

<sup>9</sup> “Plógol mucho en su corazón, entendiendo que pues todo fincava en su poder, que podría obrar en ello commo quisiese” (CL, 57)

<sup>10</sup> Los cuales, como le señala a Patronio, “seméjame muy grand onra et grant aprovechamiento para mí” (CL, 53).



### 3. El rey y los sastres: el traje como estafa

En el apólogo del enxemplo XXXII, el tema de la ropa es central: en él, unos engañadores le proponen al rey tejerle un paño que solo podrán ver aquellos que sean hijos legítimos. El rey y todos los que lo rodean son engañados y fingen ver el paño, y sobre el final el rey llega a pasarse desnudo ante sus súbditos.

La importancia de que la figura regia vista un traje acorde a su estado está registrada en *Las Siete Partidas*: “Vestiduras fazen mucho, conoscer a los omes, por nobles, o por viles. E los sabios antiguos establecieron, que los Reyes: vestiessen paños de seda, con oro e con piedras preciosas, porque los omes los puedan conoscer” (partida segunda, título V, ley 5). Es necesario, pues, que el rey lleve ropa que lo identifique. En el caso del falso paño, la importancia de que la vestimenta sea adecuada al estado del rey se conjuga con la necesidad de que el soberano pertenezca a una línea dinástica comprobable.

En este caso, la motivación del engaño es simplemente el beneficio económico. Sin embargo, a pesar de la codicia de los estafadores, la culpa parece recaer más sobre el rey que no sabe identificar la situación en la que se encuentra. Este uso de la credulidad del rey es propio de la versión de don Juan Manuel (Taylor, 1927: 24). El apólogo parece indicar que a las figuras de poder siempre se les van a acercar estafadores, y que por lo tanto recae sobre ellas la responsabilidad de saber leer correctamente las intenciones de quienes los rodean.

Es posible pensar que existe una relación entre el desengaño que ocurre durante el apólogo y la historia de Adán y Eva, que relacionamos con los temas del vestido y el discurso en la Introducción. En ambos casos los personajes se hallan desnudos desde el comienzo, pero no son conscientes de ello. La consciencia de la desnudez se materializa a partir de una falta, que puede ser una falta moral (en el caso de Adán y Eva) o una falla del entendimiento (en el caso del rey burlado). Solo la comprensión de esta falta permite a los personajes acceder a la consciencia de la propia desnudez.

Como ocurría con los nobles celosos en el apólogo del enxemplo I, aquí también hay una falla en la relación entre el rey y sus consejeros. Ninguno de los privados puede decirle al rey que el paño no existe, pues temen perder su honra y su estado. El temor a represalias por parte del rey es mayor que la fidelidad que le deben: esto podría pensarse como una crítica a las figuras regias que no saben establecer un intercambio fluido con sus consejeros. Si esta comunicación falla, el que queda expuesto (es decir, “desnudo” frente al pueblo) es el propio rey. El consejo de Patronio, en efecto, se orienta más a la necesidad de tener un diálogo confiable con los amigos que a la de estar en guardia frente a amenazas externas.<sup>11</sup> Lo mismo sucede con los versos de don Iohan: “Quien te conseia encobrir de tus amigos,/ sabe que más te quiere engañar que dos figos” (CL, 191).

Resulta interesante problematizar esta conclusión con lo que el enxemplo I nos dice acerca del consejero perfecto. El que puede ver el engaño del rey no es el privado, sino el sabio cautivo que, como demuestra Funes, es “el propio entendimiento” (2001: 609). ¿Cómo conciliar esta idea con el hecho de que en el enxemplo XXXII se aboga en favor de una relación fluida entre consejeros y señores? Una solución posible es considerar que el que falla por no poder relacionarse con sus consejeros es el rey, mientras que el que triunfa por consultar con su propio entendimiento es el privado: la figura regia no debe ni puede gobernar en soledad, mientras que los nobles pueden permitirse ser más discretos en sus empresas. Esto está en

<sup>11</sup> “Pues aquel omne vos dize que non sepa ninguno de los en que vós fiades nada de lo que él vos dize, çierto seed que vos cuyda engañar” (CL, 191).

consonancia con la visión profundamente estamental que don Juan Manuel tenía del mundo: que cada persona tenga necesidades y obligaciones adecuadas a su posición jerárquica es algo completamente natural.

#### 4. El rey y el ángel: la desnudez como castigo

El ejemplo LI presenta una particularidad en su tradición manuscrita: solo se conserva en un manuscrito, el S,<sup>12</sup> lo que hace surgir la pregunta por la autoría del fragmento, a pesar de que discute temas similares y es estructuralmente indistinguible del resto de los ejemplos. En este apólogo, el tema del traje orbita en torno al castigo del que es objeto el rey soberbio por haber alterado un verso del Magnificat, cuando un ángel reemplaza las vestiduras regias que dejó a un lado para tomarse un baño por las de un mendigo que lo vuelven irreconocible. Una primera diferencia respecto de los dos primeros apólogos analizados es la intervención divina.<sup>13</sup> Esto acerca este apólogo a aquel del ejemplo III, en el que la divinidad también interviene en favor de una figura regia. En este último, sin embargo, Dios (que actúa en ambos casos a través de un ángel) no se comunica directamente con el rey, sino con un ermitaño; además, lo que la divinidad aprueba del rey de Inglaterra es cómo hace la guerra santa sin preocuparse por su política interna o por su vida personal.<sup>14</sup> Otra diferencia importante entre las tramas de este apólogo y las de los ejemplos analizados es que aquí no hay privados o consejeros, que en aquellos son centrales. En el ejemplo LI aparece, en cambio, la servidumbre, a la que el rey maltrata.<sup>15</sup> Se desprende de este trato que sus camareros, portero, mayordomo y reina se encuentran normalmente muy por debajo de él, y no cumplen un rol íntimo de consejo. El consejero de la figura regia pasa a ser, entonces, la propia divinidad, que como el privado del ejemplo I la ayuda a enderezar, mediante un engaño bienintencionado, un rumbo que se había torcido. Se puede entonces pensar que en este ejemplo la divinidad está ocupando un lugar que tradicionalmente pertenece a la nobleza.

Otro rasgo exclusivo de este apólogo es la duda sobre la identidad como consecuencia de un cambio de apariencia. Ya vimos la importancia de la vestimenta regia, codificada en *Las Siete Partidas*. En el ejemplo XXXII sucede que un rey aparece vestido (o mejor dicho, desvestido) de manera inadecuada, sin que sus súbditos duden de su identidad. En el ejemplo I la transformación de la apariencia del privado es más drástica, pero aún así el portero lo reconoce, y solo se asombra de verlo mal vestido. En el ejemplo LI el cambio que se opera en el rey es distinto: ni sus sirvientes ni su reina lo identifican. Es verdad que en este caso el

<sup>12</sup> Las copias más antiguas de El Conde Lucanor son cinco manuscritos y una edición impresa: el Ms. 6376 de la Biblioteca Nacional de España, de fines del siglo XIV (S); el Ms. 15 de la Real Academia Española, de principios del siglo XV (P); el Ms. 9-29-4/ 5893 de la Real Academia de la Historia, de mediados del siglo XV (H); el Ms. 4236 de la Biblioteca Nacional de España, de la segunda mitad del siglo XV (M), y el Ms. 18.415 de la Biblioteca Nacional de España, de mediados del s. XVI (G). La edición impresa es de 1575, fue preparada por Argote de Molina e impresa en Sevilla por Hernando Díaz, y se conoce como A.

<sup>13</sup> Dios parece ser casi un personaje más. La acción del rey soberbio “pesó mucho a Dios” (CL, 268), quien decide enviar un ángel para que ejerza el castigo sobre el soberano.

<sup>14</sup> La cual el ermitaño, en cambio, critica: “él conosçía muy bien al rey et sabía que era omne muy guerrero et que avía muertos et robados et deseredados muchas gentes, et sienpre le viera fazer vida muy contralla de la suya” (CL, 70). En el ejemplo LI Dios se encuentra más cerca del monarca, y le presenta una prueba de la que este emerge fortalecido: como señala Biaggini, al exhibirse en público con el ángel reafirma el hecho de que fue elegido por Dios para ocupar el cargo de liderazgo (2014: 48).

<sup>15</sup> Cuando sale del baño y llama a sus camareros, “desde que vio que non le respondió ninguno, tomol tan grand saña, que fue muy grand marabilla, et començó a jurar que los faría matar a todos de muy crueles muertes” (CL, 269). Más adelante, le dice al portero que “yo te faré morir mala muerte et muy cruel” (CL, 270) y “ar[r]emetiósse a él, cuydándol tomar por los cabellos” (CL, 271). Estos arrebatos de ira contribuyen a crear una imagen negativa del personaje ya que repercuten sistemáticamente en su contra, puesto que el rey es golpeado y expulsado de aquellos lugares a los que pretende entrar.

cambio es operado por un agente divino, hay un reemplazo que se hace pasar por el rey y, por último, es posible que su rostro también se haya transfigurado. Si bien De Looze remarca la importancia del cambio de vestido como responsable de que no se reconozca más al rey como tal (2006: 126), Biaggini señala que “El verbo «demudar» parece designar una transfiguración o por lo menos alguna transformación física del personaje” (2014: 36). En efecto, la palabra “demudar” aparece un siglo después, en el diccionario latino-español de Elio Antonio de Nebrija, en tres entradas que lo asocian con un cambio operado en el rostro.<sup>16</sup> Sin embargo, todo esto no deja de operar en el nivel de las apariencias, ya que la identidad verdadera del rey permanece intacta.

De esta confusión se deriva otro detalle importante que individualiza este apólogo: tras ser rechazado por sus allegados, el rey comienza a dudar de su identidad.<sup>□</sup> Ocurre lo contrario a lo que sucede en el ejemplo XXXII, donde a partir del engaño al rey se burla a un grupo cada vez más amplio de personas: aquí, a partir del engaño a un grupo grande de personas, se hace tambalear la confianza de la figura regia. Este detalle no es menor ya que, según señala Biaggini (2014: 36), se trataría de un rasgo característico de esta versión del cuento.

Esta particularidad pone en contradicción al ejemplo LI no solo con los otros dos apólogos estudiados, sino con muchos otros: en el XLVIII, por ejemplo, los caballeros, aunque van vestidos pobremente, son identificados sin dificultad como tales. Hay algo que va más allá del vestido y que permite reconocer a ciertos actores sociales. Esto puede ponerse en relación con lo ya trabajado acerca de los cambios que, en el siglo XIII, llevaron a que ya no fuera fácil identificar a simple vista la pertenencia a cierto estrato. En muchos ejemplos se parece estar reaccionando contra este problema prescindiendo del vestido a la hora de clasificar socialmente a un personaje.

Por último, cabe preguntarse cómo actúa aquí la tradición señalada de asociar vestido a discurso. En este caso, se puede pensar que aparece en la relación entre pecado y castigo: el error que comete el rey soberbio es, como lo llama Biaggini, un “pecado textual” (2014: 43), ya que altera un verso del Magnificat concebido por la Virgen María. El narrador subraya en dos oportunidades el hecho de que el canto es un discurso directo de la Virgen y se preocupa de citarlo en latín. El hecho de que el verso aparezca como una cita directa no es menor: señala que el narrador no quiere cometer el mismo pecado que su personaje, interpretando erróneamente, aunque sea sin malas intenciones, el discurso de la Virgen. Siempre teniendo en mente la tradición señalada por De Looze, se puede pensar que en este apólogo el castigo que recibe el rey es igual a su crimen. El personaje altera un texto de naturaleza divina, y en represalia Dios lo altera a él.

## 5. A modo de conclusión

A partir del análisis realizado es posible extraer algunas conclusiones generales. Por un lado, en los tres apólogos estudiados la figura engañada es la del rey. En este aspecto el ejemplo I y el LI guardan más relación entre ellos que con el XXXII, ya que en ambos casos el engañador es una suerte de consejero que busca modificar de manera inteligente las acciones imprudentes de la figura regia.

<sup>16</sup> “Demudarse por miedo”, “demudarse por vergüenza” y “demudar el color” (folio 37v de la edición digital citada en la Bibliografía)

Por otro lado, en los primeros dos ejemplos se remarca la necesidad de que el rey, con la ayuda de sus nobles, sepa leer el mundo de manera adecuada y pueda producir un discurso acorde, una necesidad que se demuestra de manera ejemplar con la relación entre el privado y el sabio cautivo, en el ejemplo I, y contraejemplar con la relación insuficiente del rey con sus consejeros y su intento fallido de ver un vestido donde solo hay un signo vacío, en la segunda. En estos dos ejemplos el aprendizaje se trata, entonces, de una actividad más bien grupal. En el ejemplo LI, el problema no es tanto uno de entendimiento del mundo como de personalidad: el rey no debe aprender una habilidad sino un valor moral, y su ayudante en esta transformación es la misma divinidad.

A pesar de esto, puede pensarse que la crítica que se hace a la figura regia es mucho más fuerte en los primeros dos ejemplos, porque el rey no aprende de sus errores: en el primero hace lo correcto porque es engañado, mientras que en el segundo el apólogo no deja lugar a que el personaje haga una reflexión. En cambio, el rey soberbio no solo corrige por sí mismo su error sino que además emerge fortalecido de la prueba, legitimándose a través de la voluntad divina. Por último, los primeros dos apólogos se diferencian del tercero en un aspecto más: en ellos, por muy mal que un personaje lea el mundo, por muy insuficiente que sea la relación que establezca con sus consejeros y por muy inadecuado que resulte su discurso, nunca va a dejar de pertenecer a cierto estrato social. El rey puede presentarse desnudo frente a sus súbditos, pero va a seguir siendo el rey. Lo que no puede hacer el rey es, justamente, dejar de ser rey, y el privado del primer ejemplo deja esto muy en claro: “et entre muchas otras, díxol que si esto fiziese, que faría muy grant deservicio a Dios” (CL, 55). Esto está en consonancia con el hecho de que las identidades de los disfrazados nunca son puestas en duda. En cambio, en el ejemplo LI, aunque sea como castigo divino, y aunque sea solo momentáneamente, el rey cambia de estado, en contra de su voluntad, y pasa a ser un mendigo, posición que por un instante llega a creer como propia y legítima. Lo que ni siquiera es puesto en duda en los ejemplos I y XXXII acontece en el tercer ejemplo.

Así, pues, mientras que los primeros dos ejemplos el gobierno aparece como una actividad grupal que se lleva a cabo en una sociedad rígidamente estratificada, el tercero presenta un rey legitimado y aconsejado solamente por Dios, en un mundo de límites más difusos. El uso que se hace de la cuestión del traje refleja, a su vez, preocupaciones propias del tiempo de don Juan Manuel, que vienen calando en la sociedad desde el siglo anterior.

## Bibliografía citada

- Albizua Huarte, Enriqueta (2006). “Apéndice. El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia”, en Laver, J., *Breve Historia del Traje y la Moda*. Madrid: Cátedra, 283-359.
- Biaggini, Olivier (2014). “El ejemplo 51 de El conde Lucanor y la escritura manuelina: discurso ejemplar y concepción del texto”, en Alvar, C. (coord.), *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 27-59. En: [https://www.academia.edu/8202786/\\_El\\_ejemplo\\_51\\_de\\_El\\_conde\\_Lucanor\\_y\\_la\\_escritura\\_manuelina\\_discurso\\_ejemplar\\_y\\_concepci%C3%B3n\\_del\\_texto\\_](https://www.academia.edu/8202786/_El_ejemplo_51_de_El_conde_Lucanor_y_la_escritura_manuelina_discurso_ejemplar_y_concepci%C3%B3n_del_texto_)
- Blecuá, José Manuel (Ed.), Juan Manuel (1980). *El Conde Lucanor*. Madrid: Castalia.
- Boehn, Max von (1928). *Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, tomo I. Barcelona: Editorial Salvat.
- Boucher, François (2009). *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

- De Looze, Laurence (1999). "Escritura y tradición/traición en el Conde Lucanor de Juan Manuel". *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 1997)*, volumen II, 291-302.
- De Looze, Laurence (2006). "The problematics of signification" en *Manuscript diversity, meaning, and variance in Juan Manuel's El conde Lucanor*. Toronto: University of Toronto Press, 117-132.
- Elio Antonio de Nebrija (1494). *Vocabulario español-latino*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vocabulario-espanollatino--0/html/003fb036-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html> ; obtenido el 28.11.2019
- Funes, Leonardo (2001). "Univocidad y polisemia del *exemplum* en *El conde Lucanor*", en *Literatura y Cristiandad. Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica. Homenaje al Prof. Jesús Montoya Martínez con motivo de su jubilación*. Granada: Universidad de Granada, 605-611.
- Janin, Erica y Harari, Juan (2017). "La función de la prueba en los ejemplos I y XXIV del Libro del conde Lucanor en el contexto de la relación estamental de don Juan Manuel y Alfonso XI", *e-Spania*. En: <http://journals.openedition.org/e-spania/27285> ; obtenido el 18.11.2019.
- Las Siete Partidas* (2011). Facsímil de la edición glosada por Gregorio López en 1555. En: [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2011-60&tipo=L&modo=2](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2011-60&tipo=L&modo=2) ; obtenido el 27.02.2020.
- Sorabella, Jean (2008). "The Nude in the Middle Ages and the Renaissance". En: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/numr/hd\\_numr.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/numr/hd_numr.htm) ; obtenido el 28.11.2019.
- Taylor, Archer (1927). "The Emperor's New Clothes". *Modern Philology*, Vol. 25, No. 1, pp. 17-27. En: <https://www.jstor.org/stable/433396>



# Literatura española del Siglo de Oro

---





# De *Amor con vista* de Lope a *Amor con vista y cordura* de Antonio Enríquez Gómez o del deseo y frenesí a la contención

Graciela Balestrino

ICSOH-CONICET UNSa

*gracielabalestrino@gmail.com*

## Resumen

*Amor con vista* (1626) de Lope de Vega muestra las vicisitudes de un caballero milanés que llega a Nápoles para su casamiento concertado con Celia quien “sin los ojos” ha aceptado tal desposorio, pero cuando conoce a Fenis descubre el amor. Hasta donde sabemos no se ha mencionado la relación intertextual que dicha comedia establece con *Amor con vista y cordura* de Antonio Enríquez Gómez -una de las cuatro comedias que insertó en sus *Academias morales de las musas* y cuyos sucesos acontecen en la Roma de Marco Aurelio. El ver y el deseo amoroso saturan el universo discursivo de ambas comedias, pero la cordura casi inexistente en *Amor con vista* tiene un rol decisivo en *Amor con vista y cordura*. Este vocablo se enlaza con corazón (*cor*, *cordis* en latín), expandiendo el sentido del término incorporado al título de la comedia de Lope. Al respecto basta mencionar las condenas que Enríquez Gómez padeció por su entidad judeoconversa, su cambio de identidad y exilio en Burdeos y finalmente su muerte en cárceles de la Inquisición española en 1663. Así pues su comedia en forma biselada apela a forjar cordura, es decir ser y obrar con el corazón abierto.

---

**Palabras clave:** Ver; deseo; cordura; Lope de Vega; Enríquez Gómez.

From *Amor con vista* by Lope to *Amor con vista y cordura* by Antonio Enríquez Gómez or from desire and frenzy to contention

## Abstract

*Love with a view* (1626) by Lope de Vega shows the adventures of a Milanese gentleman in Naples for his arranged marriage with Celia who “without her eyes” has accepted such a marriage, but when she meets Fenis he discovers the love. As far as we know, the intertextual relationship that *Love with sight and sanity* by Antonio Enríquez Gómez -one of the four comedies that he inserted in his *Moral Academies of the Muses* and whose events take place in

the Rome of Marco Aurelio- establishes with *Amor con view*. Seeing and loving desire saturate the discursive universe of both comedies, but the almost non-existent sanity in *Amor con vista* plays a decisive role in Enríquez Gómez's piece. This word is linked to heart (*cor, cordis* in latin), expanding the meaning of the term incorporated into the title of Lope's comedy. In this regard, it is enough to mention the sentences that Enríquez Gómez suffered for his converted Jewish entity, his change of identity and exile in Bordeaux and finally his death in the jails of the Inquisition in 1663. Thus, the comedy in beveled and elliptical form appeals to forge sanity, it is say be and act with an open heart.

---

**Keywords:** See; desire; sanity; Lope de Vega; Enríquez Gómez.

Desde hace tiempo me ha interesado examinar la intensa visualidad de la episteme barroca en el teatro español del siglo XVII<sup>1</sup>, tal como la exponen notoriamente las comedias *Amor con vista* de Lope de Vega, cuyo manuscrito autógrafo es de 1526 (Crivellari, 2020)<sup>2</sup> y *Amor con vista y cordura* de Antonio Enríquez Gómez, que cierra la IV de sus *Academias morales de las musas*, publicada en Burdeos en 1642.

La lectura de ambas comedias evidenciará que el ver y el deseo amoroso saturan sus respectivos universos discursivos. Pero la cordura -es decir prudencia, sensatez, buen juicio- casi inexistente en *Amor con vista* tiene un rol tan decisivo en los acontecimientos de la pieza de Enríquez Gómez, que en parlamentos de diversos personajes adquiere entidad axiomática.

El manuscrito autógrafo de *Amor con vista* fechado el 3 de diciembre de 1626 se conserva en la Biblioteca Nacional de España, Res. 85 y se publicó por primera vez en *Comedias inéditas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* (1873) dos siglos y medio después de su escritura, en el Tomo I de la *Colección de libros raros y curiosos* de la editorial Rivadeneyra. La comedia se representó en Madrid un año después de su escritura por la compañía del reconocido autor Antonio de Prado -término que en aquel tiempo refería al director de una compañía teatral- y en Lisboa en 1630.

*Amor con vista* expone las vicisitudes de Octavio, noble caballero milanés que llega a Nápoles para su casamiento concertado con Celia, quien "sin los ojos" (I, v. 19) -frase que significaba sin haberla visto previamente- ha aceptado tal desposorio<sup>3</sup>. Los delirantes e intrincados sucesos ocurren en poco más de dos días, casi totalmente en ámbitos de una casa principal de Nápoles.

Celia, ante la inminente llegada de su futuro esposo menciona a su hermana Lisena:

Nadie tiene amor  
a las cosas que no ha visto.  
Engéndrase el amor del ver (I, v.7-9)

.....  
Sin los ojos me he casado,  
quejosos están de mí

<sup>1</sup> Ver al respecto Balestrino 2010, 2012, 2014, 2017, 2017a.

<sup>2</sup> Daniele Crivellari (2020) examina el manuscrito autógrafo de *Amor con vista* de Lope -a la que considera apropiadamente "una pieza poco conocida y estudiada de Lope de Vega" observando los rastros del proceso de lectura del poeta, como entonces se identificaba al director de una compañía teatral. También analiza la métrica de la comedia y su conexión con la andadura de la trama y su puesta en escena.

<sup>3</sup> Todas las citas de *Amor con vista* de Lope de Vega corresponden a la versión digital citada en bibliografía. Aquí realizo una apretada síntesis de la ponencia de mi autoría sobre la comedia mencionada en Bibliografía (Balestrino, 2017).

que por no tener enojos  
 les da el alma su poder  
 en causa propia a los ojos (I, v. 19-23)

La respuesta de Lisena evidencia que ha escuchado a Celia con mucha atención, porque añade un impensado y sutil requisito al irremplazable *ver*:

También del imaginar:  
 y quien se piensa casar  
 ya sabe que ha de querer (I, 7-12)

Es notorio que cada una de las hermanas enuncia elusivamente una parte del enunciado axiomático que expone el sentido de *Amor con vista* porque *ver*, *imaginar* y *querer* como requisitos indispensables de amar son precisamente los ejes semánticos que sostienen los delirantes e intrincados sucesos que la recorren.

En el plano discursivo de la comedia “imaginar” tiene el sentido de invención, fantasía, quimera. Esta condición es relevante para Lisena porque la menciona en primer término, dando por sentado que “querer” es exigencia obvia para quien piensa casarse.

Después del brevísimo y gélido encuentro con Celia, Octavio en su cuarto confiesa a su criado que solo sintió “amor de marido” (I, v. 219-220). Sorpresivamente una joven huyendo raudamente pide amparo y Tomé solícito le ofrece aposento y llave donde estará segura, aunque Octavio siente temor ante la intrepidez de su criado. No obstante, cuando ve a Fenis -quien le ruega protección porque su padre quiere matarla para salvar su infundada deshonra- descubre el amor.

El conde Fabricio, padre de Fenis se presenta levantando su espada desnuda y pregunta a Octavio si vio “una mujer por aquí” (I, 13). La inmediata respuesta del joven es sorprendente, porque expresa con aplomo y soltura que se fue en una silla de manos escoltada por cuatro valientes soldados.

Esta repentina e imaginativa traza que el conde acepta como verdadera anticipa que Octavio será el *inventor* y *ejecutante* de gran parte de la acción dramática<sup>4</sup>.

César, galán que observó el incidente interroga al milanés lamentando la huida de Fenis. Pero Octavio en la segunda versión de su relato introduce más pormenores fantasiosos, aseverando que la mujer iba en una bordada silla que llevaban dos turcos custodiada por seis soldados al parecer españoles, del brazo de un caballero que llamó Leonardo.

Como es notorio la comedia se sustenta en el *ver*, suceso que la atraviesa de principio a fin, prosigue con la instauración del deseo -o su carencia- y culmina después de diversas y complejas peripecias a cargo del padre de Fenis y de los frustrados pretendientes César y Leonardo, quienes provocan incidentes para entorpecer el fulgurante amor de Fenis y Octavio.

Pero el título *Amor con vista* también tiene otra significación. El lexicógrafo Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* puntualiza que

Ir de vistas es propio de los que tratan casamiento para que el uno se satisfaga del otro y no se diga lo que comúnmente anda en proverbio: el novio no vio, cuando no ha visto

<sup>4</sup> El Diccionario de la RAE especifica cuatro acepciones del vocablo *imaginar*, de las cuales la tercera y la cuarta responden a la súbita respuesta de Octavio: “inventar o crear algo”.

la novia hasta que se la ponen delante, y fea o hermosa se ha de casar con ella. Pero en vista, revista y por vista de ojos son términos forenses (1611, p. 69).

En efecto “vista” o “vista de ojos” también significaba comparecencia ante un juez o tribunal en la que las partes exponían los fundamentos de sus respectivas pretensiones. Ambas significaciones, trato de boda y presentación ante una corte de justicia se muestran en la comedia, que comienza con el cumplimiento del mutuo y frustrado encuentro de los prometidos “sin vista” y culmina con la potestad del Virrey de Nápoles impartiendo justicia ante la genuina pareja de enamorados y sus antagonistas.

Un pormenor interesante que hasta donde sabemos no ha señalado la crítica es que el título de *Amor con vista* coincide con el de la novela pastoril de Juan Enríquez de Zúñiga, *Amor con vista. Lleva una summaria descripción del mundo, ansi de la parte elemental, como de la aetherea*, impresa en Madrid en 1625<sup>5</sup>. Así como Enríquez de Zúñiga en su prefacio al lector discreto declara que su obra no presenta amantes suicidas o amores exacerbados sino el amor que ve con los ojos del entendimiento, la desdeñada Celia de la comedia de Lope decide sacarse la venda de los ojos y aceptar el amor verdadero que le ofrece César.

## II

Años después de la publicación de la comedia *Amor con vista* el dramaturgo Antonio Enríquez Gómez (c.1601-1602-Sevilla, 1663), narrador y poeta lírico español judeoconverso se destaca por su intensa producción literaria a pesar de los infortunios que padeció perseguido por la Inquisición.

Su azarosa y aciaga biografía fue esclarecida por el notable hispanista sefardí de nacionalidad francesa Israel Salvator Révah (Berlín, 1917-París, 1973), tras un extenso y riguroso estudio en archivos de la Inquisición. La vida de Enríquez Gómez transcurrió en España hasta su huida a Francia en 1636 ó a principios de 1637. Durante esos años desempeña el oficio de mercader y comienza a escribir comedias. Reside en Peyrehorade, en la región francesa de Aquitania y en Bordeaux hasta 1643, para trasladarse luego a Ruan donde permanece hasta 1649, período final de su aventurera existencia con su regreso a España.

Después de vivir un tiempo en Granada inicia una nueva vida en Sevilla bajo el nombre de Fernando de Zárate pero la Inquisición logra identificarlo y el 21 de septiembre de 1661 es arrestado y recluido en la cárcel del castillo de Triana, sede del Santo Oficio sevillano<sup>6</sup>. Tras una vida surcada de riesgos y después de padecimientos y torturas en lúgubres calabozos murió el 19 de marzo de 1663 mientras se instruía su tercer proceso por su criptojudasmo. Pero en 1665 fue reconciliado en efigie en un auto de fe celebrado en la iglesia San Pablo de Sevilla. Sus *Academias morales de las musas* tuvieron siete ediciones entre 1642 y 1734, estructuradas en cuatro partes o *Academias*, cada una de las cuales contiene versos lírico-narrativos y en su parte final una comedia<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Juan Enríquez de Zúñiga fue consultor o familiar del Santo Oficio -nombre que recibían ciertos miembros de menor nivel dentro de la Inquisición española, cuya función era la de servir de informantes- y alcalde mayor de Ávila desde 1624; de Cuenca, entre 1628 y 1640, y de Córdoba, entre 1641 y 1642. También fue corregidor en Alcalá y posteriormente en León, donde probablemente falleció.

<sup>6</sup> El Tribunal del Santo Oficio o Inquisición española se había establecido en 1478 durante el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón para mantener la ortodoxia católica en sus reinos.

<sup>7</sup> Además, hay que considerar sus más de cincuenta comedias que escribió con el seudónimo Fernando de Zárate.

En la *Academia IV* figura *Amor con vista y cordura*, comedia<sup>8</sup> que cierra, reformula y ahonda la significación de *Amor con vista* de Lope, aunque hasta donde sabemos no se ha mencionado ni establecido tal correspondencia.

*Cordura*, término clave añadido por Enríquez Gómez al título de *Amor con vista* –que según el *Diccionario* de la RAE significa prudencia, sensatez, buen juicio– recorre toda la andadura de su comedia. Pero también “cordura” se enlaza con “corazón”, expandiendo notablemente el sentido del término adjuntado al título de la comedia de Lope, como mostrará nuestra lectura de *Amor con vista y cordura*.

Algunos personajes de *Amor con vista y cordura* tienen entidad histórica: Marco Aurelio fue emperador del Imperio Romano entre los años 161-180; su esposa Faustina representa a Faustina la Menor, perteneciente a la nobleza romana y el príncipe Cómodo, galán antagonista de Felisardo, general del ejército romano y sobrino del emperador de Roma realmente fue uno de los numerosos hijos de Marco Aurelio.

El ejercicio del poder y su legitimidad, cuestión central en la dramaturgia de Enríquez Gómez se manifiesta desde el inicio de la comedia, en la que *ver* y *oír* tienen notoria visibilidad. No es fortuito que en la escena inicial del primer acto se evidencien ambas acciones, instaurando la intertextualidad de esta comedia con *Amor con vista* de Lope de Vega, atinente a la significación que ambas construyen, aunque no coincidan sus respectivas intrigas<sup>9</sup>.

La acción dramática de la comedia de Enríquez Gómez<sup>10</sup> comienza con un extenso relato (I, vv.1-486) de Felisardo, general del ejército romano y sobrino del emperador Marco Aurelio a su criado Lirón mencionando cómo conoció a Cloviana sin saber que Nise, su prometida lo escucha “al paño”<sup>11</sup>. Su vívida evocación comienza describiendo un caluroso amanecer, con su vista y su oído divagando en la contemplación de la ribera y la placentera escucha del sonido del río Tíber. Exhausto por el calor Felisardo observa que una carroza en la que viajaba una joven –que su vista transmuta en sirena o ninfa marina– es arrastrada por la fuerza del agua:

Felisardo    *En la del Tíber superior ribera  
la carroza paró, y a la primera  
luz que el sol arrojó, por la corriente  
del nevado cristal otra se siente;  
y para conocer quién la ocupaba,  
suelto la vista y oigo que cantaba  
una del río superior sirena,  
la voz, vital aliento de mi pena.  
Tanto me suspendió, que los oídos  
se burlaron de todos los sentidos;  
pero la vista, que se vio empeñada,  
en su misma deidad acreditada,*

<sup>8</sup> En España a partir del canon impuesto por Lope de Vega el término comedia más allá de su entidad específica y final feliz también refería una pieza teatral en tres actos o jornadas con versos polimétricos.

<sup>9</sup> Todas las citas de *Amor con vista y cordura* de Antonio Enríquez Gómez proceden de *Academia morales de las Musas*, Tomo I, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigido por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza Jiménez citada en *Bibliografía*, indicándose en cada caso la Jornada y el número de los respectivos versos. Los números romanos I, II y III respectivamente indican las jornadas o actos de la comedia.

<sup>10</sup> Almudena García González (2015) –coeditora de *Academias morales de las Musas* con Felipe B. Pedraza Jiménez– en su estudio de *Amor con vista y cordura* expone con minuciosidad el argumento y estructura” (p. 189-204) pero sin mencionar la significación de la comedia.

<sup>11</sup> Esta frase, frecuente en la jerga teatral del siglo XVII significaba escuchar o ver una determinada situación sin ser visto.

*se apoderó del dueño, y en un punto  
trujo la especie y el desvelo junto*<sup>12</sup>. (I, v. 39-52)

Arriesgando su vida logra salvar a la joven pasajera y cuando la deposita en la orilla y la tiende en la arena siente un incontenible amor a primera vista. Lirón quien ha escuchado su relato atentamente, intuyendo el estado emocional de Felisardo le pregunta por el amor a su prima:

Lirón            *Tu nuevo amor me ha dejado  
sin juicio. Dime, por Dios:  
¿y el amor de la princesa  
Nise, tu prima?*

Felisardo       *Lirón,  
perdone Nise  
Lirón ¿Perdone  
a estas horas?*

Nise              *(¡Ah traidor)* (I, v. 148-153)<sup>13</sup>

La princesa Nise, hermana de Cómodo, después de escuchar la extensa confesión de Felisardo a su criado sobre su súbito enamoramiento de Cloviana se siente traicionada por su galán, quien solo atina a decir “perdone Nise”, ante el asombro de Lirón, quien cuerdamente le replica “¿Perdone, / a estas horas?” (I v.151-153), demostrando empatía con Nise, ante la indiferencia de su amo. Felisardo lleva a Cloviana a palacio como dama de la emperatriz Faustina para estar con ella, a quien podrá “servir, amar, querer y estar gustoso” (I, v. 143), sin saber que su prima Nise lo ha escuchado sin ser vista ni oída, reclamando su olvido en un aparte: (“Ah, tirano, ¿así se paga/ tan merecido amor?” (I, v. 144-145)

Un aspecto relevante de la intriga es el castigo que el emperador Marco Aurelio impone a su hijo Cómodo por su conducta disoluta y violenta<sup>14</sup> apañada por su madre, diciendo a su esposa que como gobernante se atiene a la ley (I, v. 156-158) y que “hijo que no es obediente, / nunca puede ser mi hijo” (I, v.190-191).

La rivalidad entre Felisardo y el príncipe Cómodo es notoria porque no solo coinciden en su objeto de deseo amoroso. Felisardo, seguro del amor de Cloviana dice a su primo que ser príncipe es obrar bien, y ante la mirada huidiza de Cómodo añade:

Felisardo       *Yo soy, bien puedes mirarme.  
Cómodo        y matarte también puedo.*

Felisardo       *Yo defenderé mi parte  
pero mira que te aviso  
que no respeta la sangre  
una nobleza ofendida.* (II, v. 1176-1181)

<sup>12</sup> En nota a pie de página los editores de la comedia esclarecen el sentido del verso 52: “en el momento en que la vista, además del oído, le dio a conocer la imagen (*especie*) de la dama, nacieron todas sus inquietudes”.

<sup>13</sup> Las palabras de Nise entre paréntesis revelan que no son escuchadas por Lirón y Felisardo. Los números romanos I, II y III respectivamente indican las jornadas o actos de la comedia.

<sup>14</sup> Al respecto Cómodo menciona a su hermana Nise que conseguirá a Cloviana aunque sea “forzándola”, si bien aquella desapruaba su talante violento.

El emperador prohíbe a su sobrino Felisardo y a Cómodo pretender a la joven para evitar conflictos, pero su hijo no acata su orden, desencadenando situaciones equívocas y engañosas que Marco Aurelio intenta solucionar con cierta arbitrariedad, como las bodas impuestas que se destraban en la instancia final de la comedia con la sutil argumentación de Cloviana. El ver y el deseo amoroso adquieren relevancia en ambas comedias pero la cordura casi inexistente en *Amor con vista* tiene un rol decisivo en los sucesos de *Amor con vista y cordura* de Enríquez Gómez, a tal punto que en parlamentos de diversos personajes su mención o carencia adquiere entidad axiomática<sup>15</sup>.

Marco Aurelio es el personaje que se distingue por su cordura en todas las situaciones que enfrenta como emperador de Roma en la esfera pública y también en el ámbito de su vida familiar. Precisamente la búsqueda y el cumplimiento de la justicia configuran ejes de sentido de las comedias de Antonio Enríquez Gómez<sup>16</sup>. Así, muestra reyes o príncipes gobernados por las pasiones y guiados por sentimientos que los alejan de la rectitud y decoro de sus acciones. Tal es lo que sucede en una de las discusiones entre Marco Aurelio y su esposa Faustina por la inconducta de Cómodo, en la que el emperador verbaliza para sí –porque su elocución está entre paréntesis– que la prudencia y cordura forman parte de su ser:

- Emperador *Siempre Cómodo ha sido  
soberbio en mi palacio y atrevido.*
- Faustina *Y siempre Felisardo se ha preciado  
del favor, gran señor, que le habéis dado.*
- Emperador *Del que Cómodo tiene,  
mayor calamidad al pueblo viene.*
- Faustina *Es que vos le miráis con poco gusto,  
y esta es la causa porque os da disgusto.*
- Emperador *Nunca condeno sin haber delito (I, v.389–.397)*  
...
- Emperador *Vos, con quererle le quitáis la vida.*
- Faustina *Vos, con no amarle, la dejáis perdida.*
- Emperador *(Faustina entiende, con su loca ciencia,  
que ha de irritar la que gané prudencia,  
y se engaña, que tiene mi cordura  
la parte del espíritu segura). (I, v.400-406).*

Su esposa Faustina le reprocha más de una vez que no sienta amor por Cómodo: “siempre le quisiste mal /y no sé qué ley sea /bastante para probar/que a un hijo no se ha de amar” (I, v. 171-174), a pesar de la “mucha cordura” (I, v.216) que muestra como gobernante.

El Emperador le advierte que “hijo que no es obediente /nunca puede ser mi hijo” (I, V. 190-191) y que ella es modelo de la falta de cordura de Cómodo, contraponiendo como padre su práctica de la virtud con el atrevimiento, soberbia y vanagloria de su primogénito.

<sup>15</sup> Son notables las atribuciones de cordura –y también de su carencia– aunque cito las ocurrencias más relevantes para el desenvolvimiento de la trama.

<sup>16</sup> Al respecto el artículo de R. González Cañal (2017) sobre la figura del rey en el teatro de Antonio Enríquez Gómez, examina el comportamiento del soberano y su administración de la justicia, cuestión relevante que atraviesa íntegramente la dramaturgia del escritor.

Es notorio que la falta de cordura de Cómodo y de Faustina vertebró la significación medular de la comedia de Enríquez Gómez en palabras de diversos personajes, algunos de los cuales han quedado desplazados de lograr su objeto de deseo.

Si bien Cómodo no ha escuchado la discusión de sus progenitores sobre su atrevimiento, soberbia y vanagloria percibe que han reñido una vez más por su equivocado proceder:

Cómodo     *(De mí trataron sin duda,  
pero yo de un nuevo empleo  
donde se mira el deseo.)* (I, v.228-230)

No obstante su “nuevo empleo” (I, v. 229)<sup>17</sup> ocupa su tiempo sin analizar su conducta, causante de las discusiones entre sus progenitores.

Cloviana, sin saber hasta ese instante que ha desplazado a Nise – le reprocha a Felisardo haberle ocultado su anterior relación amorosa demostrando honestidad y empatía en su proceder, poniéndose en lugar de la princesa relegada:

Cloviana     *Felisardo, cuando un hombre  
es caballero cortés,  
obliga con la verdad,  
vence con la sencillez;  
pero no engaña, si es noble,  
una principal mujer.* (I, v. 252-255)

Nise con dignidad y grandeza dice a Cloviana que no la enfrentará “si sé que te quiere bien / Felisardo”. Pero Cloviana le replica con firmeza y sin rodeos que desconocía su relación amorosa con Felisardo por lo cual no se siente culpable:

*Yo le adoro,  
y no te puede ofender  
mi amor, no sabiendo el tuyo* (I, v. 333-335)

Por otra parte el enfrentamiento verbal entre Felisardo y Cómodo se produce porque ambos pretenden a Cloviana, pero Felisardo le recuerda que él es sobrino del César y de estirpe noble, advirtiéndole “cuerdo te aviso de mi nuevo empleo./ Tu sangre soy”. (I, v. 364).

En la II Jornada sucede un nuevo altercado entre el Emperador y su esposa Faustina tras una serie de situaciones equívocas. Cloviana espera a Felisardo en un cuarto sin saber que Cómodo está oculto y ambos son descubiertos por Marco Aurelio, quien ordena la detención de ambos. Cómodo, liberado por su madre ingresa a la celda de Cloviana. La joven le dice que ama a Felisardo, quien se bate a duelo con Cómodo y en una situación confusa y atípica muere el alcaide que había ingresado para averiguar qué sucedía. Este hecho aciago transforma la tesis de la comedia, aunque el grave suceso queda impune y nunca se investiga quién es el responsable de su muerte.

Marco Aurelio se enfurece con su hijo y Felisardo porque desobedecieron su orden y decide darles un escarmiento ordenando que se realicen los matrimonios de Felisardo con Nise y de

<sup>17</sup> El Diccionario de la RAE establece que *empleo* en su cuarta acepción significa amor o amorío, mencionando además que es una palabra desusada actualmente pero vigente en el siglo XVII.



Cómodo con Claudia, quien al no tener ninguna participación en los sucesos de la comedia y ser mencionada únicamente en esta circunstancia no adquiere estatuto de personaje<sup>18</sup>.

Nise en un emotivo y logrado soneto (II, v.1721-1734), declara con honda sensibilidad su dolor porque si bien logrará casarse con Felisardo por imposición del emperador es consciente de que él no la ama. El joven se encuentra fortuitamente con ella sin advertir que Cloviana al verlos juntos decide ocultarse para escucharlos. Felisardo, reiterando una vez más su falta de franqueza con Nise acepta un anillo que ella le ofrece como prueba de su amor.

Faustina y Cómodo intentan asesinar a Felisardo pero Marco Aurelio que ha escuchado los planes de su esposa e hijo les advierte que morirán si lo desobedecen. Cómodo es detenido por su padre, pero los infundados celos de Felisardo generan el rechazo de Cloviana hasta que demuestre confiar en ella

En la última Jornada Faustina y Cómodo traman con el apoyo de soldados el asesinato de Felisardo y el secuestro de Cloviana, quienes acuerdan fugarse a Roma. El emperador y Felisardo, de ronda, se encuentran con Cómodo y aquel ordena su detención. Nuevamente afloran los celos de Felisardo y el rechazo de Cloviana por su desconfianza.

La escena final reúne todos los personajes que escuchan el decreto del emperador sobre los matrimonios que había concertado anteriormente, pero Cloviana convence a Marco Aurelio de no obligarla a un matrimonio impuesto y sin amor, logrando que acepte casarla con Felisardo.

*Amor con vista y cordura* tiene un final esperanzador no solo porque triunfa el amor, como acontece en toda comedia. Además, en forma biselada Enríquez Gómez apela a *hacer cordura*, es decir ser y obrar con el corazón abierto a pesar de las adversidades, sufrimientos y muerte que padeció su notable autor.

## Bibliografía citada

- Balestrino, Graciela (2010). "Visualidad y metateatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón", *Memoria Académica del IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el Bicentenario*, La Plata, 27-30 de abril, 1-17.
- Balestrino, Graciela (2012). "¿Quién vio confusiones tantas? Trampantojo y metateatro en *Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca". *Letras del Siglo de Oro español*; Salta, 16, 17 y 18 de septiembre de 2009, Actas del VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español, G. Balestrino y M. Sosa editoras, Salta: Eunsa, 103-117.
- Balestrino, Graciela, (2014), "Visualidad pictórica en el metateatro breve del siglo XVII: *Entremés del espejo* de Melchor Zapata", en *Posturas e imposturas del discurso. A propósito de "Quijotes", "Buscones" y otros escritos: los apócrifos en los límites de la ficción literaria*, *Jornaler@s*, Universidad Nacional de Jujuy, N° 2, Año 2, p. 248-256.
- Balestrino, Graciela (2017). "Trampantojo y espacio doméstico en dos comedias de Calderón: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y su versión paródica *La puerta con dos casa*", *Los Nortes del Hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas*, Actas del XI Congreso de Hispanistas, Libro digital PDF, 207-223.
- Balestrino, Graciela (2017a). "Ver, desear, querer en *Amor con vista* de Lope de Vega", *Actas del Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español: Homenaje a Miguel de Cervantes*

<sup>18</sup> Al respecto cabe decir que su nombre no figura en la nómina de personajes.

- en el cuarto centenario de su muerte. In memoriam Carlos Orlando Nállim, <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos-digitales/13326/ponenciabalestrino.pdf>
- Crivellari, Daniele (2020). "Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega", *Criticón* [en línea], 140, <http://journals.Openedition.org/10.400/criticon.17565>, obtenido el 14/7/2021.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (2017). *Tesoro de la lengua castellana o española*, <https://dle.rae.es/diccionario>, Madrid, Luis Sánchez. En línea. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>. Obtenido el 1/3/2022.
- Enríquez Gómez, Antonio (2015). *Amor con vista y cordura*, Tomo I, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza Jiménez. Cuenca: Ediciones de Universidad de Castilla-La Mancha.
- García González, Almudena (2015a), "Estudio de *Amor con vista y cordura*", en Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza, (editores), Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, tomo I, 187-206.
- González Cañal, Rafael (2017), "La figura del rey en el teatro de Enríquez Gómez", *Bulletin Hispanique* en línea p. 187-202, <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique>. Obtenido el 1/3/2022.
- Real Academia Española (2021), *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario, en línea. Obtenido el 10/3/2022.
- Vega, Lope de (2021), *Amor con vista*, versión digital de *Artelope* a cargo de Carles Márquez Molins, <http://artelope.uv.es/biblioteca/texto|sAL/AL0491-AmorConVista.php>

# Tratadística sobre la pobreza en el cierre del *Guzmán de Alfarache*: la traza paradójica en torno a la mendicidad en la vuelta a Sevilla

**Juan Manuel Cabado**

Universidad de Buenos Aires

*juanmanuelcabado@gmail.com*

## Resumen

El regreso al hogar del protagonista en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* vuelve a poner en el centro de la escena literaria a las discusiones acerca de la tratadística sobre la pobreza, que habían configurado un eje central en la primera parte de la obra. Una de las más destacables trazas del pícaro se construye en torno a una figura paradójica que apunta al centro del debate de 1545 entre Domingo de Soto y Juan de Robles: la problemática sobre la represión o libre circulación de los pobres verdaderos extranjeros. El presente trabajo intentará describir el eje central del debate y sus implicancias para dilucidar ciertos aspectos de la estructura circular del texto.

---

**Palabras clave:** Guzmán de Alfarache; Domingo de Soto; Juan de Robles; representación de la pobreza; tratadística sobre la pobreza.

## Abstract

The protagonist of *Guzmán de Alfarache* returns home in the second part. There he returns to the center of the literary scene to the discussions about the treatise on poverty. These were a central axis in the first part of the work. One of the most notable traces is related to the center of the 1545 debate between Domingo de Soto and Juan de Robles: the problem of the repression or free movement of the true poor foreigners. The present work will describe the core of the debate and its implications for the circular structure of the text.

---

**Keywords:** Guzmán de Alfarache; Domingo de Soto; Juan de Robles; representation of poverty; treatise on poverty.

*Desventurados de ellos, que, haciendo largas oraciones con la boca, con ella se comen las haciendas de los pobres, de las viudas y de los huérfanos<sup>1</sup> (I, 2, 7, 547). Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache<sup>2</sup>.*

La vuelta a Sevilla de Guzmán se encuentra signada por el decenio que fuerza al protagonista a pagar sus cuentas pasadas. Retorna a su madre y a la ermita de San Lázaro que lo vio partir<sup>3</sup> como un niño pobre y lo ve regresar como un hombre casado y rico según sus propias palabras (II, 3, 6, 705).

La vuelta al hogar entronca con el final del *Lazarillo*, ya que se focaliza en el hecho de usufructuar la institución del matrimonio para el medro personal, sin importar los rumores que acicatean sobre la honra y el nombre. La vuelta al origen es también la vuelta al género, al iniciador del género:

haciendo caudal de la torpeza de mi mujer, poniéndola en la ocasión, dándole tácita licencia y aun expresamente mandándole ser mala, pues le pedía la comida, el vestido y sustento de la casa, estándome yo holgando y lomienhiesto<sup>4</sup>. [...] ¡Que por tener para jugar seis escudos, quisiese manchar los de mis armas y nobleza, perdiendo lo más dificultoso de ganar, que es el nombre y la opinión! ¡Que, profanando un tan santo sacramento, usase de manera de él que, habiendo de ser el medio para mi salvación, lo hiciese camino del infierno (II, 3, 6, 702).

El *Guzmán* reescribe, en los últimos pasos por tierra de su protagonista, el final del anónimo. No ya de manera ambigua y para hacer callar las habladurías, sino de forma explícita, condenando abiertamente el usufructo de la institución matrimonial en pos de la prostitución de la consorte. En consonancia con ello, satura la descripción y explicitación del eje conceptual y elusivo del *caso*<sup>5</sup> lazarllesco, dejando asentada la más ostensible mercadería del sexo femenino convertido en objeto de intercambio:

¿Qué juicio tiene un hombre que a ladrones descubre sus tesoros? [...] loar en las conversaciones en presencia de aquellos que pretendían ser galanes de mi esposa, las prendas y partes buenas que tenía, pidiéndole y aun mandándole que descubriese algunas cosas ilícitas, pechos, brazos, pies y aun y aun... —quiero callar, que me corro de imaginarlo— para que viesen si era gruesa o delgada, blanca, morena o roja! (II, 3, 6, 703).

<sup>1</sup> Marcos 12,38-40.

<sup>2</sup> Citamos siempre según la edición de Luis Gómez Canseco indicando la parte en números romanos y libro y capítulo en arábigos.

<sup>3</sup> Sobre el recorrido circular y sus posibles connotaciones simbólicas véase Brancaforte (1980).

<sup>4</sup> Recordemos que el sueño reformista trunco del propio narrador, enunciado al comienzo de esta segunda parte, consiste en tapizar los caminos de lomienhiestos ahorcados: “¡Oh si valiese algo para poder consumir otro género de fieras! Estos que, lomienhiestos y descansados, andan ventoleros, desempedrando calles, trajinando el mundo, vagabundos, de tierra en tierras, de barrio en barrios, de casa en casas, hechos espumaollas, no siendo en parte alguna de algún provecho ni sirviendo [...] ihermosamente parecieran, si todos perecieran! Que no tiene Bruselas tapicería tan fina, que tanto adorne ni tan bien parezca en la casa del príncipe, como la que cuelgan los verdugos por los caminos” (II, 1,1,375). El envés de la trama es un tejido de cadáveres que se coloca como deseo al que la obra aspira en su ejemplaridad, pero que reconoce, a su vez, de imposible ejecución. En definitiva, al *Guzmán* lo constituye una paradoja en la que cabe reparar y que resulta aún más extraña en boca de su protagonista: el texto anhela un “texto” —un tejido— de Guzmanes colgados.

<sup>5</sup> Remito a los estudios canónicos de Rico y a las posteriores interpretaciones de Sobejano, García de la Concha, Carrasco y Ruffinatto.

La venta del sexo de su mujer en términos tan descarnados que fuerzan una pausa en la narración —una autocensura efímera— muestra un corrimiento central con respecto al discurso de Lázaro que, más allá de encontrarse en una situación similar —aunque con menos intermediarios—, trata desde su enunciación biográfico-exculpatoria de insinuar el “caso” sin explicitarlo, defendiendo su honra ante los murmullos, forzando una escritura para el silencio. Guzmán, en cambio, hace patente su tercería para condenar frente al lector la práctica que no fue sentenciada en el origen del género de forma clara y manifiesta.

El error más grave de Guzmán, según sus propias consideraciones, es poner a su esposa bajo la égida de su madre que, si bien conoce a la perfección el oficio<sup>6</sup>, limita las libertades de Gracia. Ésta, finalmente, se marcha, al igual que Guzmán de Génova, con un capitán de galera, llevándose todas las pertenencias del protagonista<sup>7</sup> y sumiéndolo nuevamente en la indigencia.

A partir de ese momento Guzmán no solo retorna a su origen geográfico, sino también a su primer *oficio*, volviendo a conectar pobreza y delincuencia con una estructuración similar a la que rige la primera parte de 1599: “Faltó qué vender, dinero con que comprar. Halleme roto, sin qué me vestir ni otro remedio con que lo ganar, sino con el antiguo mío” (II, 3, 6, 709).

Guzmán, al reencontrarse con el *oficio*, pergeña su última gran estafa centrándose en la dicotomía entre la verdadera y falsa mendicidad<sup>8</sup>. Recordemos que el gran debate sobre la pobreza de 1545 entre Domingo de Soto y Juan de Robles<sup>9</sup> había puesto en el centro de esa discusión a la figura del *pobre verdadero extranjero* (Cabado, 2019). Soto argumentaba en pos de que no se siga cerrando el círculo represivo sobre la pobreza, identificando sin más a pobres falsos y extranjeros<sup>10</sup>, pues no se ajustaría a derecho expulsar a los mendicantes de las ciudades por el solo hecho de ser foráneos. Se muestra, así, explícita y abiertamente en contra de la prohibición de tránsito que pesaba sobre ellos en las nuevas disposiciones: “esta petición es cosa nueva, de que hasta ahora ninguna ley hay, divina, ni natural, ni positiva, común, ni del reino”<sup>11</sup> (Soto, 2003:63).

<sup>6</sup> Los padres de Guzmán se conocen en un bautismo ilegítimo, indiciando con él la corrupción sexual y la hipocresía en las relaciones matrimoniales que forjará al protagonista, lo influirá en su accionar y terminará de configurarse como marca distintiva de la picaresca: “estando allí mi padre paseándose con otros tratantes, acertó a pasar un cristianismo [bautismo]. A lo que se supo, era hijo secreto de cierto personaje (I, 1,1,45)”. Esta generalidad en la indeterminación de las relaciones filiales no es ajena al protagonista, que sostiene de la propia: “sería gran temeridad afirmar cuál de los dos me engendrase o si soy de otro tercero. En esto perdone la que me parió” (I, 1,2,61).

<sup>7</sup> “Fueme cobrando tal odio, aborreciome tanto que, hallándose con la ocasión de cierto capitán de las galeras de Nápoles, que allí estaban, trocó mi amor por el suyo y, recogiendo todo el dinero, joyas de oro y plata con que nos hallábamos entonces, alzó velas y fuese a Italia, sin que más de ella supiese por entonces” (II, 3,6,709).

<sup>8</sup> La *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* (1604) —con un apócrifo de por medio— abandonará el modelo centrado en la alternancia entre amos y mendicidad fingida, para insistir en la isotopía de la delincuencia financiera, las mohatras y los lances amorosos. Guzmán se ha formado intelectual y culturalmente, ha tenido contacto directo con la nobleza y podrá oficiar una serie de estafas de alta complejidad teórica y aparential. Los ámbitos rurales ceden espacio a las urbes en donde el anonimato de la masa le permite al protagonista urdir toda una serie de trazas de las que se ufana, asombrando a cuantos pueden reparar en ellas.

<sup>9</sup> Para un análisis general del debate remito al ya clásico estudio de Santolaria Sierra (1997).

<sup>10</sup> El pobre, desde el momento en que no consigue asistencia en su propio obispado, en su propia comunidad, se ve obligado —y aquí no podemos olvidar la figura del pícaro— a peinar el territorio del reino en busca de sustento. La circulación del *pobre verdadero extranjero* pone en evidencia la falta con respecto a la legislación terrenal y divina que supone asistir a los mendicantes en sus regiones de origen. Soto señala, además, que se comete una segunda falta en la represión a este libre circular, ya que se incumple la prerrogativa del hospedaje: “si el hospedaje por ley natural y divina nos es tanto encomendado ¿con quién lo podemos los cristianos ejecutar, sino con los pobres extranjeros?” (Soto, 2003:66).

<sup>11</sup> Siguiendo con su disquisición leguleya, Soto afirma que tanto en el derecho común como en el auténtico, los *pobres verdaderos naturales* y *extranjeros* deben ser tratados por igual: “los lesos o lesas en sus cuerpos o graves por sus canas, que quiere decir: los enfermos y viejos y débiles, sin molestia los dejen estar en la ciudad. Sin distinción que sean naturales o extranjeros” (Soto, 2003:63).

Una de las críticas más atendibles de Soto con respecto a la condición de los *pobres verdaderos extranjeros*, se opera al evidenciar que este colectivo es tratado del mismo modo que los condenados a la pena capital: “nadie puede ser desterrado de ningún lugar sino por culpa o crimen que cometa. Y esto es cosa notoria, porque el destierro es pena, y tan grave que la ley la estima o por capital o por propincua a capital” (Soto, 2003:64).

No resultará extraño, entonces, a partir de la necesidad de este injusto y asimétrico tratamiento legal, que los tratadistas posteriores –por ejemplo, Pérez Herrera<sup>12</sup>, íntimo amigo de Alemán– intenten caracterizar a los pobres mendicantes extranjeros como posibles enemigos, espías, asesinos o herejes. Las diversas estrategias ideológicas tendientes a negativizar a este colectivo particular se relacionan, en gran medida, con la necesidad de que en el ideario del lector se opere la justificación de penas equivalentes a la capital, sin juicio previo, sobre un estrato social que todavía revestía un aura de positividad cristiana.

Es el caso particular de Robles, antagonista de Soto en el debate, en las conclusiones de su texto *Remedio de los verdaderos pobres* –que parecen retomar gran parte de los clichés de la línea más dura con respecto a la represión de la mendicidad– se caracteriza al mendicante extranjero como un espía y un oximorónico pobre-rico responsable de la de fuga de capitales:

Que se excusa que muchos extranjeros de estos reinos no saquen de ellos el dinero que sacaban en traje de pobres remendados, viviendo de ello en sus tierras como hombres ricos, como se ha hallado de muchos. Allende que muchas veces en aquel hábito veían muchas espías al reino más que en otro alguno (Robles, 2003:195).

Libertad de tránsito o coacción y destierro de los mendicantes que no se reconozcan como naturales, amparo legal o pena capital sin juicio previo: sobre esas variables se encontrará tensionado el *pobre verdadero extranjero* a mediados del siglo XVI<sup>13</sup> (Cabado, 2016).

Retornando al *Guzmán*, entonces, y teniendo en cuenta este contexto previamente esbozado, veremos como Alemán capitaliza para la ficción los tópicos que unían de positividad a ese tipo de pauperismo, y pergeña, así, la traza final de su protagonista en Sevilla para deconstruir ese aura. Al igual que en el caso del pobre florentino deformado por su padre al nacer y que acumula una fortuna que luego dona al Gran Duque<sup>14</sup>, lo que se busca con esta secuencia es minar con la sospecha, incluso, al caso excepcional. Surge así la ficción del acto caritativo por antonomasia, el del pobre que da todo lo que tiene por persistir en su condición de elegido de

<sup>12</sup> El tratado de Pérez de Herrera abunda en este tipo de microrrelatos con visos de testimonio: “Y poco ha que estuvo preso en la cárcel desta Corte, y condenado a galeras y azotes, y aun ejecutado en ellas, un hombre tan malo y vicioso, según me ha contado don Francisco Mena de Barrionuevo, alcalde de V.M. en esta Corte, y es notorio a todos, que para sustentar una amiga, que también estuvo presa y fue castigada, traía a su mujer propia, y a unos hijuelos pidiendo limosna y mendigando, y si cada noche no le daban los hijos real y medio cada uno, los azotaba y castigaba; y ha sido de suerte, que se le ha acumulado haber muerto uno del los de azotes que le dio” (1975:28-29).

<sup>13</sup> Puede pensarse, en relación con el concepto de *pobre verdadero extranjero*, al periplo romano como la construcción literaria de un *itinerario mendicante* tendiente a demostrar los peligros que implicaría el libre tránsito de ciertos individuos por el reino y el consecuente apuntalamiento ideológico necesario para su represión (Cabado, 2015).

<sup>14</sup> “[Al padre] Púsosele en la imaginación la crueldad más atroz que se puede pensar. Estropeolo, como lo hacen muchos de todas las naciones en aquellas partes, que de tiernos los tuercen y quiebran, como si fueran de cera, volviéndolos a entallar de nuevo, según su antojo, formando varias monstruosidades de ellos para dar más lástima. En cuanto son pequeños, ganan de comer para su vejez, y después, con aquella lesión les dejan buen patrimonio. Mas éste quiso aventajarse con géneros nuevos de tormentos, martirizando al pobre y tierno infante. No se los dio todos de una vez; que, como crecía, se los daba, como camisas o baños, uno seco y otro puesto, hasta venirlo a dejar entallado” (I, 3,5,280). Luego, en su adultez, “Mandó que le llevaran a palacio su herencia, y teniéndola presente, la fueron descosiendo pieza por pieza y sacaron de ella de diferentes monedas y apartados en que estaban, todas en oro, cantidad que montaba de los nuestros castellanos tres mil y seiscientos escudos de a cuatrocientos maravedís cada uno. Al pobre le aconsejaron y le pareció que aquello no era suyo ni se podía restituir de otra manera que dejándolo al señor natural, a cuyo cargo estaban todos los pobres, con que descargaba su conciencia” (I, 3,5,282).

la divinidad —con el rasgo paradójico de ser un pobre extranjero que en realidad es un natural que no ha develado su identidad—:

me fui a la celda de cierto famoso predicador, en opinión de un santo, y díjele:  
 —Padre mío, yo soy un pobre forastero, vine a esta ciudad y estoy en ella muy necesitado. [...] Y aunque me veo tan afligido y roto que por mal vestido no hallaré quien de mí se quiera servir, y pudiera muy bien valerme socorriendo mi necesidad en esta ocasión, tengo por mejor padecerla esperando en el Señor, que condenar mi alma ofendiendo a su Divina Majestad en usurpar a nadie su hacienda. No permita el Señor que bienes ajenos me saquen de trabajos corporales, dejándome dañada la conciencia. Yo salí esta mañana de mi casa para ir a buscar dónde trabajar, con qué comprar un pan que comer, y me hallé aquesta bolsa en medio de la calle. Quise ver qué tenía dentro y, cuando sentí ser dineros, la volví a cerrar con temor de mi flaqueza, no me obligase a hacer cosa ilícita. Vuestra Paternidad la reciba y, pues el domingo ha de predicar, la publique; podría ser que pareciese su dueño y tener de ella más necesidad que yo. [...]

El fraile, cuando me oyó y vio tan heroica hazaña, creyó de mí ser algún santo, sólo le faltó besarme la ropa, y con palabras del cielo me dijo:

—Hermano mío, dadle a Dios muchas gracias, que os ha dado claro entendimiento y ciencia de lo poco que valen los bienes de la tierra. [...] Esta es obra sobrenatural y divina, que pone admiración a los hombres y da motivo a los ángeles que le alaben, por haber criado tal hombre.  
 Cuando aquesto me decía daba lanzadas en el corazón, porque, considerada su santidad y sencillez con mi grande malicia y bellaquería, pues con tan mal medio lo quería hacer instrumento de mis hurtos, reventáronme las lágrimas. Creyó el buen santo que por Dios las derramaba y, también como yo, se puso tierno (II, 3, 6, 713-714).

Guzmán prepara su última gran traza en Sevilla metamorfoseándose y erigiendo el espacio paradójico del *pobre verdadero extranjero ideal*<sup>15</sup>, pero fingido. Ahora bien, su fingimiento no supone simplemente una apariencia que le permite obtener limosna, sino una estratagema de más largo alcance. Guzmán despliega un discurso que está atravesado por gran parte del debate teórico, legal y teológico acerca de la mendicidad y que le permite, en una exhibición de cinismo y manipulación, ganarse el favor del religioso más reconocido de Sevilla.

Tras el asombro del santo predicador subyace —otra vez— la generalización de la estigmatización de la pobreza: ¿qué pobre sigue en estos tiempos los preceptos crísticos —manipulados

<sup>15</sup> El pobre delineado por Alemán recuerda la caracterización del ideal de pobreza expresado por Vives: “Hay que evitar siempre la perturbación y la discordia entre ciudadanos, que son un mal mayor que retener el dinero de los pobres, pues ningún dinero, por cuantioso que sea, debe ser tan importante para los cristianos que por su causa se tomen las armas. Hay que servir por completo a la tranquilidad pública, que prescribió Cristo y Pablo siguiendo al maestro; y los pobres no deben desear que exista ninguna perturbación con la que saquen beneficio ellos mismos, puesto que les conviene estar muertos para este mundo, dedicándose noche y día al pensamiento del fin de este viaje hacia aquel puerto y aquella patria, donde oigan: Lázaro recibió males en su vida, por eso ahora es reanimado y restablecido” (Vives, 2004:155). Al hipotetizar sobre un conflicto social causado por la transferencia de dinero para caridad de los estratos altos hacia los bajos, Vives imagina a un pobre en estado de desesperación que pueda “aprovecharse” de la situación para generar caos. Ante este supuesto escenario, el autor le exige al necesitado absoluta sumisión. Paradójicamente se le pide a quien está en los límites de la supervivencia, a quien se ve obligado a la *última ratio*, a comportarse como un asceta. “Estar muertos para el mundo” equivale, en su envés implícito, a dejarse morir.

por parte de la teología y la tratadística— de despreciar lo material y persistir en su pobreza a fuer de procurarse la salvación? En la excepcionalidad de Guzmán —excepcionalidad que oculta la ingeniosa arquitectura de la traza, fruto de su conocimiento cabal y en carne propia de las dinámicas propias de la mendicidad— se expresa de forma cabal la generalización, la universalización<sup>16</sup> del pobre como quien solo está interesado por el capital.

Guzmán le ha dado precisa cuenta a su madre<sup>17</sup> del haber que se encuentra en la bolsa que luego habrá de reclamar. Este cuidado ardid le sirve al pícaro para ganarse el favor del santo predicador y contagiarse de su reputación. Otro religioso, que al igual que el cardenal romano de la primera parte<sup>18</sup>, no puede interpretar correctamente el gesto y las lágrimas del otro, que en este caso son de culpa y no de devoción. Otro religioso que lee mal el mundo y opera en consonancia con esa interpretación errónea.

Que la vuelta al hogar cierre con un engaño perpetrado por un pobre, que en apariencia para un santo predicador no puede ser otra cosa que verdadero, no deja de ser significativo. Si bien se ha resignado en la segunda parte la temática de la falsa mendicidad en pos de traccionar otros factores —como la corrupción judicial y la estafa mercantil<sup>19</sup>— que son sistemáticos productores de pobreza, en el final del texto el tópico retoma la centralidad.

Para reforzar el condicionamiento divino de su perdición, Guzmán toma al fraile como fiador de su último servicio, expandiendo la dicotomía de la pobreza verdadera y fingida a la de la santidad: “Que no hay cosa tan fácil para engañar a un justo como santidad fingida en un malo” (II, 3, 6, 715). Por ello es atendible que, en la introspección final, en la cual Guzmán cavila acerca de su caída, reconozca la utilización de los pobres como un instrumento más para construir una apariencia caritativa en la que se sustentaron sus engaños financieros:

¡Cuántas veces también, cuando tuve prosperidad y trataba de mi acrecentamiento —por sólo acreditarme, por sola vanagloria, no por Dios, que no me acordaba ni en otra cosa pensaba que solamente parecer bien al mundo y llevarlo tras de mí, que, teniéndome por caritativo y limosnero, viniesen a inferir que tendría conciencia, que miraba por mi alma y hiciesen de mí más confianza—, hacía juntar a mi puerta cada mañana una cáfila de pobres y, teniéndolos allí dos o tres horas por que fuesen bien vistos de los que pasasen, les daba después una flaca limosna y, con aquella nonada que de mí recibían, ganaba reputación para después mejor alzarme con haciendas ajenas! ¡Cuántas veces de mi pan partí el medio<sup>20</sup>, no quedando hambriento, sino muy harto,

<sup>16</sup> “Las ideologías dominantes, y en ocasiones las de oposición, utilizan a menudo mecanismos como la unificación, identificación espuria, naturalización, engaño, autoengaño, universalización y racionalización” (Eagleton 1997:276).

<sup>17</sup> “Cuando se vio con él, asióle de las manos y de los hábitos, echándose de rodillas por el suelo, hasta querer besarle los pies, y díjole que la bolsa era suya, que se la diese por un solo Dios. Dióle las señas de todo, como quien bien las tenía estudiadas. Y el fraile se la entregó, conociendo ser verdaderas. Cuando mi madre la vio en sus manos, abriola y, sacando un doblón de los tres que dentro tenía, se lo dio al padre, que me lo diese de hallazgo, y cuatro reales para dos misas a las ánimas de purgatorio, a quien dijo que la tenía encomendada. Cobró con esto su bolsa, y llevómela luego a la posada sin faltar ni un alfiler de toda ella; que aun con cuidado le metí dentro un papelillo de ellos, por que pareciese todo ser cosa de mujer” (II, 3,6,714).

<sup>18</sup> Los artículos sobre la relación con el Cardenal son copiosos. Se recomienda consultar los de factura clásica que han puesto en entredicho la positividad de su figura: Sobejano, Márquez Villanueva, Cavillac (1983:370-390; 2002; 1994:494-520) y Maravall (1986:274).

<sup>19</sup> Para la cuestión mercantil en el Guzmán, remito a la tesis de Cavillac y a su obra reciente (2001; 2010; 2014).

<sup>20</sup> Aquí el protagonista parece marcar un contraste con el frailecito que se condolió genuinamente de su necesidad. Si el religioso mendicante le dio a Guzmán todo lo que tenía para ampararlo cuando éste moría de hambre (I, 2,1,164-165), el pícaro —vuelto mohatrero— da migajas de un pan que no necesita para usufructuar la apariencia que le brindan los pobres. El camino que se le había ofrecido al principio, de volver a Sevilla reformado por el ejemplo de uno de los pocos personajes positivos con los que se cruza, se cierra de forma circular al estafar en su patria, disfrazado de pobre verdadero extranjero, al santo predicador.



y con aquella sobra, como se había de perder o darlo a los perros, lo repartí en pedazos y lo di a pobres, no donde sabía padecerse más necesidad, sino donde creí que sería mi obra más bien pregonada! (II, 3, 7, 717).

Como la reputación es fundamental para los negocios financieros que producen pobreza, Guzmán –que alguna vez la experimentó– la instrumentaliza y la convierte por migajas en una coraza aparental en función de sus mohatras<sup>21</sup>. Aquí el pauperismo ya no reviste ningún halo de santidad, es un elemento más de la construcción de la confianza indispensable para apuntalar el trato mercantil, es –como en el caso del caballero caritativo romano<sup>22</sup>– una carta de presentación frente al otro a timar, que se compra por monedas<sup>23</sup>.

Para Guzmán, las estratagemas son análogas en los extremos de la escala económica y social. Lo que el pícaro parece querer demostrar es que siendo pobre, produce con el santo predicador el mismo tipo de estafas magistrales –con el mismo *modus operandi*– que cuando era rico:

Hartas y muchas veces, cuando algún pobre se quiso valer de mí, como tenía tanta y tal reputación, pedía limosna públicamente para él a los que me conocían y, juntando mucho dinero, le daba muy poco, quedándome con ello: quitaba para mí la nata y dábales el suero. Si quería hacer alguna bellaquería, lo primero que para ello procuraba era prevenirme de una muy hermosa y grande capa de coro con que cubrirla, para mejor disimularla con santidad, con sumisión, con mortificación, con ejemplo, y asolaba por el pie cuanto quería. Si no, vedlo agora con cuánta facilidad engañé a este santo (II, 3, 7, 718-719).

Los pobres no le generan empatía alguna. Guzmán los tima siendo rico mercader o pobre fingido. Son meros instrumentos aparentales de su acumulación errática de capital. El cierre de su periplo terrestre retoma, entonces, la empresa que hizo grabar Alemán en su retrato, el *Ab insidiis non est prudentia*<sup>24</sup> (contra la insidia de nada vale la prudencia) con una ejemplificación extrema en relación con la paradoja de la *pobreza verdadera extranjera (fingida)*, retomando el centro del debate de 1545 y atacando posturas como las de Domingo de Soto, que abogaban por la libre circulación de los mendicantes foráneos.

<sup>21</sup> Vives ya había reflexionado acerca de este tipo de calibrada hipocresía que se alimentaba de pobres al tiempo que los producía: “Pero, para que nadie presuma de que de abundantes riquezas da también mucho a los pobres, hemos de ser advertidos de que no es agradable a Dios la limosna que es arrebatada por el rico del sudor y la ganancia de los pobres. ¿Cómo se califica, en efecto, que hayas expoliado a muchos por fraude, por engaño, por robo o por fuerza para repartir algo a unos pocos? ¿Cómo haber quitado mil para dar cien? En esto piensan algunos que cumplen su deber si de las grandes rapiñas o fraudes se redimen con alguna porcioncilla que den a los pobres” (2004:124-125).

<sup>22</sup> “Digo yo que aquel sabía verdaderamente granjear los talentos, que no considerando a quién lo daba, sino por quién lo daba, viéndome y viéndose, me dio lo que llevaba con mano franca y ánimo de compasión. Estos tales ganaban por su caridad el cielo por nuestra mano, y nosotros lo perdíamos por la de ellos, pues con la golosina del recibir, pidiendo sin tener necesidad, lo quitábamos al que la tenía, usurpando nuestro vicio el oficio ajeno” (I, 3,4,273).

<sup>23</sup> La ecuación ha mutado. Guzmán reflexionaba al iniciar su periplo romano acerca del pobre como un cero a la derecha del guarismo que permitía ganar crédito espiritual: “Somos los pobres como el cero de guarismo, que por sí no vale nada y hace valer a la letra que se le allega, y tanto más cuantos más ceros tuviere delante. Si quieres valer diez, pon un pobre par de ti; y cuantos más pobres remedieres y más limosna hicieres, son ceros que te darán para con Dios mayor merecimiento” (I, 3,6,287). Ahora, éste se ha convertido, al final de la segunda parte, en un cero a la derecha del buen nombre en función de la estafa financiera. Cabe considerar, de todos modos, que ya sea para ganar el cielo o una fortuna construyendo una exterioridad confiable en pos de la estafa, el pobre carece de peso existencial, es una mera función del otro que dona o amasa el capital. ¿No resulta paradójica esta caracterización vacía en contraste con el peso discursivo y “vital” que despliega el protagonista devenido narrador?

<sup>24</sup> Véase el interesante trabajo D’Onofrio (2015) sobre el discurso figurativo en la empresa de Alemán.

El pasaje prepara también, de forma calibrada, la pasión final del pícaro que ha mercado, como Judas, con el dinero de los pobres, con los representantes más fieles de Cristo en la tierra. ¿Tendrá esa última traza en su tierra, que juega con lo más sagrado, repercusiones en la supuesta conversión de Guzmán? ¿Podrá incluso quién ha utilizado cínicamente la santidad y la pobreza encontrar redención? Ávido de plantear interrogantes y paradojas, Alemán bosqueja en ese cierre, a la espera de la tercera parte que nunca llega, la pregunta acerca de si la salvación es posible para todos. Incógnita que permite entrever su modernidad y discutir, aun hoy, su trascendencia literaria en pos de la consecución de la novela moderna.

### Bibliografía citada

- Alemán, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*. Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid: RAE.
- Brancaforte, Benito (1980). *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?* Wiconsin.: Madison.
- Cabado, Juan Manuel (2015). "Florenca, Roma y algunas reflexiones sobre la pobreza en el *Guzmán de Alfarache*", en Guillemont, M. & Vila, J.D. (edits.), *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*. Buenos Aires: Eudeba, 197-216.
- (2016). "Imaginería en torno a la pobreza en la tratadística española del siglo XVI", en Funes, Leonardo (ed.), *Hispanismos del mundo: diálogos en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- (2019). "El debate entre Domingo de Soto y Juan de Robles: Pobres verdaderos extranjeros, supervivencia o delito", en *Actas de Discursos y representaciones sobre la desigualdad como ordenador social: entre la resistencia y la legitimación*. En: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIBEMMT/JIBEMMT-2017/paper/view/3758/2345>, obtenido el 31/03/2022
- Carrasco, Félix (1993). "Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso (Lazarillo, tratado VII): puntualizaciones lingüísticas y semióticas". En García Martín, M (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Vol. 1). Salamanca: Universidad de Salamanca, 217-224
- Cavillac, Michel (1983). *Guex et Merchands dans le "Guzmán de Alfarache" (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*. Burdeos: Institut d'Études Ibériques.
- (1994). *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada.
- (2001). "La figura del mercader en el Guzmán de Alfarache". *Edad de Oro*, 20,69-84.
- (2002). "Alemán y Guzmán ante la reforma de los vagabundos ociosos", en Piñero Ramírez, P.M. (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 141-161.
- (2014). "El discurso del mercader y sus incidencias literarias". *Críticón*, 120-121,41-56.
- D' Onofrio, Julia (2015). "Hacia el discurso figurativo del Guzmán de Alfarache", en Guillemont, M. & Vila, J.D. (edits.), *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*. Buenos Aires: Eudeba, 145-168).
- Eagleton, Terry (1997). *Ideología. Una Introducción*. Buenos Aires: Paidós.
- García de la Concha, Víctor (1981). *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid: Castalia.
- Márquez Villanueva, Francisco (1983). "Guzmán y el cardenal", en *Serta philologica: Fernando Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*. Madrid: Cátedra, págs. 329-338.

- Pérez de Herrera, Cristóbal (1975). *Amparo de pobres*. Michel Cavillac (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Rico, Francisco (1966). "Problemas del Lazarillo". *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 277-296.
- (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Planeta.
- Robles, Juan de (2003). *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna, para remedio de los verdaderos pobres [1545]*. Félix Santolaria Sierra (ed.) Barcelona: Ariel.
- Ruffinatto, Aldo (2001). "Revisión del caso de Lázaro de Tormes (puntos de vista y 'trompes l'oeil' en el Lazarillo)", *Edad de oro*, 20,163-179.
- Santolaria Sierra, Félix (1997). "Estudio Introductorio", en *El gran debate sobre los pobres en el siglo XVI. Domingo de Soto y Juan de Robles 1545*. Barcelona: Ariel.
- Sobejano, Gonzalo (1959). "De la intención y valor del Guzmán de Alfarache". *Romanische Forschungen*, 71, 9-66.
- (1975). "El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic review*, XLIII, 24-40.
- Soto, Domingo de (2003). *Deliberación en la causa de los pobres [1545]*. Félix Santolaria Sierra (ed.) Barcelona: Ariel.



# “que piensen que soy cisne y que me muero”. Figuraciones animales en el *Viaje del Parnaso*<sup>1</sup>

**Julia D’Onofrio**

Universidad de Buenos Aires – Instituto de Filología y Hispánicas “Dr. Amado Alonso”  
Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*juliadonofrio@gmail.com*

## Resumen

El presente trabajo se inscribe en el estudio de la representación cultural de los animales en el Siglo de Oro con miras a analizar su incidencia en la literatura del período. Se bucean aquí las oposiciones entre las imágenes simbólicas de los cisnes y los cuervos en el *Viaje del Parnaso* de 1614, en el marco de una investigación colectiva sobre las obras tardías de Miguel de Cervantes. A través de las atribuciones simbólicas de estas dos aves en la tradición occidental que se mantenían vigentes en el siglo XVII español, descubrimos una cantidad de sentidos latentes que profundizan la caracterización sobre la poesía y los poetas, que el extenso poema de Cervantes plantea con tono satírico. Asimismo, las ideas de pureza, inspiración, trascendencia, fidelidad e invención –que surgen de la representación cultural de ambos pájaros– son paradigmáticas de la compleja imagen de sí mismo que transmite Cervantes en el relato más fantástico de su producción pero que es, a la vez, el que expresamente tiene más huellas autobiográficas.

---

**Palabras clave:** Cervantes; animales; Viaje del Parnaso; simbolismo.

“que piensen que soy cisne y que me muero”. Animal figurations in the *Viaje del Parnaso*

## Abstract

The present work is enrolled on a study of the cultural representation about animals in the Spanish Golden Age, which aims to analyze its incidence in the literature of that age. Within the framework of a collective investigation on the senectute works of Miguel de Cervantes, we explore here the oppositions between the symbolic images of the swans and the crows in the *Viaje del Parnaso* of 1614.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del grupo de investigación Ubacyt “El ciclo cervantino de senectute: descentramientos estéticos, marginalidades, obras” dirigido por Juan Diego Vila y financiado por la Universidad de Buenos Aires.

Through the symbolic attributions of these two birds in the Western tradition that remained in force in the Spanish 17th century, we discover a series of latent meanings that delve into the characterization of poetry and poets, which Cervantes' extensive poem poses with satirical tone. Likewise, the ideas of purity, inspiration, transcendence, fidelity and invention –which arise from the cultural representation of both birds– are paradigmatic of the complex image of himself that Cervantes transmits in his most fanciful story, but which is the one with the most autobiographical traces of his production.

---

**Keywords:** Cervantes; animals; Viaje del Parnaso; symbolism.

Hace tiempo que me intereso por explorar las relaciones entre el mundo natural y la cultura simbólica en la literatura del Siglo de Oro (D'Onofrio, 2015, 2016, 2017, 2018, 2020, 2022). Entiendo que es un campo muy interesante porque nos permite vislumbrar zonas de significación que suelen quedar veladas para nosotros, lectores modernos, pero que serían familiares para los consumidores contemporáneos de esas obras. En efecto, muchas de las relaciones, que ahora estudiamos a través de repertorios, diccionarios o demás textos que buceen en la historia cultural, eran conocimientos y concepciones internalizadas por los partícipes de esa cultura.

La mirada puesta sobre los animales—su presencia real o conceptual— me parece una vía de acceso muy rica para observar las construcciones de sentido que se ponen en juego en las obras literarias. Por lo demás, esto resulta un mirador inigualable para descubrir las concepciones que, a lo largo de la historia, los seres humanos hemos tenido sobre nosotros mismos y sobre los demás seres vivientes con los que compartimos el mundo. Es decir, abusando un poco de la conocida frase de Levis-Strauss: los animales son buenos para pensar y especialmente para pensarse y pensar una cultura<sup>2</sup>. En el recorrido que venimos haciendo en nuestro grupo sobre Cervantes, creo descubrir una mayor presencia de figuraciones animales en sus obras tardías. Sea esto verdad o no, lo cierto es que en el *Viaje del Parnaso* hay una población animal numerosa<sup>3</sup>. La presencia preponderante es la conceptual: es decir, animales que se usan como metáforas para caracterizar comportamientos o idiosincrasias humanas. Pero también llama la atención a cuántos animales concretos (reales o fabulosos) se les da un lugar destacado. Entre todo el reino animal, en primer lugar lo que más aparecen son aves (tanto por la importancia simbólica que se les da, como por la cantidad de menciones). En segundo lugar —y aquí sí por su importancia concreta en la trama— figuran los équidos (mula-poesía; ¿mula?-destino; Rocinante y el alado Pegaso). En esta oportunidad tendré que dejar las cabalgaduras de lado para centrarme en las dos aves que en cierta forma resumen el conflicto épico del *Viaje del Parnaso* (la lucha poética por la conquista del Parnaso): esto es, los cisnes y los cuervos<sup>4</sup>. El narrador protagonista, construcción entre ficcional y autobiográfica de Cervantes,<sup>5</sup> se identifica desde el principio con ambas cuando se define:<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Sobre los animales en España véase Alves (2011), Morgado García (2015) y Wagschal (2018).

<sup>3</sup> La proliferación de animales sería un rasgo propio de la epopeya burlesca que coincide también con la sátira lucianesca (tal como apunta Ruiz Pérez, 2005).

<sup>4</sup> Sobre la disputa poética puesta en juego en el *VdP* como lucha por el campo literario, véase Ruiz Pérez (2005).

<sup>5</sup> Para una puesta al día sobre la cuestión central del yo autobiográfico en el *Viaje*, Montero Reguera y Romo Feito (2016:279-284). Se destacan los estudios de Canavaggio (1981), Márquez Villanueva (1990:706 y ss.), Roca Mussons (1993).

<sup>6</sup> Ruiz Pérez también destaca la representación zoomórfica de los bandos poéticos y la ambigüedad que abraza el personaje Cervantes (2005:219-220).

*que yo soy un poeta desta hechura:  
cisne en las canas, y en la voz un ronco  
y negro cuervo [...] (I, vv. 102-104) <sup>7</sup>*

En la mitad de la obra, en cambio, manifiesta otro más de sus deseos: contar la batalla naval de un modo tal que parezca un cisne que se muere.

*Mas no se espere que yo aquí la escriba,  
sino en la parte quinta, en quien espero  
cantar con voz tan entonada y viva,  
que piensen que soy cisne y que me muero. (IV, vv. 562-565)*

Luego, en la batalla entre los poetas protectores de la verdadera poesía y los malos poetas que quieren tomar por asalto el Parnaso, ambos bandos se distinguen por la insignia del cisne (los buenos) y del cuervo (los malos o herejes)

*Era la insinia un cisne hermoso y cano,  
tan al vivo pintado, que dijeras  
la voz despide alegre al aire vano (VII, vv. 40-42)*

*El fiero general de la atrevida  
gente, que trae un cuervo en su estandarte,  
es Abolánchez, muso por la vida. (VII, vv. 91-93)*

Todos sabemos cómo algunos animales se cargan simbólicamente de una condición positiva o negativa. Esto estaba muy presente en el Siglo de Oro en la que la lectura moralizante de la naturaleza era la norma, mantenida desde la Edad Media, que se había revitalizado con los nuevos discursos simbólicos del Barroco (Rodríguez de la Flor, 1999; García Gibert, 2004). La idea básica detrás de la moralización de los animales era que estaban en el mundo no solo para servir al hombre materialmente, sino también para ser ejemplos de vicios y virtudes<sup>8</sup>. Por otro lado, sus rasgos físicos o de comportamiento (reales o legendarios) podían ser indicios indiscutibles de positividad o negatividad.

En el caso de las dos aves que nos ocupan, ciertos rasgos morfológicos evidentes las convierten en opuestos tradicionales (como el color, la *elegancia* del cuerpo o incluso los sonidos que emiten). Sobre la base de estos rasgos manifiestos, se había armado, además, todo un entramado mítico-legendario con profundas raíces en la cultura occidental. Vamos a ver cómo juegan algunas de las más pertinentes para el análisis de la oposición cisne/cuervo en el *Viaje del Parnaso*.

El repertorio de José Julio García Arranz (2010) es una ayuda inestimable en estos sondeos. Empecemos por señalar que ambas aves estaban consagradas a Apolo, pero si una fue siempre ensalzada, a la otra, en cambio, se la condenó siempre. De hecho, en la tradición se explica

<sup>7</sup> Todas las citas del *Viaje del Parnaso* corresponden a la edición de la Montero Reguera y Romo Feito (2016). Se indica el capítulo en números romanos y los versos en arábigos.

<sup>8</sup> Andrés Ferrer de Valdecebro justifica así sus volúmenes sobre los animales, de fines del siglo XVII: "No destinó el Cielo a los animales para el servicio material del hombre solo, que la templanza del toro no sirve para la cultura de los campos, ni la continencia del camello, para cargar más peso sobre sus espaldas. De donde es preciso, que sus perfecciones a más elevado ministerio sirvan". (Ferrer de Valdecebro, 1680: "Argumento")

que el rasgo del color, que es lo primero que salta a la vista en su distinción, es el resultado de un castigo de Apolo hacia el cuervo. El relato de esa transformación está recogido por Ovidio en sus *Metamorfosis* donde cuenta que originalmente el cuervo no era negro, como lo conocemos:

*En efecto, esta era en otro tiempo un ave plateada con alas de nieve, hasta el punto de igualar a las palomas totalmente inmaculadas; tampoco cedía a los gansos que habrían de salvar el Capitolio con sus graznidos de alerta, ni al cisne que adora las aguas. Su lengua le perdió; por obra de su lengua charlatana su color que era blanco es ahora el contrario del blanco.* (Metamorfosis, II, vv. 536-541)

El mito es así: estando solo en el monte, el cuervo había visto a Corónide, amante de Apolo, con un joven tesalio y fue a contarle al dios su descubrimiento. Enfurecido por la traición, Apolo mata a Corónide, sin saber que estaba ya embarazada de su hijo Asclepio. El dios pronto se arrepiente y culpa al cuervo por haber delatado un secreto que causó tanto mal. En definitiva, el cuervo, que esperaba un premio por su delación, es castigado por indiscreto y acaba perdiendo el favor de Apolo. Vemos también que el relato explica una característica moral que se le solía atribuir al cuervo: su carácter cizañero.

En el Siglo de Oro, esta historia seguía muy presente al punto de que Covarrubias lo recuerda en varias de sus obras; como por ejemplo en uno de los emblemas de su colección de 1610 (figura 1).

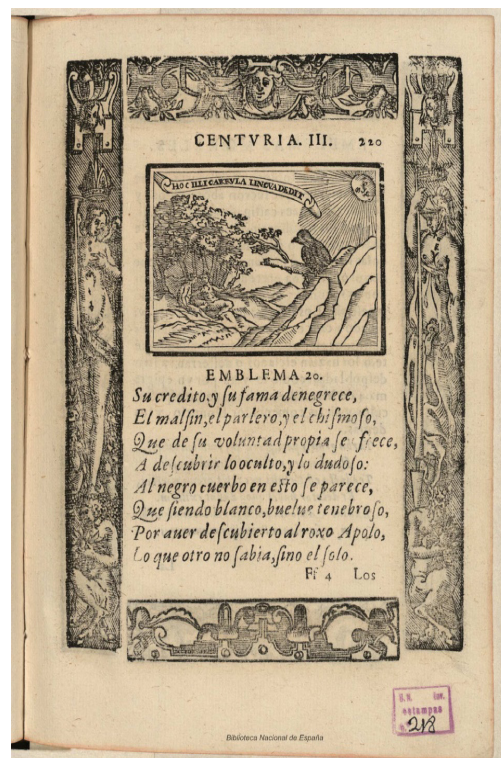


Figura 1. Covarrubias, *Emblemas morales*, III, 20 (f. 220),

*“Hoc illi garrula lingua dedit”*

[Esto le dio la lengua charlatana]



El cisne, en cambio mantuvo su blancura y el favor de Apolo. De hecho, es sabido que esta ave es la indiscutible divisa de la poesía y, como tal, la presenta Alciato en sus *Emblemas (Insignia poetarum* “El blasón de los poetas”)<sup>9</sup>. Incluso, Orfeo, el poeta por excelencia, se decía que se había metamorfoseado en cisne tras su muerte; así pues, frente al pecado de lengua que se le atribuye al cuervo delator, el cisne está completamente ligado a la idea de inspiración musical y poética (García Arranz 2010:286-288). Ripa no duda en colocar a los cisnes en lugar central en sus alegorías tanto de la música como de la poesía (*música*, II: 120 y *poesía*, II: 220)<sup>10</sup>.

En contraposición a la inspiración creadora, a los cuervos se los presentaba como la imagen de la imitación torpe. Es decir, eran figura del creador fallido o del simple imitador. Covarrubias en su *Tesoro* los asemeja a los poetas chocarreros y a los versificadores comunes que sirven de entretenimiento en las cortes pero que no tienen ninguna ciencia (*Tesoro*, s.v. ‘cuervo’). Es más, también se los asocia con los aduladores y lisonjeros, porque a raíz de su habilidad para imitar voces, se contaban historias de cuervos a los que se les había enseñado a repetir el nombre de algún personaje ilustre para ensalzarlo<sup>11</sup>.

En definitiva, el cisne siempre fue visto como imagen de sinceridad, pureza y buen arte, y un arte que incluso se perfecciona con los años (García Arranz, 2010:274-278) porque, como dice Ripa, el cisne “es ave que en su vejez continua mejorando todavía la articulación de su voz, igual que los poetas van mejorando su arte con los años, según razona Eurípides en *Edipo en Colono* y otros muchos autores” (II, 220). No cabe duda de que esta es la figuración simbólica más importante, conocida y perdurable de los cisnes hasta nuestros días. Entre los muchos autores que hablan acerca del canto del cisne cuando se acerca la hora de su muerte, un pasaje de gran trascendencia está en el *Fedón* de Platón. Cuando le preguntan a Sócrates si teme la muerte que se le avecina, él responde que no y se compara con los cisnes:

... al parecer, en lo que respecta a dotes adivinatorias, soy, en vuestra opinión, inferior a los cisnes, que, una vez que danse cuenta de que tienen que morir, aun cuando antes también cantaban, cantan entonces más que nunca y del modo más bello, llenos de alegría porque van a reunirse con el dios del que son siervos. Más los hombres, por su propio miedo a la muerte, calumnian incluso a los cisnes y dicen que, lamentando su muerte, entonan, movidos de dolor, un canto de despedida, sin tener en cuenta que no hay ningún ave que cante cuando tiene hambre, frío o padece algún otro sufrimiento, ni el propio ruiseñor ni la abubilla, que, según dicen, cantan deplorando su pena. Pero, a mi modo de ver, ni estas aves, ni tampoco los cisnes cantan por dolor, sino que, según creo, como son de Apolo, son adivinos, y por prever los bienes del Hades

<sup>9</sup> La traducción más fiel del epigrama latino es la de Pilar Pedraza: “Entre los escudos gentiles, los hay que llevan el ave de Júpiter [águila], o sierpes, o un león, como divisa: pero que estos crueles animales huyan de las tablillas de los poetas y que sea el hermoso cisne el que sostenga el escudo de los doctos. Está este consagrado a Febo, y es habitante de nuestra región: rey antaño, conserva sus viejos títulos todavía”. (Alciato, *Emblemas*: 226)

<sup>10</sup> Tradicionalmente el viento Céfito es el mediador divino que inspira a los cisnes en tanto figuras del músico, el poeta o el hombre docto. Así recomienda Ripa pintar una alegoría de la música, siguiendo a Pierio Valeriano: “Se pintarán en la ribera de una clarísima fuente y formando casi un círculo gran multitud de cisnes. En medio de ellos se ha de poner además un jovencito, con alas en la espalda, siento éste de rostro dulce y delicado y llevando en la cabeza una corona de flores. El joven que decimos claramente representa a Céfito, viéndose cómo está hinchando las mejillas para soplarles luego en dirección a los cisnes un viento ligerísimo con cuyo efecto parece que las plumas de aquellas aves dulcemente se mueven. Dice Eliano que los cisnes no cantan si no sopla el Céfito. Así también los Músicos no suelen consentir en entonar sus canciones si no les inspira el viento de la alabanza y no se encuentran además en compañía de personas que gusten de sus sonos acordados y armoniosos”. (*Iconología*, II: 120)

<sup>11</sup> Como Ferrer de Valdecebro, que al hablar del cuervo (*Gobierno*, libro XVI, cap. LXVII) recuerda una anécdota contada sobre Augusto por Macrobio (*Saturnalia*, libro II, cap. IV).

cantan y se regocijan aquel día como nunca lo hicieran hasta entonces. (*Fedón* 84 e-85 b: 188-189)<sup>12</sup>.

Las mismas ideas se repitieron durante siglos, pasando por Aristóteles, los naturalistas occidentales y también la tradición hermética que recoge Horapolo (Figura 2) y retoma Pierio Valeriano a mitad del s. XVI en su *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* (Basilea, 1556). Más cerca de la época que nos ocupa, aparece en las notas de Gerónimo de Huerta a su traducción de la *Historia natural* de Plinio a principios del s. XVII (García Arranz, 2010:278 n. 47) y en toda la emblemática española (Figuras 3 y 4)

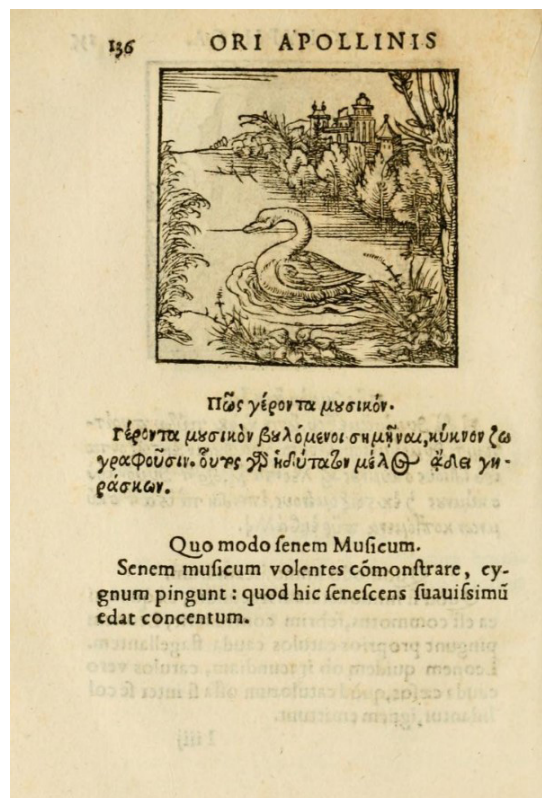


Figura 2. Horapolo, *Hieroglyphica*, (imagen de la edición de Jean Mercier, París, Kerver, 1551).

Según la traducción de García Soler "Si quieren expresar 'viejo que cultiva la música', pintan un cisne, pues este entona su canto más dulce cuando envejece". (1991:337)

<sup>12</sup> Cito a Platón según a traducción de Luis Gil.



Figura 3. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, 1599, emblema X, “A la muerte del marqués de Tarifa.



Figura 4. Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Mag. d de D. Phelippe quarto...*, 1666. “Nunc in eorum canticum versum sum” (Ahora les sirvo de canción)

Vemos, entonces, cómo el cisne conjuga la poesía con la idea de la vejez sabia, que tanto le importa resaltar a Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, aunque lo haga con humor y en tono irónico. Vale recordar que en *La Galatea* (1585) también aparece la oposición cisne / cuervo para hablar de los poetas, pero a diferencia de lo que ocurre en la obra *de senectute* que comentamos, allí la oposición no incluía ninguna mención a la idea de tiempo. En su primera obra publicada, se decía que las honras merecidas por los “blancos y canoros cisnes” no era justo que las compartieran los “negros y roncós cuervos” (IV, 361). Mientras que en el *Viaje*, la oposición que aparece pone en juego claramente las marcas de la vejez, cuando –como ya vimos– al comienzo el protagonista dice que él es un poeta “cisne *en las canas*, y en la voz un ronco / y negro cuervo, sin que el *tiempo* pueda / desbastar de mi ingenio el duro tronco” (I, vv. 103-105. Las *itálicas* son mías). Frente entonces a esta figuración tan difundida del cisne como gloria de la vejez, que supone también una exaltación del tiempo vivido, el cuervo representó también desde antiguo al que desperdicia sus horas de vida y deja todo para mañana. Con su graznido, que suena como *cras* (mañana en latín), representa a los que viven postergando y Ripa lo utiliza como índice en su alegoría de la indecisión, concepto que sugiere representar como una mujer con un cuervo en cada mano como señal de quien no resuelve nunca nada (*Iconología*, I, 515) <sup>13</sup>. Incluso, más allá de lo mundano, la indecisión se tomaba como un rasgo propio del pecador, porque el indeciso es quien nunca termina de volcarse a la fe (G. Arranz, 2010:334); de hecho, Covarrubias desarrolla esa idea en uno de sus emblemas (Figura 5).

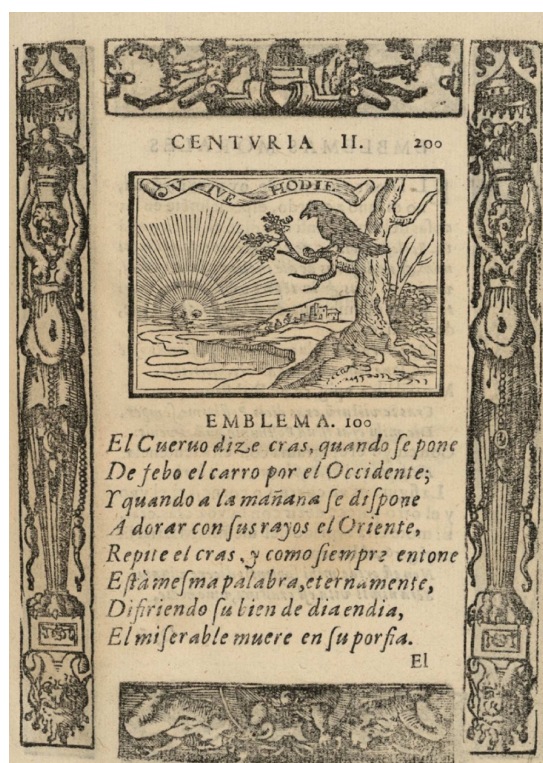


Figura 5. Covarrubias, Emblemas morales, II, 100 (f. 200).

“Vive hodie” [Vive hoy]

<sup>13</sup> Junto a su figura, Ripa cita completo el epigrama LVIII de Marcial “Cras te victurum...”, que termina diciendo “¿Vivirás mañana? Vivir hoy es ya ir con retraso. Persona sensata es, Póstumo, quien vivió ayer”. (Traducción de José Guillén).

Es curioso descubrir que, en la relación conflictiva del cuervo y el tiempo, hay una constante; no aparece señalada como tal en los repertorios, pero se observa con claridad cuando pensamos en otro conocido mito antiguo sobre esta ave que se mantuvo vigente en el Siglo de Oro (Ovidio lo cuenta en detalle en *Fastos* II, 247-266). Se dice que Apolo le había encargado al cuervo que trajera agua para un sacrificio. El cuervo salió, pero en el camino se encontró con una higuera cargada de higos todavía verdes. El cuervo, entonces, olvidado de su encargo, se posó sobre el árbol y se quedó esperando a que madurasen; cuando pasó el tiempo y los higos estuvieron en sazón, comió hasta saciarse y recién ahí regresó a donde estaba Apolo. Para excusar su tardanza, mintió diciendo que una serpiente le había impedido llegar al agua. El dios no se engañó y lo condenó a pasar sed durante todo el verano.

Volvemos a descubrir una nueva relación de favor traicionado entre el cuervo y Apolo. Parece una constante que se repite entre ellos y por eso el cuervo resulta ser una insignia ideal para la batalla que cuenta Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Pero, además, podemos ver con claridad de qué manera el cisne y el cuervo se presentan como polos opuestos en cuanto al manejo del tiempo, cuestión de interés especial para el estudio de las últimas obras de Cervantes desde el enfoque del “estilo tardío” o *de senectute*<sup>14</sup>. En efecto, el cisne es el que se muestra sabio con respecto al tiempo: conoce cuando se acerca su final, se prepara en consecuencia y hasta se alegra de lo por venir, porque puede ver más allá de su finitud moral. El cuervo, en cambio, es el torpe con el tiempo, porque cree que siempre habrá un mañana, de modo que dilata sus acciones malgastando el tiempo y después, para peor, no asume las consecuencias. Aún más, el cisne establece un lazo entre los tiempos: del presente al futuro, que adivina o anuncia como glorioso. La última característica que voy a presentar se relaciona con la fidelidad. En el *Viaje del Parnaso* se pone en escena no solo el viaje del yo protagonista desde Madrid al Parnaso y su regreso, sino especialmente el enfrentamiento bélico entre las huestes de Apolo y sus enemigos, que no son otros que los malos poetas (no son oponentes a la poesía ni desentendidos de ella, sino quienes la traicionan; quienes diciendo seguirla la corrompen).

El conflicto entre buenos y malos poetas está en el germen de la aventura porque apenas el personaje Cervantes comienza su viaje, le llega la embajada de Mercurio enviado por Apolo para que lo ayude a formar un ejército de defensa (I, vv. 202 y ss.). Los contrarios son llamados herejes e impostores, todo lo cual también condice con las atribuciones simbólicas de los cuervos de larga tradición y presencia en la época. En efecto, como ya no le faltaban tachas que ponerle al cuervo, también se dice de él que es figura del que abandona a los suyos y a quienes lo cobijaron. De hecho, hasta nosotros ha llegado aquello de que “cría cuervos y te sacarán los ojos”. Ya vimos ejemplos de cierta traición a Apolo, pero para este rasgo particular el lugar más recordado es el relato derivado del *Génesis* (8,1-7). Cuando el arca de Noé se detuvo en el monte Ararat, enviaron al cuervo a explorar la tierra. Aunque no sea eso lo que dice el lugar bíblico, desde la patrística se afirma que el cuervo nunca volvió en ayuda de los suyos, a diferencia de la paloma que trajo el ramo de olivo. Esta historia se repitió y alegorizó en numerosas ocasiones en la tradición occidental (García Arranz, 2010:332), como muestra, por ejemplo, el emblema de Covarrubias (figura 6) u otro emblema de Francisco de Villava (figura 7), que usa la historia para hablar del apóstata y también del soldado que después de la paga se pasa al enemigo, como dice en el comentario de su emblema.

<sup>14</sup> Asunto al que se abocó nuestro grupo de investigación en la Universidad de Buenos Aires durante los últimos años. Una puesta al día sobre este enfoque de análisis en las obras literarias del Siglo de Oro puede encontrarse en María Zerari-Penin (2014) que sirve de introducción al dossier que coordinó sobre el tema e-España. Sobre Cervantes y el estilo tardío, véase Canavaggio (2014), Grilli (2016), Gerber (2018), Vila (2019) y Ruiz Pérez (2021).



Figura 6. Covarrubias, *Emblemas morales*, I, 85 (f. 85).  
“Et non est reversus” [Y nunca volvió]

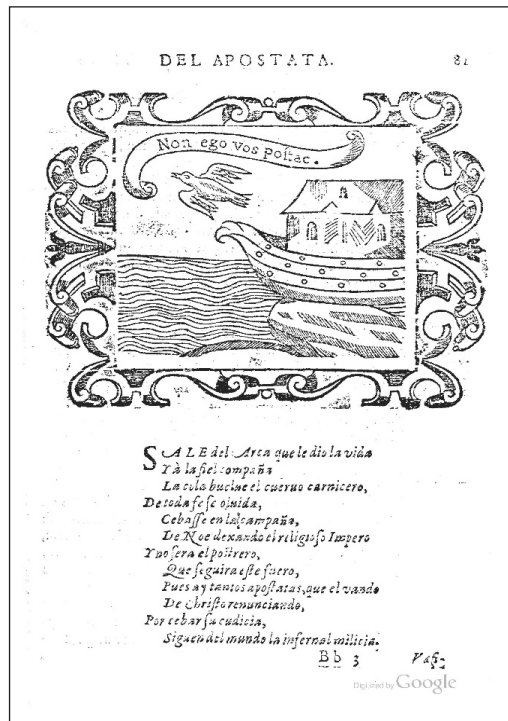


Figura 7. Villava, *Empresas espirituales y morales*, II, 42.  
“Non ego vos postac” [Desde ahora y no los sigo]

En el *Viaje del Parnaso* esta idea está explícitamente puesta en escena cuando –en la batalla final– veinte poetas, que habían sido convocados por Apolo, lo traicionan y se pasan al bando enemigo (VII, vv. 94-99). Si bien no se hace referencia allí al relato bíblico, estamos frente a la misma dinámica ejemplar que sugiere que no se pueden esperar buenas acciones de espíritus infieles. En esta cuestión de la fidelidad, en cambio, el cisne es nuevamente una figura paradigmática, no solo en la mitología se lo presenta como el ave que siempre se mantuvo fiel a Apolo, sino que además varios relatos que hablan de humanos transformados en cisne se conectan justamente con quien se sigue doliendo por el amado muerto.

Es muy interesante notar que, en el caso de los poetas traidores del *Viaje del Parnaso*, Apolo mismo se disculpa por haberlos elegido, diciendo que se equivocó al creerlos buenos, engañado por el ingenio que esos poetas habían mostrado (VII, vv. 117-120). Precisamente, la astucia ingeniosa era otro de los rasgos del cuervo, surgido a partir de los datos reales sobre sus habilidades naturales, porque es una de las aves más inteligentes y con gran capacidad de adaptación; aunque este ingenio podía verse también como una astucia sospechosa y condenable entre los moralistas contemporáneos (García Arranz, 2010:328-330). Y en este sentido, para agregar ambigüedad en la representación de sí que hace Cervantes, es esencial recordar que el rasgo repetido más veces para ensalzar al autor protagonista del *Viaje del Parnaso* es su ingenio –rasgo repetido por la voz en primera persona y por los personajes que hablan de él–: el raro ingenio del que siempre se preció Cervantes<sup>15</sup>. De modo que este ser cisne y cuervo en el principio de la obra puede tener también otras derivas simbólicas al pensar en la indiscutible habilidad ingeniosa de los cuervos, que debe ser encaminada a las mejores acciones, como el ingenio en la poesía.

Sea como fuere, hacia el final del *Viaje del Parnaso* el yo protagonista ya no establece otra semejanza explícita con los cuervos, como al principio. Y, más allá de todas las desventuras y destratos, no deja de sentirse un legítimo soldado de las huestes de Apolo. En efecto, ha sido fiel al encargo divino, sabe que está en sus últimos años y se regocija con su canto –cargado de sus señas particulares: el humor y la ironía–; no tiene ninguna duda sobre su capacidad crítica, ganada con la prudencia que le dieron los años (VII, 124-126); y si hay algo de lo que se preocupa, además de su casi ejemplar pobreza, es de la fama que tendrán sus obras: esto es, de la vida que –después de muerto él– podrán seguir viviendo sus creaciones.

Y aquí nos encontramos con otro relevante cruce con la tradición poética, porque llama la atención cómo puede resonar en estas ideas una famosa oda de Horacio (“*Non usitata nec tenui ferar*”) <sup>16</sup>. El poeta latino, al terminar el libro II de sus *Odas*, se imagina convertido en cisne y vencedor de la muerte, confiando en que sus obras lo sobrevivirán y llegarán a los confines de la tierra<sup>17</sup>. Así pues, los mismos anhelos que Cervantes deja entrever en el *Viaje del Parnaso*, también Horacio los había planteado con un mito autobiográfico de tono muy similar (entre burlón y orgulloso) y en el que la figura del cisne tiene un papel esencial<sup>18</sup>. Ya

<sup>15</sup> Ruiz Pérez (2005) desarrolla el sutil manejo de la ambigüedad en la crítica y ensalzamiento de la poesía de sus contemporáneos y la obra propia en el *Viaje del Parnaso*.

<sup>16</sup> Sabido es que Horacio fue muy admirado en el Siglo de Oro y su espíritu risueño es semejante al de Cervantes. Close (1990), entre otros, refirió su influencia en la sátira cervantina. Ruiz Díaz (2005) señala también sus similitudes en cuanto a la defensa de la poesía y el tono de despedida de Cervantes en el *Viaje*.

<sup>17</sup> Transcribo algunos versos de la traducción de Jaume Juan Castelló: “Me llevará por los aires transparentes un ala / insólita y poderosa, poeta biforme [...]. No veré yo [...] la muerte / ni me aprisionará la onda Estigia. [...] Ya se asienta en mis piernas una cobertura / escamosa y me transformo en el ave blanca...” (Horacio, *Odas*, II, 20)

<sup>18</sup> Marcela Nasta (2003) hace un interesante análisis sobre la transformación en cisne y la identidad poética de Horacio en esta oda. Transcribo algunos versos de la traducción de Jaume Juan Castelló: “Me llevará por los aires transparentes un ala / insólita y poderosa, poeta biforme [...]. No veré yo [...] la muerte / ni me aprisionará la onda Estigia. [...] Ya se asienta en mis piernas una cobertura / escamosa y me transformo en el ave blanca...” (Horacio, *Odas*, II, 20)

resaltamos cómo el yo poético había expresado su deseo de “cantar con voz tan entonada y viva / que piensen que soy cisne y que me muero” (IV, 562-565), en clara oposición entre la voz poética que se mantiene viva, mientras el sujeto que la emite muere.

A partir del recorrido que acabamos de hacer, podemos ver de qué manera el cisne –o, mejor dicho, el concepto que la cultura ha construido en torno al cisne– se convierte en el animal catalizador de mucho de lo que busca Cervantes en el *Viaje del Parnaso*: ser fiel servidor de la Poesía, tomar con sabiduría el tiempo final y mantener la ilusión irrefrenable de alcanzar la fama con sus obras. Al igual que Horacio, nos consta que Cervantes ha cumplido sus cometidos.

### Bibliografía citada

- Alves, Abel (2011). *The Animals of Spain*. Leiden y Boston: Brill.
- Cervantes, Miguel de (2016). *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid: Real Academia Española.
- Canavaggio, Jean (1981). “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. I, 1-2, 29-41.
- Canavaggio, Jean (2014). “De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès”, *E-Spania*, 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23513>. Obtenido 10/03/2022
- Close, Anthony (1990). “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (2), 493-511. En <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.802>. Obtenido el 10/03/2022.
- Covarrubias Horozco, Sebastián (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108144&page=1>. Obtenido el 10/03/2022.
- Covarrubias Horozco, Sebastián (2006 [1611]). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD. Colección Studiolum.
- D’Onofrio, Julia (2015). “De girifaltes, tortugas y otros bichos que vuelan: el gobierno de Sancho y las encrucijadas de la representación cervantina”. *eHumanista / Cervantes*, 4, 339-355. En <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure./sites/secure./span.d7-eh/files/sitefiles/cervantes/volume4/20%20%20ehumcerv4.donofrio.pdf>. Obtenido el 10/03/2022.
- D’Onofrio, Julia (2017). “La pedagogía emblemática del águila en *La gitanilla* de Cervantes”, en Chicote, G. y Calvo, F. (eds.), *Buenos Aires – Madrid – Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires: Eudeba, 185-195.
- D’Onofrio, Julia (2018). “De las orejas a la cola. Deleite, parodia y autoconocimiento en las representaciones simbólicas del asno y el mono en el *Quijote* (II, 24-28)”. *Anales Cervantinos* 50, 105-135. En <https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/362>. Obtenido el 10/03/2022).
- D’Onofrio, Julia (2020). “*En jeroglíficos andas...* Animales leídos pero no mirados: El caso del pelícano en la España del Siglo de Oro”. *Romance Notes*, vol. 60 no. 3, 461-478. En <https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0045>. Obtenido el 10/03/2022.
- D’Onofrio, Julia (2022). “Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un *Quijote* a otro”. Migueláñez, D. y Vargas Díaz-Toledo, A. (eds.), *De mi patria y de mí mismo salgo*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 211-223.



- Ferrer de Valdecebro, Andrés (1680). *Gobierno general, moral, y político: hallado en las fieras y animales silvestres sacado de sus naturales virtudes y propiedades*. Madrid: Antonio de Zafra. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000094802>. Obtenido el 10/03/2022.
- García Arranz, José Julio (2010). *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán. En <https://www.bidiso.es/sielae/upload/symbolaetemblemataavium-.pdf>. Obtenido el 10/03/2022.
- García Gibert, Javier (2004). “Los fundamentos epistemológicos del conceptismo”. En Barroco, Auñón de Haro, P. (ed.), Madrid: Verbum, 483-520.
- Gerber, Clea (2018). “Que yo me voy muriendo: temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del *Persiles* de Cervantes”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 2, 2018, 131-140. En <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.12>. Obtenido el 10/03/2022.
- Grilli, Giuseppe (2016). ‘*De senectute*’. *Cervantes último*, Roma: Aracne Editrice.
- Horacio, *Odas*. Edición y traducción de Jaume Juan Castelló, Barcelona: Bosch, 1987.
- Horapolo. *Hieroglyphica* (1991). Edición de J.M. González de Zárate, trad. castellana del texto griego de M.J. García Soler, Madrid: Akal.
- Marcial, *Epigramas*. Edición y traducción de José Guillén, revisión de Fidel Argudo, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, CSIC, 2004.
- Márquez Villanueva, Francisco (1990). “El retorno al Parnaso”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (2), 693-732. En: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.811>. Obtenido el 10/03/2022.
- Montero Reguera, José y Fernando Romo Feito (2016). “Estudio”, en su edición de Miguel de Cervantes *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Madrid: Real Academia Española, 243-334.
- Morgado García, Arturo (2015). *La imagen del mundo animal en la España Moderna*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Traducción de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 1995.
- Platón, *Fedón*. Traducción de Luis Gil, Barcelona: Hypspamerica, 1984.
- Ripa, Cesare (1987 [1593]), *Iconologia*. 2 volúmenes. Juan Barja (ed.), traducción de Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño, Fernando García Manero. Madrid: Akal.
- Roca Mussons, María (1993). “El yo autorial en el *Viaje del Parnaso*”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 587-593.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999). “*Mundus est fabula*: La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica”. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 58-83.
- Rodríguez de Monforte, Pedro (1666). *Descripción de las honras que se hicieron a la católica Mg. de D. Felipe IV Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación...* Madrid: Francisco Nieto. En: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000094415>. Obtenido 10/03/2022.
- Ruiz Pérez, Pedro (2005). “El Parnaso se desplaza: entre el autor y el canon”, en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, López Bueno, B. (ed.), Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2005, 197-232.
- Ruiz Pérez, Pedro (2021). “Cervantes y la escritura de *senectute* (en torno al *Viaje del Parnaso*)”, en Sáez, A.J. (ed.), *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Venecia: Edizioni Ca’ Foscari (Biblioteca di Rassegna

- iberistica; 24), 313-324. En: <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-579-7/018>. Obtenido 10/03/2022.
- Vila, Juan Diego (2019). “*con las ansias de la muerte: El aparato prologal del Persiles como programa estético del estilo tardío cervantino*”, en López Poza, S. *et alii* (eds.), *Sabia y docta Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, 813-827.
- Villava, Juan Francisco de (1613). *Empresas espirituales y morales*. Baeza: Fernando Díaz de Montoya. En <https://archive.org/details/empresasespiritu00vill>. Obtenido el 10/03/2022.
- Wagschal, Steven (2018). *Minding Animals in the Old and New Worlds. A Cognitive Historical Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zerari-Penin, María (2014). “Fleurs de cimetière. Réflexions sur l’œuvre ultime, le ‘style de vieillesse’ et le ‘style tardif’”, *E-Spania*, 18. En <https://doi.org/10.4000/e-spania.23492>. Obtenido 10/03/2022.

# “Y entonces cataratas pones en el ojo y animal eres”. Las gradaciones de la ceguera como programa del espíritu en *Llama de amor viva*

**Fabio Samuel Esquenazi**

Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

*esquenazi@filo.uba.ar*

## Resumen

San Juan de la Cruz dedica especialmente la declaración de la Canción tercera de *Llama* para metaforizar su programa espiritual de discernimiento, desapego y unión con Dios, siguiendo el *dictum* paulino expresado en *1 Cor.* 2:14, “El hombre animal no percibe las cosas de Dios; son para él locura, y no las puede entender” (*Ll*, 3:74). Dicha metaforización de despliega visualmente recurriendo a una tipología de la ceguera que guarda interesantes puntos de contacto con otras zonas de la textualidad carmelitana del Siglo de Oro español, entre las que destacan las referencias de Teresa de Jesús en el *Libro de la Vida* (9:6,25:21,38:3), *Camino de Perfección* (15:5-6), o las *Moradas* (1:3,4:11).

---

**Palabras clave:** cataratas; ojo; ceguera; *Llama de amor viva*; Ana de San Bartolomé.

“And thus you put cataracts before your eyes and become an animal self”. The gradations of blindness as a program of the spirit in *The Living Flame of Love*

## Abstract

Saint John of the Cross emphatically dedicates the declaration of the third stanza of the *Living Flame of Love* to metaphorize his spiritual program of discernment, detachment and union with God, following the Pauline dictum we read in *1 Cor.* 2:14, “The sensual man perceiveth not these things that are of the Spirit of God: for it is foolishness to him and he cannot understand (*Flame*, 3:74). This metaphorization is visually unfolded through a typology of blindness that has interesting interweavings with other areas of the Spanish Golden Age Carmelite textuality, among which close attention is due to the references of Teresa de Ávila

in the *Book of Her Life* (9:6, 25:21, 38:3), the *Way of Perfection* (15:5-6), or *The Interior Castle* (1:3,4:11).

---

**Keywords:** cataracts; eye; blindness; *Living Flame of Love*; Anne of St. Bartholomew.

San Juan de la Cruz dedica especialmente la “declaración” de la Canción tercera de *Llama de amor viva* –obra que compone en el Convento de los Mártires de Granada hacia 1584 y destina a la expresión de la etapa final de la experiencia mística–, a condensar y metaforizar las consecuencias de su programa espiritual de discernimiento, desapego y unión con Dios, siguiendo el *dictum* paulino de la *Primera Carta a los Corintios* 2:14, “El hombre animal no percibe las cosas de Dios; son para él locura, y no las puede entender” (*Ll*, 3:74) <sup>1</sup>. Dicha metaforización se despliega visualmente recurriendo a una tipología de la *ceguera* cuyo análisis resulta de interés no solo para enriquecer la lectura especular de la escritura sanjuanista en relación con la producción de Teresa de Jesús, la otra gran figura de la mística abulense, al abordar sus intertextos desde la contracara de la *lux* o lo *lumínico* como hasta el presente ha hecho esencialmente la academia (Xirau, 1992:44), sino para ahondar de otro modo en zonas periféricas de la producción literaria del Carmelo español del Siglo de Oro, como las autobiografías de Ana de San Bartolomé, continuadora de la épica fundadora teresiana en Francia y Flandes a comienzos del siglo XVII.

Recordemos, para comenzar, la tercera canción de *Llama*, que Juan de la Cruz somete al proceso de la autoexégesis:

### CANCIÓN 3

*¡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!*

En el inicio de la declaración, san Juan advierte que, para comprender el profundo sentido de la canción, quien la leyere “habrá menester [...] experiencia”, a fin de que su sentido no le resulte oscuro, toda vez que está destinada a dar cuenta de

las grandes mercedes que de la unión que con [Dios] tiene recibe [el alma] [...], todas amorosas, con las cuales, alumbradas y enamoradas las potencias y sentido de su alma, que antes de esta unión estaba oscuro y ciego, pueden ya estar esclarecidas y con calor de amor [...] para poder dar luz y amor al que las esclareció y enamoró.

El santo presenta así las consecuencias propias de la etapa contemplativa del itinerario místico, superado el estado inicial de purgación de las *profundas cavernas* de los sentidos naturales y espirituales –entendimiento, memoria y voluntad–, en la que el alma que busca íntimamente a Dios se comporta como el

---

<sup>1</sup> En adelante, citaremos por y recurriremos a la nomenclatura de San Juan de la Cruz. *Obra completa*. Luce López-Baralt-Eulogio Pacho [ed.], 2 vol. Madrid: Alianza, 2015 [1991], con nuestros énfasis.

verdadero amante [que] está contento cuando todo lo que él es en sí y vale y tiene y recibe lo emplea en el amado; [gozándose] porque de los resplandores y amor que recibe [puede] resplandecer delante de su Amado y amarle.

Ahora bien, para testimoniar la delicada disposición en la que queda el alma en esta etapa preparatoria para el *matrimonio espiritual*, y los peligros que corre si no acierta a comprender que “en este negocio es Dios el principal agente y el mozo de ciego que la ha de guiar por la mano a donde ella no sabría ir, que es a las cosas sobrenaturales, que no puede su entendimiento ni voluntad ni memoria saber cómo son”, Juan de la Cruz trabaja con el campo de sentido de la *ceguera*, como contracara de la *luz del Espíritu*, que es la presencia y acción de Dios en el alma. Para ello, recurre a una gradación y un esquema de opuestos que es deudor del programa visual de formación que caracterizó la vida conventual del Carmelo español durante el siglo XVI, y pervivió hasta bien entrado el XVII en las fundaciones llevadas adelante fuera de España por hijas dilectas de esta tradición como Ana de Jesús –la destinataria del *Cántico espiritual* sanjuanista–, o Ana de San Bartolomé, la gran amiga, secretaria y enfermera de Teresa de Ávila en el momento de su muerte. Como veremos a continuación, la construcción simbólica de la ceguera que emprende Juan de la Cruz se apoya en una gradación tanto axiológica como lumínica, cuya adecuada comprensión exige la lectura contextual de los versículos veterotestamentarios que el santo utiliza como citas de autoridad en su autoexégesis, a partir del reconocimiento y valoración de ciertos elementos de la tradición judía claramente presentes en la literatura mística carmelitana, como ya hemos referido en anteriores trabajos de propósito (Esquenazi, 2013-2014). La gradación axiológica que referimos tiene lugar entre los apartados 29 a 67 de la declaración, en la que Juan de la Cruz se demora en la diversa valoración de los tres “ciegos” que pueden “sacar al alma del perfecto camino de la ley de Dios y de la fe”, a saber: el maestro espiritual, el demonio y el alma misma. De los tres, el santo atribuye el mayor nivel de responsabilidad a los directores de conciencia que, por carecer “de lo que es puro y verdadero espíritu”, no saben encaminar al alma para que pueda reconocer la “noticia amorosa” o los “bienes espirituales” con que Dios la “regala [al] “destetarla y ponerla en estado de contemplación”, al impedir, de manera “pestífera” –agregará nuestro carmelita –, que el alma “abra los ojos ante Dios con advertencia de amor”. El peso de tamaña responsabilidad, que se corrobora por la prelación y la extensión de la advertencia, que ocupa desde el parágrafo 30 al 62 de la exégesis de la canción, es de importancia porque conecta directamente con el tópico de las *mediaciones* que define el modo particular en que los santos abulenses comprendían visualmente la *unio mystica*. De hecho, según se depende de lo que a continuación afirma el santo –parágrafos 63 a 67–, la gravedad de que un maestro espiritual, que debería guiar a un alma hacia la “luz” del Espíritu Santo, la lleve a la *ceguera*, es mayor, ante los ojos de Dios, que la del *Maligno* –el demonio, de quien es esperable su actitud de “deturbar” o entorpecer la acción divina por su propia ceguera espiritual–; e incluso que la del “tercer ciego”, es decir, la misma alma, abandonada, como lo está, a la limitación innata de su condición pecadora. La admonición es tan severa que, en palabras del Reformador, quienes, por “necia soberbia y presunción”, no aciertan a mediar para que el alma logre experimentar en su interior

la noticia y comunicación de aquella figura que vio Ezequiel en aquel animal de cuatro caras, en aquella rueda de cuatro ruedas, viendo cómo el aspecto [de Dios] es como de carbones encendidos y como aspecto de lámparas, y viendo la rueda, que es la sabiduría, llena de ojos de dentro y de fuera, que son las noticias divinas y resplandores de sus

virtudes [...], hacen a Dios grande injuria y desacato metiendo su tosca mano donde Dios obra, [...] porque le ha costado mucho a Dios llegar a estas almas hasta aquí, para poderles hablar al corazón, que es lo que él siempre desea.

Ahora bien, para reforzar el valor simbólico de este esquema mediacional, convirtiéndolo así en parte de un verdadero programa estético-espiritual, Juan de la Cruz recurre a la imagen de la catarata, que entiende como la tela que separa e impide la final transformación amorosa entre el alma y Dios, pero que, al mismo tiempo, si se descorre, la presupone, lo que queda claro tanto por el énfasis con que el santo asocia dicha experiencia con el conocido tópico del encuentro con la belleza del rostro de Dios, como por la ejemplaridad que encuentra para expresarla en Abraham y Moisés, dos de las figuras axiales de la tradición judía. Así, para referir lo que el alma puede esperar en esta vida si logra purgar por completo sus potencias, albergando de tal modo en ellas las “virtudes y atributos de Dios [como] lámparas encendidas y resplandecientes” –Ll, 3:14–, el santo desarrolla una exégesis muy personal del conocido dictum paulino de 1 Cor. 2:14 –que en Llama 3:74 rinde como “El hombre animal no percibe las cosas de Dios; son para él locura, y no las puede entender”–, afirmando:

¡quién pudiera decir [...] cuán imposible le es al alma que tiene apetitos juzgar de las cosas de Dios como ellas son! Porque, para acertar a juzgar las cosas de Dios, totalmente se ha de echar el apetito y gusto fuera, [...] porque, estando aquella catarata y nube sobre el ojo del juicio, [el alma] no ve sino catarata, unas veces de un color y otras de otro, como ellas se le ponen; y piensa que la catarata es Dios, porque, como digo, no ve más que catarata que está sobre el sentido, y Dios no cae en el sentido. [...] De donde, cuando tú [...] quieres apegar el apetito a las cosas espirituales, y te quieres asir al sabor de ellas, ejercitas [tu natural] apetito [egoísta], y entonces cataratas pones en el ojo y animal eres, [y] no puedes entender ni juzgar de lo espiritual. (Llama 3:73, 75)

Previamente, en Llama 3:42, nuestro carmelita había sostenido que “las unciones [...] y matices tan delicados y subidos del Espíritu Santo”, es decir, las “lámparas de fuego cuyos resplandores calor y luz dan junto a su Querido” que acaecen en el estado contemplativo, son como el anhelo de un “rostro sin mancha, de extremada y delicada pintura, o de subido esmalte y matiz”, que aguarda detrás de la “catarata del sentido”, y como dijimos, preanuncia el suceso definitivo del matrimonio espiritual. Desde un punto de vista intertextual, el mayor interés que presenta esta definición es que Juan de la Cruz la emparenta con la experiencia de Moisés narrada en Éxodo 34:5-8, cuando Dios desciende en forma de nube y lo utiliza como *medio o instrumento* para establecer su pacto con Israel, y luego con la de Abraham –según da cuenta Génesis 15:12-17–, cuando este Patriarca se muestra aterrorizado por el rigor de la justicia de Dios pero recibe la promesa divina de morir en paz por su fidelidad. Así, en Llama 3:4 y 6, leemos:

Estas lámparas vio Moisés [...] en el monte Sinaí, [cuando], pasando Dios, se postró en [...] tierra y comenzó a clamar y [a nombrarlas] diciendo: [...] Señor, Dios, misericordioso, clemente [y] verdadero, [...] que quitas los pecados y maldades y delitos, que ninguno hay inocente [...] delante de ti. En lo cual se ve que Moisés, [...] allí recibió el altísimo conocimiento de Dios y se le comunicó su amor, [que] fue subidísimo el deleite y [la] fruición que allí tuvo, [del mismo modo en que] una de estas lámparas

pasó delante de Abraham antiguamente, y le causó grandísimo horror tenebroso, pero con la cual Dios le mostró su rostro lleno de gracias, como diciéndole: Yo soy tuyo y para ti, y gusto de ser tal cual soy por ser tuyo y para darme a ti.

Veamos ahora, como también adelantamos, la conexión especular que puede establecerse con textos teresianos que emplean de una manera similar el simbolismo de la *ceguera espiritual* y su aspecto mediacional. Hemos seleccionado para esta presentación, por obvias razones, solo unos breves ejemplos de sus obras principales. Dos de ellos corresponden al *Libro de la Vida*, –o el “libro grande”, como lo llamaba la santa–, cuya segunda redacción compuso en su celda de San José de Ávila entre 1563 y 1565<sup>2</sup>. Como sabemos, el interés inicial que animó a Teresa de Jesús a escribir fue dar a conocer a sus confesores y consejeros, de la manera más exhaustiva e indubitable posible, las *mercedes extraordinarias* que Dios le concedía, con el fin de alcanzar la certeza de que éstas provenían de la gracia divina y no del demonio –como sospechaban algunos–, y de que no eran tampoco fruto de una febril imaginación. En este espíritu la hallamos reconociendo en *Vida* 9:6:

Tenía [yo] tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que veía, no me aprovechaba nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones adonde se recogen. Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre. Mas es así que jamás le pude representar en mí, por más que leía su hermosura y veía imágenes, *sino como quien está ciego o a oscuras, que aunque habla con una persona y ve que está con ella porque sabe cierto que está allí (digo que entiende y cree que está allí, mas no la ve), de esta manera me acaecía a mí cuando pensaba en nuestro Señor. A esta causa era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados de los que por su culpa pierden este bien! Bien parece que no aman al Señor, porque si lo amaran, holgáranse de ver su retrato, como acá aun da contento ver el de quien se quiere bien.*

De este modo, Teresa da cuenta de una realidad esencial que está *detrás de los ojos* y solo puede ser leída en la *ceguera* u *oscuridad* del alma, siempre y cuando ésta finalmente confíe en que su entrega amorosa es el verdadero medio que reafirma el amor y la humanidad de Cristo. No es otra cosa lo que viene a decirnos más adelante en *Vida* 25:21:

¡Qué espantados nos traen estos demonios, porque nos queremos nosotros espantar con otros asimientos de honras y haciendas y deleites!, [...] mas si todo lo aborrecemos por Dios, y nos abrazamos con la cruz, y tratamos [de] servirle de verdad, huye [el demonio] como de pestilencia, [porque él] es amigo de mentiras, y la misma mentira [y por lo tanto] no hará pacto con quien anda en verdad. *Cuando él ve oscurecido el entendimiento, ayuda [...] a que se quiebren los ojos*; porque si a uno ve ya ciego en poner su descanso en cosas vanas, y tan vanas que parecen las de este mundo cosa de juego de niños, ya él ve que éste es niño, [y lo] trata como tal, y atrévese a luchar con él una y muchas veces.

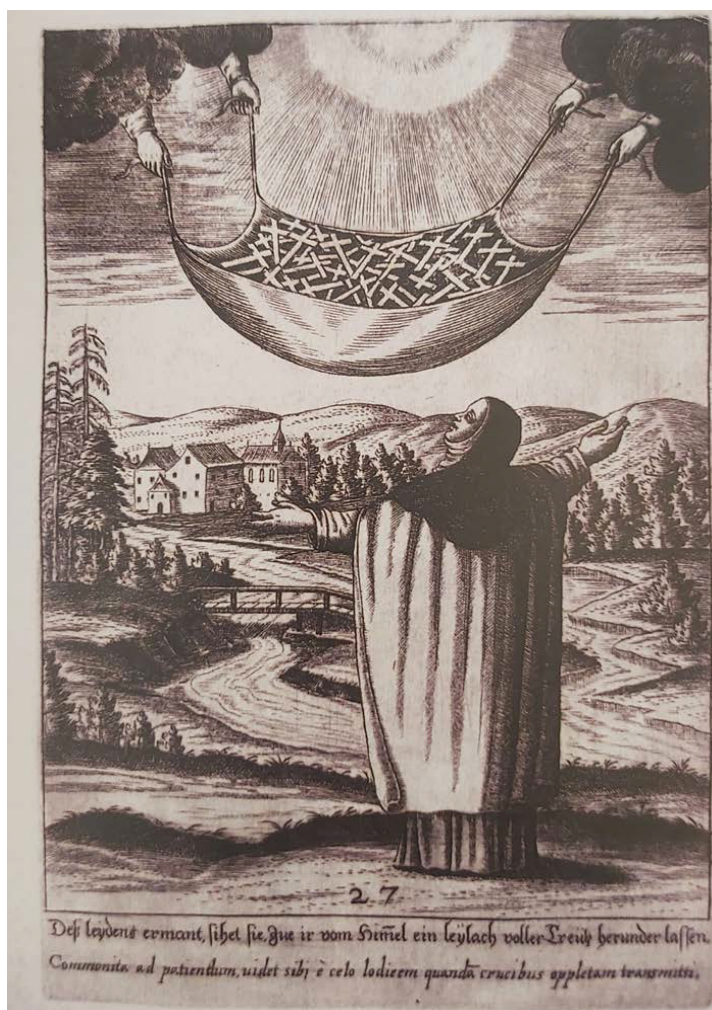
<sup>2</sup> Y que, a partir de aquí, citaremos según la edición de Tomás Álvarez de las Obras completas. Madrid: Burgos (2014). Los énfasis nos corresponden.

El último ejemplo teresiano de este verdadero programa visual de *amor místico* –cuyas resonancias son reconocibles en otras zonas de la escritura de la santa, como en *Moradas* 1:3– lo aporta *Camino de Perfección*, la obra que Teresa compuso como respuesta a los insistentes requerimientos de orientación de sus hijas, hermanas y amigas espirituales que trataban con ella en el convento de San José de Ávila y cuya segunda redacción finalizó en 1569. Allí, leemos:

¡Oh Señor mío!, cuando pienso por qué de maneras padecisteis y cómo por ninguna lo merecíaís, no sé qué me diga de mí, ni dónde tuve el seso cuando no deseaba padecer, ni adónde estoy cuando me disculpo. Ya sabéis Vos, Bien mío, que si tengo algún bien, que no es dado por otras manos sino por las vuestras. *No [soporto] que haya en vuestra sierva cosa que no contente a vuestros ojos*. Pues mirad, Señor, que los míos están ciegos y se contentan de muy poco. Dadme Vos luz y haced que con verdad desee que todos me aborrezcan, pues tantas veces os he dejado a Vos, amándome con [enorme] fidelidad. [...] ¡Qué es esto, mi Dios? ¡Qué pensamos sacar de contentar a las criaturas? ¡Qué nos va en ser muy culpadas de todas ellas, si delante del Señor estamos sin culpa? ¡Oh hermanas mías, que nunca acabamos de entender esta verdad, y así nunca acabamos de estar perfectas! (CE, 15:5-6).

A continuación, y para finalizar, veamos tres ejemplos de cómo la tradición iconográfica del Carmelo continuó con el registro, tras la muerte de sus dos grandes Reformadores, de la centralidad de las mediaciones para la experiencia mística de Dios, cuya cabal expresión encontramos no solo en el simbolismo de la *ceguera espiritual* –como hemos visto hasta aquí–, sino también en *tropos* consagrados de la literatura conventual carmelitana, como la *tela del dulce encuentro* de la primera estrofa de *Llama*, la *nube* con la que Teresa ilustra en el capítulo 20 de su *Vida* la diferencia entre *unión* y *arrobamiento*, o el *velo* de la glosa que la santa compuso –también en 1569– para la ceremonia de la hermana Isabel de los Ángeles en Medina del Campo (poesía XI, *Colección*, Burgos, 1916, t. V: 114). Para contextualizar la importancia de esta casuística debe tenerse presente –como recuerda Muñoz Gómez, 2020:66–, que los frailes y monjas de la descalcez del Carmelo del Siglo de Oro se formaban siguiendo un método de oración consistente en asimilar y trascender imágenes mentales estimuladas por imágenes artísticas, resultado del énfasis de la imagen y de lo material como medios de propagación ideológica y transmisión del conocimiento en la Contrarreforma, que llevaba, en última instancia, a extraer el saber de las imágenes y a dar fe del mundo a través de ellas.





Anónimo. Estampa. Escena 27 del Ciclo de la Vida de Ana de San Bartolomé.

¿Colonia, *post quem* 1637? Carmelitas de Munich.

[Fotografía: Ruiz y Urkiza, 2016, p. 97].

El primer testimonio visual, que aquí compartimos –y que, como aquellos con los que cerraremos esta ponencia, pertenecen a obras compuestas durante el siglo posterior al de la muerte de los dos grandes místicos abulenses–, es la *Escena 27 del Ciclo de la Vida de Ana de San Bartolomé* (*post quem* 1637). Dicha escena integra la serie de estampas grabadas –tan comunes en la época– que refieren los momentos más destacados de la historia de esta Beata, quien, tras la muerte de Teresa en 1582, formó parte del pequeño contingente de primitivas que, en 1604, partió a implantar el Carmelo teresiano en Francia –de cuyo convento de París fue priora entre 1605 y 1608–, y luego en Flandes, donde en 1611 funda el de Amberes, en el que fallece en 1626. En este anónimo se da cuenta –como Ana testimonia en su *Autobiografía*– de la visión que tuvo tras experimentar el desprecio que sentía por parte de quienes, durante su priorato parisino, “traicionaban los principios teresianos”. En sus palabras, esta carmelita refiere haber visto “un lienzo lleno de crucecitas, como quando mostraron a S. Pedro una sábana llena de unas savandijas pequeñas” (Urkiza, 1981:149), cita que solo se comprende si se lee en toda su extensión la secuencia narrada en *Hechos* 10:11-16, donde se describe el éxtasis

que le sobrevino al apóstol tras haber visto “los cielos abiertos”, el modo en que bajaba hacia la tierra “una cosa así como un gran lienzo, con toda suerte de cuadrúpedos, reptiles de la tierra y aves del cielo”, la voz de Dios que a continuación le dice: “Levántate, Pedro, sacrifica y come, lo que yo he purificado no lo llames tú profano”, y finalmente el lienzo que es elevado nuevamente hacia el cielo. De tal modo, y según el intertexto, Ana entiende las “alimañas” de su aciaga experiencia de priora –que al igual que Pedro *debe comer*– como parte indisoluble de la mediación que la separa de su encuentro íntimo con Dios (*Autobiografía A*: 317).

Para terminar, veamos muy sucintamente dos testimonios que pueden insertarse en la misma tradición iconográfica carmelitana, pertenecientes a una obra que vio la luz unos cuarenta años después de la estampa de Ana de San Bartolomé. Se trata de los emblemas XI y XIII de las *Representaciones de la Verdad Vestida* del mercedario Juan de Rojas y Ausa, editada por primera vez en Madrid en 1677, con motivo del centenario de las *Moradas* de Teresa de Jesús, pero en la que se acomete el estudio comparativo de la doctrina teresiana y sanjuanista.

REPRESENTACION V N D E C I M A S O B R E  
las Sextas Moradas.



CAPITULO XXX.

*De los trabajos que Dios embia à las almas, llegando-  
las à tal estado, que casi se persuaden se apartò de ellas;  
todo à fin de que en estas Moradas sextas, deseen mas  
el desposorio espiritual, que trato en las quintas; y de  
que les cueste algo vn bien tan grande, que  
es el mayor de los bienes.*

Así, en el emblema XI vemos cómo el epígrafe del capítulo XXX nos introduce en las sextas Moradas del Castillo Interior –o la *noche pasiva del espíritu*, según el esquema de Juan de la Cruz–, que la santa dedica a las grandes sequedades espirituales propias de esta etapa del camino espiritual, ya que nos habla de “los trabajos que Dios envía a las almas, llegándolas a

tal estado, que casi se persuaden se apartó de ellas; todo a fin de que en estas Moradas sextas deseen más el desposorio espiritual... y de que les cueste algo un bien tan grande, que es el mayor de los bienes”. Lo que apreciamos en esta lámina es cómo sobre un fondo montañoso se erige y destaca un monte, que oculta parcialmente al sol, sombreado posiblemente de escaramujos o pequeños arbustos y otras plantas. Una *Niña Oración* aparece de pie, levantando sus manos al cielo, en traje de caminante, con cíngulo y cabello suelto, tratando de encontrar al Sol, que se vislumbra, en parte, en lo más alto del monte que se interpone entre ambos. Se entiende así que el lema sea el salmo 76:3, *Exquisivi manibus meis nocte & et non sum deceptus* –“Levanté por la noche mis manos hacia Él y no quedé defraudado”–, y que la *subscriptio* la breve leyenda: *No se ha puesto, se ha escondido*, toda vez que el conjunto enfatiza sobremanera cómo son los trabajos en esta parte de la *via mystica*, llena de tribulaciones y sequedades, representadas por el monte que oculta al sol –es decir, a Cristo, el Esposo de las almas– de su esposa –la Oración–, como lo hace la *telilla* de la catarata.

REPRESENTACION TERCIADECIMA SOBRE  
las Septimas Moradas.



CAPITULO XXXVII.

*En que se trata del mas subido grado de oracion, que es, donde se vne el alma con Dios en matrimonio espiritual. Introducense las Septimas Moradas; y se dize, en que consiste estado, y grado de oracion tan subido.*

Y, por último, el emblema XIII nos presenta el retrato del alma que ha llegado al culmen de la vía unitiva, bajo la forma del “fuerte y estrecho abrazo de Dios”, que Teresa describe en las séptimas moradas (VII, 2:4-8) y Juan de la Cruz sintetiza magistralmente en *Cántico* 20:1. Como puede apreciarse, la construcción de sentido se completa cuando quedan justificados

tanto el epígrafe del capítulo XXXVII –que nos previene de estar ante “el más subido grado de oración, que es donde se une el alma con Dios en matrimonio espiritual”–, cuanto la imagen central del Divino esposo, aureolado y con alas de ángel, que, arremangado, abraza y quita las vendas de los ojos y oídos a su esposa, la *Niña Oración*. Es así como el conjunto armoniza finalmente no solo el lema –*ut iumentum factus sum apud te. Et ego semper tecum*, “como jumento he sido delante de ti, y yo he estado siempre contigo” (salmo 72:22-23) –, sino, y ante todo, el epigrama: *con mi amante unida vivo / y aunque tan dichosa soy, / no sé si en su gracia estoy*.

En definitiva, si en el *Tesoro* de Covarrubias (1611: primera parte, fol. 143v) se receipta el vocablo *catarata* como “lo que vulgarmente llamamos las nubes que se nos hacen en los ojos, [o] la telilla blanca que puesta delante de la niña del ojo nos priva de la luz”, resulta claro, tras este largo recorrido, que la formidable capacidad del lenguaje de la mística aurisecular pudo construir, desde una simple acepción, todo un desafiante programa de amor por Dios.

### Bibliografía citada

- Esquenazi, Fabio Samuel (2013-2014). ““Timor Domini” y sujeción amorosa en la escritura sanjuanista”. *Revista San Juan de la Cruz*, 48 (II): 271-288.
- Muñoz Gómez, Elena. (2020). “Visiones de y en Ana de San Bartolomé (imágenes y textos)”. *Anales De Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 54 (2): 65-92.
- Urkiza, Julen (1981). *Obras completas de la Beata Ana de San Bartolomé*. Roma: Instituto Teresianum. (Monumenta Histórica Carmeli Teresiani, 5).
- Xirau, Ramón (1992). *De Mística*. México, D.F.: Joaquín Mortiz (Cuadernos).

# “Dios sabe que quisieran mis deseos poblar la estafetifera maleta”: las epístolas poéticas de *La Filomena* desde la epístola a don Diego Félix Quijada y Riquelme

**Patricia Festini**

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”,  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

pfestini@gmx.net

## Resumen

Considerada por la crítica la composición más tardía incluida en *La Filomena*, la epístola cuarta “A don Diego Félix Quijada y Riquelme” ofrece una perspectiva interesante de análisis, ya que en ella se retoman muchos de los temas comunes a las epístolas poéticas del volumen: crítica a los envidiosos y murmuradores, burla contra los malos poetas, sátira contra los cultos, referencias a su propio trabajo como autor de comedias e, incluso, una reflexión sobre el amor platónico.

En esta oportunidad, nos proponemos estudiar las constantes y variables que, en el tratamiento de estos temas, Lope presenta en este poema, fechado hacia 1621, que cierra cronológicamente la serie de epístolas de *La Filomena*.

---

**Palabras clave:** poesía barroca; Lope de Vega; *La Filomena*; epístolas poéticas; polémicas literarias.

“Dios sabe que quisieran mis deseos poblar la estafetifera maleta”: the poetic epistles of *La Filomena* from the epistle to don Diego Félix Quijada y Riquelme

## Abstract

Considered by critics the latest composition included in *La Filomena*, the fourth epistle “A don Diego Félix Quijada y Riquelme” offers an interesting perspective of analysis, since it takes up many of the themes common to the poetic epistles of the volume: criticism of the envious and backbiters, mockery against bad poets, satire against the cults, references to his own work as an author of comedies and even a reflection on platonic love.

On this occasion, we intend to study the constants and variables that, in the treatment of these issues, Lope presents in this poem, dated around 1621, which chronologically closes the series of epistles of *La Filomena*.

**Keywords:** baroque poetry; Lope de Vega; *La Filomena*; poetic epistles; literary polemics.

Una de las constantes de los congresos de la Asociación Argentina de Hispanistas es la visibilidad de los proyectos de investigación radicados en las universidades argentinas. Cada encuentro suele ser un espacio en el que se presentan los resultados alcanzados en cada investigación e, incluso, la posibilidad de darle un cierre a los proyectos. Así es que, sin ir muy lejos en el tiempo, dos congresos atrás, en Santa Fe 2014, cerrábamos el último proyecto UBACyT dirigido por Melchora Romanos sobre teatro del Siglo de Oro, luego de varios años de investigación, mientras que en Jujuy 2017, ya hacía rato que integrábamos el primer proyecto de este Lope más allá del teatro que nos viene acompañando desde hace bastante tiempo.

En esta ocasión, cerramos el que fue nuestro proyecto sobre *La Filomena*<sup>1</sup>, ya a punto de intentar desentrañar los misterios con que nos espera Circe y, en mi caso, quisiera hacerlo con un texto que podría funcionar, valga la redundancia, como un cierre de varios de los tópicos tratados por Lope en el libro de 1621.

En todo acercamiento a *La Filomena*, lo primero que nos llama la atención es su carácter misceláneo. Carácter que ya está presentado por nuestro autor en el prólogo que le escribe a Doña Leonor Pimentel cuando dice que:

busqué por los papeles de los pasados años algunas flores, [...] Hallé *Las fortunas de Diana*, [...], y con algunas *Epístolas* familiares y otras diversas *Rimas* escribí en su nombre las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*; y formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. Pienso que no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza (1969:573)

Como ya señaló Patricia Campana, si bien el criterio principal que rige la ordenación de las diferentes composiciones parece ser el de la *variatio*, “Lope tuvo en cuenta también otros criterios a la hora de organizar el diverso material que da forma al volumen, hasta conseguir un conjunto estructurado y coherente, como deja percibir en el prólogo la alusión al “cuerpo”, cuyas partes están armoniosamente cohesionadas en una estructura unitaria: el libro” (2000:426).

Ya sabemos de qué se tratan esas partes: dos fábulas mitológicas, la silva que actualiza la contienda con Torres Rámila, el poema descriptivo *La Tapada*, el Discurso de la nueva poesía –con el que Lope ingresa oficialmente a la polémica gongorina–, canciones, sonetos, otra silva, una elegía y, ocupando un espacio central en la miscelánea, diez epístolas<sup>2</sup>.

Todas estas composiciones forman un conjunto coherente que pretende funcionar como un modo de defensa de Lope contra los que lo han atacado (en particular se destaca la polémica

<sup>1</sup> Proyecto UBACyT n° 20020160100103BA: “La Filomena de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y *variatio* barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica”, dirigido por Florencia Calvo. El trabajo además se inscribe dentro del proyecto de investigación “Lope de Vega como poeta cortesano: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624)” (IZSAZI-173356), dirigido por Antonio Sánchez Jiménez y Florencia Calvo.

<sup>2</sup> Tan central que, en la edición princeps – que tiene doscientos veinte folios, más tres folios sin numerar para los preliminares –, las epístolas comienzan en el folio 108 y terminan en el 170.

con Torres Rámila, pero no es la única; el propósito de la epístola primera, por ejemplo, es contestar al autor anónimo de un manuscrito titulado *Examen crítico de la canción que hizo Lope a la venida del duque de Osuna*, en la que se lo critica, una vez más, por no seguir los preceptos aristotélicos. En el contenido polémico de la miscelánea, como señala Antonio Sánchez Jiménez, “cobra gran importancia el diseño de una determinada imagen del autor” (2018:281), característica de los *esfuerzos cortesanos* de Lope en un momento en el que aspiraba a obtener el cargo de cronista real para ya no depender de las veleidades de los nobles ni de su labor como dramaturgo.

Muchos de estos textos son, como decía Lope en su prólogo, “papeles de los pasados años”. Si nos detenemos en las epístolas también varias de ellas pueden ser consideradas “papeles de los pasados años”. La más antigua es la quinta, dedicada al Conde de Lemos, que data de 1607 ó 1608; le seguiría la segunda, dedicada al Dr. Gregorio de Angulo, de fecha dudosa, entre 1608 y 1611; luego la novena, dedicada a Juan de Arguijo, de finales de 1611 ó principios de 1612, etc., etc. Vemos que el orden que presentan en *La Filomena* no se corresponde con la fecha de escritura, sino que el Fénix trató de darles un orden particular dentro de la miscelánea y dentro de ese orden, que no es cronológico, hay algunas epístolas que no entrarían en el marbete de “papeles de los pasados años” porque fueron escritas entre 1620 y 1621. Una de ellas es la epístola cuarta dedicada a Don Diego Félix Quijada y Riquelme, joven poeta sevillano, autor de una colección sonetos y a quien Lope, en la parte XIV de sus comedias le dedica Pedro Carbonero. La epístola que nos ocupa fue escrita, probablemente, en abril o mayo de 1621. Recordemos que la aprobación del libro firmada por Vicente Espinel está fechada el 31 de mayo de ese año, por lo que, probablemente, sea la composición más tardía incluida en *La Filomena*.

### ¿Cómo es posible esta datación?

Por un lado, no pudo haberse escrito antes de 1620, ya que en ese año Quijada y Riquelme alcanza el grado de catedrático, grado que es mencionado en el poema. La crítica, además, toma como referencia una carta de Lope dirigida al sevillano escrita, probablemente, entre el 12 y el 16 de mayo de 1621, en la que se alude la mencionada epístola: “Una carta en verso escribí a vuestra merced; estoy tan poltrón que, por no trasladarla, va en el libro” (1989:69). Esto la ubica poco antes de dar el libro a la imprenta.

Considerada por Guillén (1995) una epístola satírico-literaria, presenta, además, un fragmento filosófico dedicado al amor platónico lo que da cuenta de la hibridación y complejidad del texto. Además, se retoman en ella la mayoría de los temas ya desarrollados en las otras epístolas poéticas: crítica a los envidiosos y murmuradores, burla contra los malos poetas, sátira contra los cultos, referencias a su propio trabajo como autor de comedias, además de la presencia del tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Si además tenemos en cuenta que algunos versos de la epístola son la reescritura de una sátira dirigida a Torres Rámila y Suárez de Figueroa, y que la epístola de escritura más cercana es la dedicada a Francisco de Rioja –en la que Lope presenta un pequeño *Jardín de Apolo*, delineando un interesante panorama literario–, el análisis de la epístola cuarta como corolario de la serie de epístolas poéticas de *La Filomena* nos posibilitará establecer los lineamientos críticos que pueblan “la estafetifera maleta” del Fénix, ya que podría operar como una suerte de síntesis del conjunto inserto en la miscelánea.

Mi intención era analizar cómo confluyen todas estas líneas en el poema dedicado a Quijada y Riquelme, pero me di cuenta de que excedía y mucho los límites de una comunicación.

Ahora bien, coincido con Antonio Sánchez Jiménez (2018), en extender hacia 1621 la *senectute* lopesca. El estudioso señala la estética de la interrupción como uno de los rasgos que identifican este periodo. Esto se manifiesta sobre todo en las epístolas, pródigas en ágiles cambios de temas, digresiones y reflexiones metapoéticas. Es por eso, tratando de acotar la exposición, y aunque el planteo resulte fragmentario, me voy a detener en dos temas tratados en la epístola cuarta que parecen dialogar con la epístola segunda, dedicada a Don Gregorio de Angulo: Lope autor de comedias y la sátira contra los cultos. Para cerrar, y dado que la castidad neoplatónica es otra de las características del ciclo de *senectute*, vamos a ver cómo está introducido el tema en la epístola.

En el comienzo de la epístola IV, Lope se propone contarle su vida a Quijada y Riquelme y expresa su deseo de mantener correspondencia con sus amigos, pero alude a la falta de tiempo. Característica propia del género que no nos tendría que asombrar, aunque, en este caso, la causa de esa falta de tiempo está dada por sus ocupaciones teatrales:

*Pero el hacer tan infinitas sumas,  
como sabéis, de fáciles virotos,  
me ocupa el tiempo acomodando plumas.  
Hállome bien en versos tagarotes,  
que vuelan por corrales de comedias  
a entretener ociosos marquesotes. (1969:780; vv. 10-15)*

La epístola II comienza de este modo:

*Señor Doctor, yo tengo gran deseo  
de escribiros mil cartas,  
[...]  
Mas tengo tan sujeto el albedrío  
a la necesidad o a las excusas  
de no sufrir ajeno señorío,  
que soy galán de las señoras musas,  
y las traigo a vivir con el vulgacho,  
ya de vergüenza de mi honor confusas. (1969:758; vv. 1-2 y 13-18)*

Vuelvo a la epístola IV. Allí, y como bien señala Alejandro García Reidy, Lope “reivindica el valor literario de las comedias que escribe para la escena, aunque alegue que la calidad de sus virtudes retóricas y figuras conceptuales no pueda ser degustada de igual manera por aquella parte del público que no tiene la formación suficiente para apreciar sus virtudes poéticas” (2013:377):

*Suelen algunas parecer tragedias,  
merced de los barbados licenciados,  
que las entienden con el vulgo a medias:  
los versos más sonoros, más limados,  
altas imitaciones y concetos  
no es verde hierba para todos prados. (1969:780; vv. 19-24)*



Tengamos en cuenta que, como leímos recién, en el comienzo de la epístola segunda, se refiere al público como *vulgacho*. Eleonora Gonano señala que el término es sinécdoque del público del corral de comedias, y agrega que “es descripto mediante enumeración caótica para dar cuenta de la variedad” (2021:104). Leo apenas un terceto:

*Allí, desde el decrepito al muchacho,  
y desde el oficial al escudero,  
del solimán al bárbaro mostacho,* (1969:759; vv. 19-21)

En ese marco, y vuelvo a citar el trabajo de Gonano, “La escritura dramática es la salida para una situación que se nos revela en la familiaridad propia de la confesión como casi insostenible” (2021:105):

*no tengo mano para tantas bocas;  
pues, pluma, ¡qué podrá, si yo desprecio  
quimeras viles de palabras locas?* (1969:759; vv. 31-33)

Las “quimeras viles” nos remiten a “la vil quimera de este monstruo cómico” del *Arte nuevo*: (2011a: 309; v. 150). No me voy a seguir extendiendo en esta comparación, pero sí resulta interesante destacar la imagen que se proyecta desde la epístola II, con esta clara referencia al *Arte nuevo*, cuyos versos 47-48 sintetizan la imagen del Lope dramaturgo que ofrecen ambas epístolas:

*porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.* (2011a: 293)

Sabemos que esto no acaba aquí. Desilusionado por no haber conseguido el cargo de cronista real, vuelve a renovar sus esperanzas al dedicar *La Circe con otras rimas y prosas* al por entonces Conde de Olivares. Y en esta nueva miscelánea volvemos a encontrar la misma valoración en el encuadre de *La desdicha por la honra*, la segunda de las novelas a Marcia Leonarda y la primera incluida en *La Circe*. Allí leemos:

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahogue el arte (2011b: 183)

Comentario polémico si los hay, porque no solo las comedias son para el vulgacho. También las novelas, y ahí cae la producción cervantina.

Volviendo a *La Filomena*, estas dos reflexiones ubicadas en el núcleo central de la miscelánea, están relacionadas con el contexto dado por estas aspiraciones, por ese deseo de dejar los corrales y ser reconocido como poeta cortesano. No reniega de sus comedias pero, en cierto modo, las margina subrayando el resto de sus obras. Así, cuando en el prólogo a la segunda parte de *La Filomena* presenta a doña Leonor Pimentel la que va a ser la contienda, señala que Filomena:

defiende lo que ha cantado: *El Isidro, La Arcadia, El Jerusalén, Las Rimas humanas y divinas, El Belén, El triunfo de la fe, El Peregrino, La Angélica* y las *Comedias*. (1969:619)

Como vemos, las comedias quedan en un último lugar. Del mismo modo, y ya en el interior de esa segunda parte, Filomena en su canto, “defiende” realmente lo que ha cantado, enmarcando en dos fragmentos poéticos de la *Arcadia*, la totalidad de su obra, con excepción de las comedias que quedan fuera de ese encuadre<sup>3</sup>. Ya no es la intención de Lope el escribir para el *vulgacho* sino para otro tipo de receptores. En gran parte, para esos lectores ideales capaces de valorar su excelencia poética como son los destinatarios de la serie de epístolas. Un segundo tópico que quiero destacar de la epístola cuarta es el que corresponde a la polémica cultista y que se desarrolla en cuatro tercetos:

*Herrera viva, a quien divino llama  
la envidia misma, y Garcilaso viva:  
ciña a los dos la siempre verde rama.  
Laberintos enfáticos escriba  
poeta Minotauro, que no importa;  
redíme el tiempo la verdad cautiva.  
Desto que a muchos tiene el alma absorta,  
diciendo que de Apolo a Magallanes  
se pudo hallar navegación más corta,  
celebro los primeros capitanes;  
que los que ahora son imitadores,  
quedáronse en melindres y ademanos.* (1969:782; vv. 64-75)

La presencia de Herrera y Garcilaso es una constante a lo largo de toda la miscelánea, lo que vuelve a reafirmarse en la epístola de 1621. En relación con la crítica al gongorismo, Conde Parrado la considera “uno de los poemas más ácidos escritos por Lope de Vega contra sus enemigos literarios” (2015: nota 215) por esto de “Laberintos enfáticos escriba / poeta Minotauro, que no importa”. Lo que no queda claro es si la crítica es a Góngora o al gongorismo. O sea, si el poeta Minotauro puede escribir laberintos enfáticos porque el tiempo demostrará la verdad, tendríamos que pensar que se refiere a sus seguidores, ya que más adelante, “celebra los primeros capitanes”. No podemos asegurar el blanco del ataque y es uno de los tantos fragmentos que llevaron a Dámaso Alonso a decir que “Lope tira la piedra y esconde la mano” (1967:162). La sátira cultista en la epístola segunda es mucho más compleja porque no hay coincidencias en su fecha de datación. Millé y Giménez (1935), luego de un minucioso estudio, señala el año 1608 como fecha posible de redacción, fecha a la que adhieren tanto Sobejano (1993) como Campana (1999). Emilio Orozco (1973) considera que la crítica del fragmento está dirigida al poeta cordobés. O sea, el mero acercamiento al fragmento, que es bastante extenso (son 16 tercetos), es polémico. Veamos apenas una parte:

*No habéis de decir bien de Garcilaso,  
ni hablar palabra que en romance sea,  
sino latinizando a cada paso.  
[...]  
Diréis a mil preguntas, importuno,  
en plática, de haber algún poeta,*

<sup>3</sup> Sobre las estrategias de defensa desplegadas en la segunda parte de *La Filomena*, véase Festini (2020); sobre la defensa enmarcada entre dos fragmentos de *La Arcadia*, véase Festini (2021).

*latinos cuatro, y español ninguno.*  
*Y advertid que el vocablo se entremeta;*  
*verbigracia: boato, asumpto, activo,*  
*recalcitrar, morigerar, seleta,*  
*terso, culto, embrión, correlativo,*  
*recíproco, concreto, abstracto, diablo,*  
*épico, garipundio y positivo.*  
*Jugaréis por instantes del vocablo,*  
*como decir: Si se mudó en ausencia,*  
*ya no es mujer estable, sino establo.*  
*Que en la Corte no piensan que hay más ciencia*  
*que hablar en jerigonza estos divinos*  
*y andar con la gramática en pendencia.*  
*Sacar ejecutoria de latinos,*  
*siendo cosa de niños, hombres grandes,*  
*¡qué triste estimación, qué desatinos!* (1969:764 y 766; vv. 187-189 y 217-234)

Junto con el omnipresente Garcilaso tenemos, por un lado, una lista de cultismos que Dámaso Alonso incorpora a la “Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII” de *La lengua poética de Góngora* (1935), y por otro ese “hablar en jerigonza” que nos recuerda a la *Receta para hacer Soledades en un día* de Quevedo. De hecho, también está presentado como una receta y más allá de la datación y de quien haya sido el primer destinatario del yo satírico, al publicarla en la miscelánea de 1621 se actualiza y el dardo podría estar dirigido a Góngora y a sus seguidores.

Estos son apenas dos ejemplos de las múltiples relaciones intra e intertextuales que se pueden establecer a partir de la epístola cuarta. Una de las más significativas es que un extenso fragmento del poema es la reescritura de un violentísimo ataque –probablemente de Lope– dirigido a Torres Rámila y Suárez de Figueroa, que el Fénix reutiliza quitando la referencia a personas concretas y rebajando la violencia de la invectiva, lo que le lleva a decir a Patricia Campana que Lope “habría intervenido transformando una sátira en una epístola horaciana” (2021:35).

Para concluir, la introducción del fragmento neoplatónico amerita una referencia fluvial. Desde el inicio de la miscelánea, hay una reivindicación al Tajo y a los poetas toledanos, encarnados no solo en la figura de Garcilaso sino en la de Baltasar Elisio de Medinilla, a quien dedica la epístola tercera y es el autor de la décima que, en palabras de Florencia Calvo, “sirve para cohesionar esta serie epistolar con la elegía que la continúa y que cierra los poemas emparentados con la tradición clásica para dejar paso a los metros italianos” (2020:155), lo que es una muestra más del cuidadoso entramado de *La Filomena*. En la segunda parte del poema que da título a la miscelánea, parece ser el Tajo el que atraviesa ese *locus amoenus* en el que Lope-ruiseñor se defiende del tordo-Torres Rámila. Sin embargo, en la epístola cuarta, Lope le pide a su amigo sevillano que abandone su Betis para encontrarnos con otro río y con otro ruiseñor:

*¡Ay Dios!, si os viera yo, no en la corriente*  
*del claro Betis, de quien sois Apolo,*  
*ceñido del laurel resplandeciente,*  
*sino en aqueste pobre, humilde y solo*

*bosque de Manzanares, que no ha visto  
las naves que permite el otro polo.*

[...]

*Manzanares corriente se parara,  
y hiciera poco, que en verano es río  
que con cualquiera música se para.  
Pero ya recostado en lo sombrío,  
que tantos juncos, mimbres y verbena  
dosel le tejen a su asiento frío,  
oyera que os cantaba Filomena,  
y en olmo verde, ya en mi ruda pluma,  
dulce a los dos, aunque imitada, pena.  
No porque yo de presumir presuma  
agradaros a vos, Marte, de Febo  
valiente ingenio, en breve o larga suma:  
mas porque he visto un ruiseñor, que, nuevo  
en estas selvas, canta al alba pura  
lo que me debe y lo que yo le debo.  
No os quiero encarecer tanta hermosura;  
que no creeréis que es este amor platónico,  
cosa por estos tiempos mal segura. (1969:786-787; vv. 178-183 y 199-213)*

Filomena, el ruiseñor, es aquí Marta de Nevares. Al Lope ruiseñor que defiende lo que ha cantado, lo habíamos ubicado en el Tajo; a Marta de Nevares, nuevo ruiseñor, en el Manzanares. Es cierto que la introducción resulta un tanto paródica: “Manzanares corriente se parara, / y hiciera poco, que en verano es río / que con cualquiera música se para” y que, al leerla, no podemos evitar la imagen de Burguillos y de la Juana lavandera del Manzanares. Pero, a continuación, ingresa en el tópico del *locus amoenus* con el motivo virgiliano del ruiseñor sobre las ramas y luego la imitación del poeta a través de su pluma. Este fragmento es el que introduce el tema del amor platónico por el que se destaca la epístola: “amor tan firme y casto / a un ángel dulce, a un ruiseñor armónico” (1969; 787, vv. 218-219) dirá más adelante. Sumando estrategias a las aspiraciones cortesanas, Lope también pretende mostrar una relación casta y pura con Marta de Nevares.

Vimos apenas tres elementos de los muchos que se despliegan en esta epístola cuarta; elementos que pueblan la “estatífera maleta de *La Filomena*”: Lope dramaturgo, la polémica cultista y el ambiente del Manzanares para presentarnos a este amor platónico devenido en ruiseñor. Es que, como afirma Begoña López Bueno, “Lo de Lope es punto y aparte siempre, pero de manera notable para la epístola, por su multiplicidad, su dinamismo, su vitalidad. No podía ser de otro modo en quien tuvo la mayor voluntad creadora de con-fundir vida y literatura” (14).

### **Bibliografía citada**

- Alonso, Dámaso (1935). *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Anejo XX de la RFE.  
Alonso, Dámaso (1967). “Los hurtos de Estillani y del Chiabrera”, en Alarcos Llorach, E. (coord.), *Homenaje a Emilio Alarcos García*. Valladolid: Universidad de Valladolid, vol. II, 151-162.

- Calvo, Florencia (2020). "Lope y Baltasar Elisio de Medinilla: sus epístolas en la estructura de *La Filomena*". *Atalanta*, 8.2,147-160.
- Campana, Patrizia (1999). *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campana, Patrizia (2000). "La *Filomena* de Lope como género literario", en Sevilla Arroyo, F. y Alvar, C. (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, Madrid: Castalia, vol. 1,425-432.
- Campana Patrizia (2021). "Las epístolas de *La Filomena* de Lope de Vega como macrotexto". *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8,24-46.
- Conde Parrado, Pedro (2015). Edición de Lope de Vega Carpio, "Epístolas de Diego Colmenares y Lope de Vega (en *La Circe*)", en Mercedes Blanco, dir., "Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora". París: Universidad de la Sorbona, 2015, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624-colmenares-contra-lope>, (obtenido el 21/2/22). Ahora en: Pedro Conde Parrado, ed. (2019). *Lope de Vega, crítico de Góngora, Cartas de Lope de Vega a "un señor de estos reinos"*. *Respuestas de Colmenares*, Paris: OpenEdition Books, colección e-Spania "Góngora y sus lectores", vol. 3.
- Festini, Patricia (2020). "“Cantar más alto que hasta ahora intento”: en torno a la segunda parte de *La Filomena*". *Atalanta*, 8.2,127-146.
- Festini, Patricia (2021). "De sentencias, aforismos y pastores: dos notas sobre la "Segunda parte" de *La Filomena*". *Janus*, 10,169-184.
- García Reidy, Alejandro (2013). *Las musas ramerías: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Gonano, Eleonora (2021). "Epístola II de Lope de Vega: señorío y poesía". *Janus*, 10,101-110.
- Guillén, Claudio (1995). "Las epístolas de Lope de Vega". *Edad de Oro*, XIV, 161-177.
- López Bueno, Begoña (2000). "El canon epistolar y su variabilidad", en López Bueno, B. (ed.), *La Epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Millé y Giménez, Juan (1935). "La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo". *Bulletin Hispanique* XXXVII, 159-188.
- Orozco Díaz, Emilio (1973). *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2018). *Lope de Vega: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- Sobejano, Gonzalo (1993). "Lope de Vega y la epístola poética", en García Martín, M. (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. I, 17-36.
- Vega, Lope de (1969). *Obras poéticas I*, Blecua, J.M. (ed.). Barcelona: Planeta.
- Vega Carpio, Lope de (1989). *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Amezúa, Agustín de (ed.). Madrid: Real Academia Española, vol. IV.
- Vega, Lope de (2011a). *Arte nuevo de hacer comedias*, Rodríguez, E. (ed.). Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (2011b). *Novelas a Marcia Leonarda*. Carreño, A. (ed.). Madrid: Cátedra.



# Entre la historia y la ficción: el uso de la alegoría en *La tragedia Numancia* y *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes

**Manuel Funes**

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

*manuel.s.funes@gmail.com*

## Resumen

A partir de la comparación de dos figuras alegóricas similares, España en la *Tragedia de Numancia* y Castilla en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, es posible dar cuenta del trabajo de Cervantes con los diferentes materiales, fuentes y géneros de ambas obras, atendiendo especialmente al contexto de escritura y publicación de cada una. En la *Numancia*, a través del lamento de España por los numantinos y la consolación del Duero en función de las profecías de grandeza, las figuras alegóricas conectan los acontecimientos de la tragedia con el tiempo histórico del espectador. Por otro lado, en *La casa de los celos* la figura alegórica de Castilla establece una red entre la historia y las diferentes ficciones que componen esta comedia, que van desde Ariosto y Boiardo hasta la tradición épica castellana, encarnada por el héroe Bernardo del Carpio, y revela los temas y procedimientos propios de la última etapa en la escritura de Cervantes. El uso de estas figuras alegóricas, a priori casi idénticas, desempeñan un papel clave a la hora de establecer relaciones entre historia y ficción.

---

**Palabras clave:** Cervantes; teatro; alegoría; Numancia; La casa de los celos.

Between history and fiction: The use of allegory in *La tragedia de Numancia* and *La casa de los celos y selvas de Ardenia* by Miguel de Cervantes

## Abstract

From the comparison of two similar allegorical figures, España in the *Tragedia de Numancia* and Castilla in *La casa de los celos y selvas Ardenia*, it is possible to account for Cervantes' work with the different materials, sources and genres of the comedies, paying special attention

to the context of writing and publication of each one. In *Numancia*, through España's lament for the Numantines and Duero's consolation based on the prophecies of greatness, the allegorical figures connect the events of the tragedy with the viewer's historical time. On the other hand, in *La casa de los celos* the allegorical figure of Castilla establishes a network between history and the different fictions that make up this comedy, ranging from Ariosto and Boiardo to the Castilian epic tradition, embodied by the hero Bernardo del Carpio, and reveals the themes and procedures of the last stage in the writing of Cervantes. The use of these allegorical figures, a priori almost identical, play a key role in establishing relationships between history and fiction.

---

**Keywords:** Cervantes; theater; allegory; Numancia; La casa de los celos.

El uso de figuras alegóricas es una constante en el teatro de Miguel de Cervantes. Desde la *Numancia* a *El trato de Argel*, de *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* a *El Rufián dichoso*, estas figuras cumplen diversas funciones en cada una de las obras y son descritas en las didascalias con una gran cantidad de detalles, lo que da cuenta de la importancia que Cervantes les asigna. A continuación se analizará el uso de dos de estas figuras alegóricas, a simple vista similares, pero que poseen características diferentes y, sobre todo, se encuentran en contextos y épocas diferentes: España en la *Tragedia de Numancia* y Castilla en *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*. La comparación se realizará a partir de la fecha de composición de cada obra, los materiales y fuentes utilizados por Cervantes en ambos casos, el contexto genérico y el vínculo que cada figura alegórica establece con la historia y la ficción.

Alfredo Baras Escolá (2015:171-172) sitúa *La tragedia de Numancia* poco después de 1583, siendo estrenada en Madrid en 1585. Por otro lado, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (1987:918) dan cuenta de la diversa cantidad de fuentes y materiales utilizados en la construcción de la tragedia, entre los que destacan los historiadores romanos Apianno y Anneo Floro; este último es a quien Cervantes sigue en función de la secuencia lógica de los acontecimientos, probablemente a través de la relación hecha por Ambrosio de Morales en la *Corónica General de España* de 1574. Desde ya que la *Numancia* no es una mera recreación histórica, y se enriquece con la influencia de otras obras como *La Araucana* de Ercilla, la *Eneida* de Virgilio, la *Farsalia* de Lucano, la épica italiana de Ariosto y Boiardo, elementos del Romancero y, fundamentalmente, de las obras de Juan de la Cueva y otros dramaturgos de la llamada generación del 1580, quienes cultivaron la tragedia al modo de Séneca. Sin embargo, Cervantes no se limita a imitar ni a los clásicos ni a sus propios contemporáneos ya que, tal como afirma Fausta Antonucci (2015:132), en la *Numancia* nos encontramos con un Cervantes “entusiasta por el teatro, que en esta primera fase de su producción experimenta diversas modalidades de imbricación entre evocación histórica y ficción poética, y diversas técnicas de construcción del cuadro”.

Durante la jornada primera, luego de que el general romano Cipión decida que la estrategia para doblegar a los numantinos será establecer un cerco para matarlos de hambre, y de rechazar con arrogancia los ofrecimientos de paz de estos últimos, Cervantes introduce a la figura alegórica de España mediante una didascalia explícita: “Sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa ESPAÑA” (1987:930). Respecto a la apariencia de España, Frederick De Armas (2012:154) sostiene que: “Puede así identificarse más bien con Castilla que con la península Ibérica. O sea que ocurre cierto desajuste simbólico en la escena, pues ella pretende ser portavoz de toda la península –y la escena ocurre antes de la



creación de Castilla". En esta línea, Carmen Peraita (1995:147) señala que en la acotación se presenta una coordenada "castellanocéntrica", pero que también "en la iconología renacentista y barroca, la corona almenada sobre la cabeza de una mujer representa la comunidad política". Cabe resaltar que en la *Numancia* la gran mayoría de las figuras alegóricas se encuentran en un plano simbólico distinto al de los personajes y no interactúan con ellos, a excepción de la Fama, quien cierra la obra dirigiéndose a los romanos. El encontrarse en un plano de realidad diferente al de los humanos, sumado a que no intervienen directamente en la trama, hace que la aparición de figuras alegóricas no quiebren la verosimilitud, un elemento extremadamente valorado por Cervantes.

En su aparición, España lamenta su desdicha, ya que ha sido esclava de naciones extranjeras debido a la discordia que reina entre sus hijos, y la única ciudad que plantó cara a la dominación extranjera, Numancia, está por caer frente al poder romano. Ciertamente España conoce el futuro de los sitiados, pero lamenta que su derrota sea ocasionada por el cerco de los "tímidos" romanos y no por el furor bélico que caracteriza a dicho pueblo. El cierre del lamento se da cuando la figura alegórica recurre al único que "... ayuda y que socorre / en algo al numantino prisionero" (vv. 419-420): el río Duero.

El Duero, que se refiere a España como "madre y querida" (v. 441), afirma que el fin de la resistencia numantina está determinado "según el disponer de las estrellas" (v. 446), pero que "... no podrán las sombras del olvido/escurecer el sol de sus hazañas/en toda edad tenidas por estrañas" (vv. 462-464). En su profecía, el Duero vincula directamente a España con los godos, que habitarán su "el dulce seno", siendo los reyes españoles dignos sucesores de estos (v. 505), con el agregado de ser "llamados" católicos, en referencia al título ostentado por los monarcas españoles desde 1496. El consuelo de España no consistirá únicamente en que los romanos sean sometidos por otros pueblos, sino que los propios españoles (y otros extranjeros) "harán que para huir vuelva la planta / el gran piloto de la nave santa" (vv. 487-488) haciendo referencia al Saco de Roma de 1527 por parte de las tropas imperiales. A esto se suma la mención del "grande Albano" (v. 493), alusión directa al Duque de Alba, quien no solo venció al ejército papal en 1557 sino que también pudo evitar el saqueo de la ciudad por parte de sus propias tropas, a diferencia de lo ocurrido 30 años atrás. El cierre de la profecía se centra en la alabanza de Felipe II (v. 511), en cuya persona se cifra la unidad de los reinos de la península, mediante la unión dinástica con Portugal en 1580.

Estas profecías aparecen como un "futuro pasado" en términos de los espectadores de la época, por lo que, como afirma Peraita (1995:150): "A través de las figuras alegóricas el tiempo de Numancia coexiste con la circunstancia histórica del propio espectador quinientista". Sin embargo, es llamativo que los elementos proféticos sean introducidos por "el saber que a Proteo ha dado el cielo" (v. 470), y, tal como sostiene De Armas (2012:155) "La profecía puede ser así proteica, cambiante, inestable, mentirosa como el dios". De Armas señala en el discurso del Duero el pasaje directo de los reyes godos a los Reyes Católicos, omitiendo los 700 años de presencia musulmana en la península, y que presenta como "victoria" y "segunda venganza contra Roma" el Saco de Roma, sabiendo que en la propia época de Carlos I de España y V del Sacro Imperio fue visto como un hecho negativo, tal como se observa en la prohibición de publicaciones como el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, donde se justifica el saqueo en función de los vicios que supuestamente reinaban en la Ciudad Eterna (*ibid*: 156). Teniendo en cuenta que el saqueo fue llevado a cabo por tropas imperiales, entre las que se encontraba una gran cantidad de alemanes, una alabanza desmedida oscila entre una narrativa de venganza española contra Roma, en la cual participan alemanes debido al

“grande odio que le tenían”, y el carácter problemático de la posible confesión luterana de algunos de ellos (*ibid.*: 156).

La conclusión de la profecía del Duero se da con el alivio “en parte” de las penas de España y con la aseveración del primero acerca de la veracidad de sus vaticinios, pero, tal como señala De Armas: “La personificación del río profético se deshace así ante lo proteicas y escurridizas que son las palabras de Proteo”. (*ibid.*: 156).

En el desenlace de la tragedia es fundamental el rol que juegan las mujeres numantinas, quienes en la jornada tercera persuaden a los hombres de no ir a una batalla perdida de antemano, ya que eso las dejaría a merced de los romanos. Estas mujeres, a excepción de Lira, quien se suma posteriormente a la iniciativa, no reciben un nombre (Primera, Otra, Otras y la Madre), lo que acentúa el aspecto colectivo. En esta línea, Peraita (1995:147) identifica a España con la figura de la madre afligida, centrada en la doble temática de la angustiada situación numantina y la desunión de sus hijos a lo largo de la historia. Veronica Ryjik (2006:209), a su vez, sostiene que motivos del lamento de España tales como la queja femenina, la agresión extranjera encarnada por la violación física, la dualidad esclavitud-libertad y la preocupación por el destino de los hijos reaparecen en los diálogos de las mujeres numantinas en la jornada tercera. Por lo tanto, existe una identificación directa de España con las numantinas, quienes son las que posibilitan que la fama de Numancia perviva, conduciendo a los hombres a tomar la decisión del suicidio colectivo y arrebatando en el proceso la gloria del triunfo a Cipión.

Una lectura posible del sacrificio numantino es pensarlo como un eslabón necesario para llegar al presente glorioso de Felipe II, y, en consecuencia, a toda la obra como una exaltación del poder y la gloria de la Monarquía Hispánica. Sin embargo, la identificación de la figura de España con la patria y las mujeres numantinas posibilita una lectura como la de Ryjik (2006:217-218), quien aboga por un desdoblamiento de España entre la propia tierra y el imperio. En ese sentido, la figura del extranjero agresor en el tiempo histórico del espectador sería identificable con el accionar de los ejércitos españoles en Flandes, quienes carecen de la motivación de los numantinos, es decir, de la defensa de su tierra.

*La casa de los celos y selvas de Ardenia* es una de las comedias más “particulares” de la producción cervantina. Sergio Fernández López (2015:76) da cuenta de cómo se han postulado diferentes fechas de composición. Según críticos como Armando Cotarelo y Valledor (1915), Luis Astrana Marín (1948) o Franco Merengalli (1980), la composición de la comedia estaría cercana a la fecha de publicación del volumen, en 1615. Otros, como Schevill y Bonilla (1915) o Jean Canavaggio (1977), sostienen que, debido a los ecos de la *Galatea*, la temática carolingia y una versificación “arcaica”, se la ubicaría entre 1585 y 1587. John Allen (2008) y José Luis López Pérez (2005) datan la comedia en la década de 1590, Milton Buchanan (1938) en 1601, Marcella Trambaioli (2004) en 1603 y Paul Lewis-Smith (2003) en 1604. Finalmente, el propio Fernández López sostiene que se trata de una obra contemporánea a la primera parte del *Quijote*, por lo que se habría sido escrita entre 1595 y 1600. Más allá de la fecha exacta de composición de la comedia, que desde luego es un dato extremadamente relevante, de lo que sí tenemos certeza es de la inclusión de *La casa de los celos* en el volumen de 1615 *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. Por lo tanto, *La casa de los celos* fue considerada por el Cervantes de 1615 una comedia acorde a su concepción estética y dramática de ese momento particular; una concepción que difícilmente pueda catalogarse como análoga a la que el autor del *Quijote* tuvo en 1583, año estimado de la composición de la *Numancia*. Antes de referirnos a la figura alegórica de Castilla, resulta necesario dar cuenta de la estructura de la obra y de algunos de sus personajes. *La casa de los celos* es una comedia de tema caballeresco y pastoril, en la que Cervantes utiliza como base el *Orlando Enamorado* de Matteo

Boiardo y el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, el primero con una mayor la influencia en el plano argumental, tal como lo muestra Irene Romera Pintor (2001:1015), mientras que es posible rastrear una fuerte presencia del segundo a la hora de ilustrar la problemática de la enajenación debido a la pasión amorosa, tal como sostiene Sergio Fernández López (2015:79). A partir de estos modelos, Cervantes introduce elementos nuevos, como la inclusión de los pastores Lauso, Corinto, Rústico y Clori, y del héroe castellano Bernardo del Carpio y su vizcaíno-escudero. Mediante la yuxtaposición de estos elementos, Cervantes configura dos espacios en función de dos modelos de representación: el caballeresco y el pastoril, que poco a poco se muestran insuficientes frente a la idealización que caracteriza a ambos modelos en la literatura del período. El personaje de Angélica, que aparece y desaparece continuamente, actúa como enlace entre ambos espacios, aunque estos nunca entablan una conexión directa. El ejemplo de esta incomunicación entre ambos planos lo encontramos en el diálogo entre Reinaldos y Corinto durante la jornada tercera, en donde el código petrarquista e idealizante del caballero choca con la burla del pastor al preguntar por Angélica, lo que da como resultado una escena burlesca que puede leerse como la incapacidad de ambos espacios de comunicarse entre sí. (vv. 1988-2021)

Rebeca Lázaro Niso (2015:79) da cuenta de cómo la figura épica de Bernardo del Carpio funcionó de “contrapeso” hispánico frente a los héroes franceses, sobre todo de Roldán, con quien comparte un origen ilegítimo e incluso, en algunas versiones, es asesinado por Bernardo en la mítica batalla de Roncesvalles. En su artículo, Lázaro Niso desarrolla el recorrido de la figura de Bernardo por la literatura española, desde los perdidos cantares de gesta del siglo XI, la recopilación hecha por Alfonso X el Sabio en su *Estoria de España*, su presencia en el Romancero, en la épica culta de los siglos XVI y XVII (influenciada por Ariosto) o el teatro, en donde la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (1579) de Juan de la Cueva fija los elementos esenciales de la leyenda que pervivirán en el resto de las comedias que tienen como protagonista a dicho héroe (*Ibid*: 86)

Al final de la jornada tercera, Bernardo es visitado en un sueño por la figura alegórica de Castilla (vv. 2453-2517), quien le pide que retorne a su patria en pos de evitar que el rey Alfonso II entregue el trono a Carlomagno para hacer frente a la amenaza musulmana. El medio utilizado por Castilla para el traslado del héroe es un “oculto camino / del centro de la tierra” (vv. 2492-249), y comprendemos que el pedido ha surtido efecto debido a que ni Bernardo ni su escudero vuelven a aparecer en la comedia. A diferencia de España en la *Numancia*, Castilla no está coronada por torres, y en sus manos lleva un castillo y un león, símbolos inequívocos de la corona de Castilla. Sin embargo, nuevamente nos encontramos con un desajuste temporal, debido a la distancia cronológica entre el reino de Asturias, entidad existente entre los siglos VIII y X d. C y la corona de Castilla, instituida en 1230 con Fernando III el Santo como rey de Castilla y León.

La verosimilitud de la escena está salvaguardada por la magia, elemento central de la comedia, además de que, al tratarse de un sueño, figura alegórica y personaje no se encuentran en el mismo plano de realidad. Fernández López (2015:76) lee esta figura alegórica a modo de “vuelta a la realidad histórica de España”, siendo la magia lo que conecta ambos espacios. Sin embargo, la introducción de la historia, representada por Castilla, aparece estrechamente entrelazada a la ficción o, mejor dicho, a las ficciones que componen *La casa de los celos*. En primer lugar, el propio Bernardo del Carpio, pese a ciertas posiciones que fundamentan su historicidad, no deja de ser un personaje a caballo entre la historia y la ficción. A esto debemos sumarle que, al final de su parlamento, Castilla también dedica unas palabras a Marfisa, convidándola a dejar su desafío a los paladines de Carlomagno y augurándole ver”... estrañas

cosas, / amargas y gustosas, / engaños falsos, ciertos desengaños. / Y, en tanto, en paz te queda, / y así cual lo deseo te suceda". (vv. 2053-2517). Ciertamente Castilla conoce el futuro de Marfisa, que, a diferencia de Bernardo, sí es un personaje plenamente literario. De tal modo, podemos ver que el espacio mágico de las selvas de Ardenia, donde se concentran la mayor parte de prodigios y elementos sobrenaturales, no sólo propicia los cruces entre personajes, sino también entre historia y ficción, encarnado por la figura alegórica de Castilla.

En conclusión, mientras que en la *Numancia* encontramos en España una figura alegórica que funciona como enlace entre el tiempo histórico del cerco con el tiempo del espectador, ya sea para ensalzar al imperio, criticarlo o hacer ambas cosas a la vez; en la Castilla de *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* la vinculación entre ficción e historia se difumina y se inserta en una auténtica yuxtaposición de diferentes ficciones. En este aspecto, es importante considerar la diferencia genérica entre ambas obras: la *Numancia* como realización cervantina de una tragedia senequista, en contraposición a las peripecias caballerescas y pastoriles de *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*, marcadas sobre todo por la magia y el artificio. A su vez, ambas figuras suponen un aspecto metateatral, ya que España apunta directamente al tiempo de los espectadores y Castilla, como toda *La casa de los celos*, a otras ficciones. Por lo tanto, estas figuras alegóricas son un ejemplo del atento trabajo de Cervantes con los géneros de su tiempo, ya que en ellas se puede observar como un elemento particular, en este caso la figura alegórica de la patria, puede adoptar distintos matices y propósitos en función del contexto genérico. El último punto a tener en cuenta es el período en que se enmarcan las dos obras analizadas. Como se ha dicho anteriormente, la *Numancia* corresponde a una primera etapa de la producción cervantina, emparentada con los usos del teatro prelopesco de la década de 1580 y que fue llevada a las tablas, mientras que *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* da cuenta de un Cervantes cuyo ideal dramático ya ha sido desplazado por la fórmula de Lope y que se ve obligado a publicar sus *Ocho comedias* y *ocho entremeses* debido a que no encontró autor alguno dispuesto a representarlas. La yuxtaposición entre realidad y ficción presente en Castilla, sumado su fragmentariedad y el carácter simultáneo de los hechos representados, posibilita ubicar *La casa de los celos* en la última etapa de la producción cervantina.

## Fuentes

- Cervantes Saavedra, Miguel De, 2015, *Comedias y tragedias de Miguel de Cervantes*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.  
 —, 1987, *Teatro completo*, edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta

## Bibliografía citada

- Antonucci, Fausta, 2015, "La estructura dramática del teatro cervantino de la "primera época": una propuesta de análisis" en María Caterina Ruta y A. Robert Lauer (eds.) *Cuadernos AISPI: Estudio de lenguas y literaturas hispánicas: Un paseo entre los centenarios cervantinos*, págs. 131-146  
 Baras Escolá, Alfredo, 2015, "Lectura de *El rufián dichoso*" en *Comedias y tragedias de Miguel de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española.

- De Armas, Frederick, 2012, "El saber de Herebo-Proteo: La alegoría en *El trato de Argel* y *La Numancia*", en C. Mata Induráin (coord.), *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, Pamplona, EUNSA, 145-160.
- Fernández López, Sergio, 2015, "Lectura de *El rufián dichoso*" en *Comedias y tragedias de Miguel de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española.
- Peraíta, Cármen, 1995, "Idea de la historia y providencialismo en Cervantes: las profecías numantinas", en G. Grilli (coord.), *Actas del II CINDAC, Nápoles, 4-9 de abril de 1994*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 143-153.
- Romera Pintor, Irene, 2001, "Reminiscencias italianas en una comedia de Cervantes: *La casa de los celos y selvas de Ardenia*" en Bernat Vistarini, Antonio (coord.) *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Vol. 2, 2001, ISBN 84-7632-646-7, págs. 1015-1020.
- Ryjik, Veronica, 2006, "Mujer, alegoría e imperio en el drama de Miguel de Cervantes *El cerco de Numancia*", *Anales cervantinos*, 38, 203-219.
- Lázaro Niso, Rebeca, 2015, "La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura" en David García Ponce y María del Rosario Martínez Navarro (coords.) *Cuadernos de Aleph N°7*, págs. 79-96
- Sevilla Arrollo, Florencio y Rey Hazas, Antonio, 1987, "Introducción y notas" en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta.



# Cervantes y la toponimia en los personajes secundarios en *El Gallardo Español*

Daniela Furnier

UBA

dfurnier@filo.uba.ar

## Resumen

Sin lugar a dudas, las obras dramáticas de Cervantes no forman parte de sus textos más reconocidos ni más analizados. No obstante, la colección de comedias y entremeses no carecen de atractivo, sino que son un ejemplo más de su experticia con la pluma.

*El gallardo español*, obra que abre la serie de comedias, se enmarca históricamente en el cerco de Orán y Mazalquivir por parte del rey de Argel en 1563. Sin embargo, dentro de este primer trasfondo realista, podemos encontrarnos uno más sutil: en este contexto de inevitable encuentro intercultural y religioso, donde las ideas de frontera y ambigüedad son las que prevalecen, Cervantes optó por denominar a muchos de los personajes secundarios con nombres de pequeñas ciudades españolas.

Cuáles son y qué simbolizan es el objetivo que nos proponemos develar en este trabajo.

---

**Palabras clave:** toponimia; Reconquista; *Gallardo Español*; geografía; personajes secundarios.

## Cervantes and toponymy in secondary characters in *El Gallardo Español*

### Abstract

Undoubtedly, the dramatic works of Cervantes are not part of his most recognized or most analyzed texts. However, the collection of comedies and hors d'oeuvres are not without appeal, but are just one more example of his expertise with the pen.

*El gallardo español*, a play that opens the series of comedies, is historically part of the siege of Oran and Mazalquivir by the king of Algiers in 1563. However, within this first realist background, we can find a more subtle one: in this context of inevitable intercultural and religious encounter, where the ideas of border and ambiguity prevail, Cervantes chose to name many of the secondary characters with names of small Spanish cities.

What they are and what they symbolize is the objective that we intend to reveal in this work.

---

**Keywords:** Toponymy; reconquest; *Gallardo Español*; geography; secondary characters.

Al abordar la primera pieza que abre la colección de comedias cervantinas, la crítica ha coincidido en enfocarse en el análisis de la reunión entre culturas, en el espacio de frontera como lugar permeable y de convivencia armoniosa, así como en la aparición de este peculiar personaje apellidado Saavedra, patronímico que Cervantes se apropia luego de su cautiverio. En esta ocasión, les propongo concentrarnos en algo diferente: en la nominación de los personajes secundarios de la obra que nos convoca. Dejaremos un poco de lado el argumento de la comedia, para centrarnos en el *detrás de escena*, en el lado de atrás del bordado, en lo implícito del mensaje cervantino.

Si comenzamos a bucear en las etimologías de los nombres de los participantes de la obra, hallamos que la mayoría de los personajes secundarios tienen nombres de pequeños pueblos hispánicos. Por eso cabe preguntarnos ¿cuál fue la causa por la que Cervantes opta por denominar a estos sujetos con topónimos? ¿qué sucedió en esos lugares para que sean dignos de mención y análisis?

Con este objetivo, comenzaremos a analizar a aquellos que cumplen con este requisito según su orden de aparición en el texto.

En primer lugar, haciendo un paréntesis en el análisis de los personajes con nombres de ciudades españolas, aparece el nombre Nacor, este jarife que desea desposar a Arlaja y que delata a los moros frente a los cristianos. El mismo hace referencia, por un lado, al abuelo y hermano de Abraham (patriarca del judaísmo), pero también a una ciudad que se situaba en el norte de Israel a la cual Abraham envía a su criado a buscar una esposa para su hijo Isaac. En la actualidad esta ciudad es Alepo, en Siria. Cito el texto bíblico que lo indica: “Y el criado tomó diez camellos de los camellos de su señor, y se fue, tomando toda clase de regalos escogidos de su señor; y puesto en camino, llegó a Mesopotamia, a la ciudad de Nacor”. (Génesis 24:10). Lo llamativo en esta comedia que habla de cristianos y moros, es que la imagen del cobarde o del traidor (según como la crítica ha caracterizado a este personaje) sea representado con dos figuras bíblicas y una ciudad, relacionadas al judaísmo. Por lo tanto, esto ya nos muestra el modo de apreciar los personajes desde una óptica de la inversión. La aparición de este personaje con claras connotaciones negativas, nos permite pensar –según lo explica Romero Gámez en su artículo “La doctrina del error en Nacor de *El Gallardo Español* de Miguel de Cervantes”– en la aplicación de la denominada por Américo Castro como doctrina del error, la cual consiste en anteponer una armonía cósmica por encima del voluntarismo de los personajes ante las faltas de aquellos que no respetan el orden natural. Por consiguiente, lo que veremos es que Cervantes impone un nuevo orden frente a los devenires de la historia. Si la obra enfatiza en el cerco colocado por los turcos, a modo de inversión va a reivindicar los hechos correspondientes a la Reconquista española, porque más allá que en los términos de Américo Castro la doctrina del error se dirige habitualmente hacia lo erótico, en Cervantes también se extiende hacia otros “yerros morales”, en este caso representados por decisiones políticas y bélicas que serán las que deriven en su cautiverio.





Respecto de la toponimia hispánica en los nombres de los personajes, detectamos que el primero de ellos que aparece en el texto es Guzmán, capitán del ejército cristiano en Orán. La villa de Guzmán queda en la provincia de Burgos, cercana a la ribera del Duero.

Esta villa fue, en primer lugar, conquistada por los árabes y mantenida como tierra propia, luego donada por el rey don Ramiro I de Asturias al príncipe Gurbán o Urbán de Bretaña. Desde el momento que se detiene a los árabes en Poitiers se crea en Francia una corriente de simpatía hacia la España cristiana refugiada en las montañas de Asturias. Se percibe una España cristiana y pobre que se va a enfrentar a una España musulmana rica, y para ello necesita el apoyo y la ayuda directa de los franceses. Es así como el príncipe Gurbán viene a la España cristiana en el año 834. Luchó siempre al servicio del rey Ramiro I, se casó con su hija, doña Hermesenda y más adelante volvió a Bretaña donde reinó unos años. Gurbán y los suyos extendieron los dominios cristianos en torno a la ribera del Duero.

En el cerro los árabes tenían una torre-atalaya y la conquista resultó difícil hasta que consiguieron quemarla. Tras estos sucesos el rey le hizo la donación de esas tierras a su yerno, ubicándose aquí lo que llamaron Gudman, que fue evolucionando hasta el actual Guzmán. De allí descende el linaje que luego se ha extendido por toda España.



A continuación, nos ocuparemos del personaje de Buitrago, este soldado hambriento y voraz que defiende la muralla del fuerte cristiano. En este caso, hay dos enclaves con ese nombre en la Península Ibérica. Uno de ellos es un pueblo de la provincia de Soria (no lo he registrado en

los mapas) y luego Buitrago de Loyoza, un sitio que queda al norte de Madrid, cuyas primeras referencias históricas fiables datan del 1085 –según la información provista por la página del Ayuntamiento de esta ciudad– y que ha tenido un valor estratégico en la Reconquista. Alfonso VI ordenó su repoblación y le dio privilegio a esta ciudad para repoblar los núcleos existentes en su jurisdicción, así como a crear otros nuevos.



Posteriormente, podemos hablar de Oropesa, este cautivo cristiano que se encuentra en el aduar de Arlaja. En este caso, el término Oropesa denomina también dos espacios. En primer lugar, un pueblo perteneciente a Toledo, en la comunidad de Castilla– La Mancha, que es mencionado por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*. Este sitio fue reconquistado en el siglo XI y aparece mencionado por primera vez como perteneciente a la corona castellana en un documento de Alfonso X del año 1277. Por otra parte, existe la ciudad de Oropesa del Mar, cercana a Valencia, que debió ser recuperada de las manos de los moros tanto por el Cid Campeador como por Jaime I el conquistador.



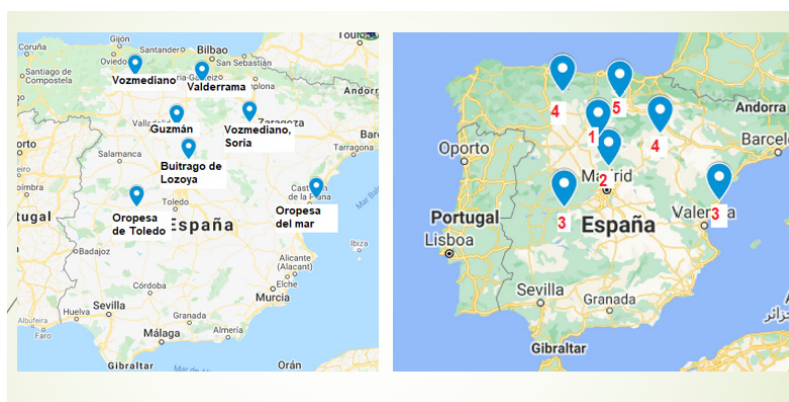
El siguiente personaje que analizaremos será el de Vozmediano, que aparece acompañando a Margarita, quien, vestida de hombre, emprende la búsqueda de Fernando de Saavedra de quien se había enamorado de oídas. Respecto de este topónimo podemos decir también que hay dos lugares en España con ese nombre, el primero en la provincia de Soria. Este lugar se caracteriza por poseer un castillo que fue construido luego de la Reconquista (mediados del siglo XII) y formó parte, alternadamente, de los reinos de Castilla y de Aragón. Además,

existe un pueblo llamado Vozmediano en León que celebra sus fiestas patronales en honor al apóstol Santiago, patrono de España.

Por otra parte, la Real Academia de la Historia recoge la biografía de Juan de Vozmediano, consejero de Hacienda de los Reyes Católicos y contador en la Comisaría General de Cruzada. Este funcionario, también, intervino en la toma de Granada.



Finalmente, nos encontramos con el personaje de Juan de Valderrama, hermano de Margarita, que llega a Orán en búsqueda de su hermana. El nacimiento de esta localidad se corresponde con los primeros momentos de la repoblación altomedieval. Su primera mención como entidad está presente en los votos de Fernán González en el siglo XII.



En síntesis, lo que vemos hasta aquí es que la mayoría de los personajes secundarios de la obra se denominan con topónimos hispánicos correspondientes a pequeños hechos que formaron parte de la Reconquista. No obstante, no son lugares que marcaron hitos en la historia, sino pequeñas batallas, de las cuales nos enteramos por la información que brindan los ayuntamientos y las etimologías de los apellidos, circunstancias que no aparecen en las grandes enciclopedias. Por lo tanto, podemos inferir como primera conclusión, que Cervantes

reivindica la conquista cristiana a partir de estos pequeños sucesos que, si bien no marcaron un quiebre, fueron dando forma al avance cristiano en la península y el potencial público de la obra podría reconocer como parte de las ciudades que conformaban el reino. En este punto, coincidimos con lo que señala Lourdes Albouisech al analizar la idea del mundo como teatro y los límites que tiene la verdad: “Indirectamente, el dramaturgo está examinando así la manera en que la sociedad puede percibir la realidad” (Albouisech, 2004:338). En consecuencia, la percepción funciona como variedad de lo metadramático.

El gesto de Cervantes de construir desde los pequeños enclaves podría encuadrarse en los términos de la microhistoria acuñado, entre otros autores, por George Duby.

Isabel Rouane reflexiona sobre el desdoblamiento del espacio escénico que se da en esta obra. Principalmente entre el umbral que se da entre el aduar y la muralla y el pasaje constante de uno a otro lado: “El discurso dibuja una frontera entre los dos ámbitos, aduar y muralla, una relación de simetría invertida: ambos a la vez cercados, víctimas del asedio y abiertos hacia otro espacio”. (Rouane, 2017:327).

Para Carrasco Urgoiti, esa coexistencia fronteriza tenía sus matices, aunque en palabras de Garcés la tregua era la condición más frecuente. Esta situación cambia hacia finales del medioevo.

Por eso mismo, este texto abre la colección de comedias, funciona como ese umbral que “mezcla verdades con fabulosos intentos” (Cervantes, 2016:131). En consecuencia, esa idea de entrada, de pasaje, también hace foco en la posibilidad de traspasar ese límite como un rito de entrada y salida: Cervantes sale de su cautiverio y de su rol como soldado para consagrarse en las letras y examinar en ese ámbito sobre el pasado reciente; sale de su identidad como Cervantes para ser Cervantes Saavedra. En ese pensamiento de frontera reversible se posibilita el cambio de identidad, pero también la presentación de un nuevo modo de percibir la realidad y la historia.



Si analizamos las menciones que se hacen de estos personajes sobre los que reflexionamos anteriormente, podemos notar un recorrido por la geografía española: un primer avance hacia la costa del Duero y luego hacia las riberas del Tajo, es decir, se corresponde con las primeras etapas de la Reconquista. Lo llamativo es que, a partir de ahí, las ciudades que se mencionan conforman un retroceso hacia el norte del territorio, hacia las raíces castizas de lo hispánico. Por lo tanto, nos queda la duda ¿Por qué Cervantes no habla de la etapa de la Reconquista que lo precede inmediatamente y de los años que lo incorporan a la acción militar cristianizadora? ¿Qué nos intenta mostrar con este paso por las ciudades y ese retorno al origen? ¿Existe

una crítica implícita al ejercicio bélico de la dinastía Trastámara y los Austrias mayores? Entonces *¿Los gallardos españoles* son aquellos que iniciaron la reconquista en las etapas previas? En resumen, se operan dos movimientos en el espacio: uno hacia el sur y el regreso hacia el norte. En el texto, según el orden de aparición de los personajes, una vez que se menciona por primera vez a Oropesa, se inician las menciones de lugares de retorno hasta llegar a Valderrama. De hecho, el personaje de Oropesa es liberado y puede volver a su lugar de origen. Es decir, justamente, los personajes que representan el reconocimiento de las identidades verdaderas (Oropesa de Fernando; Juan de Valderrama de Margarita y Vozmediano) son los que permiten leer la obra de manera inversa, hablar de la Reconquista hacia el pasado. La frontera ya no corresponde a la división entre moros y cristianos, sino a la distinción entre los modos de gobierno dentro de un mismo reino.

En consonancia con lo expuesto hasta aquí, tenemos al personaje de Fernando Saavedra, cuyo patronímico es adoptado por Cervantes luego de su cautiverio, tal como lo analiza profundamente Luce López-Baralt. La adquisición de ese apellido se corresponde con un nuevo tiempo y no es casual que haya elegido Saavedra, dado que este patronímico corresponde a un linaje que ha tenido relevancia en las relaciones entre cristianos y moros. María Soledad Carrasco Urgoiti sostiene al respecto:

Sentí el asombro que nos sobrecoge tantas veces ante la múltiple resonancia que sabe dar Cervantes a los nombres de los personajes. La familia que a lo largo de las generaciones ejemplificó mejor que otra alguna la cultura fronteriza, no fueron los Mendoza, los Fajardo ni los Narváez. Fueron los Saavedra<sup>1</sup>.

María Antonia Garcés también examina el agregado del apellido Saavedra al nombre de Cervantes e indica “Saavedra [...] invoca la frontera entre el mundo cristiano y el mundo musulmán, entre el universo limítrofe de los renegados y el espacio ambiguo de los que retornaban a España ‘manchados’ por el largo cautiverio en Berbería”<sup>2</sup>. Ese apellido funciona como oscilación entre ese “otro yo” con el que se refiere a sí mismo Fernando Saavedra, equivalente a la vida en Lepanto y al cautiverio en Argel de Cervantes. El agregado del nombre funciona como huella de su experiencia dolorosa en tierras moras, como lo sigue analizando Garcés “simultáneamente delinea [...] una geografía, un cuerpo y una cicatriz que sangra”. De modo equivalente, Isabel Rouane expresa:

De modo parecido, los juegos de simetría y de reversibilidad en los espacios de El gallardo español, y en otras comedias de cautiverios, dibujan un mapa que deslinda una geografía afectiva marcada por una topología de la reciprocidad. En el centro de la escena, el dramaturgo coloca un espacio que simboliza los lazos que unen estos dos mundos a la vez penetrados y compenetrados por una idéntica realidad mediante un juego de interpolación de micro-espacios españoles en tierra mora: el presidio de Orán es el mayor y mejor ejemplo del anclaje de la hispanidad en la alteridad mora. Y al revés, el aduar de Arlaja es un microcosmos moro en una zona española<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Carrasco Urgoiti, 1998:574.

<sup>2</sup> Garcés, 2004:253.

<sup>3</sup> Rouane, 2017:332.

Saavedra también corresponde al nombre de dos pueblos pertenecientes a Orense y Lugo. Su etimología refiere 2 significados: *sala vieja* o *el que retorna del más allá*. El personaje de Fernando, en su estadía en el aduar, adopta el nombre de Juan Lozano, es decir de esa *sala vieja* hay un avance hacia a lo nuevo, lo joven, lo vigoroso que detona esta nueva denominación, lo que podríamos relacionar con esta forma inédita de ver la historia. Cervantes no está hablando de la convivencia entre cristianos y musulmanes, sino que está reivindicando el pasado español, en detrimento de los reinados que desencadenaron las acciones que lo llevaron a su cautiverio. Con todo esto, podemos decir que el nombre funciona como geografía, marca la otredad en la nueva identidad y, al mismo tiempo, expone el cruce entre la vida, la muerte y la creación.

### Bibliografía citada

- Albouisech, Lourdes (2004), “Mezclar verdades con fabulosos intentos’: Metateatro y aporía en *El gallardo español* de Cervantes” en *Anales Cervantinos*, XXXVI.
- Archivo histórico de la nobleza*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/nhn/portada.html>, obtenido el 28/3/2022. (entradas sobre: Guzmán de Burgos, Buitrago de Loyoza)
- Artero, Juan de la Gloria (1879), *Atlas histórico-geográfico de España, desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*, Granada: Imp. de Paulino Ventura Sabatél, <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/14483>, obtenido el 28/3/2022.
- Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Buitrago de Loyoza*, Ayuntamiento de Buitrago de Loyoza, <https://www.buitrago.org/historia-y-patrimonio>, obtenido el 27/7/2021.
- Los pueblos del Ayuntamiento de Vozmediano de León*, Ayuntamiento de Vozmediano de León <http://www.aytobonar.es/los-pueblos/vozmediano.html>, obtenido el 27/7/2021.
- Historia del Ayuntamiento de Vozmediano de Soria*, Ayuntamiento de Vozmediano de Soria <http://www.vozmediano.es/historia>, obtenido el 27/7/2021.
- Carrasco Urgoiti, Ma. Soledad (1998), “El gallardo español como héroe fronterizo” en Bernat Vistarini (coord.), *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Islas Baleares: Universitat de les Illes Balears.
- Castro, Américo (1987), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2016), “El gallardo español” en *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Canseco ed., Madrid-Barcelona: Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores.
- Covarrubias, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Iberoamericana.
- Guzmán, Diputación de Burgos, <https://www.burgos.es/provincia/localidad/guzman>, fecha de consulta 27/7/2021.
- Valderrama, Diputación de Burgos, <https://www.burgos.es/provincia/localidad/valderrama>, obtenido el 27/7/2021.
- Duby, Georges (1988), *El domingo de Bowines*, Madrid: Alianza.
- López-Baralt, Luce (2013), “El tal de Shaibedraa’ (Don Quijote I, 40)” en *eHumanista/Cervantes 2*.
- Garcés, María Antonia (2004), “Testimonio, memoria y creación: Cervantes y Saavedra” en *Lerner, Nival y Alonso (eds.), Actas XIV Congreso AIH (Vol. II), España: Juan de la Cuesta*.
- Cédula por la que se ordena la toma de posesión de la fortaleza de Oropesa [del Mar] (Castellón)*, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5407736?nm>, obtenido el 28/3/2022.
- Juan de Vozmediano*, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/25734/juan-de-vozmediano>, obtenido el 28/7/2021.

Romero Gámez, Luis Alfonso, “La doctrina del error en Nacor de *El Gallardo Español* de Miguel de Cervantes” en [http://ru. ffyl. unam. mx/bitstream/handle/10391/638/LA%20DOCTRINA%20DEL%20ERROR%20EN%20NACOR%20DE%20EL%20GALLARDO%20ESPA%20C3%91OL%20DE%20MIGUEL%20DE%20CERVANTES.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/638/LA%20DOCTRINA%20DEL%20ERROR%20EN%20NACOR%20DE%20EL%20GALLARDO%20ESPA%20C3%91OL%20DE%20MIGUEL%20DE%20CERVANTES.pdf?sequence=1&isAllowed=y), obtenido el 25/7/2021.

Rouane, Isabel (2017), “Hacia una poética de los espacios liminales en la comedia cervantina. El caso de “El gallardo español”“. en González Cañal y García González (eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso extraordinario de la AITENSO (Actas selectas). Toledo, 9,10,11 y 12 de noviembre de 2016*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Secretaría de Turismo de Oropesa del Mar, <https://www.oropesadelmarturismo.com/ver/570/Historia.html>, obtenido el 27/7/2021.





# “A las obras de Francisco de Figueroa” de Lope de Vega: poesía, homenaje y memoria

**Eleonora Camila Gonano**

Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires

*ecgonano@hotmail.com*

## Resumen

En 1621 en su obra miscelánea *La Filomena*, Lope de Vega incluye un poema de corte circunstancial y laudatorio dedicado a Francisco de Figueroa. En dicho homenaje no solo se recupera la figura de un admirado colega sino que le permite reflexionar una vez más sobre la nueva poesía de Góngora y responder a las polémicas literarias del momento. En consecuencia, esta pieza poética esconde bajo las circunstancias del homenaje laudatorio los ejes que recorren a la miscelánea en la que está inserto. El análisis del sexteto lira en su contexto de producción como así también en su construcción retórica permite estudiar en detalle qué proyecto de escritura constituía el interés y norte de Lope de Vega en dichos años.

---

**Palabras clave:** poesía, siglo de oro, Lope, barroco, poética

“A las obras de Francisco de Figueroa” de Lope de Vega: poetry, tribute  
and memory

## Abstract

In 1621 in his miscellaneous work *La Filomena*, Lope de Vega included a circumstantial and laudatory poem dedicated to Francisco de Figueroa. In this tribute, not only does he recover figure of the admired colleague, but also allows himself to reflect once again on Góngora's new poetry, and respond to the literary controversies of the moment. Consequently, this poetic piece hides under the circumstances of the laudatory tribute the axes that run through the miscellany in which it is inserted. The analysis of the lira sextet in its context of production, as well as in its rhetorical construction, allows us to study in detail what writing project constituted the interest and aim of Lope de Vega in those years.

---

**Keywords:** poetry, golden age, Lope, baroque, poetics

“A las obras de Francisco de Figueroa” es un poema de Lope de Vega que forma parte de la miscelánea *La Filomena* publicada en 1621. Años más tarde (1625) se publica bajo el título “A Francisco de Figueroa” en los preliminares del volumen *–Obras de Francisco de Figueroa–* cuya edición estuvo a cargo del amigo del homenajeado, Luis Tribaldos de Toledo, en Lisboa. Es evidente que Lope había compuesto esta pieza para formar parte del libro dedicado al poeta fallecido, sin embargo, tal como señala Patrizia Campana (1999), nuestro autor adelantó su aparición.

La crítica citada en un trabajo titulado “*La Filomena* de Lope de Vega como género literario” planteaba como hipótesis central de su lectura que no nos enfrentábamos a una colección miscelánea y proponía:

Si en el *Canzoniere* de Petrarca los distintos fragmenta estaban cohesionados por la subjetividad de la voz lírico-amorosa y operaban como una estructura sistemática, en *La Filomena* la constante autodefensa del autor, unida al ataque mesurado contra sus detractores, es uno de los criterios unificadores del conjunto, la estructura subyacente y profunda de toda la obra. (2000:429).

Esta hipótesis de lectura nos va a permitir proponer una lectura de los vaivenes del poema que nos ocupa. Ahora bien, ¿qué función cumpliría este homenaje dentro del conjunto de *La Filomena*, más allá de la evidente función laudatoria y circunstancial?

En torno a esos años Lope se enfrentaba a los embates de su detractor Pedro de Torres Rámila que había publicado la *Spongia* (1617), el cargo de cronista real ambicionado no llegaría y veía con preocupación el crecimiento de la nueva poesía de Luis de Góngora. Por lo tanto, el volumen era parte de una estrategia para presentarse en el ambiente cortesano como el poeta culto, al nivel del cordobés, pero con un estilo en su lengua poética deliberadamente sencillo, opuesto al de su rival.

Procederemos a revisar la estructura de *La Filomena* con la intención de ver en dónde está ubicada este homenaje a Francisco de Figueroa y de analizar su función dentro de la estructura general. Primero se nos presentan dos partes: la primera corresponde a la fábula mitológica, la segunda parte es una larga silva. A continuación de “*La Filomena*” encontramos la novela corta “*Las fortunas de Diana*”, el poema “*La Tapada*” seguido de otra fábula mitológica, “*La Andrómeda*”. Después de las mencionadas composiciones, empieza un conjunto de piezas más cortas: encabezadas por diez epístolas, una elegía, dos canciones petrarquistas, un tratado en prosa (“*Discurso de la nueva poesía*”), una égloga de Pedro de Medina Medinilla, dos canciones aliradas, seis sonetos, una silva y el soneto final “*La calidad elemental resiste*”. Entre estas piezas finales, específicamente, en la categoría de canción alirada, encontramos el homenaje rendido al poeta fallecido.

Nuestro poema está enmarcado, dentro de la estructura que describiéramos por una canción alirada, una pieza claramente encomiástica, dedicada a las bodas del primogénito del duque de Alba, don Fernando Jacinto de Toledo, duque de Huéscar con doña Antonia Enríquez, marquesa de Villanueva y por un soneto de corte conceptista dedicado a la muerte de Felipe III y al ascenso de su hijo Felipe IV. Por lo tanto, en un primer acercamiento, al menos desde la disposición dentro de la miscelánea es clara la función laudatoria, circunstancial, aunque como en breve veremos, nada en Lope es tan sencillo.

Es muy poco lo que sabemos de Francisco de Figueroa, el protagonista del poema, desconocemos la fecha de nacimiento y muerte. Contamos con una semblanza trazada por Luis Astrana Marín, en el capítulo 36 del tomo III de su clásica biografía dedicada Miguel de Cervantes.

En dicho capítulo el autor registra el vínculo con Cervantes y Lope, en particular se detiene, claro está, en la influencia y relaciones rastreables al interior de La Galatea en una lectura en clave (1958: 201-203). En el volumen dedicado por su amigo Luis de Tribaldos contamos con un retrato panegírico compuesto por éste.

El poema compuesto por Lope es una canción alirada, también conocida como sexteto lira (7a-11B-7a-11B-7c-11C) y consta de ocho estrofas contabilizando un total de cuarenta y ocho versos. Es interesante notar que desde el paratexto que el homenaje que se va a rendir, no es al poeta, sino a su legado literario (“A las obras de Francisco de Figueroa”), que como veremos, paradójicamente, ni siquiera llegó completo.

Las dos primeras estrofas desarrollan la idea de la trasmutación del poeta como el ave fénix en su obra que lo sobrevivirá y así superará al olvido. La primera se abre con la alusión de dos mitos, elemento que va a ser una constante a lo largo de la canción. Se evoca “el dulce canto” (1969<sup>1</sup>: 905,1v.) que “bañó los aires en sonoro acento/ de Mirra enciende el llanto/ árabe fénix al postrero aliento” (905:2-4 vv.). Ese poder de la palabra poética presentada en dulce canto, sonoro acento, ya está recorrida por el poder extraordinario que produce. Las lágrimas de Mirra y la muerte del ave fénix se transforman en otra posibilidad: la del resurgir, la del renacer: “Y cuando muerta yace, / anima las cenizas y renace” (905:5-6 vv.). Sebastián de Covarrubias en el Tesoro de la lengua señala al respecto: “es un árbol pequeño que nace en arabia (...) La principal virtud que tiene es conservar los cuerpos de los muertos sin corrupción” (1611). Es inevitable trazar la analogía entre Figueroa y el ave Fénix trabajando con la idea de que el poeta renacerá gracias a su pluma tal como el ave lo hace de sus cenizas (4-6 vv.).

En la segunda estrofa se desarrolla el tópico del poder destructor del tiempo (“porque el tiempo se loa/ que no hay cosa mortal que no consuma”, 7-8 vv.) al que “el fénix Figueroa/ enciende su memoria con su pluma” (905:9-10 vv.). Por lo tanto, la primera mención en la estrofa antecedente al ave fénix cobra toda su dimensión y retroalimenta lo que se va a convertir en uno de los ejes del poema: la escritura preserva al poeta en la memoria. La identificación total entre el pájaro y el poeta que queda, analogía y repetición mediante (en los versos cuatro y nueve) tiene una carga simbólica y emblemática muy importante tal como indica José Julio García Arranz:

Entre los capítulos que Giulio Cesare Capaccio dedica a la revisión de la vertiente simbólica de los distintos animales, encontramos el del fénix ilustrado con una empresa en la que el ave aparece, una vez más, sobre las llamas de la pira con sus alas extendidas, situada en esta ocasión sobre la superficie de un altar conforme a las viejas narraciones. Bajo el lema *Nutrixipse sui* –“El que se nutre a sí mismo”– simboliza el ave a quien “(...) sin la ayuda de otros ha conseguido un grado considerable de riqueza o de virtud... (2010:369).

Y justamente este es el valor que lo convierte en único al homenajeado cuya obra verá la luz en breve y que se convierte en un círculo virtuoso en dicha retroalimentación entre obra y poeta. No solo revive en su memoria sino que también como cierra el sexteto: “nace otra vez en breve patria al mundo” (906:12v.). Nacer a través de su obra desde su hogar al mundo es lo que lo vuelve inmortal.

<sup>1</sup> Citamos a partir de la edición de José Manuel Blecua de 1969, figura en la bibliografía consultada.

La tercera y cuarta estrofa presentan una breve semblanza biográfica del poeta destacando dos hechos particulares que no son definitorios tanto de su vida sino de su obra. En el sexteto que abre este grupo se traza una analogía con Virgilio, que enaltece a Figueroa. La intención de dar al fuego su obra lo equipara al poeta latino: “Que habiendo (¡ay duro intento!), / igual en todo al dulce Mantüano, / al voraz elemento/ dado sus versos, de su honor tirano, / hoy son entre la llama/ penates de los brazos de la fama” (906:13-18 vv.). El “dulce canto” (1 v.) evocado en el “dulce Mantüano” no solo equipara a los poetas, sino también, implícitamente, quedan igualadas sus producciones poéticas.

En la semblanza brindada por Luis de Tribaldos a modo de preliminar para la edición finalmente aparecida en 1625, contamos con la información biográfica que echa luz sobre esta analogía: “Pudieran salir a la luz otras obras admirables, si fuera de esto, su dueño con tan generoso espíritu como las escribió no las desestimara mandando (como otro Virgilio) a la hora de su muerte quemar cuanto de este género hasta aquel trance había compuesto” (1625). La identificación total con el poeta latino eleva a Figueroa a la categoría de clásico, lo que de alguna forma continua la línea que cruza a toda *La Filomena* desde su título: el uso y las alusiones al mundo clásico y mitológico. Sus versos, incompletos, rescatados se erigen en dioses penates, en dioses protectores. Esta no es la única analogía que trabaja en la línea de la identificación con poetas señeros: en la cuarta estrofa es el turno de equipararlo a la figura de Francisco Petrarca, para finalmente superarlo ya que, si el vate italiano fue laureado en su tierra, Figueroa tiene más mérito ya que triunfó en tierra extraña: “pero que al suyo España/ podrá decir que se la dio la extraña” (906:23-24 vv.). Recurrimos nuevamente a Tribaldos:

Siendo mancebo paso a Italia donde parte fue soldado, y parte prosiguió su intento en las letras en Roma, Boloña, Sena y no sé bien si en Nápoles, señalándose particularmente en la poesía castellana, y Toscana, con tanta maravilla de aquella nación tan poco aficionada a la gloria Española, que por sus versos adornados de graves, y sutiles concretos, y admirable propiedad en lenguaje, y disposición no le pudo negar el epíteto de DIVINO, ni el laurel que después de Petrarca ninguno tan conocidamente mereció. (1625).

Como señaláramos oportunamente, el derrotero italiano del poeta extinto está asociado con sus actividades militares, lo que da pie a que la estrofa quinta desarrolle el tópico de las armas y las letras. Podríamos afirmar que estas es una estrofa de transición, ya que se empieza a cerrar el retrato literario de Figueroa. Lo que podría ser una tensión, en el homenajeado es una perfecta síntesis: “única luz, que, con espada y pluma, / fuiste Marte y Apolo” (906:26-27 vv.). La segunda mitad de la estrofa se cierra con el deseo que “el tiempo rinda innumerable suma/ de aplausos y laureles, / con que en sus alas inmortales vueles” (906:28-29 vv.). El deseo del yo lírico parece retomar a modo de cierre con una modulación diferente el tópico del tiempo y la pervivencia del recuerdo. Sin embargo, a Figueroa le espera otra misión.

La sexta estrofa se abre con un nexos coordinante copulativo que ahora erige la obra poética del fallecido como ejemplar ante la amenaza de la nueva poesía: “Y pues no alcanzaste/ de aquesta edad los bárbaros escritos, / y docto nos dejaste/ de tu dulzura ejemplos infinitos, / enseñen como infusas/ estos monstros bastardos de las musas” (906:31-36 vv.). La muerte ha impedido que Figueroa/ Virgilio llegara a ver los “bárbaros escritos”, (32 v.) metáfora de la nueva poesía. Frente a esa amenaza, los versos de Figueroa, –“y docto nos dejaste/ de tu dulzura ejemplos infinitos” (33.34 vv.) – tienen un mandato claro: “enseñen como infusas/ estos

monstros bastardos de las musas” (906:35-36 vv.). Su poesía es ejemplar, transmite un saber que es una gracia o don para los nóveles poetas y es una fuente inagotable.

Detengámonos en la metáfora que los define como “monstros bastardos de las musas”. Sebastián Covarrubias en el *Tesoro de la lengua* dice de “monstro”: “es cualquier parto contra la regla y orden natural”. Veamos qué dice de bastardo: “lo que es grotesco y no hecho con orden, razón y regla”. Seguidamente el estudioso se explaya sobre la condición con que contemporáneamente se usa el término, referido claro está a los problemas de filiación. Es así como lo monstruoso, lo grotesco y desordenado aparece en la nueva poesía y se plasma en sus “bárbaros escritos”, producto claramente esperable, que deviene en un producto poco menos que ininteligible.

La invocación a Figueroa como aquel que va a tener la misión de guiar y de proteger a los poetas y a su poesía (recordemos que en la tercera estrofa sus versos eran dioses penates) de se da en la estrofa siguiente en su primer verso en el que la identificación entre poeta y obra es total: “Tú, dulce; tú, sonoro”, (906:37 v.). El yo lírico sigue adjetivando profusamente al poeta/ obra en una enumeración que lleva a la hipérbole y desemboca nuevamente en la pervivencia en la memoria: “casto, limpio, suave, finalmente, / con mil laureles de oro, / divino en el aplauso de la gente” (906:38-40 vv.). Años más tarde Lope se referirá a Figueroa y el mote de divino de la siguiente manera:

... escribe estas canciones con mucho gusto, por ser (aunque breve elogio) sujeto de hombre tan único, que mereció llamarse EL DIVINO (entre españoles, peregrino término y voz respetada que pocas veces mira humanos merecimientos, aunque común en Italia) y con mayor hipérbole, por sere n el concurso de tan excelentes hombres Camara, Garai, Vergara, Marco Antonio de la Vega, Pedro Lainez, ... (1625).

En el cierre el yo lírico afirma que a la memoria de Figueroa le “consagrarán altares” (907:45 v.). Los dos últimos versos trabajan intertextualmente con el mito clásico: “y, como otro Perseo, / serás de Atlante escudo meduseo” (907:47-48 vv.). En esta alusión se asocia a Góngora con Atlante, el poeta cordobés en reiteradas oportunidades había sido asociado por Lope con un gigante; por lo tanto, estos versos de cierre pueden –analogía mediante– trabajar con la idea de que la poesía de Figueroa, tal como Perseo, convertirá en piedra a la gongorina Medusa y a sus seguidores deteniendo por fin su avance.

Vamos a tratar de responder a la pregunta que planteáramos en el inicio de nuestra lectura: ¿qué función cumpliría este homenaje dentro de *La Filomena*, más allá de la evidente función laudatoria y circunstancial? Para ensayar una respuesta voy a recurrir a un precioso ensayo de Jorge Luis Borges, en *Otras inquisiciones*, “Kafka y sus precursores”:

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. (1989:89-90).

De alguna manera, Lope ha creado a su precursor y sutilmente nos lo ha insinuado desde la primera estrofa y lo ha reforzado en la segunda, ¿cómo lo ha hecho? Sencillamente con las menciones al fénix aplicadas al homenajeado: “árabe fénix” y “fénix Figueroa”. Aurora Egido en su trabajo “La fénix y el fénix. En el nombre de Lope” aparecido en 1999 recorría exhaus-

tivamente los usos del mito y de su función como etiqueta en nuestro poeta y nos dejaba bien en claro que un primer uso del término “fénix” está asociado a la hipérbole encomiástica, tal como demostráramos, en nuestro recorrido por la canción dedicada a Figueroa. La crítica se encarga de marcarnos que de todos los nombres de Lope, este es el que cristalizó en su vida, también en su fama póstuma y “se identificaba con ella de modo que hablar de la fénix era hablar casi siempre de sí mismo” (1999:48).

En el homenaje analizado los sintagmas citados aparecían unidos a la idea de la inmortalidad asociada a la obra literaria, y como fuéramos trabajando en nuestro análisis, no es Figueroa el invocado, sino sus versos que siguiendo una tradición clásica (Virgilio, Petrarca, Perseo) van a ser ejemplo y como el semidios derrotarán la monstruosa/medusea poesía gongorina. Lope no está solo en su polémica con Torres Rámila, con Góngora y sus seguidores, con sus rivales cortesanos. Figueroa y su obra, son sus precursores, que aun ausentes (y pues que no alcanzaste/ de aquesta edad los bárbaros escritos/ y docto nos dejaste/ de tu dulzura ejemplos infinitos<sup>2</sup>) dejan un legado similar al que está construyendo el propio Lope.

Es en este contexto que como señala Egidio:

... aparece la Fénix hispana como signo de la fuerza del venero poético autóctono encarnado por el propio Lope. La Filomena muestra así una nueva acepción del ave, convertida, por mor de su argumento, en fénix nacional, puro trasunto de historia literaria en el que Lope reivindica los valores de la poesía española que no necesitan andar “en verso forastero, oculto y grave”. (1999:41).

Y así la fragmentaria obra de Figueroa termina transformada en la voz Lope y la retórica del propio Lope, para defenderlo del opúsculo publicado y de los enemigos presentes. Los dos poetas serán epítome y guía para otros poetas como el ruiseñor en *La Filomena* y el fénix en el homenaje analizado.

## Bibliografía consultada

- Astrana Marín, Luis. (1948-58). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. 3 vols. Madrid: Reus.
- Borges, Jorge Luis. (1989). “Kafka y sus precursores”. *Obras completas*. Tomo II. Barcelona: María Kodama y Emecé Editores. 88-90.
- Campana, Patrizia. (1999). *La Filomena de Lope de Vega*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- . (2000). “La Filomena de Lope de Vega como género literario”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*. Tomo I. Medieval. Siglo XVI y Siglo XVII. Madrid: Castalia. 425-432
- Covarrubias, Sebastián. (1611). *Tesoro de la lengua castellana*. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Lengua/Diccionarios/Galeria/Obra2.html> Consultado 29/03/2022.
- Egidio, Aurora. (2000). “La fénix y el Fénix”. *Otro Lope no ha de haber: Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*. Firenze: Alinea. 11-49.
- García Arranz, José J. (2010). *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán.

<sup>2</sup> El subrayado es nuestro.

- Tribaldos, Luis de. (1625). *Obras de Francisco de Figueroa laureado pindaro hespañol* (sic), Lisboa.  
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000192553> Consultado 29/03/2022.
- Vega, Lope de. (1969)". *La Filomena*". *Obras poéticas*, J.M. Blecua, ed. Barcelona: Planeta. 571-913.





# La conversión como frontera y mecanismo de traducción en *Dialogos contra a Cristandade* (EH 48 D 39) de João Pinto Delgado

**Augusto Gonzalez Molina**

Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades  
Universidad Nacional de Salta – CONICET

[augustogonzalezmolina@hum.unsa.edu.ar](mailto:augustogonzalezmolina@hum.unsa.edu.ar)

## Resumen

El converso João Pinto Delgado es autor de un manuscrito del siglo XVII titulado *Dialogos contra a Cristandade* (EH 48 D39), que constituye un diálogo en el que opera una serie de interacciones entre personajes que, en el nivel de la enunciación, configuran sus discursos e identidad. Uno de estos es un converso que retornó al judaísmo. Considerando que su universo discursivo es un espacio abierto y de permanente flujo de textos, la conversión resultará un mecanismo de traducción que opera desde un texto de partida (la fe de base) hacia un texto totalmente nuevo (la nueva creencia). En el caso de un criptojudío, el texto resultante no se configura como un sistema totalmente cerrado, sino dinámico y problemático.

Entonces, ¿cómo se concreta y configura la interacción entre el discurso del sujeto converso y su identidad desde el texto? Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de Lotman proponemos indagar en los mecanismos de traducción cultural-religiosos intervinientes en la conformación de dicho discurso a partir del texto de Pinto Delgado. La noción de frontera es considerada para reflexionar la conversión como un espacio semiótico específico, cuyos límites no son cerrados.

---

**Palabras clave:** conversión; frontera; João Pinto Delgado; literatura de conversos; Siglo de Oro.

Conversion as Boundary and Translation Mechanism in *Dialogos contra a Cristandade* (EH 48 D 39) by João Pinto Delgado

## Abstract

The converso writer João Pinto Delgado is the author of a manuscript from the XVII<sup>th</sup> century whose title is “Dialogos contra a Cristandade” (EH 48 D 39), which belongs to the dialogue

genre. In this text the interactions between the characters operate to set their discourses and identity in the enunciation level. One of them is a Christian-converted Jew that returned to Judaism. By considering his discursive universe as an open space, with a permanent text flow, conversión will become a translation mechanism that operates from a first text (the faith as starting point) into a completely new text (the new belief). In the case of a Crypto Jew, the resultant text is not configured as a totally close system, but dynamic and problematic.

Thus, how does the interaction between the converso subject's speech and his identity settle on and how is this aspect configured in the text? Based on Yuri Lotman's perspective on culture semiotics we propose to inquire into the cultural-religious translation mechanism that are participating in the speech from Pinto Delgado's text. The boundary notion is considered in order to reflect on conversión as a specific semiotic space whose limits are not closed.

---

**Keywords:** boundary; conversión; conversos literature; João Pinto Delgado; Spanish Golden Age.

En la literatura áurea, la noción de lo converso aparece con un carácter negativo pues “el distanciamiento respecto de la conversión se ve compensado en el ámbito literario por la creciente referencia al cristiano nuevo, hacia el cual se han desplazado las marcas funcionalmente degradantes que correspondían al judío” (Fine, 2008:440). Esta crítica también refiere a las posibilidades diversas de que lo converso sea textualizado y de cómo el sujeto converso emerge en los textos del Siglo de Oro a partir de diferentes modos: estrategias discursivas, los personajes, voces narrativas, entre otras (2013:518).

Fine también argumenta que existen dos vertientes a considerar: la literatura de conversos desde la perspectiva de una “literatura escrita por autores de posible origen judeoconverso y/o la literatura en la que suelen identificarse narradores, personajes y la representación de la llamada situación conversa” (Ibid.: 499) y como propuesta estética, sin considerar el origen de sus autores. De esto se desprende también considerar la “heterogeneidad y confusión en un escenario de identidades superpuestas y cambiantes” (Cohen, 2013). En lo particular, alternamos el apelativo entre converso y judeoconverso para resolver la ambigüedad<sup>1</sup>.

Así, los autores conversos remite a un amplio espectro de discursividades, que quedaron fuera del canon del Siglo de Oro español. Dicho subtipo literario presenta un corpus “no sólo rico cuantitativa y cualitativamente, sino también de sustancial aporte para la investigación, dado que siendo inequívocamente literatura escrita por conversos o sus descendientes, manifiesta ampliamente la heterogeneidad y complejidad diacrónica y sincrónica de dicha literatura. (Fine, 2013:508). Algunos críticos como Ronald Surtz (1995) afirman que existiría un proceso de codificación, aunque otros aluden a la reconstrucción del lector implícito (Fine, 2013) para echar luz.

Ahora bien: si consideramos que lo converso ocupa un lugar problemático en la sociedad española del XVII, nos planteamos el siguiente interrogante: ¿de qué manera el sujeto converso se construye y reconstruye a sí mismo? Considerando que el universo discursivo converso es un espacio abierto y de permanente flujo de textos, la conversión resultará un mecanismo de traducción que opera desde un texto de partida (la fe de base) hacia un texto totalmente nuevo (la nueva creencia). En el caso de un criptojudío, el texto resultante no se

---

<sup>1</sup> En hebreo, para designar a judíos obligados a convertirse a otro credo, se utiliza el término anusim (אָנּוּסִים), “forzados”, o mumarim (מִיִּרְמִיָּה), “conversos”. Dejamos de lado la cuestión de la apostasía, puesto que el término hebreo meshumad (מְשֻׁמָּד), “apóstata”, refiere a una actitud voluntaria de renuncia a la fe anterior y adquiere un sentido negativo (vid. Fine, 2013 y Gonzalez Molina, 2019).

configura como un sistema totalmente cerrado, sino dinámico y problemático, generando un contradiscurso. Este se manifestaría, pues, como una respuesta desde la reproducción de un discurso cristiano que sufre un proceso de “antagonización”: “Existe en la literatura sefardí una considerable cantidad, aún poco explotada, de textos que desafían y a menudo parodian el discurso católico de los antagonistas, refiriendo principalmente a la Inquisición y la fe cristiana” (Den Boer, 2005:54)<sup>2</sup>. Este crítico holandés al mismo tiempo habla de continuidades ibéricas en modelos de escritura por parte de los sefardíes occidentales (en sus términos, los conversos que lograron retornar al judaísmo en Amsterdam principalmente), sino que existe una instancia más. Las producciones se tornan y se solidifican como discursos propios, o bien, contradiscurso: “[...] encontramos la ilustración más elaborada de una literatura que no se limita a la imitación sino a la réplica de un discurso ibérico ‘cristianoviejo’. Es lo que llamamos su contradiscurso” (Ibid.: 57)<sup>3</sup>.

Por su parte, el escritor hispanoportugués João Pinto Delgado (1590-1653), quien retornó al judaísmo en los Países Bajos, produjo en el siglo XVII un manuscrito titulado *Dialogos contra a Crisandade*<sup>4</sup> (EH 48 D 39). Dicho texto manifiesta una estructura heterogénea a nivel genérico pues fue catalogado en sus inicios como una autobiografía y apologética por Israël Révah en 1961. Pero, nos basamos en identificarlo como un diálogo en el que opera una serie de interacciones entre personajes que, en el nivel de la enunciación, configuran sus discursos e identidad. Uno de estos es un converso que ha retornado al judaísmo y discute con otros interlocutores acerca de la conformación de otras identidades, es decir, otros sujetos desde lo discursivo. Resulta importante indagar en la dinámica e interacción de los diferentes interlocutores que intervienen en el texto partiendo de la existencia de una instancia concreta como lo es el sujeto cultural converso (Gonzalez Molina, 2021) en cuanto a la emergencia de una voz discursiva.

Entonces, ¿cómo se concreta y configura la interacción entre el discurso del sujeto converso y su identidad desde el texto? Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de Lotman se propone indagar en los mecanismos de traducción cultural-religiosos intervinientes en la conformación de dicho discurso a partir del texto de Pinto Delgado. Se retoma también la noción de frontera para reflexionar la conversión, en este manuscrito, como un espacio semiótico específico en el que los límites no son cerrados. De este modo se generan diversos textos en los que se materializará el discurso del converso como un producto no solo literario sino también sociocultural e histórico.

## 1. Sujeto converso y frontera permeable

Definiendo la conversión como un acto de cambiar de un credo religioso para aceptar y abrazar otro, establecemos no solo un movimiento, sino que además marcamos límites, ya que la nueva fe, aun similar, es otra orilla. No obstante, persisten elementos que, habiendo quedado fuera de la nueva esfera, permiten construir esa interioridad que ahora se vuelve propia. Como afirma Lotman: “Este espacio es ‘nuestro’, ‘propio’, es ‘refinado’, ‘seguro’, ‘armoniosa-

<sup>2</sup> Traducimos directamente del francés.

<sup>3</sup> Ibid. nota anterior.

<sup>4</sup> Alojado en la biblioteca de judaica Ets Haim de la ciudad de Ámsterdam, Reino de los Países Bajos. Israël Salvator Révah editó parcialmente algunas secciones del manuscrito, quien lo categoriza como autobiografía y establece que el título en portugués no fue dado por Pinto Delgado, sino que es posterior: “No es ciertamente aquel que João Pinto Delgado habría dado a su obra. Si fuera absolutamente necesario darle un título, podría llamarse Los coloquios de Naarden” (1961:44). Traducimos directamente del original en francés.

mente organizado', etcétera. Por contraste, 'su espacio' es 'otro', 'hostil', 'peligroso', 'caótico'" (1990:131)<sup>5</sup>. Se delimita un *locus* propio, distinto al que se dejó atrás, y observamos como resultado dos dinámicas: CONFESO<sub>1</sub> (el sujeto practicante de una religión) y CONFESO<sub>2</sub> (un nuevo creyente). El primero manifiesta en su universo semiótico espiritual una interacción cercana con la nueva religión, por voluntad propia, y deviene en el segundo. Entonces, el lenguaje en la traducción que opera la conversión no será tan ajeno.

Ahora bien, y retomando el caso de los judeoconvertos del Siglo de Oro: ¿la dinámica es la misma? El ruido que opera en el mecanismo de semiotización es tan fuerte que genera una serie de problemas espirituales e identitarios en el sujeto. Esto quiere decir que la conversión no operaría de modo completo, sino que se vería interrumpida por una serie de elementos extraños, ajenos al universo del sujeto que no la elige, sino que le es impuesta. De este modo, el confeso (el judío) será un CONVERSO (cristiano nuevo). Aunque a nivel teológico ambas creencias difieran, imponiendo barreras y límites, existe sin embargo en este movimiento una multiplicidad de límites que se permean entre sí. Lotman afirma que la frontera no es unívoca, sino ambivalente: "[...] separa y al mismo tiempo une. Es siempre el límite de algo y así pertenece a ambas fronteras culturales, a ambas semiosferas. La frontera es bilingüe y polilingüe" (Ibid.: 136)<sup>6</sup>. Dichos límites operan a nivel personal y colectivo, es decir, trasciende hacia un horizonte plural donde convergen sujetos con las mismas experiencias.

Si arriesgamos a postular las consecuencias que se desprenden de la conversión forzada, estas serían: el abandono del judaísmo como la traducción completa hacia el cristianismo, o la contienda espiritual por sostener su identidad real. En el contexto de la España del XVII, bajo la lupa inquisitorial, las categorías de *cristiano viejo* y *cristiano nuevo* son fronteras socio-culturales que definen a la sociedad. La primera remite a un confeso que claramente tiene en su genealogía antepasados que cerraron su semiosfera religiosa y no permitieron que se permearan elementos extraños. Es decir, no hay interacción con otro sistema. Ahora bien, la problemática se da en la segunda categoría, ya que el converso será siempre fronterizo en este espacio, traduciendo constantemente su identidad, la cual es lábil:

La frontera es un mecanismo para traducir textos de una semiótica ajena a "nuestro" lenguaje; es el lugar donde lo "externo" es transformando en lo que es "interno". Es una membrana que filtra, la cual transforma textos extranjeros para que formen parte del sistema de signos interno de la semiosfera, mientras aquellos conservan sus propias características (Ibid.: 136-137)<sup>7</sup>.

Si consideramos que cada fe religiosa conforma un espacio semiótico propio, entonces nos topamos con la concreción de una frontera espiritual, anclada en la confesión del individuo en particular y de una comunidad, en general. Cada universo es cerrado en cuanto a sus signos que lo componen (textos sagrados, una lengua sagrada, principios y dogmas); todos estos promueven la cristalización del mundo interior del sujeto confesional.

La relación entre credos se manifiesta en los textos concretados a partir de la polémica religiosa y la apologética. Estos, en cierta medida, generan un espacio de diálogo y tensión entre las fronteras de cada religión y sujetos confesionales. Como afirma Lotman, "cuándo y en qué condiciones un texto "ajeno" es necesario para el desarrollo creador del 'propio' o (lo

<sup>5</sup> Traducimos del inglés.

<sup>6</sup> Traducimos del inglés.

<sup>7</sup> Ibid. a nota anterior.

que es lo mismo) el contacto con otro “yo” constituye una condición necesaria del desarrollo creador de “mi” conciencia” (1983:42). Para construir a otro religioso es preciso que exista una conciencia de una identidad para pasar, posteriormente, a su relación con las alteridades. En función de esta idea, pensamos ahora la conformación de la frontera confesional desde el texto de Pinto Delgado.

En *Dialogos contra a Cristandade*, uno de los interlocutores es un peregrino que llega a Ámsterdam, cuyo nombre es Moseh<sup>8</sup>. Toma la palabra ante una audiencia en la que relata su llegada desde un hilo autobiográfico. Este es interrumpido en algunas secciones por otros locutores con quienes interactúa. En la diégesis observamos que recupera la llegada a una ciudad en la que despidió a un amigo:

Llegando a aquella ciudad, no meta de mis deseos, escala, si, para otros mayores, empegó el cuydado a martillar, no en bronze, mas en cera, que peccados fueron ende-reçando asta la hora destinada. Y, por lo menos, servía de animar algunos pensamientos, no totalmente abrasados del necesario zelo, creyendo que sería causa de alguna satisfacción, como se vio finalmente. Y, *a la despedida de alguno que llevaba el alma tras sí, quedando solo el cuerpo capaz de sentimiento, me acuerdo que escreví así [...] (Pinto Delgado apud Révah, 1961:103. La cursiva es nuestra)*

La intervención de este peregrino abre un interrogante: ¿qué sucede con ese “alguno” al que el peregrino menciona? Aquel es mencionado como una oveja que se ha distanciado de su comunidad, como metáfora de un judío que dejó la práctica de su fe para “retornar” al cristianismo: “Oveja que en nuestro error/ fuiste olvidando tus años, / buelve, buelve a Sus rebaños, / porque te llama el Pastor!” (Ibid.). Estamos frente a un judeoconverso que optó por continuar con su identidad cristiana. Este primer punto es central, ya que observamos cómo el enunciador delimita la frontera confesional del enunciatario.

En este punto, la voz del peregrino (el sujeto converso) responde a la actitud de este compañero de credo que decidió apartarse, desde el reproche a la oveja alejada y en consonancia con una exhortación al regreso:

*Dexa el común devaneo<sup>9</sup>  
entre la humana esperanza,  
donde tan poco se alcanza,  
aunque se alcance el deseo.  
Los bienes que, sin razón,  
el hombre sigue engañado,  
al cierto plazo llegado,  
se vuelven en lo que son.  
Ligero viento es la vida,  
la muerte bolando viene;  
mal haze quien se previene  
al punto de la partida. (Ibid.)*

<sup>8</sup> Révah afirma que este texto es una autobiografía. Por lo que el nombre en hebreo corresponde con el nombre adoptado por Pinto Delgado al retornar a la práctica del judaísmo, generándose de este modo una autofiguración.

<sup>9</sup> Devaneo como “disparate, delirio, phantasia” (Diccionario de Autoridades).

Estas estrofas no hacen que marcar que lo humano no es propicio para la vida de este sujeto converso (“entre la humana esperanza, / donde tan poco se alcanza”), conectado luego con la visión barroca de la fugacidad de la vida (“Ligero viento es la vida, / la muerte bolando viene”). A continuación, notaremos que la enunciación adquiere un carácter que retoma el universo semiótico de la religión; consideramos esta última el judaísmo frente al cristianismo: “Dichoso quien escogió/ de dos el mejor camino, / y el velo del desatino/ la vista no le cegó” (Ibid.). El mejor camino será el de la identidad real (lo judío); sin embargo, a pesar de esta decisión, el enunciador es consciente de que esa decisión separa a ambos sin deseárselo algo malo:

*Dichoso quien, viendo el mar  
subir las ondas al cielo,  
no le consume el recelo  
de no poderse salvar.  
Vete al fin y, en compañía,  
el bien que buscas te siga,  
y tempestad enemiga  
jamás te escurezca el día.  
Parte entre nave contento,  
sin el temor que desvela,  
y un ángel en cada vela  
te sople suave el viento.  
Siempre seguro el timón,  
enfrene con señorío,  
tan obediente el navío  
como fuiste a la razón.  
Jamás tu sueño interrompa  
náutica voz vigilante,  
ni viento ayrado te espante,  
ni cuerda alguna se rompa. (Ibid.: 103-104)*

El peregrino deja ir a su compañero y está implícita una despedida espiritual. El reproche se da en la conformación del olvido como aquel que sella la frontera: “No me offendas con tu olvido, /que, al fin, es término indino/ olvidar un peregrino/ el que peregrino ha sido” (Ibid.: 104). Esta lectura nos permite pensar la frontera religiosa de un sujeto está a caballo entre lo confesional (la delimitación de un sistema de creencias específico, externo) y lo espiritual (los signos que atañen al comportamiento interno de los sujetos).

Si en el texto de Pinto Delgado el peregrino y su semejante poseen diferentes lenguajes (las semiosferas del judaísmo y la del cristianismo), será necesario que la frontera sea permeable para la comunicación a partir de un metalenguaje. Este constituirá un mecanismo semiótico que traduce dos universos diferentes en la búsqueda de entender la alteridad resultante. Lotman y Uspensky (2006) proponen una heterogeneidad en el mecanismo semiótico, desde lo externo hacia lo interno. Esta heterogeneidad se da en el propio contexto de producción del enunciado de Pinto Delgado: por un lado, el peregrino que retomó el judaísmo en una comunidad de sujetos similares; por otro, el grado de interacción y tensión religioso-identitaria recuperados en su intervención respecto a la despedida de su compañero. La exhortación propiamente dicha no parte en un ataque directo al cristianismo, sino más bien de la recuperación de los signos propios de la práctica del judaísmo, esto es, las festividades de Yom Kipur (“El día santificado/

con ayuno y perdón...”) y Pésaj (“La pascua será alegría...”), sumado al *shabat* como día del descanso y central en la práctica judaica (“Al *sabat* descansarás...”):

*Tú serás el que serás,  
siempre el mismo en toda parte:  
el hombre puede olvidarte,  
mas tú no le olvidarás.* (Pinto Delgado *apud* Révah, 1961:105)

[...]

*El día santificado  
en ayuno y oración,  
alcanzarás el perdón  
que se promete al peccado.*

*La pascua será alegría  
gusto, bien, placer y gloria,  
ofreciendo a la memoria  
la memoria de aquel día.*

*Allí verás del cordero  
la sangre que fue señal  
quando, puesta en el portal,  
saltava el desnudo azero.*

*El pan que con priessa llevan,  
huyendo del enemigo,  
que, como del bien testigo,  
en su memoria renuevan.*

*Al *sabat* descansarás,  
sólo moviendo las plantas  
para oyr palabras santas  
que no enfastidian jamás.*

*Dize entonces, pues que ya  
otro medio no conoces:*

*“Vientos, llevad estas bozes  
a quien tan lexos está!”.* (Ibid.: 106-107)

Recuperamos así los signos que funcionan como el metalenguaje que permitiría una comunicación fluida con el universo espiritual: Todos estos son los mecanismos que actúan de modo que el interlocutor converso (cristiano ahora) pueda recuperar en su memoria personal lo que al hablante lírico le afecta: olvidar su identidad para adoptar otra. Sin embargo, este metalenguaje queda en esa frontera espiritual del peregrino, mientras que la frontera confesional los divide a él y su destinatario, ahora ya lejos de su universo.

## 2. Interacciones del converso: ¿intercambio o traducción?

Ahora bien, el peregrino Moseh refiere a un un caballero cristiano holandés que se convirtió al judaísmo, caracterizado como alguien que duda de su fe anterior:

Sabreis compañeros y amigos míos que esta noche llego a mi casa un cavallero principal destes payses, cuyo nombre conviene ocultar, pues apenas me concede el alcansarlo, el qual entendida la razón de tan noble junta, quizo alcansar<sup>10</sup> por experiencia lo que puede saber de vuestras respuestas acerca de nuestra santa ley<sup>11</sup> que seguimos, o de la suya<sup>12</sup> que duda seguir; porque como son tan raros los hombres que se saben desunir de aquella dotrina que alcansaron de sus padres sea qual se fuere, no pretenden esquadriñar<sup>13</sup> sus errores, escogiendo el lugar donde reposaron sus ascendientes [...] (Pinto Delgado, s.a., f. 17).

En el fragmento citado observamos un primer acercamiento a la conversión como un proceso traductor del individuo. Si la duda de fe lo mueve a convertirse al judaísmo, vemos aquí que emerge de algún modo una primera figura del converso. Si recordamos las nociones de frontera confesional y frontera espiritual, estas operan en dicho proceso en el que un sujeto confeso pasa a ser converso. Pero, teniendo en cuenta la categoría barroca de cristiano nuevo: ¿cómo opera este mecanismo de traducción? El sujeto converso, considerado un sujeto colectivo, se manifiesta en el proceso de interacción con otro de igual nivel. ¿Hay un intercambio comunicativo o es una acción de traducción total? Consideramos que ambos procesos son válidos a la hora de estudiar la conversión en el marco de este texto y la problemática sociocultural de los judeoconvertos en la España áurea.

En primer lugar, nos basamos en la noción de conciencia creadora en la conversión, puesto que aquella constituye un “acto de intercambio informacional en el curso del cual el mensaje inicial se transforma en un mensaje nuevo” (Lotman, 1983:47). El mensaje, construido a partir de la doctrina inicial en el confeso, da lugar a un nuevo mensaje, es decir, un nuevo credo conformado a partir de su propio discurso. Por ello, la conversión actúa como conciencia creadora, en la medida de que “es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático” (Ibid.). Dicho sistema semiótico constituye el espacio religioso conflictivo, en el que ser cristiano es el único camino válido, cuya semiosfera interpela a otras. En el texto, Moseh precisamente refiere a que se debe conocer ambos sistemas semióticos (cristianismo y judaísmo), de modo que sea posible generar una interacción dialógica a partir del sujeto confeso que pasará a ser confeso:

[...] lo primero que deve de hazer el que pretende entrar en semejante question, a de ser el desnudarse de todo genero de amor y odio, no amando lo uno, ni aborreciendo lo otro, pero como un inocente que apenas llego a edad de discurso, dexarse imprimir aquello que mas se llegare a la razón, o como una tabla raza admitir qualquier carácter, que de nuevo se le imprima, quando tiene una claridad de entendimiento para distinguir lo bueno de lo malo, porque el velo de semejantes pasiones haze una espessura en los ojos [...] (Pinto Delgado, s.a., f. 17)

<sup>10</sup> Con el sentido de “seguir”: “Seguir à alguna persona, ù otra cosa hasta igualar con ella, de suerte que se pueda detener y asegurar” (Diccionario de Autoridades).

<sup>11</sup> El judaísmo.

<sup>12</sup> El cristianismo.

<sup>13</sup> Con el sentido de “examinar, averiguar, y solicitar saber con diligencia y cuidado alguna cosa” (Diccionario de Autoridades).



En segundo lugar, retomamos la traducción como otro proceso de interacción entre los universos religiosos que operan en el converso. En el caso del sujeto converso en Pinto Delgado, la reconfiguración de la identidad judía opera desde un regreso al judaísmo que se manifiesta como una traducción del converso como cristiano nuevo al judío; el espacio semiótico es traducido nuevamente a partir del proceso de *teshuvah* o retorno a la práctica de la fe judaica como ideosema (Gonzalez Molina, 2021:218). El peregrino será la figura central de esta transición que involucra niveles de su frontera espiritual hacia la frontera confesional propia. La *teshuvah*, por consiguiente, sería la traducción del alma conversa en cuanto a su recuperación de identidad:

*Mas quien de su camino verdadero  
la senda olvida, su castigo aguarde,  
sino al presente, al límite postrero  
Del tiempo mío hize, mi Dios, alarde,  
y vi en los bosques, sin allar salida,  
temprano el mal, el desengaño tarde. [...]  
De un monte a otro anduve tan perdido  
que de la propia diestra me olvidava,  
que es memoria del mal del bien olvidado.  
A vanas apariencias me humillava,  
árboles que criara el agua y el viento,  
de mi ignorancia siendo el alma esclava.* (Pinto Delgado *apud* Révah, 1961:124)

Observamos en este enunciado la conformación de un eje temporal presente de su condición de converso/cristiano nuevo constituido sobre un sentido negativo para su persona, bajo una condena como fuerza ilocutiva: “Mas quien de su camino verdadero/ la senda olvida, su castigo aguarde, /sino al presente, al límite postrero”). El desengaño, motor de su reconocimiento, transforma ahora su universo interior: “y vi en los bosques, sin allar salida, /temprano el mal, el desengaño tarde”. No obstante, este momento de la enunciación permite abrir la frontera conversa y quebrar los límites que la circundaban, pues de este modo el sujeto converso logra conformar su discurso a partir de los signos de su propio espacio, es decir, su falsa identidad cristiana y su olvido ante el origen:

*Llevé arrastrando el cepo y la cadena,  
y fínjase deida [d], y al que padece  
aflija siempre en desusada pena.  
Que si a los ojos la pared le ofrece,  
el sol le niega y le defiende el día,  
la exterior vista sólo le escurece.  
De sus gemidos nace su alegría,  
su mando adorna con el pobre manto,  
del pasto ageno sus ovejas cría.  
Al duro mármol enternece el llanto,  
y con él se endurece el fiero pecho,  
oh duro Officio, ¡quién te llama Santo?* (Ibid.: 125)

Recordar es retraducir su experiencia en dolor por olvidar la identidad judía, este acto forma parte de una propia descripción interna que tiene a una dinámica de las dos categorías propuestas en el apartado anterior: el confeso y el converso. Este último recompone su identidad y su espacio fronterizo de modo que genera su propia estructura interna. Las fuerzas externas que inciden en este proceso son heterogéneas en cuanto al origen (discurso cristiano, discurso judío y el discurso converso) que, como afirman Lotman y Uspenky, promueven esta transformación: “[...] afronta variadas transformaciones, incluida también la influencia activa de las autodescripciones de la cultura de la cual se habla por encima” (2006:152)<sup>14</sup>.

### 3. Reflexiones finales: repensar la identidad conversa

Lo converso no puede ser abordado solamente como una experiencia religiosa: más bien, la conversión es en sí misma una semiosfera constituida por elementos heterogéneos. En el caso particular de la literatura de conversos, aseveramos que será posible una lectura de un corpus específico de autores judeoconversos que den cuenta de esta experiencia como situación, retomando la postura de Ruth Fine. De este modo, es factible considerar al sujeto converso como un sujeto colectivo, el cual agrupa otros, dándole un carácter heterogéneo y abierto.

Al mismo tiempo, en el texto de João Pinto Delgado, observamos la existencia de mecanismos para problematizar la conversión. La interacción es posible debido a que los personajes retoman discursos establecidos de cada espacio religioso para oponerlos, compararlos y así abrir la discusión en torno a la conformación de cada frontera semiótica confesional. En cuanto a lo espiritual, esta frontera es lábil y pasible de múltiples traducciones internas y externas, las cuales generarán no uno sino más textualidades de la voz conversa.

Para finalizar, el sujeto converso constituye su propio espacio fronterizo a partir de lo textual. Pero esta frontera trasciende lo lingüístico y dará lugar a una serie de universos más complejos y posibilita una reconsideración del canon del Siglo de Oro español: la literatura de conversos vista ahora como espacio semiótico y de construcciones identitarias permanentes y abiertas.

### Bibliografía consultada

- Cohen, Shai (2013). “La literatura conversa, ambigüedades e interpretación”, *Estudios Filológicos*, 52,41-51. En: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132013000200003>, obtenido el 23/06/2021.
- Den Boer Harm (2005) “Le ‘contre-discours’ des nouveaux juifs. Esprit et polémique dans la littérature des juifs sépharades d’Amsterdam” en Benbassa, Esther (comp.), *Les sépharades en littérature. Un parcours millénaire*. Paris: PUPS.
- (2006). “El cristiano imaginario o la réplica del converso”, en Díaz-Mas, Paloma y Den Boer, Harm (coords.), *Fronteras e interculturalidad entre los sefardíes occidentales*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Fine, Ruth (2008). “El entrecruzamiento de lo hebreo y lo converso en la obra de Cervantes: un encuentro singular” en Fine, Ruth y Santiago López Navia (coords.), *Cervantes y las religiones. Actas del coloquio internacional de Asociación de Cervantistas (Universidad He-*

<sup>14</sup> Traducimos del italiano.

- brea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre de 2005*). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert., 435-451.
- (2013). “La literatura de conversos después de 1492: autores y obras en busca de un discurso crítico” en Fine, Ruth; Michèle Guillemont y Juan Diego Vila (coords.), *Lo converso. Orden, imaginario y realidad en la cultura española (siglos XVI y XVII)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 499-526.
- González Molina, Augusto (2019) *Llantos del silencio: construcción del exilio y la memoria judía en João Pinto Delgado*. Salta: Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades, Tesis de grado. Inédita.
- (2021). “Hacia la configuración del sujeto cultural converso en un manuscrito de João Pinto Delgado”. *eHumanista/Conversos. Journal of Iberian Studies*, 9,210-226. En: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/conversos/9>, obtenido el 15/04/2021.
- Lotman, Iuri (1983). “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”, en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 61-76.
- (1990). “The Notion of Boundary”, en *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 131-142.
- (2006). “Eterogeneità e omogeneità delle culture. Postscriptum alle tesi collettive”, en F. Sedda (ed.), *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma: Meltemi, 149-153.
- Pinto Delgado, João (1961). *Dialogos contra a cristandade*, en Révah, Israël Salvator, “Autobiographie d’un marrane. Edition partielle d’un manuscrit de João (Moseh) Pinto Delgado”, *Revue des Études Juives*, CXIX, 41-130.
- (s/a). *Dialogos contra a cristandade*. Ms. EH 48 D 39. Inédito.
- Surtz, Ronald. (1995). “Características principales de la literatura escrita por conversos: algunos problemas de definición”, en Alcalá, Ángel (ed.), *Judíos, sefarditas, conversos: La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid: Ámbito, 547-556.



# Procedimientos transtextuales en *La Filomena* de Lope de Vega: el caso del soneto “La calidad elementar resiste”

**Silvia López D’Amato**

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional Arturo Jauretche

*silvia-lopez-@hotmail.com*

## Resumen

En este trabajo nos proponemos indagar en los procedimientos transtextuales y en los mecanismos de integración que operan en “La calidad elemental resiste”, soneto creado por Lope de Vega, originalmente, para *La dama boba*. El poema, sometido a un proceso de reinterpretación, cierra *La Filomena* y funciona como síntesis de una pose autoral de autocontrol y de llamamiento a la castidad diseminada en otras composiciones del volumen. Las referencias cruzadas y los aspectos recurrentes configuran el perfil de un yo lírico/Lope dedicado a la especulación filosófica y defensor de una concepción poética que privilegia la complejidad conceptual en estilo llano a la oscuridad de las formas cultas. El relevamiento de algunos procedimientos transtextuales propone la reflexión acerca de una organización editorial basada no solo en la variedad genérica sino en los distintos modos de potenciar los sentidos de la obra.

---

**Palabras clave:** *La Filomena*; Lope de Vega; variedad genérica; intertextualidad; perfil autoral.

Transtextual procedures in *La Filomena* by Lope de Vega: the case of the sonnet  
“La calidad elemental resiste”

## Abstract

In this paper we proposed to analyze the transtextual procedures and integrated mechanisms that operate in “La calidad elemental resiste”, a sonnet created by Lope de Vega, originally, for *La dama boba*. The poem, subjected to a process of reinterpretation, closes *La Filomena* and operates as a synthesis of an authorial pose of self-control and a call to chastity disseminated

in other compositions in the volume. Cross-references and recurrent aspects configure the profile of a lyrical self/Lope dedicated to moral contemplation and philosophical speculation that speaks out in defense of a poetic conception that favors conceptual complexity in plain style over the darkness of forms cultured. The survey of some transtextual procedures proposes the reflection on an editorial complexity based not only on the genre variety but also on the different ways of enhancing the meanings of the work.

---

**Keywords:** *La Filomena*; Lope de Vega; genre variety; intertextuality; author profile.

Los estudios críticos acerca de *La Filomena* han hecho especial hincapié en la singularidad de la matriz estructural y en la variedad genérica que guían el buen deseo de Lope de formar *de varias partes un cuerpo*. La organización del material, aparentemente heterogénea e inconexa, propone una serie de referencias cruzadas y de temáticas recurrentes que propician el diálogo entre las partes y cohesionan entre sí las composiciones que integran cada una de ellas. En su insoslayable estudio sobre *La Filomena*, Campana sostiene que:

Se percibe una tendencia a organizar las composiciones en secuencias progresivas, como es el caso del grupo de epístolas, cuyo orden no cronológico guarda una bien trabada coherencia interna (...) en *La Filomena* la constante autodefensa del autor, unida al ataque medido contra sus detractores, es uno de los criterios unificadores del conjunto, la estructura subyacente y profunda de toda la obra. (Campana, 2000:429)

El análisis conjunto de las distintas creaciones, en prosa y en verso, que conforman la miscelánea revela la combinación y la intersección de esos criterios unificadores señalados por Campana que lejos de funcionar como mecanismos tautológicos producen nuevos sentidos y proponen distintos niveles de interpretación, según el contexto en el que se insertan.

En esa mixtura de formas literarias que configura *La Filomena*, Lope incluye nueve sonetos: los dos primeros dedicados a Doña Leonor Pimentel, dedicataria del volumen, se sitúan al comienzo; los seis siguientes tras el poema “A las obras de Francisco de Figueroa” y por último, separado por la silva a Juan de Piña, se ubica “La calidad elemental resiste” que sirve de broche y epígrafe final de la obra.

Aunque están situados en distintos momentos del texto y desarrollan temáticas disímiles, los sonetos comparten imágenes y recursos funcionales a la construcción de un yo lírico decepcionado que mira con escepticismo el mundo que lo rodea: la muerte de un personaje admirado, la hipocresía de las apariencias, la envidia de los detractores, la desesperanza por no acceder a los favores de la corte. En su exhaustivo estudio del corpus sonetístico de *La Filomena*, Sánchez Jiménez indaga en las relaciones intratextuales y en la configuración del perfil autoral que rige ese poemario; en su análisis, el investigador sostiene la idea de que, debido a su ubicación estratégica, los sonetos resultan esenciales para la organización de las temáticas dominantes del volumen:

Gracias a ella dibujan para *La Filomena* un sentido total en el que el yo lírico protagonista recorre, más que los problemas metapoéticos que ha subrayado la crítica, un trayecto de reveses que desemboca en un estadio final de sabio desengaño, estadio donde se refugia de la inestabilidad mundana para dedicarse al estudio y la contemplación moral. (Sánchez Jiménez, 2020:369).

En esta oportunidad nos detendremos en el soneto conclusivo de la obra que nos ocupa, “La calidad elemental resiste”, una composición que sufre resemantizaciones al ser integrada en nuevos contextos, que establece convergencias al interior del volumen y que promueve la yuxtaposición de procedimientos estilísticos tendientes a fortalecer la idea de una poética de conjunto.

En *La Filomena*, los sentidos del poema operarían en un doble gesto: por un lado, como instrumento de autorrepresentación de un Lope/yo poético que busca, a través de los postulados del amor neoplatónico, tomar distancia de un pasado amoroso cuestionado y controversial y por el otro, como manifestación de erudición humanista con la que intenta definir su concepción poética: “una literatura clara –pero filosófica y profunda– y perfectamente moral, virtudes que según el Fénix se opondrían a las características de la poesía culta”. (Sánchez Jiménez, 2020:385). Así se expresa la voz del soneto:<sup>1</sup>

CASTITAS RES EST  
ANGELICA. Chrisost.

*La calidad elemental resiste  
mi amor, que a la virtud celeste aspira,  
y en las mentes angélicas se mira,  
donde la idea del calor consiste.*

*No ya como elemento el fuego viste  
el alma cuyo vuelo al sol admira,  
que de inferiores mundos se retira,  
adonde el querubín ardiendo asiste.*

*No puede elemental fuego abrasarme;  
la virtud celestial que vivifica,  
envidia el verme a la suprema alzarme;*

*que donde el fuego angélico me aplica,  
¿cómo podrá mortal poder tocarme?;  
que eterno y fin contradicción implica. (p. 349)*

Los versos desarrollan la teoría amorosa de los tres fuegos: elemental, celestial y angélico; en ellos, Lope confronta el amor divino –virtuoso y eterno– con el amor profano –inferior y efímero– (vv. 1-8) y recupera tópicos, literarios y filosóficos para elaborar su propia teoría amorosa. Los postulados del sujeto poético se construyen en torno a la polisemia del concepto de *fuego*, a sus asociaciones semánticas (vv. 3-4) y a sus atribuciones metafóricas (vv. 5-7): en el amor terrenal, el fuego abrasa (v. 9); en el amor celestial, vivifica (v. 10) y en el angélico, contempla el amor verdadero (v. 12). El terceto final manifiesta la voluntad de la voz poética de renunciar al amor terrenal para experimentar las virtudes de un *fuego angélico* que aspira a la eternidad (vv. 13-14).

La argumentación del yo poético se organiza en el presente de enunciación (“resiste”, “aspira”, “se mira”, “consiste” son ejemplos de las formas verbales de la primera estrofa); modalidad

<sup>1</sup> Citamos *La Filomena* por la edición de Carreño (2003).

temporal que actualiza la experiencia y la contrasta con el pasado a través de fórmulas de negación “No ya como elemento el fuego viste” (v. 4) / “No puede el fuego abrasarme” (v. 9). En este estadio de la experiencia vital, el sentimiento amoroso dominado por la pasión es relegado al pasado porque el presente exige la renuncia a los placeres mundanos con el fin de alcanzar la perfección espiritual; un *ars amandi* que transforma y sublima la imagen del sujeto poético/ Lope para crear un perfil ajustado a las convenciones moralizantes requeridas en los cenáculos de la corte. Trasunto autobiográfico y exégesis de su propia escritura vuelven a imbricarse; realidad vital y expresión artística, vinculadas indisolublemente en la totalidad del soneto, se determinan de manera recíproca. La adscripción del yo lírico/sujeto autoral a los postulados de la teoría neoplatónica funciona no solo como replanteo existencial que redime al Fénix de sus experiencias amorosas sino como expresión de una concepción poética que contrapone la complejidad conceptual en estilo llano a la oscuridad de las formas cultas vacías de contenido.

Sabido es que “La calidad elemental” no es una composición inédita; el soneto fue publicado, por primera vez, en el acto I, vv. 525-589, de *La dama boba*, en 1613. Como ha señalado ampliamente la crítica (Dámaso Alonso, 1957; Sabor de Cortazar, 1963; Romanos, 2004, 2011; Presotto, 2013, entre otros investigadores) en *La dama boba* el poema opera en dos dimensiones: por un lado, sirve para demostrar que la dificultad debe estar en los conceptos, en este caso en los que expresan los postulados del amor neoplatónico, y no en las palabras como tantos detractores de nuestro autor predicaban y por el otro, demuestra la capacidad educativa del amor (el amor como *luz de entendimiento*, según las teorías neoplatónicas) que consigue transformar a una *dama boba* en una dama *discreta*; ambas dimensiones convergen en la reflexión respecto de los modos de interpretar el mundo desde una perspectiva filosófica que contempla la concepción misma de la poesía. Algunos estudios han propuesto una lectura antigongorina y han adjudicado sentidos que el soneto adquirirá solo años después, a partir de su inclusión en *La Filomena*, en 1621; en tal sentido, Presotto precisa que:

El primer documento que atestiguaría la circulación de las Soledades y del Polifemo en los ambientes literarios de Madrid es la carta del 11 de mayo de 1613 de Góngora a Pedro de Valencia, que acompaña los dos poemas pidiéndole una opinión al respecto. La carta se ha perdido, pero nos consta que Pedro de Valencia le contestó el mes de junio del mismo año (Jammes, 1994:608-609). Ahora bien, solamente a partir del verano de 1613 empiezan los poemas a circular verdaderamente y a provocar comentarios. Dado que el autógrafo del *La dama boba* está fechado a 28 de abril de 1613, es evidente que la pieza se escribió antes de la explosión del debate en torno a los dos poemas de Góngora. (Presotto, 2013:207)

Si bien en la comedia el soneto no reviste alcances anticultistas en línea con la polémica gongorina, sí ofrece una concepción de la creación poética que, en términos de Navarro Durán (2020: XXX), “sigue el camino de Garcilaso en la imitación y en la forma de encerrar en el pequeño espacio de un soneto una difícil reflexión conceptual”.

Enmarcado en un proceso de reutilización de materiales existentes y de resemantización de significados, Lope integra “La calidad elemental” a *La Filomena* sin modificaciones formales, solo incluye el epígrafe “Castita res est. Angelica. Chrisost...” que atribuirá a una obra de San Juan Crisóstomo titulada “Angélica” pero que según Campana (1999:578), “después de



haber consultado las obras completas de San Juan Crisóstomo en la versión original griega informatizada, no hemos podido dar con la cita –ni siquiera aproximada– que da Lope”.<sup>2</sup>

En este nuevo contexto, el soneto se aleja de los sentidos adquiridos en la comedia; sus significados se modifican en consonancia con las necesidades de un Lope que pretende autodefinirse como hombre casto y poeta culto. En *La Filomena*, la ordenación final del poema opera, estratégicamente, como un punto de articulación en el proceso de autorrepresentación que atraviesa el volumen, sintetiza una trayectoria de elevación ascética que fortalece el sentido moral de las composiciones precedentes y sirve, además, para proyectar asociaciones trans-textuales con otras obras de *La Circe*, como por ejemplo, los sonetos, La Epístola Segunda Al reverendísimo señor don fray Plácido de Tosantos, Obispo de Oviedo, del consejo de Su Majestad y la Epístola Nona, A don Francisco López de Aguilar que no casualmente funciona, también, como epígrafe conclusivo del volumen.

En la estructura compositiva de *La Filomena*, el diálogo intergenérico consolida la idea de transmutación del yo autoral respecto de sus conductas amatorias; las características que diseñan la etopeya de este sujeto poético, el Lope de 1621, van in crescendo, de manera gradual y progresiva, hasta revelarse sin ambages en los versos de “La calidad elemental” como una suerte de pronunciamiento en contra de las experiencias del pasado, como una manifestación de redención que encauza el presente y como una actitud de recogimiento que guiará el devenir tanto del hombre como del poeta. La estrategia editorial fortalece el procedimiento de reconfiguración de un yo ficcional/Lope que ha encontrado, en la castidad neoplatónica, el sosiego de sus pasiones; un artificio eficiente para acallar las críticas de sus enemigos y un atributo indispensable para franquear su ingreso a la corte. En palabras de Sánchez Jiménez (2020:388), “‘La calidad elemental’ da una clave de lectura moral que se impone al conjunto de *La Filomena*, superponiéndose al importantísimo contenido metapoético que también caracteriza el libro”.

El itinerario de adversidades, vivenciales y literarias, referidas en distintos momentos de la obra, culmina en un estadio de decepción y escepticismo. Desde una perspectiva pragmática, la intencionalidad del mensaje se concreta paulatina y sistemáticamente, a través de concepciones filosóficas pasibles de ser traducidas en moral práctica, de ser interpretadas como renuncia a los placeres terrenales y como consagración que conduce a la virtud.

En las epístolas, la autorrepresentación del enunciador/Lope se ve favorecida por las variables propias del género; “(la epístola poética) se mueve entre lo particular y lo general, entre la experiencia personal y su valor universal, entre la proclamación de un modelo o una lección”. (Ruiz Pérez, 2008:314). En ese espacio comunicativo, la confesionalidad, cifrada en simulación y disimulo, alcanza dimensión pública y le sirve a Lope como una estrategia de autorreivindicación y como herramienta para convocar la atención de los círculos cortesanos en los que desea ser aceptado.

Los vínculos que establece la configuración del perfil autoral en las distintas formas compositivas resulta de gran eficacia a la hora de interpretar, tanto en la inmanencia de las obras y como en su conjunto, los sentidos del mensaje; el entrecruzamiento genérico permite observar diferentes procedimientos de reutilización que si bien cargan con la recurrencia temática adquieren distintas funciones, asumen diferentes motivaciones semánticas y conllevan implicaciones sujetas al contexto en el que se insertan.

<sup>2</sup> El epígrafe se relaciona con el v. 3 “y en las mentes angélicas se mira”; Lope lo comenta en la epístola Nona de *La Circe*: “... que este verso diga que (el amor) se mira en ellos (los ángeles), se entiende por las palabras de Crisóstomo: Castitas res est angelica...”. (Campana, 1999:578)

En la Epístola IV a Don Diego Félix Quijada y Riquelme, Lope se presenta como un amante que, llevado por el recogimiento, aspira al amor puro y virtuoso. El tratamiento del motivo del amor platónico establece puntos de contacto, temáticos y léxicos, con el soneto objeto de este trabajo. En ese sentido, Campana sostiene que:

No hay que descartar que las afirmaciones de Lope sean en parte fruto de la necesidad de presentarse como una persona de conducta intachable para rebatir las críticas y las burlas que le hicieron por su relación sacrílega<sup>3</sup> de las que puede percibirse el eco en la propia epístola (vv. 217-219). (Campana, 1999:345)

La temática dominante de esta composición gira en torno al sentimiento que Lope declara, mediante el motivo del ruiseñor, hacia Marta de Nevares:

*Confúndase el estilo babilónico  
en murmurar amor tan firme y casto  
a un ángel dulce, a un ruiseñor armónico.*

*Dejo qué pueda ser; yo sé que basto  
a sólo amar el alma con la mía,  
en que la vida honestamente gasto. (p. 221)*

El sentimiento profesado por el sujeto poético/Lope no solo idealiza la concepción del amor espiritual frente a las relaciones pasionales sino enaltece la imagen de la amada atribuyéndole las cualidades propias de los espíritus elevados. En la percepción amorosa que experimenta la voz del soneto se configura el perfil autoral de un Lope practicante de la castidad platónica capaz de amar, en la contemplación, las facultades del alma.

*Así el amar humanas hermosuras,  
cristales de las almas en esencias,  
de virtudes angélicas y puras,  
  
se puede hacer mirando las potencias;  
pero diréis que tienen fundamentos  
en más altas y ocultas diferencias. (p. 223)*

La premisa de amar lo intangible y no lo corpóreo proyecta asociaciones con la concepción amorosa de Amarilis, supuesta autora de la Epístola VI Amarilis a Belardo, en la que la voz poética expresa el amor espiritual que experimenta hacia el destinatario (Belardo/Lope)<sup>4</sup>. Amarilis afirma amar platónicamente al cultivar un amor sin esperanza cuya mayor fortaleza radica en amar lo inasequible. Esta declaración se enlaza con el sentimiento netamente espiritual que expresa el Fénix respecto de Amarilis (Marta de Nevares), en la Epístola mencionada

<sup>3</sup> Recuérdese la famosa décima atribuida a Góngora: "Dicho me han por una carta / que es tu cómica persona / sobre los manteles mona / y entre las sábanas, Marta..." (apud Orozco Díaz, 1973:293)

<sup>4</sup> "Amarilis a Belardo ha suscitado en la crítica de los últimos dos siglos un notable interés –reflejado en una no desdeñable bibliografía–, debido a un debate sobre la verdadera autoría de la composición y la existencia de Amarilis, la supuesta poetisa peruana que escribió a Lope de Vega" (Campana, 1999:362)

en párrafos precedentes y funciona como un modo de señalar la correspondencia en el tipo de sentimiento que ambos se profesan.

*El sustentarse amor sin esperanza  
es fineza tan rara, que quisiera  
saber si en algún pecho se ha hallado,  
que las más veces la desconfianza  
amortigua la llama que pudiera  
obligar con amar lo deseado;  
mas nunca tuve por dichoso estado  
amar bienes posibles,  
sino aquellos que son más imposibles. (p. 236-237)*

En diálogo con esa concepción amorosa, el sujeto poético de la Epístola VII Belardo a Amarilis ratifica que, en el presente, solo experimenta el amor espiritual y que el amor pasional forma parte de su pasado:

*Amo naturalmente a quien me ama,  
y no sé aborrecer quien me aborrece:  
que a la naturaleza el odio infama.  
Yo os amo justamente, y tanto crece  
mi amor cuanto en mi idea os imagino  
con el valor que vuestro honor merece.  
A vuestra luz mi pensamiento inclino,  
de cuyo sol antípoda me veo,  
cual suele lo mortal de lo divino,  
aunque para correr libre el deseo  
es rémora pequeña el mar de España,  
y todo el golfo del mayor Nereo. (p. 247)*

El tono intimista en el que Lope recorre su pasado configura la imagen de un sujeto que ha renunciado a la vida mundana que solo le ha deparado desengaños y pesares: muestra arrepentimiento por haber amado “beldad ajena” (v. 109), por sus casamientos recurrentes (“nadie vuelve a ver lo que le pesa”, v. 129), por el dolor que le ocasionó la pérdida de su hijo (vv.138-147), por ofrecer a Dios a su hija Marcela (vv. 139-144) y por la muerte de la madre de su hija Feliciano (vv. 145-147). El recorrido autobiográfico alude, también, a la etapa religiosa de Lope; la fórmula retórica, el oxímoron “ordenarme a la desorden” (v. 156), representa desde el plano lexical las contradicciones del yo autoral y la búsqueda del camino de perfección en el que nuestro autor pretende encauzar su vida afectiva. Sin embargo, la voluntad de modificar conductas no alcanzó para disipar las críticas ni la maledicencia de sus enemigos:

*Dejé las galas que seglar vestía;  
ordeneme, Amarilis, que importaba  
el ordenarme a la desorden mía.  
Quien piensa que yo amé cuanto miraba,  
vanamente juzgó por el oído;  
engaño que aun apenas hoy se acaba. (p. 251)*

En esa sucesión de acontecimientos personales, Lope intenta reconfigurar su imagen relevando los reveses y desilusiones que ha experimentado tanto como hombre como poeta; las decepciones, vivenciales y literarias, lo llevan a asumir una pose de sabio desengañado que se refugia en la espiritualidad. Hablamos de pose y no de transformación genuina porque entre los rasgos de sus retratos se filtra la voluntad de medrar, de obtener el reconocimiento como poeta cortesano y de confrontar la oscuridad cultista de sus adversarios.

Los tópicos y motivos diseminados en las obras analizadas recalcan en los versos de “La calidad elemental” y se irradian hacia *La Circe* donde el mismo soneto es sometido a un nuevo proceso de refuncionalización, en la Epístola Nona, A Don Francisco López de Aguilar<sup>5</sup>. Allí, la autorrepresentación de Lope se fundamenta en la asociación del narrador y de sus máscaras con la del autor real pretendiendo transmitir un estratégico giro cortesano que va de la pasión al entendimiento, del amor terrenal a la contemplación del amor divino. En esa Epístola, Lope reafirma el tránsito por ese camino de perfección del que hablábamos:

la intención de este soneto (llamemos así al argumento) fue pintar un hombre que habiendo algunos años seguido sus pasiones, abiertos los ojos al entendimiento, se desnudaba de ellas, y reducido a la contemplación del divino Amor, de todo punto se hallaba libre de sus afectos. (p. 742)

No obstante ello, en ese nuevo contexto, los sentidos del poema ponen en tensión lo metapoético y lo moral; asumen, además, la rivalidad literaria convirtiéndose en instrumentos contra los ataques de los defensores de la poesía gongorina: “si estuviera la dificultad en la lengua (como ahora se usa), confieso que se quejaron con causa; pero estando en la sentencia, no sé por qué razón no ha de tener verdad lo que no alcanza”. (p. 741)

En la Epístola Nona, el Fénix dice estar obligado a desarrollar el comentario del soneto porque muchos hablan (se burlan) de lo que no entienden (ignorancia); el destinatario/Lope funciona como mediador entre el mensaje y los destinatarios a través del interlocutor, destinatario de la epístola. La explicación excluye a López de Aguilar que sí entiende y está destinada al “desengaño de los que se apasionan de los términos nuevos de decir, aunque sean bárbaros, y no reparan en el alma de los conceptos”. (p. 741)

En el juego de trasvases transtextuales, de *La dama boba* a *La Filomena*, de *La Filomena* a *La Circe*, “La calidad elemental” va mutando sus significados no por la incorporación de materiales nuevos sino por la variación de las intenciones autorales; en *La dama boba*, el registro elocutivo elevado genera confusión y extrañamiento; en *La Filomena*, se manifiesta como muestra de elevación moral y erudición poética del sujeto enunciador y en *La Circe*, da cuenta de la incompreensión de aquellos que critican desplazando el código moral al plano literario. Tanto en *La dama boba* como en *La Circe*, “La calidad elemental” está acompañado de comentarios explicativos que justifican ya la concepción amorosa ya los postulados poéticos del sujeto enunciador/Lope; tal vez, en *La Filomena*, el Fénix pudo prescindir de ellos porque, en el lugar asignado, los versos recuperan y se hacen eco de las filiaciones evocadas en las composiciones precedentes como un modo de enlazar la miscelánea desde una perspectiva más ligada al componente autobiográfico pero de la que es difícil deslindar las reflexiones metaliterarias.

En la arquitectura de *La Filomena*, la reconfiguración del perfil autorial resulta eficaz para exaltar un sentimiento amoroso neoplatónico que mezcla intereses literarios y conductas

<sup>5</sup> Citamos *La Circe* por la edición de Carreño (2003).

morales. La estrategia no alcanzó para enaltecer la imagen ni del hombre ni del poeta; la fama adquirida por su vida privada se contraponía abiertamente al emblema de amante espiritual que pretendía ofrecer y neutralizaba los posibles efectos de esa autorrepresentación basada en un modo de percibir el mundo que le permitía liberarse de las pasiones y de los deseos perturbadores del alma.

Los mecanismos de reutilización e intertextualidad guían los desplazamientos en un Lope/yo autor que, en ese estadio de su experiencia vivencial, decide optar por la virtud sin descuidar sus ambiciones literarias; un Lope, refinado y filósofo, que busca reivindicar su vida y su obra para concretar sus pretensiones de poeta cortesano; para, en definitiva, legitimarse como el Fénix de los ingenios a quien “No ya como elemento el fuego viste el alma”.

### Bibliografía citada

- Alonso, Dámaso (1957). “Lope de Vega, símbolo del barroco”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 419-478.
- Campana, Patricia (1999). *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecuá, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campana, Patricia (2000). “La Filomena de Lope como género literario”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998, en Sevilla Arroyo, F. (ed.). Madrid: Castalia, 425-432.
- Lope de Vega, Félix (2003). *La Filomena*, en Carreño, A. (ed.) *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Lope de Vega, Félix (2003). *La Circe*, en Carreño, A. (ed.) *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Navarro Durán, Rosa (2020). “Los lenguajes poéticos en *La dama boba*: Lope de Vega vs. Góngora”, en Espejo Surós, J. y Mata Induaráin, C. (eds.), *Preludio a “La dama boba” de Lope de Vega (Historia y crítica)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 171-190.
- Presotto, Marco (2013). “Apuntes sobre el soneto ‘La calidad elemental resiste’ y *La dama boba*”. *Anuario de Lope de Vega. Texto, Literatura, cultura*, XIX, 204-216.
- Romanos, Melchora (2004). “La funcionalidad discursiva del soneto en el teatro de Lope de Vega”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 13. Nº 16, 137-152.
- Romanos, Melchora (2011). “Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea”, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 386-393.
- Ruiz Pérez, Pedro (2000). “La epístola entre dos modelos poéticos”, en López Bueno, B. (dir.), *La poesía del siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla: Secretaría de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 311-372.
- Sabor de Cortazar, Celina (1963). “Lope o la multiplicidad de estilos”. *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 53-71.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006). *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis.

Sánchez Jiménez, Antonio (2020). “Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega”, *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, 367-94.

# Lope y Tirso: los intersticios del yo autoral

**Mayra Ortiz Rodríguez**

Universidad Nacional de Mar del Plata

mayra@mdp.edu.ar

## Resumen

Lope de Vega se constituyó como un verdadero precursor en el empleo paratextual con fines de autopromoción y de establecimiento de una concepción particular acerca de la práctica escrituraria, y en particular dirimió acerca de las vicisitudes del rol del escritor. Su discípulo Tirso de Molina siguió sus pasos en torno al rol activo frente a los procesos editoriales: en este sentido dispuso, al igual que lo había hecho Lope, la publicación de su producción teatral en *Partes* de comedias. Este estudio abordará los usos paratextuales que Tirso llevó a cabo en la búsqueda de ahondar acerca de su rol de dramaturgo, así como sus vinculaciones con el proceder de Lope, construyendo una verdadera red significativa.

---

**Palabras clave:** Lope de Vega; Tirso de Molina; autoconstrucción autoral; paratextos; red significativa.

## Lope and Tirso: the interstices of the authorial self

### Abstract

Lope de Vega was established as a true precursor in the paratextual use for the purpose of self-promotion and the establishment of a particular conception about the writing practice, and in particular he ruled about the vicissitudes of the writer's role. His disciple Tirso de Molina followed in his footsteps around the active role in the editorial processes: in this sense, as Lope had done, he ordered the publication of his theatrical production in *Partes* of comedies. This study will address the paratextual uses that Tirso carried out in the search to delve into his role as playwright, as well as his links with Lope's proceeding, building a true significant network.

---

**Keywords:** Lope de Vega; Tirso de Molina; authorial self-construction; paratexts; significant network.

El teatro del Siglo de Oro español nace indudablemente por y para su praxis escénica. Si bien hoy en día el texto dramático y la representación siguen conformando dos caras complementarias y constitutivas de un mismo fenómeno, en el período áureo resultaban –al menos en

principio– indisociables, dado que el proceso compositivo surgía al servicio directo –y, en muchos casos, inmediato– de la puesta en escena. Dadas las condiciones de la voraz máquina comercial que constituía el circuito teatral de la época, la publicación no fue considerada como una necesidad primaria para los dramaturgos. Como ya se ha establecido ampliamente por la crítica (García Reidy, 2013; Fernández Rodríguez, 2016), Lope de Vega fue quien realizó un primer gran movimiento para concretar la publicación de sus obras teatrales y, en paralelo, se constituyó como un verdadero precursor en el empleo paratextual con fines de autopromoción y de establecimiento de una concepción específica acerca de la práctica escrituraria (en particular, dirimió acerca de las vicisitudes del rol del escritor, lo cual lo acercó a cuestiones mucho más contemporáneas, como los derechos de autor)<sup>1</sup>. Su discípulo Tirso de Molina desarrolló en algunas de sus obras una verdadera defensa del arte de su maestro (como en *La fingida Arcadia* o en *Los cigarrales de Toledo*)<sup>2</sup> y, además de valorizar su perspectiva estética, también siguió sus pasos en torno al rol activo frente a los procesos editoriales: dispuso, al igual que lo había hecho Lope, la publicación de su producción teatral en *Partes* de comedias (en este caso cinco, que aglutinaron el total de sus obras, impresas entre 1627 y 1636), e hizo lo propio con sus obras misceláneas (de carácter profano, los *Cigarrales de Toledo* de 1624, y de carácter religioso, *Deleytar aprovechando* de 1635). Es muy productivo observar entonces cuál es el empleo paratextual que llevó a cabo en sus publicaciones dramáticas y sus vinculaciones con el proceder y las concepciones planteadas por Lope.

Tirso tuvo diversos problemas para concretar la publicación de sus obras (sistematizados en gran medida por Bushee, 1935) que finalmente vieron la luz en sus cinco *Partes* de comedias entre 1627 y 1636, en Madrid, salvo la primera y la tercera. Debemos considerar que “Estas partes se publican con más o menos conocimiento y autorización de Tirso, por lo que su autoría y fiabilidad textual tienen ciertas garantías” (Oteiza, 2000:102).

El dramaturgo estaba ya consagrado cuando se imprimen sus obras (en la portada de todas se alude a él como “el maestro Tirso de Molina”)<sup>3</sup>, y si bien no se encarga explícitamente de su publicación, al igual que ocurría con Lope, aun cuando su nombre no se presenta en el aparato paratextual, evidentemente su figura se vislumbra detrás de varios de los pasajes que los componen. Los paratextos de estas cinco *Partes* de comedias constituyen un verdadero bloque semántico; sin embargo, cada uno de los tomos tiene ciertas particularidades que evidencian una optimización progresiva de las posibilidades que ofrecen estos segmentos.

En cuanto a la *Parte I* –cuyos problemas editoriales han sido ampliamente estudiados por los abordajes insoslayables de Jaime Moll (2009 [1974] ) y de Alan Paterson (2000), particularmente acerca de la cuestionada e improbable presunta existencia de una publicación original madrileña–, aparecen dos ediciones: una en Sevilla, por Francisco de Lira, a costa del mercader de libros Manuel de Sandi, en 1627, dedicada a D. Alonso de Paz, Regidor de la ciudad de Salamanca, que no posee las aprobaciones y licencias legales necesarias; y otra que dice ser impresa en Valencia, en casa de Patricio Mey, en 1631. Tiene portada y preliminares presuntamente falsificados, y está dedicada a Juan Pérez de Montalbán. “La crítica ha resuelto que en realidad no es una edición nueva sino una segunda emisión idéntica, que se hizo en Sevilla por el mismo Lira” (Oteiza, 2000:103), ante un decreto de junio de 1627 que ponía el foco en la impresión de libros con todos los documentos legales exigidos: como no los poseía,

<sup>1</sup> Ya he abordado esta cuestión previamente, véase Ortiz Rodríguez 2015, 2019 y 2020.

<sup>2</sup> Al respecto, véase el interesante recorrido que propone Gallud Jardiel, 1995 y, más actualmente, Loeza Zaldivar, 2018.

<sup>3</sup> Se ha trabajado con las ediciones originales facsimilares, razón por la cual no constan números de páginas.



decidió hacer esta nueva edición para eludir un mayor control de las impresiones, pero su contenido –literario al menos– es el mismo.

Esta segunda edición sí posee la suma del privilegio, la suma de la Tasa y la fe de erratas (todos los anteriores fechados 1626 en Madrid, muy oportunamente dada la antelación al decreto y fecha crucial porque aparentemente está al límite de la efectivización de la suspensión de entrega de licencias para imprimir comedias que duraría prácticamente diez años. Moll comprueba que el privilegio de 12 de marzo de 1626 es falso<sup>4</sup>). A los fines de este estudio no se hará hincapié en los paratextos administrativo burocráticos (detalladamente estudiados por Moll, 1974b).

Justo antes del índice, aparece una dedicatoria muy somera al Dr. Juan Pérez de Montalbán: se proclama a Tirso como aficionado a él, y le desea mucha salud (yendo un poco más allá de las habituales fórmulas de cortesía paratextuales, es posible leer este deseo a la luz de la fragilidad psíquica de este dramaturgo)<sup>5</sup>.

A fines de 1634, se reanuda la concesión de licencias, y el 8 de diciembre de ese año, le es otorgada a Tirso la licencia para editar su segunda parte de comedias. La Junta de Reformatión había propuesto su alejamiento de Madrid en el mismo acto que la prohibición sobre las licencias, de manera que su nombre irá también unido al retorno a la normalidad editorial (Moll, 1992).

La *Segunda Parte* de las comedias de Tirso es la primera donde se indica que fueron recogidas por su sobrino, Francisco Lucas de Ávila, aclaración que se reiterará también en las tres partes que le siguen. No obstante, actualmente se considera que esta imagen del sobrino recolector es una ficción para poder imprimir sus comedias (Florit, 1995; Oteiza, 2000).

La dedicatoria apunta “a la Venerable y piadosa Congregación de los Mercaderes de Libros desta Corte, en la tutela del glorioso Doctor S. Gerónimo” dado que esta Hermandad es la que costea la publicación (cuestión que también se aclara en la portada) en la imprenta del Reino (Madrid, 1635). Esta edición además recoge los paratextos habituales: Índice, Suma de la licencia, Fe de erratas, Suma de la Tassa. Es llamativo que aparecen dos instancias de Aprobación, y ambas reconocen el peso literario de Tirso:

1. A cargo del Lic. Pedro de Matallana, quien manifiesta el encargo del Vicario General de la Corte, y aclara que nada falta a la Fe y buenas costumbres, sino que es “de ingenioso y honesto entretenimiento” y que “la fama de su autor merece la licencia que suplica”.
2. Por parte del Dr. Andrés de Espino, quien destaca que la obra “es un pedazo de alivio para los estudiosos, de ejemplo para que las juventudes huyan riesgos, y de alabanza para el ingenio de su Autor”.

<sup>4</sup> Debemos considerar además que “Se cambió así una edición sin licencias en una edición falsificada, fabricando un privilegio para los reinos de Castilla, una fe de erratas y una tasa de fecha anterior a la pragmática citada. No falsificaron las aprobaciones y licencias valencianas ni las aprobaciones necesarias para que el Consejo de Castilla concediese licencia y el rey el privilegio” (Moll, 1974).

<sup>5</sup> Montalbán, discípulo de Lope al igual que Tirso (e hijo de su editor, Alonso Pérez), fue reconocido por su gran afán de conocimiento y murió en un estado de vulnerabilidad psíquica justamente por la muerte de su maestro, cuando se estaba en vías de preparar la edición de la primera parte de sus comedias. Se llegó a especular que la razón de su enfermedad mental era su desmedido afán de saber, así lo hace Rojas Zorrilla en el poema fúnebre que le dedicó. Es interesante que se doctoró en Teología en Alcalá de Henares pero Quevedo, dada su disconformidad con la amoralidad de sus escritos que se sumaba a un pleito personal con su padre, lo satirizó por el excesivo empleo de su título. Con este título se refiere a él en la Primera Parte de Tirso, tanto en la portada como en la dedicatoria interna (en ambos casos destacado con mayúsculas).

La dedicatoria es firmada por el propio Tirso, e inicia generando justamente un contrapunto en el que la alusión al patrono de la Congregación a quien se dirige resulta crucial como estandarte de la sabiduría (particularmente aquella de corte religioso; al final de este paratexto refiere a su imagen como “el mayor de los doctores santos, el gran Gerónimo, incansable columna de la iglesia en sus desvelos, luz de todos sus fieles en sus doctrinas, y eterno protector de las Sagradas Letras”). El autor señala que se ha “avencindado en el mundo la ignorancia”, tanto que resulta “inseparable la altivez presumida de los que saben algo”, y establece una crítica acérrima a quienes sostienen este proceder: “¿quién duda que la necedad y el presumir de sí con demasía están amancebados?”.

Allí además expresa, con una humildad que se manifiesta como certera (y queda bastante lejana de la falsa modestia que caracteriza a los paratextos de Lope), el carácter inconcluso del proceso de aprendizaje: “desde nuestra respiración primera hasta el postrero parasismo andamos a la escuela, y cuando nos graduamos de Maestros, aún no somos aprendices”. Crítica además la falta de gratitud con quienes contribuyen a la formación y a la sabiduría, y por ello agradece a la Congregación que ha permitido la impresión de sus obras, con una imagen de belleza lírica: “agradezco (...) el buen pasaje que han hecho a mis papeles, la liberalidad con que han redimido del Argel de la penuria mis trabajos, pues si no costearan sus estampas, murieran balbucientes entre las mantillas de sus cartapacios”. Luego anuncia que no todas las comedias que allí aparecen son de su autoría pero en el índice no se discrimina cuáles sí lo son y quiénes son los autores restantes, cuestión que ha dado mucho lugar al trabajo de la crítica (Sistematizados por Oteiza, 2000), y que viene nuevamente a ilustrar los grandes problemas de atribución de la época. Lo destacable es que sostiene el tono de genuino agradecimiento en toda la dedicatoria, que carece de las fórmulas retóricas habituales de su maestro (como la *Captatio benevolentiae* o la proliferación de citas de autoridad).

A partir de aquí se advierte una evidente progresiva complejización de sus paratextos. La *Tercera Parte* de comedias también presenta una dualidad en su edición: una dedicada a Don Antonio de Urrea y otra a Don Julio Monti. Pero ambas se ubican en Tortosa, en la imprenta de Francisco Martorell, a costa de Pedro Escuer mercader de Libros de Zaragoza, en 1634. No obstante, se habla de una única edición de esta parte, pues estos cambios solo afectan a la portada y a un folio de los preliminares, pero no al resto del tomo (como señala Zugasti, 1999). La dedicatoria a don Antonio de Urrea está firmada por el librero Pedro Escuer y aparentemente no tuvo control de Tirso –posiblemente el librero la cambió pensando que tendría mejores ventas (siguiendo a Bushee, 1935 y Oteiza, 2000)–, y la dirigida a don Julio Monti, caballero milanés está firmada por el ficticio sobrino, por eso es que aquí la consideraremos. Antes de adentrarnos en este paratexto, debemos referir a la cuestión de los años de publicación, dado que la *Segunda Parte* es fechada en 1635, mientras que la *Tercera*, en 1634. Moll ensaya una explicación, basada en la prisa del librero zaragozano Pedro Escuer, quien habiendo obtenido los materiales de la parte tercera, se habría apresurado a publicarlos fuera de la jurisdicción castellana, siendo que el original de la segunda parte se había presentado al Consejo de Castilla: “La lentitud de los trámites ante dicho Consejo retrasó la salida de la segunda parte y, entretanto, ya se había publicado la tercera” (Moll, 1992).

En realidad, tiene como dedicatorias dos paratextos de extensión considerable, ambos a cargo de este supuesto sobrino: uno titulado “A cualquiera” y otro a “Don Julio Monti”. En el primero de ellos, la figura de Francisco de Ávila apela al reconocimiento previo que han tenido los *Cigarrales* y la *Parte I de comedias* y refiere al paso de una década sin publica: señala que “descontenta el Autor ahora después de tan aplaudido, porque él en buena fe de la fama que adquirió, se ha echado a dormir no menos tiempo que el de diez años, escarmentado

de trampas y moharras”. Es decir, alude a la reprimenda de la Junta de Reformación y a la mencionada prohibición.

El presunto sobrino manifiesta que Tirso resguarda en las gavetas “de dos escritorios lo que antes desperdiciaba por los teatros”, y que frente a ello él ha decidido “hacer almoneda (heredero suyo en vida) de sus bienes”, es decir, va a insertarlos en el circuito comercial inherente a las obras dramáticas áureas. Se trata de un movimiento en consonancia con el que Lope ejecutara en su prólogo *Parte IX*, publicada en 1617, –que resulta paradigmático y que ya he estudiado en otros lugares (véase Ortiz Rodríguez 2015)–, e indica otro factor esencial señalado duramente por Lope: la tensión entre el texto espectacular –la representación– y el texto teatral escrito: explica que se siente “lastimado de ver que muchos papeles de esta especie que se aplaudieron en los corrales en virtud de los que los recitaron, se silben después en silencio leídos”. Es decir, aquí se expone que el teatro no puede ser concebido fuera de su praxis social, sin ella cae llanamente en el vacío.

Esta curiosa figura del sobrino se muestra más fiel que las referencias de los tomos previos a los tópicos de Lope que apelaban a la captación de benevolencia, pero se resguarda del posible parecer de que su posición de halagar la obra de Tirso es por su propia conveniencia, de manera que concluye “que es necio quien gasta argumentos en probar que el sol es luminoso”. También ostenta un tono propagandístico propio de los paratextos de Lope: anuncia las próximas obras que saldrán a la luz, asegura la legitimidad (porque el propio Tirso se las ha entregado) y cierra con el tópico de la falsa modestia: “Agasaje ahora a este huésped (si quiera por serlo) que no ocupará la posada más de lo que v.m. quisiere, pues puede echarle fuera cuando se le antojare...”.

La dedicatoria a Don Julio Monti es la más extensa que encontraremos entre los paratextos de Tirso, otra vez a cargo del aparente sobrino que parece que tiene mucho que decir. Como vimos, construye la figura autoral de Tirso como un escritor ya canonizado y reconocido por el público, que ha sido perjudicado por aquellas “trampas y moharras”: esta imagen del autor que padece el perjuicio ajeno se emparenta con las que empleaba Lope vinculadas en su caso a la envidia de otros compositores. Esta dedicatoria se inaugura con una loa inicial explícita: reza “Don Julio Monti, único patrón del dueño deste libro”. Se recurre a la alusión al hurto (que podemos leer metafóricamente) y apela a este caballero para que intervenga en el proceso editorial. Asimismo, se da lugar a una extensa comparación –a la manera clásica– con un elemento de la naturaleza: la imagen del gusano de seda funciona como enclave para llegar a la búsqueda de amparo/mecenazgo, siendo que invoca directamente “la pródiga afabilidad del Señor donde en cuyo patrocinio puedo prometerme alientos para tejer curiosidades, que a la luz de su fama vuelen mariposas hasta la inmortalidad”.

La figura del sobrino se autoconstruye como aquel que saca a la luz todo el potencial de la obra tirsiana, dado que su rol fue el de desenvolver esas doce comedias de sus capullos. En este paratexto, además, culpa al tribunal de censuradores y explica que por ello Tirso “había ya con las canas retirado las musas profanas”, y nuevamente refiere al paso temporal sin publicación: “dos lustros”. Y él se posiciona como el transcriptor de las obras, de modo que se responsabiliza de cualquier error, salvaguardando la imagen autoral (de hecho luego utiliza una metáfora para proponerse como su defensor): “cúlpenme los escrupulosos a mí, mas no a su artífice, que las faltas que registraren los atentos, como no lo son en los borradores de donde las he trasladado no deben correr por cuenta suya”. Además se ocupa de reforzar la imagen laboriosa del poeta y señalar el caudal de su composición: “Gusano es su Autor de seda, de su misma sustancia ha labrado la numerosa cantidad de telas con que cuatrocientas y más comedias vistieron por veinte años...”.

La *Cuarta Parte* es encabezada por una dedicatoria a Don Martín Artal, cuyos títulos y cargos son detallados *in extenso* (la *Quinta Parte* tendrá el mismo dedicatario, de modo que parece que ha encontrado el mecenas deseado). Luego sigue el índice y la Remisión del Vicario, donde se refiere que el tomo ha sido examinado “por el Doctor Juan Pérez de Montalbán”, a quien recordemos que había dedicado la *Parte I*: los paratextos conforman una verdadera red significativa que vincula todas las compilaciones dramáticas de Tirso. Muy estratégicamente, a continuación aparece la aprobación de Pérez de Montalbán que se convierte en una contra-aloa, es decir, una alabanza que apunta al propio dramaturgo: dice que el nombre de Tirso es el mejor crédito contra la censura y que “siendo suyas [las obras] no necesitan ni de elogios para su alabanza, ni de advertencias para su corrección”. Además, es claro que Montalbán se dedica a la dramaturgia y sabe notar los componentes esenciales para una pieza. Cumple la especificidad de la Aprobación pero además la excede con creces convirtiéndose en un verdadero panegírico para con el escritor: lo anuncia como un “maestro por su gran talento en las sagradas letras y Apolo por su buen gusto de las curiosas musas”: lo sacro y lo profano se conjugan como dos vertientes complementarias del talento compositivo del autor. Pide además para él “un género de apremio honroso para obligarle que dé muchas a la imprenta, en gracia de la lengua castellana”.

Los siguientes paratextos de la *Cuarta Parte* son dos licencias: una a cargo del Vicario (que sigue las pautas formales estandarizadas de este tipo textual) y otra, que también opera a modo de Aprobación, firmada ni más ni menos que por el propio Lope de Vega, con todo lo que ello implica: escribe el dramaturgo de mayor suceso, en el mismo año de su muerte. Significativamente, allí proclama que “muestra en ellas [en sus comedias] su autor vivo ingenio en los conceptos y pensamientos, y en la parte sentencia grave sus estudios en todo género de letras”, con el deseo final de que “salga a la luz y la gocen todos”.

Luego se encuentran la Suma del privilegio, la Tasa, la Fe de erratas. Tras estos paratextos, aparece el Prólogo, sin firmar (es muy interesante que por momentos toma la voz la propia publicación), que se inicia con esa imagen contrastiva del espectador devenido lector: “A ti a solas”, con el consecuente peso que esto conlleva en lo que atañe a la cuestión editorial. Hay además un tono propagandístico: bajo el disparador semántico de un secreto, anticipa la confección de una quinta parte, indica dónde se puede adquirir este tomo (“hallarasme en la tienda de Gabriel de León”) y curiosamente emplea una metáfora culinaria para expresar las bondades del contenido e introducir el ya lexicalizado tópico de la envidia (“la ensalada más sabrosa que jamás puso a su mesa la discreción provocada de la envidia”).

A continuación aparece la dedicatoria, donde se reproducen nuevamente todos los títulos y cargos del dedicatario y se lo loa repetidamente en el cuerpo del paratexto. No obstante, más allá de estas fórmulas habituales y de la aparición nuevamente de una comparación vinculada con la naturaleza, el componente que más se destaca es el procedimiento de apropiación y proclamación autoral: la voz del dramaturgo indica que “ni aspiran menos que a inmortalidades, son todas hijas mías” y refuerza su propuesta señalando que “añadirán en manos de tal dueño créditos al que adquirieron por tantos concursos y teatros”. Antes de dar cierre con los mecanismos habituales de la loa, la dedicatoria retoma la imagen del ámbito natural refiriendo a quienes intentan sacar rédito del trabajo de otros: “enjambres de zánganos de miel ajena”. Como ya se ha referido, la *Quinta Parte* tiene el mismo dedicatario y también indica el librero que mencionaba en la *Parte* anterior. Luego del Índice y los paratextos administrativo burocráticos, aparece otro aval de gran peso: Calderón de la Barca. Este dramaturgo apunta una loa concertada con los mecanismos habituales, pero además se coloca en un lugar de admiración y aprendizaje: destaca la erudición, la doctrina, la moralidad, pero también el entretenimiento

e ingenio “de su autor, que con tantas muestras de ciencia, virtud y religión, ha dado que aprender a los que más deseamos imitarle”.

La Dedicatoria a Don Martín Artal de Aragón resulta muy llamativa dado que integra un epigrama de Marco Valerio Marcial, que traduce el propio Tirso: se trata de una traducción muy interesante, en octosílabo, donde se destacan la loa al dedicatario por el amparo de su obra y la modestia respecto a la composición. El último paratexto será otra dedicatoria, titulada “A ti solo”, que evidentemente enlaza de modo directo con el “A ti a solas” de la *Cuarta Parte*, donde otra vez van a aparecer la propaganda y la autorreferencialidad (se menciona aquella “Librería de la calle Toledo”) con un anticipo de una sexta parte no editada. También alude directamente a las disputas literarias de la época, buscando complicidad con el receptor al señalar que juntos estarán “hurtando prosas impresas al sazonado discreto y leído Francisco de Quevedo para los *parásitos* de sus comedias”. Asimismo, efectúa toda una disquisición gramatical y lingüística, refiriendo inclusive a Antonio de Nebrija; muestra de conocimiento certero y refinado, ante presuntas críticas sobre el uso de “voces huéspedas”. Para dar cierre a este verdadero manifiesto retórico, retoma al final el epigrama referido en un comienzo, enlazado con el fin de aludir a otro tópico frecuente, que es el de la soberbia, con un guiño acerca de este uso hasta abusivo de los latinismos: “Marcial remite a los que se alaban de que ninguno dicen mal (...) porque en latín, no entendiéndole, no les para perjuicio”.

Luego de este recorrido paratextual por las *Partes* de comedias de Tirso de Molina podemos afirmar que, si bien recupera la praxis y una serie de mecanismos y tópicos recreados por su maestro Lope de Vega, no obstante, no hay en su composición aquellas disquisiciones sobre los alcances de la literatura ni sobre su vinculación con la historia (cuestiones que preocupaban a Lope y que se reiteran en la mayoría de sus paratextos). Aparecen menos dedicatorias que en las *Partes* de Lope, pero se manifiesta igualmente la búsqueda de mecenazgo como uno de los faros a los que apunta su escritura. Es interesante que, mediante el empleo de una figura ficticia, se evidencia el objetivo esencial de capitalizar todo el potencial de los paratextos y de autoposicionarse en un lugar canónico detallando todas las virtudes de su propia labor escrituraria. Y estos paratextos constituyen una verdadera red significativa dado que dialogan temática y estructuralmente entre sí –al interior de cada tomo y entre las diversas *Partes*– pero también establecen lazos con otros autores y con los medios de difusión literaria de la época, lo cual expone a Tirso como un escritor atento a las problemáticas vigentes en su tiempo, con una agudeza tal que indudablemente consolidó su trascendencia.

## Bibliografía citada

- Bushee, A. (1935). “The Five *Partes* of Tirso de Molina”. *Hispanic Review*, 3 (2), 89-102.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016). “Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)”, *Hipogrifo*, 197-217. En: <https://www.revista-hipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/227>, obtenido el 7/7/2021.
- Florit Durán, Francisco (1995). “Vida y literatura en los preliminares de las cinco partes de comedias de Tirso de Molina” en Pinillos, C. y otros (coords.) *Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX: actas del coloquio internacional*. Pamplona: Universidad de Navarra, 137-152.
- Gallud Jardiel, Enrique (1995). “Guerras literarias de Tirso de Molina” en *Gramma y cal: Revista insular de filología*, ISSN 1136-0496, N° 1, 1995, p. 121-134.

- García Reidy (2013). *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Barcelona: Iberoamericana – Vervuert.
- Loeza Zaldívar, Alejandro de Jesús (2018). “Relación entre Tirso de Molina y Lope de Vega: Aproximación a un estado de la cuestión” en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Volumen 44 – Número 1, Abril – Setiembre 2018,66-76. En: <https://www.redalyc.org/journal/332/33267720003/html/>, obtenido el 1/7/2021.
- Molina, Tirso de (1631). *Doze comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*. En Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18185. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/doze-comedias-nuevas-del-maestro-tirso-de-molina/>, obtenido el 14/2/2021.
- Molina, Tirso de (1635). *Segunda Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Avila*. En Madrid: Imprenta del Reino. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18186. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/segunda-parte-de-las-comedias-del-maestro-tirso-de-molina/>, obtenido el 14/2/2021.
- Molina, Tirso de (1634). *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Avila*. Impreso en Tortosa: en la Imprenta de Francisco Martorell: a costa de Pedro Escuer. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18187. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/parte-tercera-de-las-comedias-del-maestro-tirso-de-molina/>, obtenido el 14/2/2021.
- Molina, Tirso de (1635). *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Auila*. En Madrid: por María de Quiñones: a costa de Pedro Coello, y Manuel Lopez. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18188. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/quarta-parte-de-las-comedias-del-maestro-tirso-de-molina/>, obtenido el 14/2/2021.
- Molina, Tirso de (1636). *Quinta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Auila*. En Madrid: en la Imprenta Real: a costa de Gabriel de Leon. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18189. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/quinta-parte-de-comedias-del-maestro-tirso-de-molina/>, obtenido el 14/2/2021.
- Moll, Jaime (1974). “El problema bibliográfico de la “Primera Parte de comedias” de Tirso de Molina” en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, ANABA, 85-94. Recuperado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-problema-bibliografico-de-la-primera-parte-de-comedias-de-tirso-de-molina--0/html/8a9a35c7-d047-4a44-b2b7-bd83b2147073-3.html>, obtenido el 11/5/2021.
- Moll, Jaime (1974b). “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54,49-107. Recuperado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/>, obtenido el 11/5/2021.

- Moll, Jaime (1992). “De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Tomo III: Literatura española de los siglos XV-XVII. Vol.2*, Madrid: Castalia, 199-211. Recuperado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-continuacion-de-las-partes-de-comedias-de-lope-de-vega-a-las-partes-colectivas--0/html/>, obtenido el 11/5/2021.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2015). ““Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio”: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos y dedicatorias” en *FILOLOGÍA*. Bs. As.: UBA, XLVII, 45-55. En: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/5172>, obtenido el 12/5/2020.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2019). “Tres dramaturgos del XVII, la profesionalización de la labor literaria y la autoconstrucción de la imagen de escritor” en C. Barbeira, A. Ibáñez y M.L. Gasillón (Comps). *Actas de las II Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica: Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*. Mar del Plata: UNMdP, p. 518-529. En: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jtlypc/jtlypc2018/paper/viewFile/6545/1542>, obtenido el 30/12/2019.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2020). “Sobre los procedimientos de (auto) construcción de la figura del dramaturgo en el Siglo de Oro español (o en busca de un autor)” en Ortiz Rodríguez, M. y Bracciale Escalada, M. (comps.) *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata: UNMdP, 116-121.
- Oteiza, Blanca (2000). “¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?”, en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.) *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 99-128.
- Paterson, Alan K.G., “Transmisión tirsiana: peripecias textuales de Tirso”, en Arellano, Ignacio y Blanca Oteiza (eds.) *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*. Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000,129-142.
- Zugasti, Miguel (1999). “Tirso de Molina: bibliografía primaria”. Edición digital a partir de *Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Volumen monográfico de *Anthropos*, Extraordinarios 5,29-36. Recuperado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/tirso-de-molina-bibliografia-primaria/> obtenido el 1/5/2021.





# La mirada autorreflexiva en el *Quijote* de 1615 como marca del “estilo tardío” cervantino

**Agustina Otero Mac Dougall**

Universidad de Buenos Aires

*agus.omb@gmail.com*

## Resumen

La problemática de la mirada como un ejercicio sobre la propia escritura ha sido elaborada por Miguel de Cervantes en numerosos pasajes de su obra que exponen los alcances teóricos y prácticos que puede adquirir en el desarrollo de la trama novelesca. La diversidad en que se manifiesta esta mirada sobre la propia obra y los alcances de su posteridad nos lleva a considerarla en su magnitud como uno de los ejes centrales de su poética bajo las coordenadas del “estilo tardío”. En el presente trabajo indagaremos en torno a la importancia de la mirada autorreflexiva en el marco del *Quijote* de 1615, dándole especial relevancia al Prólogo y capítulos LIX y LXXII.

Uno de los temas más originales de la obra cumbre de Cervantes ha sido el alto grado de autoconciencia que la obra tiene de sí misma. Por ello, entendemos que un punto de partida para analizar la problemática propuesta no puede dejar de lado el acercamiento teórico al “estilo tardío” como aspecto central de la manera que tiene el autor de ver su obra a la luz de la conciencia de finitud.

---

**Palabras clave:** estilo tardío; mirada; autorreflexión; creación; Segunda parte.

The self-reflective gaze in *Don Quixote* of 1615 as a mark of the “late style” of Cervantes

## Abstract

The gaze about the writing itself is a problem that has been elaborated by Miguel de Cervantes in numerous passages that expose the theoretical and practical scope into the development of the fictional plot. The diversity in which this view of his own work and the scope of his posterity manifest itself leads us to consider it in its magnitude as one of the central axes of his poetics under the coordinates of the “late style”. In the present work we

will inquire about the importance of the self-reflective gaze in the framework of *Don Quixote* of 1615, giving special relevance to the Prologue and chapters LIX and LXXII.

One of the most original themes of Cervantes' masterpiece has been the high degree of self-awareness that the work has of itself. For this reason, we understand that a starting point to analyze the proposed problem cannot ignore the theoretical approach to the "late style" as a central aspect of the way the author has to see his work in the light of the consciousness of finitude.

---

**Keywords:** late style; look; self reflection; creation; Second part.

## 1. Introducción

Uno de los aspectos más llamativos de la Segunda parte del *Quijote* publicada en 1615 tiene que ver con el alto grado de consciencia que la obra tiene sobre sí misma, rasgo que habilitará el famoso epíteto de ser la "primera novela moderna". Esta caracterización del texto cervantino más conocido sin dudas lo ha resguardado del olvido y lo ha colocado en el pedestal del canon universal: "Desde luego, hemos reconocido que Cervantes escribió el gran libro sobre la escritura del libro. El autor del *Quijote* es el santo patrono de la crítica moderna de la *ficción autoconsciente*" (Mary Garylond Randel, 1986). Ahora bien, cuando decimos que la obra es consciente de sí misma nos referiremos, principalmente, a la conciencia de los protagonistas de saberse personajes de una obra que se escribe de manera simultánea a sus propias vivencias. Este descubrimiento genera un extrañamiento en los personajes: Sancho mira el cielo y se hace cruces de espantado al sentirse observado por el ojo del misterioso Cide Hamete. Pero rápidamente caballero y escudero naturalizarán la omnisciencia de tal mirada, y el mismo hecho de saberse mirados muchas veces los impulsará a las nuevas aventuras, las cuales serán material fundamental para mantener ocupado al historiador y cronista de esta historia.

Cabe destacar que esta complejidad propia del *Quijote* como obra autoconsciente no se limita a las reflexiones que los personajes tienen sobre el misterioso Cide Hamete Benengeli, ya que la obra va más allá de su propia diégesis y se abre hacia otros textos para discutir con uno en particular: la continuación apócrifa de Fernández de Avellaneda publicada en 1614.

La presencia de este texto "amenazador" es fundamental para el tema que nos convoca ya que pone en jaque la recepción futuro del texto cervantino. De alguna manera, la propuesta de una segunda historia alterna, que nos presenta otra versión de don Quijote y Sancho, problematiza no sólo las categorías "original" y "copia" sino que también pone el foco en uno de los agentes más importantes de la literatura: el lector. Entonces, preguntas como: ¿Cuál será la mejor versión de este hidalgo loco y su escudero?, ¿quién construyó mejor aquellos mundos?, ¿cuál de las dos partes gustará más? son interrogantes centrales para el destino de Cervantes como escritor y para el alcance de sus personajes, ya que es en el gusto de sus "ilustres" lectores donde se jugará el éxito final de su escritura. Pero si hay algo de verdad novedoso en esta disyuntiva entre dos autores, es que las preguntas recién planteadas son respondidas por los mismos personajes, tanto del *Quijote* de Cervantes como del Apócrifo de Avellaneda. El espacio textual donde se despliegan tales tensiones (que tienen más que ver con la fama del texto y su autor) va a ser la diégesis cervantina. De este modo, las problemáticas que suscitan las continuaciones del primer *Quijote* pasan directo a afectar la trama narrativa de la Segunda parte, y por ende, el itinerario mismo del protagonista, como vemos en la secuencia de don Quijote visitando la imprenta, o en el diálogo que mantiene con Álvaro Tarfe, al cual

le dedicaremos un apartado dentro de este análisis. En definitiva, el grado al que llega esta ficción autoconsciente manifiesta una propuesta novedosa por parte de un autor que piensa su obra en estrecha relación con otras; que hace uso de ciertos recursos narrativos para llevar a otro nivel la discusión que inicia con Avellaneda; discusiones todas estas que llegan en un momento de la trayectoria de Cervantes que está cada vez más próximo al final. Y este final de la vida que ya se empieza a manifestar como potencial clausura de la escritura, teñirá las producciones cervantinas tardías de un sesgo especial, de una perspectiva que intenta mirar la obra y su posterioridad.

## 2. Acercamiento al Prólogo

Apenas leemos el Prólogo, Cervantes nos saluda e inmediatamente introduce el problema que tanto lo aqueja: “con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*” (Prólogo: 623). Es decir, hay una necesidad de mencionar el problema del Apócrifo desde la primera línea. A continuación, los lectores nos encontramos con el descargo que señala la falta de honestidad y valentía de Avellaneda por haberse atrevido a tomar un personaje ajeno y transformarlo según sus intenciones. Además, la situación se agrava por la burla que recibe Cervantes sobre su condición física de viejo y manco, la cual defenderá argumentando que no está en su poder detener el paso del tiempo, y resaltando que su manquedad no nació “en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros” (Prólogo: 623). Su fragilidad se verá reforzada aún más en la Dedicatoria al Conde de Lemos cuando afirma no estar “con salud para ponerme en tan largo viaje; además, que sobre estar enfermo, estoy muy sin dinero” (Dedicatoria, 622). En síntesis, vejez, pobreza y enfermedad serán los calificativos con los que adorna su retrato autoral en varios de los prólogos correspondientes a las obras publicadas entre 1613 y 1617<sup>1</sup>. Pero, pese a todo, Cervantes correrá con una ventaja: “hace de advertir que no se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años” (Prólogo, 624). De este modo, se reconoce en su madurez –y de hecho, es uno de los autores más viejos de España en su momento– y sin ánimos de esquivar su realidad etaria, vende su experiencia como garantía de una buena continuación, la cual “es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” (Prólogo, 627). En este sentido, los procedimientos utilizados por Cervantes en los espacios prologales “se caracterizan por un yo enunciador poderoso, el contacto directo con el lector; y la participación de éste, en calidad de observador, en la creación del prólogo y en el tono ficcional de la obra a la que se le introduce (José Manuel Martín Morán, 2009:197-198). Ahora bien, uno de los desafíos que propone la noción de “estilo tardío” recuperada de Edward Said tiene que ver justamente con la definición de este concepto. ¿A qué le llamamos “estilo tardío”?, ¿qué tipos de obras entran en esta categoría? No basta con la madurez del autor para considerar una obra dentro del estilo tardío, otros factores entran en juego, pero quizás el más importante tenga que ver con la conciencia sobre la propia finitud, y por añá-

<sup>1</sup> Respecto de la construcción de su figura autoral, recordamos algunos fragmentos como el de las Novelas ejemplares (1613): “[...] las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos [...]” (Prólogo, 2005:78). Y también tomamos un fragmento del Prólogo al Persiles (1617), donde encontramos una imagen más drástica de su condición vital: “Mi vida se va acabando, y, al paso de las efemérides de mis pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida [...]” (Prólogo, 2016:558).

didura, la finitud de los propios personajes. En el caso que nos compete, antes de comenzar a leer el libro ya sabemos que don Quijote morirá, y este conocimiento estará presente durante toda la lectura como un recordatorio del inminente final. Tal como dice Mario Ortiz Robles:

The lateness of late works has to do with the fact that they are works produced in full awareness of the finality of approaching death. Lateness, rather than strict chronology, is what sets late works apart from works that may have been produced near the end of an artist's career but which were not self-consciously late. Characterized by fissures, rifts, and caesurae, late works are “catastrophes” in the history of art; they show, according to Adorno, “more traces of history than of growth”<sup>2</sup> (2016:413).

Es decir, las obras tardías se caracterizarían por las fisuras, grietas y cesuras; son obras “catástrofes” en la historia del arte ya que nos muestran más sobre los conflictos históricos que sobre la madurez o el crecimiento de un estilo. Y esto mismo podemos observar dentro del *Quijote*, novela compleja desde todo punto de vista. Como ya dijimos más arriba, se trata de una producción literaria que contiene en sí misma su propia crítica por ser, justamente, una obra autorreflexiva que explicita el lugar y la importancia que tiene el arte dentro del mismo arte, como vemos en la célebre pintura de Velázquez, *Las Meninas*.

### 3. Capítulo LIX: “El Quijote de Avellaneda”

El siguiente momento de la novela que analizaremos y que está en estrecha relación con el Prólogo se da en el capítulo LIX. Aquí nos encontraremos con un momento central de la obra: la aparición física del Apócrifo dentro de la diégesis de Cervantes. Don Quijote se detiene en una venta junto con Sancho y al rato llegan dos caballeros que poseen la recién publicada continuación de Avellaneda y buscan entretenerse retomando su lectura. Nuestro protagonista escucha los comentarios, se enoja por la mención de su desenamoramiento y se produce el intercambio entre los personajes. Lo llamativo de este episodio es que aparecen los primeros lectores de este libro “némesis” y por consiguiente su crítica, ya que son estos dos caballeros lectores quienes remarcan el desenamoramiento de don Quijote como un aspecto poco verosímil del libro. Y de hecho, el gran eje de comparación para establecer cuál de las dos obras es la mejor tiene que ver con la construcción de los personajes, como vemos en la siguiente cita:

–Pues a fe –dijo el caballero– que no os trata este autor moderno con la limpieza que en vuestra persona se muestra: pintaos comedor y simple, y no nada gracioso y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe (II, 59:1063).

Otra de las discusiones principales que se produce en esta secuencia tiene que ver con el “derecho” de un escritor a valerse de personajes famosos frutos de otros ingenios para la creación

<sup>2</sup> “La tardanza de las obras tardías tiene que ver con el hecho de que son obras realizadas con plena conciencia de la finalidad de la muerte próxima. El retraso, más que la cronología estricta, es lo que distingue las obras tardías de las obras que pueden haber sido producidas cerca del final de la carrera de un artista, pero que no se retrasaron conscientemente. Caracterizadas por fisuras, grietas y cesuras, las obras tardías son “catástrofes” en la historia del arte; muestran, según Adorno, “más huellas de historia que de crecimiento”” (Ortiz Robles, 2016:413, traducción de la autora).

de sus textos. De hecho, son los mismos lectores los que defienden la voz original del primer autor frente a la “copia” mal lograda de Avellaneda, como vemos a continuación:

–Yo así lo creo –dijo don Juan– y si fuera posible, se habría de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su primer autor [...].

–Retrátame el que quisiera –dijo don Quijote– pero no me maltrate [...] (II; 59:1065).

Pero al parecer, las exigencias de verosimilitud y la defensa del trabajo original por sobre las copias plagiarias no son suficientes temas de discusión para estos dos lectores atentos ya que el capítulo todavía ofrece más aspectos que complejizan el debate:

Y poniéndole un libro en las manos, que traía su compañero, le tomó don Quijote y sin responder palabra, comenzó a hojear, y de allí a un poco se le volvió diciendo:

–En esto poco que he visto he hallado tres cosas de este autor dignas de reprehensión. La primera, es algunas palabras que he leído en el Prólogo; la otra, que el lenguaje es Aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más lo confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia [...] (II, 72, 1062-1063).

Como vemos en la cita, don Quijote hojear el libro y se detiene en el Prólogo, donde encuentra algunas palabras dignas de reprehensión. Ahora no es Cervantes quien critica el Apócrifo de 1614 desde el paratexto; es el mismísimo protagonista, nada más y nada menos que el verdadero don Quijote. De este modo, el texto se vuelve reflexivo, y una escena tal como la de Cervantes leyendo el Prólogo de Avellaneda se replica acá en don Quijote leyendo también el Prólogo de Avellaneda y encontrando –otra vez– aspectos dignos de ser criticados. Lo interesante es que esos aspectos, como ya dijimos al comienzo del trabajo, sabemos que remiten a la burla por la vejez y manquedad *de Cervantes*<sup>3</sup>, no de Cide Hamete, el autor ficcional que, siguiendo la lógica interna de la obra, don Quijote y Sancho reconocerían como el cronista moro testigo de sus aventuras. Cabe preguntarse, entonces, si Alonso Quijano habrá descubierto en este desliz el verdadero nombre de su creador fuera de la diégesis.

Por último, los caballeros curiosos le pedirán a don Quijote una lectura crítica del libro nuevo, sin embargo, aquí termina el debate ya que el pedido será rechazado para no darle el gusto de la lectura al autor aragonés, como vemos en la siguiente cita:

En estas y otras pláticas se pasó gran parte de la noche, y aunque don Juan quisiera que don Quijote leyera más del libro, por ver lo que discantaba, no lo pudieron acabar con él, diciendo que a él lo daba por leído y lo confirmaba por todo necio y que no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido en manos, se alegrase con pensar que lo había leído [...] (II, 59:1065).

<sup>3</sup> Recuperamos algunas citas del Prólogo de Avellaneda para ejemplificar las burlas que lee don Quijote en este momento: “hemos de decir dél [Cervantes] que, como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos tiene más lengua que manos; pero quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte”. Y luego continúa unas líneas más abajo: “Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes –y por los años tan mal contentadizo que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos [...] (Prólogo, 2014:9).

Finalmente, don Quijote menciona las justas de Zaragoza, los lectores les advierten de un episodio de esta Segunda parte en el que los falsos protagonistas se hallaban en una sortija “faltos de invención y pobres de letras” y deciden torcer rumbo a Barcelona. Así, caballero y escudero se despiden y se cierra un capítulo que es la ejemplificación misma de una obra literaria más que superadora, ya que incluye en su interior su propia dimensión crítica y reflexiva, y además, incluye la presencia de otra obra ajena junto con su crítica, nunca mejor representada a través de estos dos lectores curiosos que buscan entretenerse.

#### 4. Capítulo LXXII: La aparición de Álvaro Tarfe

Este capítulo se inicia de manera similar al anterior. Don Quijote y Sancho están en un mesón y llega un viajero con tres o cuatro criados. Al escuchar el nombre de este viajero a caballo, don Quijote lo reconoce de oídas: “Mira, Sancho, cuando yo hojeé aquel libro de la segunda parte de mi historia, me parece que de pasada topé allí este nombre de don Álvaro Tarfe” (II, 72:1148). La escena remite, una vez más, a la situación de lectura del manchego en el capítulo LIX. Los personajes se presentan, Álvaro Tarfe confirma su identidad libresca como personaje perteneciente a la Segunda parte de Avellaneda y se produce el último gran remate de la genialidad cervantina: el encuentro entre personajes de distintas diégesis.

Pero a diferencia de lo que sucede en el nivel autoral de los creadores, donde nos encontramos con burlas, menosprecios y ridiculizaciones, dentro de esta dimensión los personajes sí logran encontrarse y dialogar de manera amable y sincera. Incluso, están bien predisuestos a ayudarse:

A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció.  
–Eso haré yo de muy buena gana –respondió don Álvaro– puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones [...] (II, 71:1151).

Así, Cervantes resuelve en la ficción –y con mucha altura– lo que le hubiese gustado resolver en la vida. El procedimiento que acuerdan estos personajes consiste en una declaración jurada y la escena concluye con que “[Álvaro Tarfe] da a don Quijote y en no menor medida a Sancho la satisfacción de verse liberados de las denigrantes etiquetas con que quiso estigmatizarlos un enemigo de su creador” (María Soledad Carrasco Urgoiti, 2008:53-54).

Si en el anterior capítulo el problema central tenía que ver con la verosimilitud que cada autor construye en sus textos, cuál de los dos don Quijotes es más discreto e ingenioso, o cuál de los dos Sanchos dice más gracias, aquí detectamos que el problema central tiene que ver con determinar el carácter falso y plagiarlo de los personajes engendrados por Avellaneda. De este modo, queda asentado por escrito mediante el alcalde y el escribano del pueblo que Álvaro Tarfe no conocía a don Quijote de la Mancha –quien estaba ahí presente como testigo– y que no era el mismo de la Segunda parte ya publicada por Avellaneda y en plena circulación. Todos terminan felices, aunque el narrador acota irónico que la declaración no es la mejor prueba para demostrar la diferencia entre los personajes. Lo que demostraría esta diferencia

son las mismas obras y las palabras de los personajes<sup>4</sup>, famosas ambas tanto al interior del libro como al exterior, es decir, en el plano de los lectores diegéticos (los caballeros del capítulo LIX, los duques, Sansón Carrasco, etc.) y en el de los lectores extradiegéticos, (nosotros, allá por el siglo XVII o acá por el siglo XXI).

Respecto al problema de la declaración que pide don Quijote por escrito, me remito a las palabras de Carlos Fuentes cuando analiza este pasaje en su gran reflexión sobre *Cervantes o la crítica de la lectura* para darle un cierre a este apartado:

Su integridad es destruida por las lecturas a las que es sometido. Y estas lecturas le convierten en el primer héroe moderno, escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a los propios lectores que lo leen y, como ellos, obligado a crear en la imaginación a “Don Quijote”. Doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee; después, cuando es leído. Pues ahora, en vez de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia (1994:47).

## 5. Conclusiones

Don Quijote y Sancho se encuentran en la encrucijada literaria de haberse transformado en personajes librescos lo suficientemente famosos como para tener este tipo de problemas que comprometen sus identidades. Y es que en el momento en que se convierten en materia de ficción que estimula las imaginaciones de los lectores, sus identidades dejarán de pertenecerles y estarán libradas a los caprichos de cada una de las lecturas que se producen. Don Quijote, a diferencia de su Amadís, se sabe leído y entiende que su fama, sus obras, y el desenlace de su vida están ligados a su libro de una manera absolutamente vital. De hecho, es necesaria la muerte del protagonista para que acabe el libro, y lo mismo ocurre con Cervantes, quien en el Prólogo del *Persiles* identifica de manera directa la relación escritura-vida.

Finalmente, hemos hecho un corto recorrido por una serie de instancias dentro del texto cervantino que ejemplifican la preocupación del autor respecto de su propia obra. Ya sea a través del paratexto prologal o a través de los distintos capítulos que evidencian la presencia del texto de Avellaneda, sin dudas esta Segunda parte del *Quijote* está profundamente atravesada por la mirada sobre la propia creación artística. Este tipo de mirada señala lo bueno y lo malo de un texto –propio o ajeno– y hace que la obra se pliegue sobre sí misma hasta lograr que la ficción hable sobre la ficción, y que los personajes reconozcan que su naturaleza libresca los excede más allá de todo, más allá del autor creador, y sobre todo, más allá de las páginas por donde despliegan sus aventuras.

<sup>4</sup> Vale destacar la cita en cuestión ya que hay una fuerte manifestación del juicio del narrador: “[...] quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración, y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras” (II, 72:1151).

**Bibliografía citada**

- Carrasco Urgoiti, María Soledad (2008). “Don Álvaro Tarfe (Quijote II, cap. 73), morisco ahidalgado”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.2 (Fall 2007 [2008] ), pp. 43-57.
- Cervantes Saavedra, Miguel de ( [1613] 2005). *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- ([1605 y 1615] 1999). *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- ( [1617] 2016) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de J.B. Avallé Arce. Madrid: Gredos.
- Fernández de Avellaneda, Alonso ( [1614] 2014). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Enrique Suárez Figaredo, Lemir 18, Conmemoración IV Centenario del *Quijote* de Avellaneda.
- Fuentes, Carlos (1994) *Cervantes o la crítica de la lectura*. Ciudad de México: Centro de Estudios Cervantinos.
- Gaylord Randel, Mary (1986). “Cervantes’ Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*. Volume VI, Numbers 1, pp. 57-80
- Martín Morán, José Manuel (2009). “Cervantes desde sus prólogos”, en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa de Velázquez, 197-212.
- Ortiz Robles, Mario (2016). “El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes”, en *eHumanista/Cervantes*, 5, “Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”: el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después, pp. 413-25.
- Said, Edward (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate.



# “Cantar con voz tan entonada y viva que piensen que soy cisne y que me muero...”.

## *El viaje del Parnaso*, la consciencia de finitud como escenario de múltiples imposibilidades: el grito del poeta

**Silvana Albertina Oyarzabal**

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

*silvanaoyarzabal@gmail.com*

### Resumen

En el siguiente trabajo, analizaremos *El viaje del Parnaso* como el grito del poeta que, consciente de la proximidad de su muerte, nos expone a un cúmulo de opuestos que no se resuelven: el movimiento y la quietud; el deseo y la realidad; la poesía y la muerte.

Hallaremos lo cultural –el viaje alegórico, los deseos (y los sueños como forma de cumplirlos) y la poesía– enfrentado a lo natural –la quietud de Cervantes poeta, la realidad de su enfermedad y la proximidad de su muerte. De esta forma su obra se torna la clara manifestación del desasosiego de quien, en tanto escritor, entregó su vida al mundo de la representación simbólica, del no lugar, de las imágenes convocadas, de la idea de lo eterno y, en tanto ser humano, debe enfrentarse a lo real, lo finito, lo llano, lo irremediable.

¿Cómo decide concluir? Inventándose como receptor de la epístola de Apolo “padre e inventor de la poesía” quien le cuenta de cuántas desgracias le han sucedido luego de su partida. Cervantes crea una obra para sí, con la cual se reconoce y se autodefine con menos ironía de la que aparenta.

---

**Palabras claves:** opuestos; poesía; muerte; alegoría; Apolo.

“Sing with a voice so in tune and alive that they think I am a swan and that I am dying...” *The journey of Parnassus*, the consciousness of finitude as the setting for multiple impossibilities: the scream of the poet.

### Abstract

In the following work, we will analyze *El viaje del Parnaso* as the scream of the poet who, aware of the proximity of his death, exposes us to a host of opposites that are not resolved: movement and stillness; desire and reality; poetry and death.

We will find the cultural –the allegorical journey, desires (and dreams as a way to fulfill them) and poetry– confronted with the natural –the stillness of Cervantes poet, the reality of his illness and the proximity of his death. In this way, his work becomes the clear manifestation of the restlessness of someone who, as a writer, gave his life to the world of symbolic representation, of non-place, of the images summoned, of the idea of the eternal and, as a human being, must face the real, the finite, the plain, the irremediable.

How do you decide to finish? Inventing himself as the recipient of the epistle of Apollo “father and inventor of poetry” who tells him how many misfortunes have happened to him after his departure. Cervantes creates a work for himself, with which he recognizes himself and defines himself with less irony than it appears.

---

**Keywords:** opposites; poetry; death; allegory; Apollo.

*Miguel, que nació poeta,  
poeta confesado murió.*  
(Gerardo Diego, 1948)

¿Hay algo más cervantino que lo inasible? En el siguiente trabajo, analizaremos *El viaje del Parnaso*<sup>1</sup> como el grito del poeta que, consciente de la proximidad de su muerte, nos enfrenta como lectores a un cúmulo de opuestos que no se resuelven pero tampoco entran en conflicto. Esa suerte de juego de contrarios nos permitirá considerar el *Viaje* como emblema de la imposibilidad de limitar, clasificar y definir que la obra cervantina en su totalidad, representa para sus lectores.

Rivers (1991:26) advierte sobre la necesidad de ser lectores atentos a la ambigüedad que la enunciación del poema presenta, ya que a cada detalle le caben interpretaciones discrepantes. En lo que sigue, analizaremos la funcionalidad de ese rasgo característico de la escritura cervantina.

Ya en el prólogo, que sorprende por su brevedad, nos pone de manifiesto la coexistencia de opciones que, aunque antagónicas, no son excluyentes:

Si por ventura, lector curioso, eres poeta y llegare a tus manos (aunque pecadoras) este Viaje; si te hallares en él escrito y notado entre los buenos poetas, da gracias a Apolo por la merced que te hizo; y si no te hallares, *también* se las puedes dar. Y Dios te guarde. (Prólogo: 49) *itálicas mías.*

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Cervantes Saavedra, M. de. *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gao, Madrid, Castalia, 1973. Se consigna capítulo con número romano y número de verso con arábigo.

Así mismo, mientras anuncia que emprende su travesía: “sobre las ancas del Destino, / llevando a la elección puesta en la silla” no deja de señalar la importancia de su decisión al concluir el terceto afirmando: “hacer el gran viaje determino” (I, 58-60). De forma inmediata podemos distinguir la rima consonante entre dos conceptos que se definen contrarios y que aquí cobran fuerza y sentido en esa posibilidad de ser ambos parte de un mismo suceso.

Conforme avanza el texto, Cervantes va manifestando su desinterés por aquello que pueda o deba determinarse como causa del sino u otra fuerza superior. Por ejemplo, cuando logran pasar entre Escila y Caribdis refiere: “y no sé cómo fue, que, en un momento/ (o ya el cielo, o Lofraso lo dispuso), / salimos del estrecho a salvamento” (III, 269-271). En el episodio del mar de calabazas, es más explícito aún: “Después de esta mudanza que hizo el cielo, / o Venus, o quien fuese que no importa/ guardar puntualidad como yo suelo” (V, 226-228). Dichos fragmentos, nos permiten leer la decisión consciente de Cervantes personaje, “poetón ya viejo”, de poner a jugar categorías que, en tanto humanas o sobrehumanas, no suelen nivelarse ni perder la cualidad de distintivas.

Enmarcados en una lectura de estilo tardío, podremos asistir, a través del narrador intradieгético, a un universo ficcional donde lo relativo, lo irónico y lo paradójico son la constante de aquel que –a pesar de sus críticas autoreferenciales– se erige, junto a sus canas, seguro de sí y capaz de despojarse de todo.

Leamos cómo en los siguientes tercetos, la duda es valorada como tal y no busca en ningún caso resolverse: “Naturaleza y arte, allí parece/ andar en competencia, y está en duda/ cuál vence de las dos, cuál más merece” (III, 436-438). Aquí estamos frente al motivo literario de *locus amoenus* que invita a esta irresolución. Pero veamos el siguiente fragmento del capítulo V que inicia con Neptuno –dios al que, entre otros poderes, se le atribuye el de la confusión. Cervantes como personaje narrador refiere a su imposibilidad de distinguir entre un poeta honrado y un cuero o una calabaza: “Y no sé si lo yerre o si lo acierte/ en que a las calabazas y a los cueros/ y a los poetas trate de una suerte” (V, 244-246). Unas páginas más y con el personaje sumido en un profundo sueño, nos hallaremos con otra inseguridad: “Yo no sabré afirmar si era doncella, / aunque he dicho que sí, que en estos casos/ la vista más aguda se atropella” (VI, 94-97). Leemos, por un lado, en el plano de la ficción, la clara referencia del personaje que no sabe, ni le importa si está bien o mal la confusión y desestima la necesidad de definirse sobre la figura femenina que se presenta ante él. Por el otro, en lo que respecta a las referencias intertextuales de la obra cervantina, vemos que, a diferencia del Quijote<sup>2</sup> –que en el capítulo XXXV de la primera parte confunde los cueros de vino con un gigante y al inicio de sus andanzas define y defiende doncella a la aldeana Aldonza Lorenzo–, Cervantes como personaje, incluso dentro de un viaje alegórico e inmerso en un sueño profundo, se muestra consciente de lo relativo, flexible en las categorizaciones y más allá de lo correcto e incorrecto. Contrariamente a la posibilidad de considerar esta una debilidad del personaje en su senectud, podemos leer, por el contrario, una evolución hacia la consciencia de lo que es y no relevante. Al mismo tiempo, podemos hallar una suerte de espejamiento con la obra cervantina siempre indefinible, múltiple y carente de límites fijos.

La ironía estudiada por la crítica como signo paródico tan característico en Cervantes, en el *Viaje*, posee un rasgo distintivo en tanto el narrador constantemente advierte al lector sobre

<sup>2</sup> Vicente Gaos, considera el *Viaje* como un pequeño Quijote en verso que no pueden reducirse a ser una sátira de la vanagloria literaria, el primero, ni una parodia de los libros de caballerías, el segundo. Ver, Introducción a la obra aquí trabajada (p. 32 y 33)

su uso. A modo de ejemplo veamos tres enunciados que se refuerzan con la utilización del paréntesis.

En el primero, la disculpa es irónica y marca tanto la falta como la consciencia sobre ella, debido a que, conociendo perfectamente la fórmula de los poemas narrativos, recién en el capítulo V, como respuesta desesperada –y claramente burlesca– ante la ira de Neptuno, interrumpe con su lamento la oración iniciada para narrar el descenso de Venus y, de esta manera, antepone su invocación a la llegada de la diosa:

*En esto (¡Oh nuevo y milagroso caso,  
digno de que se cuente poco a poco  
y con los versos de Torcato Taso!  
Hasta aquí no he invocado, ahora invoco  
vuestro favor, ¡oh Musas!, necesario  
para los altos puntos en que toco.  
Descerrajad vuestro más rico almarío,  
y el aliento me dad que el caso pide,  
no humilde, no ratero ni ordinario),  
las nubes hiende, el aire pisa y mide  
la hermosa Venus Acidalia, y baja  
del cielo, que ninguno se lo impide (V, 85-96)*

Más adelante, tenemos otro paréntesis para explicar a qué se refiere cuando nombra a un poeta honrado: “(digo poeta firme y valedero, / hombre vestido bien y bien calzado)” (V, 239-240). Sabemos que en la época el motivo del poeta rico era conocido por todos. Incluso en la *Adjunta al Parnaso* leeremos que, en diálogo con Pancracio que se enuncia, en una suerte de contrafigura: “soy mozo, soy rico y soy enamorado” el personaje Cervantes, Miguel, afirma:

Las tres partes del camino [...] se tiene vuesa merced andadas para llegar a ser buen poeta. [...] La de la riqueza y la del amor. Porque los partos de los ingenios de la persona rica y enamorada son asombros de la avaricia y estímulos de la liberalidad, y en el poeta pobre la mitad de sus divinos partos y pensamientos se los llevan los cuidados de buscar el ordinario sustento... (Adjunta: 181).

Más allá de notar que no hace referencia a tres, sino a dos partes del camino, dejando afuera a la mocedad de la que él carece de forma irremediable, detengámonos en que, también en diálogo, al inicio del viaje, y ante Mercurio que lo interpela diciendo: “¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes! / ¡Qué alforjas y qué traje es este, amigo, / que así muestra discursos ignorantes? (I, 202-204), el narrador responde: “Señor, voy al Parnaso, y, como pobre, / con este aliño mi jornada sigo”. (I, 206-207).

Por lo tanto, la aclaración parentética antes citada donde explica qué dice cuando dice poeta honrado torna irónico al enunciado, debido a que, al volverse necesaria, pone de manifiesto la posibilidad de considerar honrados a otros poetas pobres y mal vestidos, como él mismo. La última cita seleccionada, también nos permite leer esta decisión del autor de remarcar, a través de la palabra de Cervantes personaje, tanto el uso de la ironía como la disposición burlesca de explicitarla: “Gocé durmiendo cuatro mil despojos / (que los conté sin que faltase alguno) / de gustos que acudieron a manojos” (VI, 34-36). Con dicho señalamiento, mientras

destruye la funcionalidad poética de la hipérbole, reconocemos el genio cervantino y nos saca una sonrisa.

Para ir concluyendo, enfoquemos nuestra atención en Cervantes como personaje paradójico. En el capítulo I del *Viaje*, se autodefine diciendo: “yo soy un poeta desta hechura: / cisne en las canas, y en la voz un ronco/ y negro cuervo, sin que el tiempo pueda/ desbatar de mi ingenio el duro tronco” (I, 102– 105). Sin embargo, en el cierre del capítulo IV espera: “cantar con voz tan entonada y viva, / que piensen que soy cisne y que me muero” (IV, 564-565). Sabemos que en cuanto a representaciones el cisne refiere al poeta bueno y el cuervo, al malo. Pero lo que interesa señalar en esta ocasión es la paradoja de quien se pretende una cosa y, también, la otra porque se construye múltiple y se pretende indefinible. En la primera cita, teniendo la voz del cuervo es cisne en las canas. En la segunda, desea cantar de forma que piensen que es cisne y que se muere. Lo clave entonces es notar que más allá de la importancia o no de erigirse y definirse esencialmente buen o mal poeta, el foco está puesto en quien y en qué se percibe. En ambos casos, lo que se pone en primer plano es la apariencia, el constructo, la ficción.

El narrador del *Viaje* nos advierte, a partir de lo relativo, lo irónico y lo paradójico, que lo verdaderamente importante son los sucesos narrables, aquella realidad que se construye y se vuelve múltiple e inasible y nos pregunta: “¿Puede ninguna ciencia compararse/ con esta universal de la poesía, / que límites no tiene do encerrarse?” (IV, 250-252). Con ese terceto, viremos hacia a la escritura cervantina para citar a Vicente Gaos quien afirma en un breve enunciado lo que hemos leído a lo largo de este trabajo: “La poesía de Cervantes es, en efecto, suya, y con ello queda expresada la imposibilidad absoluta de ser mediocre” (Introducción: 14). El relato ficcional de un viaje de búsqueda a extramundo, muy presente en la tradición literaria, paródico en Cervantes, pero también en otros como Ariosto y Rabelais, tal como señala Márquez Villanueva, adquiere su distinción en el orden referencial:

La única ruptura de Cervantes respecto de esta modalidad genérica del “contraviaje” es de orden referencial, pues mientras Ariosto, Rabelais y en parte también Folengo apuntan a la diana del periplo como signo de las inquietudes intelectuales de los nuevos tiempos (centradas en los descubrimientos geográficos) y de las reservas que éstos les merecen, el “poetón ya viejo” (VIII, 409) no acompaña en esto a Epistemón ni a Astolfo por las regiones de una delirante geografía moral. Para Cervantes la verdadera mira de sus desvelos no puede ser (harto “académicamente”) otra que la literatura (Marquez Villanueva, 1990:718).

Así, nos enfrentamos, una vez más, a dos universos opuestos. Por un lado, tenemos todo lo referente a lo cultural: el viaje alegórico, el narrador intradiegetico, los deseos (y los sueños como forma de cumplirlos) y, en lugar central, la Poesía. Por el otro, todo lo referente a lo natural: la quietud de Cervantes autor, la realidad de su enfermedad y la proximidad de su muerte. Su poema, entonces, más que evadir –como parte de la crítica consideró– parece gritar y con ese grito de poeta logra ponderar, por sobre lo real, humano, finito, llano e irremediable de la muerte de quien escribe el *Viaje*, el mundo de la ficción, de lo simbólico, del no lugar, de las imágenes convocadas, de lo eterno, de lo ilimitado e inasible: su obra literaria.

### **Bibliografía citada**

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1973). *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid: Castalia.
- Gaos, Vicente (1973). "Introducción" en Cervantes Saavedra, M. *Poesías completas, I, Viaje del Parnaso*, Madrid: Castalia 7-37.
- Rivers, Elías (1991). "Introducción". En Cervantes Saavedra, M. *Viage del Parnaso y Poesías varias*, Madrid: Espasa Calpe 9-36.
- Said, Edward (2009). *Sobre el estilo tardío*, Barcelona: Debate.
- Villanueva, Francisco Márquez (1990). "El Retorno Del Parnaso". en *Nueva Revista De Filología Hispánica*, XXXVIII, 2, 693-732.

# Funcionalidad de la mitología en el poema *Descripción de La Tapada. Insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Berganza* de Lope de Vega

**Carmen Josefina Pagnotta**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

*josefina.pagnotta@gmail.com*

## Resumen

La Tapada era una finca de Teodosio II, duque de Braganza y Avís, miembro de la más rancia nobleza portuguesa, contigua a su palacio, ubicado en Villaviciosa, en el centro este de Portugal.

Lope escribe el poema en octavas reales *Descripción de La Tapada. Insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Berganza* que publica en su libro *La Filomena* (1621). En la estructura bipartita subyacente en el armado del texto se distingue: una parte descriptiva y otra narrativa. En ambas, se realiza una importante referencia a los elementos mitológicos cuya funcionalidad nos proponemos analizar.

---

**Palabras clave:** Lope de Vega; *La Filomena*; mitología; descripción; panegírico.

Functionality of mythology in the poem *Description of La Tapada. Distinguished mountain and recreation of the most excellent Duke of Berganza* by Lope de Vega

## Abstract

The Tapada was an estate of Theodosius II, Duke of Braganza and Avis, member of the most rancid Portuguese nobility, adjacent to the ducal palace, located in Villaviciosa, in the center east of Portugal.

Lope writes the poem in real octaves *Description of La Tapada. Distinguished mountain and recreation of the most excellent Duke of Berganza* that he publishes in his book *La Filomena* (1621). In the bipartite structure underlying the assembly of the text is distinguished:

a descriptive part and a narrative part. In both, an important reference is made to the mythological elements whose functionality we intend to analyze.

.....  
**Keywords:** Lope de Vega; *La Filomena*; mythology; description; panegyric.

Uno de los motivos de inspiración apreciados por los escritores áureos fue la mitología greco-latina. En el caso particular de Lope de Vega, su ingente producción teatral y poética ofrece un invaluable testimonio de la importancia que él le diera a la materia.

Después de la aparición del *Polifemo* de Góngora, comenzaron a divulgarse fábulas mitológicas de considerable extensión, práctica de la que no fue ajeno el Fénix. Un ejemplo lo ofrecen dos de sus libros misceláneos, *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621) y *La Circe con otras rimas y prosas* (1624). Ambas colecciones se inauguran con las historias de los personajes que dan título a cada una ellas e incluyen, además, otras composiciones no menos valiosas –*La Andrómeda* y *La rosa blanca*, respectivamente– donde dioses y héroes del mundo antiguo adquieren protagonismo notable.

En esta oportunidad, nos ocuparemos de analizar la funcionalidad de la mitología muy presente a lo largo del poema *Descripción de La Tapada. Insigne monte y recreación del excelentísimo señor Duque de Braganza*, inserto en *La Filomena*, que por su particular estructura podríamos ubicarlo “dentro de la categoría de texto híbrido”. (Pagnotta, 2021:68)

La *dispositio* de su parte central se organiza en dos segmentos bien definidos: uno descriptivo (vv. 49-392) y otro narrativo (vv. 393-716), donde diferentes voces realizan múltiples alusiones al tema que nos ocupa, con distinta intención.

Como se aclara en el poema, ‘Tapada’ significa “cercado en nuestra lengua de Castilla” (v.51). La Tapada era el nombre de la finca rodeada de una muralla que Teodosio II, séptimo duque de Braganza y Avís (1568-1630) –descendiente de una de las más aristocráticas familias lusitanas– tenía junto a su palacio, en Villaviciosa, al sureste de Portugal. Allí solían reunirse personalidades representativas de la cultura, bajo su amparo.

Cuando contaba diez años, el duque participó junto al rey don Sebastián I en la campaña de África para combatir contra los árabes. El monarca perdió la vida en la batalla de Alcazarquivir. Como no tenía hijos, le sucedió su tío abuelo, el cardenal Enrique I quien tampoco dejó herederos. Aunque el cetro le hubiera correspondido a Teodosio, no pudo aspirar a él por ser menor de edad; en ese momento contaba con solo 12 años. Por esta circunstancia, la casa de Avís perdió el derecho al trono portugués.

Felipe II de España, hijo de Isabel de Avís (esposa de Carlos V) y nieto de Manuel I de Portugal, asumió el gobierno bajo el nombre de Felipe I de Portugal, desde 1581 a 1598. La casa de Austria rigió ese territorio hasta 1640, pues a Felipe II de España le sucedieron su hijo Felipe III y su nieto Felipe IV, que fueron Felipe II y Felipe III de Portugal.

Durante estos años, las relaciones entre España y Portugal se tornaron tensas, lo que se acentuó aún más cuando Felipe II (Felipe III de España) visitó por primera vez los nuevos dominios. Probablemente, para apaciguar el descontento de sus habitantes –fundado en la poca atención mostrada hacia ellos por parte de la corona española– se le encargó a Lope la escritura del presente poema, cuya segunda estrofa

*iOh gran Teodosio, con quien siempre tuvo  
 el Júpiter del reino lusitano  
 partido imperio, y cuyo cepetro estuvo*



por sangre en vos, por leyes en su mano!,  
 la tierra y mar que peregrino anduvo,  
 sacro legislador del orbe indiano,  
 también parte con vos su monarquía,  
 como en dos mundos se divide el día. (vv. 9-16)

pone de manifiesto “los lazos entre la casa de Braganza y la monarquía española, alabando a la primera, pero instando también a que acepte la dominación de la segunda, desechando sueños independentistas que le fueron atribuidos por la tradición portuguesa” (Campana, 1999:190). La fecha de redacción de *La Tapada* es incierta. Teniendo en cuenta datos presentes en el poema, se estima entre 1607 (fallecimiento de Da. Ana de Girón, esposa de Teodosio II, hecho recordado en los vv. 657-664 del texto) y mayo de 1621 (aprobación de *La Filomena*). La extensa composición consta de noventa y una estrofas organizadas en octavas reales, metro generalmente adoptado para la alabanza de personajes ilustres y situaciones trascendentes. El poema se inaugura con el tópico de la invocación a “las deidades del Helicon, ilustre coro” (v.2), interrumpido porque el enunciador recuerda la corona de laurel –“el verde honor que a Febo admira” (v.3), relacionada con la fábula de Apolo y Dafne– que alguna vez mereciera como poeta consagrado.

Se retoma, seguidamente, la apelación a las musas Heliconiadas, famosas por su voz, para que lo inspiren a cantar, al “monte”, a la “selva frondosa”. Estos son algunos sintagmas con los que se nombrará la finca de recreación que denomina ahora, “Delfos segundo” (v.7). En Delfos, paraje enclavado en la cima del monte Parnaso, se encontraba el oráculo de Apolo. Esta circunstancia eleva la propiedad del duque de Braganza a una categoría casi sagrada, ubicada en el Parnaso portugués.

En la cuarta estrofa, correspondiente a la *captatio benevolentiae*, figura retórica que formaliza la petición para que Teodosio II se disponga a escuchar el poema, aparecen dos referencias míticas. La finca de recreación es “aquel monte que juzgan eminente” (v.30), enunciado que establece una relación intertextual con la descripción de Polifemo gongorino, de quien se dice: “un monte era de miembros eminente” (v. 49), (Góngora, 1972:620).

Los versos que clausuran la octava, “a cuantos miran con igual porfía, / Argos la noche y Polifemo el día”. (vv. 31-32), presentan cierta complejidad. Para poder desentrañar su significado, debemos interpretar la comparación tácita que se esboza al señalar la magnitud de la fronda de La Tapada y la corpulencia de los memorables gigantes, Argos y Polifemo. Por otra parte, ambos nombres, al ser modificados por las expresiones “la noche” y “el día”, respectivamente, configuran un binomio antitético. La intención de oponerlos se dirige ahora, en sentido figurado, a quienes fijan su vista en la propiedad –“a cuantos miran con igual porfía”, (v.31)– quienes podrían hacerlo de dos maneras distintas: con una focalización amplia (como Argos que posee la ventaja de tener cien ojos), o desde una más restringida (como Polifemo que cuenta con un único ojo en el medio de su frente). No obstante ello, de uno u otro modo, todos estarían capacitados para juzgar “eminente”, “colosal”, la finca de Teodosio II.

La Tapada se delinea como paraje habitado por deidades silvestres, por las ninfas de los bosques (dríadas, napeas y amadrías), donde los árboles y las plantas crecen sin control. Para ensalzar la propiedad ducal, una serie de parajes personificados (la selva nemea, la Arcadia y el monte Ida), se habrían sentido menoscabados si hubiesen contado con referencias de La Tapada (vv. 57-72), a pesar de que quienes los transitaron –Alcides, Pan, Paris Alejandro– los honraron por haber realizado hechos memorables en esas tierras.

La sombra producida por la vegetación supera, también, la de otro espacio geográfico tradicionalmente relacionado con los mitos antiguos: la nemorosa Tempe –valle que por su opulencia vegetal estaba consagrado a Apolo y a las musas– adonde los nativos tejían coronas con las ramas de los laureles que crecían allí, para premiar a los vencedores de los Juegos Pitios. Por su verdor, la propiedad de Teodosio se parangona, igualmente, con un espacio real, “y la que del Guzmán, fértil Vandalia”. (v. 91), es decir la verde Andalucía. El apellido Guzmán, como señala Blecua en su edición, “Es también referencia a la casa de Braganza” (Vega, Lope de, 1969:707, nota 11).

La oscuridad producida por la abundante arboleda y las plantas de esta finca se refrenda con una nota costumbrista, insólita para una divinidad lumínica que se ha personificado, “duerme en su jardín siestas la Aurora” (v. 88). Este verso contiene otro binomio antitético: la oscuridad de la finca frente a la luminosidad de la diosa Aurora.

En resumen, todos aquellos espacios míticos señalados anteriormente “no igualan este solo parto en parte/de la naturaleza sin el arte” (vv. 95-96). El concepto “naturaleza sin el arte”, muy reiterado por Lope de Vega a lo largo de sus escritos, se aplica ahora al desbordado entorno natural que rodea la finca de recreación, inculto porque no ha intervenido la mano del hombre.

Como *locus amoenus*, la heredad es surcada por “arroyos dulces, con sonoros saltos” (v. 81). Con la intención de realzar su descripción, se comenta que está atravesada por “Aceca y Borba, caudalosos ríos, [que] /con mansa presunción forman dos lagos” (vv.99-100), en cuyas aguas navegan “ya barcos, ya ligeros bergantines” (v. 107). El apacible silencio de este solar es interrumpido por “los dulces instrumentos [...] / de Orfeos, de Anfiones y Apolos” (v. 112), quizá ejecutados por los lugareños, a quienes se los parangona con los tres famosos músicos de la cultura clásica, los dioses Orfeo y Apolo y el mortal Anfión, hijo de Zeus. La aparición de las nereidas, ninfas marinas hijas de Nereo y Doris, que emergen de los ríos mencionados y se ocupan de tejer guirnaldas de flores, embellece el paisaje.

En esta presentación totalizadora de la finca del duque, resuenan ecos de las églogas garcilasianas: la vegetación enmarañada que impide el paso del sol, el silencio, la presencia de figuras mitológicas como las nereidas que tejen, los arroyos que la cruzan.

Su diseño general se completa con la mención de distintos animales salvajes que la recorren. Las mansiones rurales solían hospedar a los visitantes que se entretenían en realizar paseos y cazar piezas salvajes como conejos, gamos, jabalíes. La abundancia de estos últimos (vv. 145-160) rememora la historia de Adonis, herido de muerte por un jabalí, y el llanto de su amada Venus sobre el cuerpo exánime del enamorado. De otra parte, la alusión a Acteón, metamorfoseado en ciervo, por espiar a Diana mientras se bañaba, refrenda la presencia de esos animales en la heredad de Teodosio II (vv. 161-168).

La Tapada era un establecimiento dedicado también a la cría de hacienda. Pedraza Jiménez (2003:160) comenta que “los duques de Braganza, reyes de Portugal, tras la independencia, serían famosos ganaderos”. Dentro de su propiedad, Teodosio II tenía, además, una plaza de toros (vv. 299-301).

El ganado doméstico es evocado, al igual que las piezas salvajes, por distintas historias mitológicas. Las protagonizadas por Cadmo y Semele (vv. 177-184), el toro de Fenicia y Europa (vv. 177-184) sugieren el rapto de Europa por Zeus. En la que intervienen Juno e Io (vv. 180-192), se rememora la transformación de esta última en vaca. Ambas fábulas ponen una nota poética con la que se da cuenta de la riqueza bovina de La Tapada, realizada igualmente por la metáfora “manchas de oro” (v. 177).

Allí se criaba, también, un número importante de finos caballos de guerra, sugerido por el sintagma “furibundo Marte [...]” (v. 194)

*Aquí de los caballos, sacrificio  
del furibundo Marte, hay tan hermosas  
madres, que han dado de que son indicios,  
como en el Betis, fáciles esposas:  
porque en el curso y el materno oficio  
exceden las dehesas gamenosas,  
si puede ser que las dejaron graves  
de Portugal los céfiros suaves. (vv. 193-200)*

El fragmento transcrito alude a la leyenda –divulgada en la Antigüedad por varios escritores (Homero, Virgilio, Aristóteles, Plinio el Viejo y otros)– de que en cierta región portuguesa el viento céfiro del oeste preñaba las yeguas del Betis y éstas parían potrillos muy veloces. Tal creencia se vincula con las teogamias antiguas que explican la fecundidad generada con piedras, plantas, vientos, como explica Pierre Saintyves en el capítulo “Las fecundaciones meteorológicas” (2017:74), que ilustra con fragmentos muy interesantes de Virgilio, *Géorgicas*, III y de Plinio el Viejo, *Historia Natural*, libro VIII.

Para registrar la opulencia de los animales salvajes y domésticos que transitan por la finca, se recurre a la hipérbole. De esta manera se establece que ellos superan en cuantía a la vegetación. Los primeros “vienen a ser los números mayores/ que el sustento de hierbas y de flores (vv. 135-136), en tanto que los otros exceden con su presencia “las dehesas gamenosas” (v. 198).

En esta descripción grandilocuente de la finca, no falta el detalle de la cornucopia floral. Por su relación con la temática del presente trabajo, nos detendremos solo en dos ejemplares: la rosa blanca y su transformación en roja, cuya referencia anticipa el poema mitológico *Rosa blanca*, ubicado en *La Circe*, consagrado a distintos momentos de la vida de Venus y otros sucesos:

*La rosa, del delito temerosa  
de haber herido con pungente espina  
la blanca nieve, cuya sangre hermosa  
por castigo le dio color tan fina. (vv. 217-220).*

La otra flor emparentada con la mitología es el narciso. La perífrasis alusiva que lo sugiere, “el joven que a su sombra dijo amores” (v. 228), será suficiente para recordar la historia desafortunada del vanidoso joven.

A las aves y a los árboles, no se les ha destinado un espacio relevante. No obstante, llama la atención la metáfora dedicada a los pájaros, mediante la cual se les atribuyen rasgos psicólicas: “nadan el aire y los plumosos remos” (v. 249). Además, se destaca la particularidad de su vuelo que “tocando a las nubes los extremos, / Ícaros y cobardes se reportan” (vv. 251-252). En la construcción en oxímoron “Ícaros y cobardes”, se apela nuevamente a la mitología para recordar al intrépido hijo de Dédalo quien, desobedeciendo a su padre, subió a los cielos y se desplomó al haber derretido el calor del sol, la cera de sus alas.

En su ascenso, las aves participarían de la osadía de Ícaro. Sin embargo, difieren en su comportamiento, respecto del hijo del arquitecto ateniense, pues se muestran “cobardes”, ya que saben dominar el ímpetu de volar muy alto para no morir.

Teniendo en cuenta la multitud de pastores que viven en La Tapada, se la considera “un retrato de Arcadia” (v. 258), el país mítico adonde sus habitantes viven en comunión con la naturaleza. El Fénix había descripto sus características esenciales en su novela pastoril homónima de 1598.

Quien habla en el poema se ha ocupado, hasta ahora, del espacio exterior de la propiedad ducal y así lo ha manifestado “No quiero describir vuestro palacio, / por no quitar al campo soledades” (vv. 281.281). Esta consideración, le da motivo para presentar un nuevo tipo de ornamentación: los doce signos zodiacales, cada uno de los cuales, como es de conocimiento, se relaciona también con la mitología clásica.

Lope de Vega fue muy afecto a la astrología. A respecto, Sánchez Jiménez (2014:41) comenta:

Los lectores de Lope son perfectamente conscientes de la omnipresencia de la astrología en su obra, en la que aparece continuamente y en diferentes grados de intensidad, que oscilan entre el adorno ocasional y la reflexión filosófica.

La imágenes correspondientes a cada uno de los signos del zodiaco, no se mostrarán “en columnas, frisos y arquivadas” (v. 292), piezas que probablemente adornarían el palacio del duque. En este poema se entrelazan con la naturaleza, lo mítico o ponen de manifiesto distintas cualidades de Teodosio II. Por ejemplo:

*El toro que pasó la bella dama,  
por quien agora Europa nombre tiene,  
no sólo tiene toros de más fama,  
pero con plaza igual os entretiene;* (vv. 297-300)

*Si allí se mira Cástor abrazado  
con Pólux, ya fue tiempo en que se vía,  
generoso Diuarte, en ti cifrado  
más fraternal e ilustre compañía;* (vv. 305-308)

*el león, que por Hércules famoso  
de ser casa del sol fue entonces digno,  
mejora aquí, pues al león de España  
vuestra sangre dignísima acompaña.* (vv. 317-320)

Al decir del sujeto enunciativo, los personajes míticos, orgullosos de sus posesiones: Dédalo, por su laberinto; Palas, con su Aracinto (montaña que se le consagra), o la isla de Sicilia, a causa de “su fértil Lilibeo” (v.390) –mención que rinde homenaje a la estrofa 4 de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* gongorina, en la creencia de que allí se ubicaban las fraguas de Vulcano y la sepultura de Tifeo– no podrán superar la finca del duque de Braganza, habitada por Diana, diosa de la caza y protectora de la naturaleza.

Para integrarse en el paisaje bucólico representado por La Tapada, se produce el intercambio de los atributos propios entre Marte –que abandona sus símbolos guerreros para convertirse en músico– y Apolo, ahora cazador.

De esta manera, se cierra la primera parte del poema dedicada a la descripción general de la propiedad de recreación del magnate portugués Teodosio II, adonde las palabras del sujeto

poético fueron poniendo de relieve la prodigalidad de la naturaleza, adornada con la mención de personajes mitológicos.

El segundo segmento de la composición se focaliza en un escenario más circunscripto dentro de la misma finca. Está organizado mediante el empleo de otras técnicas: la narración y el diálogo. Otras voces enunciativas contribuirán al dinamismo de este momento del poema, destinado al panegírico de Teodosio II, séptimo duque de Braganza y Avís.

La llegada del río Borba, que emerge de su propio lecho, personificado como un anciano, tiene su referente en la poesía clásica. En *La Eneida*, libro VIII, (Virgilio: 1992, 374), por ejemplo, el protagonista sueña que:

*el dios mismo del paraje, el anciano Tiberino,  
le pareció que alzaba la cabeza  
de la amena corriente por entre la espesura de los álamos. Iba envuelto  
de un tenue cendal de glauco lino, los cabellos ceñidos de hojosas espadañas (vv.31-34)*

El hipotexto más directo de la literatura española áurea, podría considerarse la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (2001:218), cuando ocurre la aparición profética del Danubio:

*En esto el claro viejo río se vía  
que del agua salía muy callado,  
de sauces coronado y un vestido,  
de las ovas tejido, mal cubierto; (vv. 1590-1593)*

La magistral presentación del dios fluvial portugués, lograda mediante el poder de las palabras, que fueron creando distintas imágenes, constituye por sí misma un cuadro. Esta es una de las tantas muestras de la conjunción literatura y pintura, dos artes que marchan juntas a lo largo del quehacer poético de Lope de Vega.

*Salió el anciano Borba de su arena,  
coronado de frágiles hinojos,  
de oloroso mastranzo y de verbena,  
de verdes ovas y corales rojos;  
con tardo paso a la ribera amena,  
los líquidos cristales por los ojos  
discurriendo a los pies, y en una sombra  
le hicieron flores oriental alfombra. (vv. 393-400)*

La presencia de cuatro ninfas, “las más hermosas del ameno valle” (v. 408), tres de ellas extranjeras, diseñan una estampa mitológica incorporada en el poema como homenaje a la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega.

El yo lírico identifica el coro de las jóvenes mediante datos importantes: nombre y procedencia (Lucinda, portuguesa; Finarda, florentina; Laudomira, latina y Belisa, castellana); fisonomía (de acuerdo con el canon de belleza petrarquista) y notas de sus llamativas vestimentas.

Luego de inquirir “la causa [...] que tan gozosas/de las suyas las trajo a sus riberas” (vv. 451-452), Borba las invita a cantar.

Cada ninfa utilizará su lengua vernácula (latín, italiano, español y portugués). Esta estética escena incorpora en el discurso nuevos recursos: la polifonía y el plurilingüismo.

El propósito del encomio tiene que ver con la genealogía. Por esto, se enfatizará el vínculo del duque Teodosio II de Braganza con las casas de Austria, Avís y otras cortes europeas.

Gómez (2018:24, nota 52) señala que “en los panegíricos hispanos del Barroco habitualmente se recurre al artificio de insertar el elogio del prócer dentro de una *semocinatio* pronunciada por una deidad fluvial”. Menciona como ejemplo, dentro de la literatura española, el *Panegírico al duque de Alcalá* de García de Salcedo Coronel, donde la alabanza es pronunciada por el río Betis.

Lope de Vega muestra su originalidad ya que las loas al duque de Braganza estarán a cargo de las cuatro ninfas que se expresarán en sus lenguas vernáculas. El río Borba es un espectador que solo se limita a escuchar el discurso femenino.

Laudomira, en latín, manifestará los lazos que unen a los nobles portugueses con la casa de Austria. Finarda, en italiano, promete comentar las glorias del reino lusitano (vv. 505-512). Lucinda, portuguesa, elogiará a Teodosio II, su coterráneo, en el idioma patrio (vv. 512-528). Belisa –nombre de las protagonistas de tres comedias de capa y espada del Fénix (*El acero de Madrid*; *Los melindres de Belisa*; *Las bizarrías de Belisa*) y de varios poemas– otra de las extranjeras en ese contexto lusitano, se comunicará en castellano y es la única que ocupará más espacio para dar a conocer la prosapia de Teodosio II (octavas 68-90). La finalidad de su discurso es enlazar las raíces de la nobleza lusa con la española. Por eso comentará los matrimonios realizados entre los miembros de la monarquía hispánica y los integrantes de la Casa de Braganza. Se detiene en la nobleza castellana para puntualizar los ascendientes de Isabel de Castilla, que fueron Isabel de Portugal y Juan de Castilla. La infanta María –una de las cuatro hijas de los Reyes Católicos– contrajo enlace con Manuel I de Portugal y fue bisabuela de Teodosio II.

La ninfa castellana se ocupará en su relato de los ocho duques de la Casa de Braganza. Solo comentaremos algunos datos que se relacionan más estrechamente con los últimos duques de Braganza.

Belisa detiene su relato en Juan I, VI duque de Braganza, quien junto a la infanta Catalina de Portugal (nieta de Manuel I de Portugal) fueron los padres de Teodosio II, destinatario del poema que comentamos.

El VII duque de Braganza, Teodosio II, y la duquesa española Ana de Velasco –hija de Juan Fernández de Velasco y Tovar, conde de Haro y Condestable de Castilla, y de su primera esposa María Téllez de Girón– engendraron a Juan VIII, duque de Braganza y Barcelos.

El repaso por la genealogía de la casa de Braganza certifica cómo los orígenes y las distintas circunstancias de parentesco, han unido en todos los tiempos a España y Portugal.

La voz de Belisa profetiza a Teodosio II “de vuestro reino lusitano/ toda Europa, señor, reyes espera” (vv.685-686). Años más tarde, en 1640, su hijo Juan VIII, duque de Braganza y Barcelos, asumirá la corona del reino lusitano con el nombre de Juan IV. Portugal dejará de reconocer a Felipe IV de España como soberano y se erigirá en monarquía independiente. Su descendencia reinó hasta comienzos del siglo XX.

Hacia el final del poema, el discurso analéptico de la ninfa castellana recordará el desafortunado episodio que le costó la vida al rey don Sebastián en su expedición a tierras africanas, y el peligro de muerte del niño Teodosio VII durante la batalla de Alcazarquivir.

El yo lírico retoma la palabra para finalizar el cuadro mitológico protagonizado por el río Borba y las cuatro ninfas:

*Aquí quedó, del llanto y de la pena,  
la ninfa en vivo mármol transformada;*

*Borba, con el dolor, hasta el abismo  
de sus cristales se arrojó en sí mismo.* (vv. 717-720)

Luego del comentario de este poema barroco, podemos concluir que en la primera parte, destinada por el yo lírico a describir la finca de recreación del duque, el recurso de la mitología le permitió resaltar hiperbólicamente las bondades de La Tapada. En tanto que en la segunda –con el recuerdo de la *Égloga III* garcilasiana, presidida por el dios fluvial Tajo y las tres ninfas, salidas de sus aguas, que bordaban silenciosamente bellos tapices de historias desafortunadas– el coro de las cuatro jóvenes de Lope, tres de ellas extranjeras –convocadas por el río Borba– mediante el hilo de su discurso ensalzaron el linaje de Teodosio II, certificado por los lazos de sangre que hermanaron las noblezas lusitana y española.

El sujeto poético –en un primer momento indeciso de cantar las glorias “de tan alto sol”, Teodosio VII de Portugal– emprendió su tarea como nuevo Faetonte. La lira colgada de una rama indica que ha cumplido con el propósito enunciado. Por eso, sin falsa modestia, en la situación de clausura, podría retomar con orgullo las mismas palabras que había manifestado precedentemente: “oíd lo que excelencia portuguesa/ parece dicho en lengua castellana”. (vv. 35-36).

### Bibliografía citada

- Campana, Patricia (1999). *Tesis doctoral “La Filomena”*, dirigida por Alberto Bleuca, Barcelona, Facultad de Letras, Departamento de Filología española. Inédita.
- Gómez, Juan Silvestre (2018). *Panegírico al conde de Monterrey* (1640), edición de Jesús Ponce Cárdenas. Panegíricos.com.enpanegíricos.com/wp.content/uploads/2019/02-Juan-Silvestre-Gómez-Panegírico-al-conde-de-Monterrey-Jesús-Ponce-Cárdenas.pdf, obtenido el 29/03/22.
- Góngora y Argote, Luis de (1972). *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid: Aguilar.
- Pagnotta, Carmen Josefina (2021). “Describir y narrar en el poema *La Tapada* de Lope de Vega”. *Janus* 10, 55-69.
- Pedraza, Felipe B., (2003). *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Saintyves, Pierre, (2017). *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos. Ensayo de mitología comparada*, Madrid: Akal.
- Sánchez Jiménez, Antonio, (2014). “Algunos chistes astrológicos de Lope de Vega”. *Críticón*, 122, 41-52.
- Vega, Garcilaso de la, (2001). *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- Vega, Lope de, (1969). “Descripción de *La Tapada*”, en *Obras poéticas I*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleuca, Barcelona: Planeta, 702-725.
- Virgilio, (1992). *Eneida*, Madrid: Gredos.





# Bajar y subir, una modulación en la estructura del *Persiles*, desde el episodio de Feliciano de la Voz

**Alicia Parodi**

Universidad de Buenos Aires

*aliciammparodi@gmail.com*

## Resumen

Subir y bajar, acciones inspiradas en la cita del Magnificat (Lucas, i 52) que Auristela cita, muy recurrida en la obra de Cervantes, nos resultan útiles para describir la estructura de la historia de Feliciano, sus episodios y poemas intercalados. Una poética teológica de la voz y de la escritura puede ser deducida de este análisis, válida para toda la novela.

---

**Palabras clave:** Estructura poética teología; voz escritura.

## Abstract

Going up and down, actions inspired by a quote from the Magnificat (1 52) recurring in the work of Cervantes is useful to describe the structure of Feliciano 's story, its interspersed episodes and poems A poetics of voice and writing can be deduced from them, valid for the entire novel.

---

**Keywords:** Structure poetics theology; voice writing.

A quienes nos interesa la textualidad, este tipo de articulaciones –bajar y subir– nos resultan fructíferas en el empeño de encontrar las leyes que configuran el sentido de un texto<sup>1</sup>. Forcione, gran estructuralista, vio en ellas, el movimiento de triunfo y desastre, que, a manera de ritual, organiza la novela. Su marco de referencia, a la hora de interpretar, es la gnosis, los arquetipos que Jung y otros describen.

Sin moverme mucho de las aristotélicas analogías ascendentes, que dicen que la Poesía se acerca más a la Filosofía que a la Historia, particularizo, buscando un marco de referencia

---

<sup>1</sup> Para el valor estructural del episodio en el *Persiles*, ver Janín: 2007.

más cercano a la “historia” contada, la teología cristiana de la creación, deducida de textos cotejables. Por este camino, llegaremos mejor a las claves de la representación en el *Persiles* y a la poética teológica en que ella se inscribe.

## 1.

Dice Auristela a Periandro, al oír el relato de la desamparada Feliciano sobre los acontecimientos que la llevaron dar a luz a un hijo, en segura deshonra, con el consecuente peligro de su vida (III, 3:457).

Paréceme, hermano mío... que los trabajos y peligros no tienen solamente jurisdicción en el *mar*, sino en toda la *tierra*, que las desgracias e infortunios así se encuentran sobre los levantados sobre los montes como con los escondidos en sus rincones. Esta que llaman fortuna (de quien yo he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da bienes cuando, como, y a quien quiere) sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza, pues, a nuestro parecer, levanta los que habían de estar por el suelo y derriba los que están sobre los montes de la luna”. (subrayados, míos)

El texto bíblico pertenece al Magnificat, himno que la Virgen canta ante su prima santa Isabel, alabando al Señor por la gracia de haber sido elegida como Madre de su Hijo. Se trata del episodio reconocido como “La Visitación”. Algunos de esos versos forman parte del ideario heroico y civilizador que Anquises expone ante su hijo Eneas. Dos culturas diferentes, con tradiciones diferentes, confluyen en los textos cervantinos. Ver nota<sup>2</sup>.

A primera vista, el *Persiles* no centra su acción en la paráfrasis del *Magnificat*, como sí lo hace tan notoriamente el *Coloquio*<sup>3</sup> Las mismas palabras citadas de Auristela dan cuenta de la gran articulación de los sucesos narrados en los Libros I y II (mar) y L. III y IV (tierra). Tierra y mar podrían evocar la Eneida. Pero, sin duda, la Canción a la Inmaculada decide a favor del contexto cristiano.

<sup>2</sup> La cita es muy recurrida en la obra de Cervantes: en el Quijote, I, 52, el planto de Sancho ante su “disciplinado” amo incluye un “Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes”. El contexto que conviene es el heroico. También en el II, 52, “perdonar a los humildes y castigar a los soberbios” es misión heroica proclamada por el mismo don Quijote ante la dueña menesterosa. La misma acción justiciera, “levantar los caídos y enriquecer los pobres”, suele provenir de los cielos, según el jefe de bandoleros Roque Guinart (II, 60). Capítulos antes (II, 18), don Quijote atribuye esa virtud, “perdonar los sujetos, y supeditar y acocear los soberbios”, a la estrechísima orden de la andante caballería. Tan insistentemente “estrecha” es que al lector le es imposible no recordar el soneto de don Lorenzo a la fábula de Píramo y Tisbe, leída una página antes. Allí el Amor va a ver la quiebra estrecha que abrió Tisbe en el pecho de Píramo. Estrecho estrecho donde solo puede entrar el silencio. La estrecha orden, y sus ideales quedan sutilmente asociados al ámbito del amor y la poesía. Una síntesis de La Eneida y el texto bíblico. La más célebre de las citas cervantinas ocurren en El Coloquio de los perros, novela clave en la construcción de las Novelas ejemplares como una unidad. En ella, como ocurre en el Magnificat, la acción niveladora está asociada a un acto de amor de creación por la palabra.

<sup>3</sup> Algunas articulaciones textuales resultan sugerentes a la luz de un comentario exegético de Joseph Ratzinger (1993). Para él, los versículos del Magnificat modulan la conjunción entre Antiguo y Nuevo Testamento, cuya unidad reconoce en la identificación tipológica de las figuras femeninas del AT con las imágenes que los sucesivos dogmas marianos nos brindan de la Virgen. Lo que me parece interesante es que Ratzinger propone que la serie femenina –y no tanto la teología cristocéntrica– muestra entre los dos testamentos una relación de analogía (y no de dialéctica) entre Creación y Redención o Creación y Gracia (45). Una engendra a la otra por obra de la palabra divina. Para nuestro análisis del *Persiles*, cuya acción termina en la Basílica de san Pablo Extramuros, resulta sugerente que Ratzinger apoye su teología en textos del Apóstol: Rm, 4; Gál, 3-14; 3-21; 4,21-23:12-13)

Muchos estudiosos, y yo misma, hemos alegorizado la partición del *Persiles* (L. I y II / L. II y IV) con la de los Testamentos. Independientemente de que ahora contamos una argumentación más fina para una partición que del todo no nos contentaba, creemos que ese vaivén entre Creación y Redención, es un módulo que podemos observar en secciones parciales de la novela.

## 2.

Sucede que la culminación de la peregrinación en el atrio de la Basílica de San Pablo Extramuros propone sus epístolas como clave interpretativa. Este episodio, sin duda, se apoya en Gal 4,4 “Cristo, nacido de una mujer”. Si toda la novela puede leerse como alegoría de la Encarnación de Cristo desde que cierra en la “crucifixión” de Persiles, su coronación y casamiento con Sigismunda, este primer episodio de la peregrinación por tierra está protagonizado por dos madres, Feliciano y la Virgen, llamadas a conjugar los valores naturales con los espirituales.

Feliciano asciende desde subsuelos animados e inanimados. En el mismo parlamento en que Auristela se lamenta de la precipitada suerte de la joven, resume su estado en una imagen: “... la veo escondida en lo hueco de un árbol, temiendo los mosquitos del aire y aun las lombrices de la tierra” (II, 4:458). Pastores y árbol han servido de nubes que ocultan a Feliciano de sus perseguidores. El lector, plegado a la visión limitada de los personajes, ve, primero un niño, después a la mujer recién parida, a quien los pastores comparan con una res, Es el mundo de Eva (462). Separado de su madre, el niño, no bautizado, alimentado por cabras, es signo del mundo natural alejado de la luz del Espíritu. Sin embargo, Feliciano está llamada a ascender desde la tierra, gracias a su voz.

Prodigiosa voz que bautiza a la protagonista, misterio que ella misma devela. Dice que la llaman así porque tiene la mejor voz del mundo (III, 4, 462). El público novelesco la oye y suspende la ira: “O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia o es de mi hija Feliciano de la Voz”, dice el padre (III, 4:474). Esa cualidad “angélica” es la que “levanta” – como canta el Magnificat– a la humillada y desventurada Feliciano. Rosanio la “levanta” (en palabras del himno), el equilibrio se restablece. Para el lector, la canción se convierte en una epifanía deificante de todo el episodio. Aunque es claro que la Canción se presenta como un artefacto, una creación humana, que se puede oír o leer, es decir, un producto que circula en un orden diferente, ... no lo es: Feliciano la canta “sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser criatura viva” (III, 5:437). Por obra de su voz de ángel, Feliciano parece ingresar en el tiempo sobrenatural de la Inmaculada. Tenemos la sensación de que es una con la voz de la enunciación, tan participativa.

Leemos la Canción cuando se ha cerrado el episodio de desgracias y deshonra. Disposición de lectura que parece querer operar el milagro transformante también más allá de la diégesis, en nosotros, lectores. Imágenes de continente y contenido dibujan la preñez de las dos madres. Si Feliciano “preña” a la encina que le presta refugio, la canción no elige la naturaleza, sino “construcciones”. La Virgen es casa (7), fábrica regia (12), alcázar soberano (13), de masa limpia y pura, (8), con cimientos (9), pilares (17) y muros (18); luego, edificio (40), templo (41). Significan, a la vez que ‘madre’, ‘iglesia’, La artificiosidad, sin embargo, busca el efecto de la sensibilidad humana, con citas de Salterios, Laudes y Gozos, tantas veces cantados y rezados. No hay ruptura con la sensibilidad, sino una amable mediación: voz de ángel, voz que evoca la oración franciscana, el Angelus, que canta la Encarnación en María.

La canción logra la imagen de una mujer portentosa, destinada a ser madre, que es ascendida hasta las alturas del mundo increado. La indicación temporal va pautando el ascenso, y termina por estructurar toda la Canción. No veremos un tiempo cronológico, sino las alteraciones de un tiempo sagrado.

Desde el *Incipit* “Antes”, el poeta sube a la mujer al más alto sitio: deja atrás al resto de los seres creados, la coloca “antes” que los mismos ángeles, “antes” de que Dios imprimiera movimiento en el universo (3), “antes” de que hubiera noche. “antes” de la Creación misma,

recordada en los ciclos del Génesis, “Levantarse a los caídos” supone un lugar “antes”. Ascenso a los orígenes, la perfección divina, que modela los tiempos históricos. Un tiempo sin otra referencia que la infinitud del Creador.

No se trata solo de un encomio retórico, sino de una experiencia mística, que, además, conlleva una exégesis teológica. El hermano menor franciscano Juan Duns Scotto parte de la tradición de Padres de la Iglesia sobre el texto de los Proverbios (8, 22-25) y de la particular meditación franciscana en el misterio de la Encarnación divina. Para su teología, la idea de una madre Inmaculada es consecuencia inmediata del amor de Creación del Dios Trinitario, manifestado en la Encarnación. En razón del mérito redentor del Hijo, la madre debió haber recibido una remisión plena del pecado. Una consecuencia de esta concepción tan mística del amor de Creación es pensar a la madre de Dios como primera criatura, anterior al resto de las criaturas, anterior a los mismos inmateriales ángeles, como dice la Canción<sup>4</sup>.

Tramado con el último “antes” (7, 43), aparece el “hoy” de la enunciación (6, 42, 45, 47; 7, 46, 47), que actualiza, con su nacimiento humano, la función co-redentora de la Virgen: “hoy comenzó a romperse la cadena del hierro antiguo (7, 54-55)”. La enunciación se vuelve luego intensa invocación al reconocer en la mujer no solo las prefiguraciones veterotestamentarias (Ester, el sacrificio de Isaac, evitado), sino las atribuciones doctrinarias (la creación desde el origen de los tiempos, ligada a la Encarnación, su consecuente función de “esposa”): “Sois la paloma que, ab aeterno, fuistes/ llamada desde el cielo; sois la esposa/ que al sacro Verbo limpia carne distes/ por quien, de Adán, la culpa fue dichosa” (10, 73-76).

Prefiguraciones, figuraciones esponsales, tan paulinas, pertenecen al hoy. Desde allí se evoca el acontecimiento del pecado, provocado por “la infernal serpiente” (8, 4)<sup>5</sup>.

Después de dar por cumplida la misión redentora en el “hoy”, el poema anticipa y suspende “la celestial embajada” del “paraninfo alígero”, que la convertirá, de “humilde esclava”, en Madre de Dios.

El escorzo del arcángel –la iconografía de la Anunciación lo imagina como un descenso– se suma así a la parálisis que la tradición supone en el universo, en la espera anhelante de la aceptación de la Virgen, según San Bernardo, citado por la *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (*Flos sanctorum*, “Vida de Cristo”, II, 3):

Detiéndose pues la Virgen en dar el sí, y entretanto que le da, dizele con mucha ternura y regalo el mismo San Bernardo: “Oydo habeis, Señora, la embajada “...”respondedle, Señora, de manera que nuestra redención se efetue. Ello os suplica Adan con todos sus descendientes, desterrados del paraíso. Ello os piden los justos que viven en el mundo, las almas de nuestros, pasados detenidas en el Lymbo, de nuestros Patriarcas y Profetas, los Ángeles del cielo, y el mismo Dios esta esperando vuestra respuesta”.

Sin duda, la tradición ha dramatizado ese instante en que estuvo pendiente la salvación del hombre. San Bernardo y Villegas, contemporáneo de Cervantes, acentúan hasta el paroxismo divino la vivencia del suspenso, que a la par levanta –increíblemente– sobre el mismo Creador el poder de su criatura, la Virgen.

<sup>4</sup>Uso palabras de Alfonso Pompei, Ofm.

<sup>5</sup>Podemos observar estos atributos en la iconografía de la Virgen posterior al s. XV. Stratton (1984), Schmidt (2016), Réau. (1996), Stoichita, 1996).

Cervantes se limita a alterar el orden temporal, desde que el “hoy” evoca sucesos ocurridos después de la Anunciación, para proponer en la última estrofa, apenas, la figura del Arcángel, y dejar en blanco la escena completa<sup>6</sup>.

En síntesis: un Antes primordial, un Hoy cotidiano, y un arcángel que anuncia un tiempo misterioso de renovación, en clara hipóstasis de lo divinidad en la historia de los hombres.

### 3.

En línea con la novelación de la peregrinación por tierra, volvemos sobre el carácter de la Canción, un artefacto, no un primordial Magnificat. Un episodio contado cuando todavía no sabemos que mejorará la suerte de Feliciano, el del asesinato a traición, nos llevará a la tematización del artificio. Se nos anticipa así el espejo de ascensos y descensos que produce la “poderosa mano” del Dios que asciende a la Virgen en la Canción. Habrá también una mujer, y una poética configurada por varones creadores y lectores.

Partimos del dato de que la llegada a Guadalupe, en el primer episodio del Libro III, ocurre entre los dos equinoccios. Romero anota (31,447): “la acción transcurre en el mes de marzo, cerca (antes o después) del día 21”. El 25 es la festividad de la Anunciación. Ésta, además, es recordada en el cuarto domingo de Adviento, en la Epístola. En ella, Pablo (2 Tes, 2,7) habla de “el misterio de la iniquidad” que deberá ocurrir antes que la venida de Nuestro Señor Jesucristo: “Que nadie los engañe de ninguna manera. Porque antes tiene que venir la apostasía y manifestarse el hombre impío, el Ser condenado a la perdición”, dice en 2 Tes, 3-4. Conocemos vulgarmente como “Anticristo” al impío que, con soberbia, se instala en el Templo de Dios, sin serlo. La liturgia antigua anticipa la irrupción del Anticristo en el fin de los tiempos, ya desde la rememoración de la Encarnación divina en la historia, recordada por la liturgia del Adviento.

En la canción, la Virgen es “templo”, ascendido antes de los tiempos. El mal, figurado en la serpiente (e.7, que recuerda el Génesis, 3), aparece como ya superado. En cambio, en la organización del material novelesco de la peregrinación, la aparición del mal es sorpresiva y devastadora. Cuando la protagonista ha cumplido la exposición de su desgracia, y solo espera purgarla, convertida en peregrina, súbitamente ocurre, como emblema del mal, la imagen del cadáver del hombre asesinado a traición por la espalda.

Crimen funesto, altera la perfección del locus amoenus. Para Armstrong-Roche (2009:236) es una nueva formulación del et in Arcadia ego. La ‘historia’ irrumpe en el clima idílico con sus habituales simbolismos: se trata de caballeros, como los personajes del mundo de Feliciano, organizados de a dos. Dentro del contexto interpretativo de los tiempos escatológicos, allí, al borde de evocar los misterios del Adviento, podemos también imaginar una posible recreación en la historia de los peregrinos del “misterio de la iniquidad”, una toma de conciencia del mal.

<sup>6</sup>El Arcángel, sin embargo, va a reaparecer más allá de los límites de la Canción – metamorfosis de estilo y lenguaje mediante– en el cierre del Libro III, en el episodio de Isabela Castrucho. Lo reencontramos en la figura de Andrea Marulo, “paraninfo de tan buenas nuevas”, (p. 618). Se ha convertido ahora en un precipitado estudiante, exorcista fingido, que irrumpe en la escenografía fraguada por la falsa endemoniada Isabela para salvar el amor. Allí van a aparecer los nombres del episodio de la Visitación, difusión en la historia de la Buena nueva, contexto del Magnificat, en la alegorización la última hipóstasis divina, los sacramentos.

Por otra parte, la escena bíblica que los lectores conocemos se recuerda alegóricamente en el Libro IV, cuando Auristela fluctúa entre el matrimonio y la vida religiosa. El “Hágase en mí según tu palabra” revela, según Ratzinger (1993:8) la necesidad de la mujer como respuesta al Logos creador para interpretar la articulación del Logos creacional en la escritura bíblica.

En el mundo de los caballeros –mundo de circunstancias–, la verdad no está a la vista. Como un relato sin principio ni fin, éste nada dice de las causas ni del destino del malo, La típica carta reveladora desdibuja la verdad en suposiciones, desconfianzas, imprecisiones. El mal, profanación de la vida, se instala en el templo del verde prado no como un vacío de ser, sino de conocimiento, diferencia importante habida cuenta de las diferentes doctrinas del catolicismo y la reforma en cuanto al pecado original La consecuencia es un prendimiento injusto de los peregrinos. “Que nadie los engañe...”, decía Pablo<sup>7</sup>.

Pero, detrás del velo de las circunstancias, de repente se abre un camino que desciende hasta las profundidades verdaderas. Justo antes de la aprehensión de los peregrinos, vemos a los dos Antonios acercarse al cadáver para develar la incógnita de su identidad. Descienden en círculos concéntricos –la construcción es minuciosa– desde la ropilla del asesinato hasta el poema. La cadena de cuatro vueltas los lleva al crucifijo sobre el jubón; debajo del jubón encuentran una caja de ébano, y dentro de ella, un retrato de mujer pintado en una tabla al que rodea –a modo de emblema– un poema, escrito con menudísima y clara letra. Se trata de un poema exhortativo (“Yela, enciende, mira y habla/ ¡Milagros de la hermosura, / Que tenga vuestra figura/ Tanta fuerza en una tabla!”)

Colocado en la historia de Feliciano, este poema ilumina el camino de lectura, desde la superficie hasta las profundidades del corazón. Las vestimentas, el mismo relicario portador del poema, subrayan su carácter de artefacto. A diferencia de la sensación –injustificada– de inmediatez ascendente que produce la canción, aquí hay que bajar para leer la escritura que insta a la mujer a dar vida a la materia inanimada y demostrar así la fuerza de su belleza<sup>8</sup>.

La distancia entre ambos textos –canción y poema– está a la vista, pero no sus semejanzas. En ambos, hay una mujer que es “ascendida” por su creador: en medio de un cosmos que la rodea, en la Canción; o en el corazón del poeta al que abrasará o helará, en el poema. Uno tematiza la Creación divina; el otro, la del mortal. La escritura exhortativa del poeta parece incitar a la mujer del retrato a una revelación que solo anticipa, pero que del todo desconoce. Como el vuelo suspendido del ángel, hay una dimensión, cifrada en acciones y palabras de la mujer, ajenas al poeta. Palabras por decir que terminan acercando a creadores humanos y divinos, en las alturas o en profundidades. Pura teología de la Creación, como la que nos regaló un franciscano egregio, San Buenaventura<sup>9</sup>.

Reparemos ahora que es Periandro quien reconoce la identidad del asesinado: es semejante a él, un enamorado. El amor y la muerte parecen condiciones necesarias para descubrir la vida del artificio<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> El hecho de que los peregrinos resulten injustamente acusados, sometidos a juicio, parece confirmarnos que estamos ante una posible alegorización del “misterio de la iniquidad”, en que el juicio marca el fin de los tiempos. Como contrapartida al vacío de conocimiento, la novela coloca la narración autobiográfica: dos veces los peregrinos, deben exhibir ante el juez, en procura de demostrar su identidad virtuosa, el lienzo historiado. (¿Es el Persiles una narración autobiográfica?)

<sup>8</sup> María de los Ángeles González Briz (2020) recupera los versos del relicario como una síntesis del valor vivificante de las imágenes que se suceden en el episodio de Feliciano. Agudamente observa que las tres veces repetida “santísima imagen” de la Virgen de Guadalupe es la que desata la voz de Feliciano, ante la presencia eucarística. Además (III, 5:471), genera una proliferación de ex votos que evocan a sus donantes en la visión de los peregrinos, trasladada, a su vez, a los ojos del lector en barroca construcción.

<sup>9</sup> La idea del poeta a imagen del Creador, la centralidad del corazón, el amor como fuente de conocimiento, el peregrinaje hasta la visión plena del amor inmutable, son ideas comunes a la espiritualidad agustiniana, de la que los franciscanos son herederos. Elijo nombrar al hermano menor de la Orden Franciscana San Buenaventura, el doctor seráfico, porque quizás esté evocado en “Seráfico”, el ayo que abraza por el cuello a Persiles, cuando este es traspasado por la espada del tumultuoso Pirro, en el LIV. Una síntesis de su obra, en “San Buenaventura”, en La Filosofía de la Edad Media, de Étienne Gilson, 1956:113-128).

<sup>10</sup> No podemos dejar de recordar que la muerte de Grisóstomo, en el Quijote, es, efectivamente, la condición necesaria para que se “publique” la canción desesperada, en la voz de Vivaldo. También la poética de cierre, el episodio de Eugenio y Leandro,

Si en la historia de Feliciano subyace una poética de la Creación, este episodio, que lo cruza, suma una poética del sacrificio. Entre Feliciano y la Virgen hay casi una yuxtaposición de historias, en un ascenso casi imperceptible para el conmovido lector. El episodio del poeta, nos advierte, con Pablo, el misterio de la condición mortal. El poeta muere para vencer el engaño y que renazca la vitalidad creadora reservada a la mujer.

#### 4.

Deberíamos superponer estas observaciones, que giran en torno a las poéticas medievales, continuadas por el manierismo<sup>11</sup>, a la novela entera. Y recomponer en ella el juego de articulaciones, de ascensos y descensos. Dejamos, por ahora, algún registro de motivos: hay en la novela dos madres, caballeros, de a dos, muertes, paraninfos y aun serafines. Hay retratos<sup>12</sup>, y hay voces que llaman a nuevas vidas.

Nos detenemos en su *incipit* creacional, justamente la palabra “Voces”. Son aquellas dichas por un bárbaro a una nodriza. El bárbaro tiene un nombre amorfo, al igual que otras figuras de autor cervantinas que parecen atemporales<sup>13</sup>. Se llama Corsicurvo. Pide a la nodriza que suba desde la oscuridad al protagonista. Como criatura celestial, llega a la superficie. Sus cabellos son “infinitos anillos de puro oro”. Enternece hasta a sus verdugos<sup>14</sup>.

La imagen no es azarosa: la iconografía del Niño Jesús ha perpetuado la imagen del niño casi pelirrojo en recuerdo del Cantar de los Cantares. Villegas pone en boca de la Virgen esta caracterización cuando lo busca, y lo encuentra predicando en el templo. Como en nuestra novela, se representa una iniciación<sup>15</sup>. Sabemos, desde aquí, que se trata de una dios “nacido de una mujer”; por eso viene de las profundidades infernales<sup>16</sup>. Está llamado a ser sacrificado en pos de un tiempo nuevo para todos los hombres<sup>17</sup>.

Si ahora retrocedemos todavía unas páginas al principio material del libro, encontraremos en él inscripta la redición modélica del tiempo del Arcángel.

Conocemos el tan penetrante Prólogo, en que vida y artificio se unen en el rigor de la muerte<sup>18</sup>. Tras alegrarse en profecía por la llegada posible y no cierta de su mecenas, el Conde de Lemos, a quien dedica su obra, el autor se despide de sus regocijados amigos a los que espera verlos presto en “la otra vida”. Para sus amigos, para su el mecenas, hay una cesura que podría

---

se toca con la del Persiles. Quien “levanta” a Feliciano, de prodigiosa voz, se llama Rosanio. Vicente de la Roca o Rosa cifra el misterio de la inmaculada Leandra (Parodi, 2017:113-135).

<sup>11</sup> En el capítulo de Idea destinado al Manierismo, Panofsky: 76-77 reseña las doctrinas poéticas que durante este período, que sigue a la ruptura de la fe renacentista en la relación entre el sujeto y el objeto, acudieron a la especulación metafísica medieval –aristotélica o neoplatónica– para fundamentar la representación artística de lo bello,

<sup>12</sup> Por cierto, el retrato de Auristela ha dejado valiosa bibliografía. Ver Vitali, 2018 y 2020.

<sup>13</sup> Creo que detrás de esta figura de autor, como Corsicurvo puede relacionarse con el tiempo *aevum* o tiempo de los ángeles. Una explicación y bibliografía, en Kantorowicz, E., 1985: pp. 262-270.

<sup>14</sup> Blanca Santos de la Morena (2019:23-24) relaciona este comienzo en la oscuridad con las primeras palabras de Periandro. Para la autora, se hace evidente el contexto cristiano de la misión redentora de Cristo.

<sup>15</sup> “Es blanco y colorado mi querido: su cabeza es una caja de oro...”, dice el Cantar (5,11). Villegas, en “Vida de Cristo”, (Flos sanctorum, 1591:12), se las atribuye a San Lucas, en el episodio de “Jesús perdido y hallado en el templo” (12:41-62). En La española inglesa, el joven Ricaredo, exhibe las mismas características cuando regresa, completada su conversión, a desposarse con Isabela.

<sup>16</sup> El P. Sáenz, al comentar el icono del Nacimiento, de Rublev, anota, en p. 483 palabras de los Maitines del Sábado Santo: “Tú descendiste a la tierra para buscar a Adán, y no encontrándolo, fuiste a buscarlo hasta el infierno”.

<sup>17</sup>

<sup>18</sup> Sobre el tema, en la perspectiva del tiempo, véanse Gerber, 2018 y Vila, 2019. También, la relación entre ficción y prólogo, mi 2020.

ocupar la figura yacente del autor, revestido con el hábito de la Tercera Orden Franciscana<sup>19</sup>. A nosotros, lectores, nos espera una vida nueva, cifrada en artificio. Es nuestro tiempo del Arcángel.

### Bibliografía citada

- Armstrong-Roche, M. (2009), *Cervantes' Epic Novel, Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in 'Persiles'*. Toronto: University of Toronto Press
- Cervantes, M. de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid, Cátedra.
- Canavaggio, J. (1986), *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- El Libro del pueblo de Dios, La Biblia* (1981). Buenos Aires, Paulinas.
- Forcione, A.K. (1972), *Cervantes Christian Romance*. Princeton, Princeton University Press.
- Gerber, Clea (2018), “‘Que yo me voy muriendo’: temporalidad, viaje y amistad en los Preliminares del *Persiles* de Cervantes”, *Hipogrifo. Revista de literatura u cultura del Siglo de Oro*, V. 6, 3, 9-11.
- Gilson, É. (1946), *La Filosofía en la Edad Media*, Madrid, Pegaso.
- Kantorowicz, E. (1985). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid, Alianza.
- González Briz, M. de los A. (2020), El último libro cervantino (miradas desde el sur), Montevideo, “Breves notas sobre el *Persiles*, El episodio de Feliciano de la Voz”. Montevideo, CSIC, Universidad de la República, Biblioteca plural: 155-161.
- Janin, E., “‘Pasar el disgusto que da el esperar’: el episodio de Feliciano de la Voz y su relación con el *Persiles*”, en *Para leer a Cervantes, II. Las Ejemplares, el Persiles*. Buenos Aires, Eudeba, 2007. 169-186.
- Panofsky, E. (1984), *Idea*. Madrid, Cátedra.
- Parodi, A. (2017), *Seminario sobre el 'Quijote'*, Buenos Aires, Eudeba.
- , (2020), “El motivo del rey viejo en el *Persiles* de Miguel de Cervantes. Algunas observaciones a partir de Maximino y otros poderosos sustituidos”, *Filología* (52), 15-49, 42020, <http://doi.org/10.34096//Filología.n.52.10086>.
- Pompei, A. (2005), “Juan Duns Scoto y la Inmaculada Concepción”, en la *Revista Commmentarium OFM Conv*, Roma, 102, 130-150.
- Ratzinger, J. (1993), *La hija de Sión*, Buenos Aires, Estrella de la mañana.
- , (2020), *El rey viejo en el Persiles de Cervantes. Algunas observaciones sobre Maximino y otros poderosos sustituidos—*
- Réau, L., (1996), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento* (1996). Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Sáenz, A (1991), *El ícono, esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires, Gladius.
- Santos de la Morena, B. (2019), *Aunque es el cielo de la tierra. Lo religioso en el 'Persiles', en diálogo con la obra cervantina*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Stratton, S. (1984), *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, recuperado en Stratton.

<sup>19</sup> Fui señalando las marcas franciscanas, porque se repiten a partir de la peregrinación por tierra. En tanto espiritualidad “histórica”, y, aun, “autobiográfica”, dan cuenta del proceso novelesco hacia la “crucifixión” de Persiles y final síntesis de coronación y bodas, alegoría paulina de Cristo y la Iglesia (V. mi “‘El rey viejo en el *Persiles* de Miguel de Cervantes. Algunas observaciones sobre Maximino y otros poderosos sustituidos’”).



- Stoichita, V.L., (1996), *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza Forma.
- Schmidt, R. (2016), "The Stained and Unstained: Feliciano de la Voz Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement", en 'Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza: el legado poético del 'Persiles', cuatrocientos años después", recuperado en e. Humanista/Cervantes 5, pp. 81-90
- Vila, J.D. (2019), "‘con las ansias de la muerte’: el aparato prologal del Persiles como programa estético del estío tardío cervantino, en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Swartz*. Editado por Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta. A Coruña. Universidade de Coruña. Servizo de Publicaciones. Instituto Universitario 'La corte en Europa' (IULCE). Universidad Autónoma de Madrid, Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), New York, SIELAE, pp. 827
- Villegas, Alonso de (1591), *Flos sanctorum*, Toledo.
- Vitali, N. (2018), "Artificios y máquinas: algunas consideraciones sobre el Libro IV del *Persiles*", en *Don Quijote en Azul 10. Actas seletas de las X Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2017*, Ed. Julia D'Onofrio, Clea Gerber y Noelia Vitali. Tandil, Unicen 2018, pp. 133-140.
- , (2020), "Auristela vestida de sol", en *DonQuijote en Azul 11., Actas selectas de las XI Jornadas cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2018*. Tandil, Editorial Unicen 2020, pp. 141-148. Ed. Julia D'Onofrio, Clea Gerber y Noelia Vitali. Tandil, Unicen 2020, pp. 141-148. En línea <[http://editorial.unicen.edu.ar/sites/default/files/pfs/Libro\\_cervantina\\_2020.pdf](http://editorial.unicen.edu.ar/sites/default/files/pfs/Libro_cervantina_2020.pdf)>>
- Vorágine, Santiago de (1995), *Leyenda áurea* Madrid, Alianza.



# “Mula antigua de color parda y tartamudo paso”. Resignificaciones del yo poético en el *Viaje del Parnaso*

**Guillermo Pulleiro**

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

*guipulleiro@yahoo.com.ar*

## Resumen

La crítica entendió que Cervantes realiza en el *Viaje del Parnaso* una defensa de su obra y de sí mismo como poeta. Sin embargo, la reivindicación cae en el absurdo e ironiza sobre su talento. Esta aparente contradicción significó juicios que van desde apreciar el poema como fallido a la descalificación del Cervantes poeta. Pretenderemos demostrar a través de la indagación del yo poético que la obra establece imágenes simbólicas dialógicas que resignifican la contradicción.

El *Viaje del Parnaso* es un relato alegórico con triple significación: vida, fama e inspiración. La *Adjunta*, al negar la conclusión y resignificar el sentido, construye una simbología extraordinaria. En igual sentido, la preceptiva de Apolo, la honra poética, se describe como azarosa, inaplicable, voluble e injusta.

El dialogo con Cesare Caporali, invocado como antecesor en el inicio del viaje, y con Promontorio y Pancrancio de Roncesvalles, elegidos descendientes, en el doble final, construye el par dialógico juventud–senectud que deconstruye la ironía y la ambigüedad del poema desvelando una reflexión sobre la vida literaria, la obra y la fama. El dialogo genealógico resignifica el deseo de fama en aceptación y esperanza de honra futura a partir de la certeza de la obra realizada.

---

**Palabras clave:** resignificación; contradicción; simbología; genealogía; diálogo.

Mula antigua de color parda y tartamudo paso. Resignifications of the poetic self in the *Viaje del Parnaso*

## Abstract

The critics understood that Cervantes made a defense of his work and of himself as a poet in the *Viaje del Parnaso*. However, the claim falls into the absurd and ironizes about his talent.

This apparent contradiction meant judgments that ranged from appreciating the poem as failed to the disqualification of the poet Cervantes. We will try to demonstrate through the investigation of the poetic self that the work establishes dialogic symbolic images that resignify the contradiction.

The *Viaje del Parnaso* is an allegorical story with triple meaning: life, fame and inspiration. La *Adjunta*, by denying the conclusion and resignifying the meaning, builds an extraordinary symbology. In the same sense, the preceptive of Apollo, the poetic honor, is described as random, inapplicable, fickle and unfair.

The dialogue with Cesare Caporali, invoked as a predecessor at the beginning of the journey, and with Promontorio and Pancraccio de Roncesvalles, chosen descendants, in the double ending, builds the dialogical pair youth–senescence that deconstructs the irony and ambiguity of the poem revealing a reflection about literary life, work and fame. The genealogical dialogue redefines the desire for fame in acceptance and hope of future honor from the certainty of the work done.

---

**Keywords:** resignification; contradiction; symbology; genealogy; dialogue.

*Se advierte que todo poeta no se desprecie de decir que lo es; que si fuere bueno, será digno de alabanza; y si malo, no faltará quien lo alabe. (1053)<sup>1</sup>*

## 1) Introducción

El *Viaje del Parnaso* ha sido unánimemente leído como una defensa de Cervantes a su obra y a sí mismo como poeta. Sin embargo, esta mirada, que es imposible de objetar, pronto se ve negada desde el propio texto. En efecto, a las distinciones que recibe el personaje Cervantes de Mercurio y Apolo se siguen menosprecios y olvidos de los dioses, al elogio, la ironía, a la entronización, la caída en el absurdo.

Este trabajo pretenderá entender si tales matizaciones y ambigüedades poseen una significación. Por supuesto, no es la aspiración de esta lectura agotar el tema, que se entiende de una complejidad y riqueza inagotable, sino, simplemente, aportar una mirada admirativa sobre el *Viaje al Parnaso*, una obra que frecuentemente fue ignorada, mal entendida y menospreciada. Esta lectura indagará en el yo poético, una búsqueda que se entiende pertinente en un texto tan asociado a lo autobiográfico. Parece adecuado, además, indagar como, por momentos, muta a una primera persona del plural mediante la asociación con Cesare Caporali, invocado como antecesor en el inicio del viaje, y con Promontorio y Pancraccio de Roncesvalles, elegidos descendientes, en el doble final, transformando el yo poético en una primera persona del plural o, mejor aún, en una genealogía.

En este sentido, el análisis se centrará en los versos en los que el yo autoral dialoga con Cesare Caporali, Promontorio y Pancraccio de Roncesvalles entendiendo que desde el par dialógico se construyen imágenes simbólicas que resignifican las matizaciones y ambigüedades, obvias a una primera lectura, aportándole al *Viaje al Parnaso* su sentido final.

<sup>1</sup> Se cita el *Viaje del Parnaso* por la edición de Santillana Ediciones Generales, SL, 2003.

## 2) El propio nombre: una máscara que oculta y desvela

Acordamos con Roca Mussons cuando afirma que:

El movimiento escritural prospectado por Cervantes en el *Viaje* parecería responder a la exigencia vital del artista, quien, sintiendo el cansancio y la melancolía de los días que terminan, así como la poca generosidad con la que la vida le había tratado junto a su obra, reacciona plasmando la autoproposición de su juicio sobre la propia escritura y personalidad creativa. Roca Mussons (1993:587/8)

Estructuralmente, esta intención se construye a partir de la omnipresencia del yo poético. Roca Mussons lee con perspicacia como la: “explicitación es en algunos casos (cuarenta y dos) fuertemente señalada con la elección de formalizar el pronombre personal sujeto (casi siempre elíptico en castellano), y su probable función de hacer resaltar el carácter testimonial auto propositivo del relato”. Roca Mussons (1993:588).

La misma cercanía entre ficción y *praxis vital* podemos leerla en una obra iniciática de Cervantes, *Trato de Argel*. Allí, se puntualiza que fue “hecha por Miguel de Cervantes, que estuvo cautivo en él siete años”, mención que parece estar destinada a demostrar que es un testigo experto para referir los brutales hechos y padecimientos del cautiverio.

Si, como refiere Roca Mussons, en el *Viaje del Parnaso* el yo poético es omnipresente, en *Trato de Argel* el autor se oculta en un personaje secundario, una lejana tercera persona. El personaje Saavedra participa en dos escenas de la comedia, una en la primera jornada y la segunda en la cuarta. La función de Saavedra en la comedia es constituirse como un polo moral de resistencia y fortaleza en la fe. Así, en la primera escena, se muestra inquebrantable ante la seducción de Leonardo, que intenta convencerlo de ceder ante la lujuria de los opresores como forma de morigerar las condiciones de cautiverio y, en la segunda escena, primero, censura a Pedro por haber abusado de la necesidad de otros cautivos para robarles sus pocos dineros, para, luego, convencerlo de mantenerse firme en la fe y no cometer la herejía de negar a Cristo.

Si *Trato de Argel* parece ser una reflexión hacia el afuera, hacia la *praxis vital*, coherente con una vida en sociedad y literaria que comienza y con la necesidad de Cervantes de demostrar su conducta firme e impoluta durante el cautiverio, el *Viaje del Parnaso* es un proceso autorreflexivo, donde la tolerancia y aceptación, que traen consigo la conciencia de la próxima finitud, matizan la defensa de la propia obra y de su valor como poeta.

Desde el punto de vista de la ficción, en *Trato de Argel*, Cervantes prioriza la defensa de su honra ante la maledicencia, construyendo un personaje estereotipado y, por ello, poco interesante. En *Viaje del Parnaso*, por el contrario, el protagonista es de una volubilidad infinita: el deseo de ser un poeta ilustre bebiendo de las célebres aguas de Castalia se diluye como si nunca hubiera existido, la resolución de pelear contra la mala poesía se transforma en un inmovible testimonio lateral y el buscado reconocimiento del dios Apolo transmuta en el consejo divino de no aperecer a los malos ni premiar a los buenos. El yo poético del *Viaje del Parnaso* puede reclamar, con justicia, ser un logrado personaje Cervantino: ambiguo, irónico e impredecible.

El tema del *Viaje del Parnaso*, la defensa de la obra y de su valor como poeta ante el menosprecio del campo literario, escrito en los términos del *Trato de Argel*, podría convertirse en una amarga diatriba resentida y patética. Sin embargo, a partir de la burla a sí mismo a través de la ironía y la ambigüedad, la amargura se hace mueca, el resentimiento, gracia y el patetismo

se transforma en humor. Cervantes elude en *Viaje del Parnaso* lo obvio y construye un yo poético complejo y atractivo.

La utilización del propio nombre para nominar a un personaje construye una máscara que, al mismo tiempo, desvela y oculta. En términos de significación, el lector lee las vicisitudes, tanto del viaje como del cautiverio, a través del lente de la *praxis vital*. Así, parecería que el personaje secundario en tercera persona del *Trato de Argel* oculta bajo su aparición mínima en la comedia lo que pretende desvelar: la conducta heroica e impoluta de Cervantes en cautiverio. En tanto, el yo poético voluble y ambiguo del *Viaje del Parnaso* disimula bajo la defensa de la propia obra lo que procura desvelar a través de la ironía y el absurdo; la resignación ante la falta de reconocimiento del campo literario y la apuesta por la eternidad.

### 3) El inicio de una genealogía: Cervantes y Cesare Caporali

Cervantes inicia el *Viaje del Parnaso* inscribiendo a la obra y a sí mismo en una relación genealógica con Cesare Caporali, autor del *Viaggi di Parnaso* y *Avvisi di Parnaso*, obras editadas conjuntamente en *Rime Piacevole* en 1582. La explicitación del nombre de Caporali y la poca sujeción de Cervantes a la obra antecedente, entre tantos poetas que frecuentaron viajes al Parnaso, resultan relevantes al pensarse en el par dialógico juventud senectud<sup>2</sup>. En este sentido, resulta significativa la prácticamente nula entidad literaria de Caporali, su nacionalidad italiana, donde el joven Cervantes había vivido entre 1569 y 1575, y la fecha de publicación del poema, cuando nuestro autor iniciaba su carrera literaria. El viejo y fatigado Cervantes parece estar invocando al Cervantes joven, con su ilusión de fama y gloria, leyendo la obra del viejo poeta, Cesare Caporali.

Es interesante observar la sinopsis que hace de la obra antecedente: el poeta parte “solo” por un “capricho reverendo” hacia el Parnaso “por huir de la corte el vario estruendo”. Llega allí, “paso a paso”, dónde Apolo agasaja al poeta, ya transformado en “poetón valiente”. Vuelve a su patria “solo y sin blanca” para narrar lo ocurrido. La obra consagra al poeta y lleva su fama “deste al otro polo”. (1010)

Lo primero que merece destacarse es la soledad y la pobreza del poeta. Estas situaciones de vida no se van a modificar ni con la bendición de Apolo, ni con la fama. Características esenciales en su antecesor, lo serán, también en el yo poético que se desarrolla en la obra.

Es interesante analizar el objetivo del Caporali para emprender el viaje ¿Lo hace porque desea el agasajo de Apolo o para huir de la corte? Nada se dice y el objetivo del viaje queda sumido en el equívoco. La ambigüedad del objetivo de Caporali se traslada a la obra del sucesor, demostrando que no deviene de carencias en la construcción del poema sino de la habilidad de Cervantes en construir estructuras de significación.

La inspiración para el viaje, ese “capricho reverendo”, es, también, de una ambigüedad magistral. Capricho es el deseo impulsivo y vehemente de algo que se considera prescindible o arbitrario. Reverenciar es sentir y demostrar gran amor y respeto a una cosa o a una persona por su virtud, dignidad, méritos o santidad. Lo prescindible se cruza con lo digno, lo arbitrario confluye con la dignidad. Desde este ambiguo objetivo surgido de esta ambigua inspiración surge la obra. No nos sorprende, entonces, que, gracias al agasajo de Apolo, el pobre poeta

<sup>2</sup> Rivers (1993:106) “Después de cotejar los poemas en terza rima de Caporali y de Cervantes, Croce señala las deudas evidentes de Cervantes, pero en seguida afirma que es una imitación libre y muy superior a su modelo”.

ignorado se transforme en un “poetón valiente” y logre una fama singular que no se traduce ni en una mejora económica ni en una mirada admirativa a su obra de los poetas o de la corte. En una obra alegórica, el medio que se utiliza para llegar al Parnaso simboliza a la poesía. Es muy interesante que en lugar de, tal vez, otorgarle a su antecesor un Pegaso de enormes alas y de un blanco immaculado, le conceda “una mula antigua, de color parda y tartamudo paso”. La ambigüedad no solo alcanza a la figura del poeta y su finalidad, también llega a su poesía. Lo antiguo de la mula se cruza con el pardo, color de los estudiantes, creando un monstruo tartamudo.

Cervantes se encarniza con el talento poético de su antecesor: “nunca a medroso pareció estantigua / mayor, ni menos buena para carga, / grande en los huesos y en la fuerza exigua” (1010). Estantigua es una visión o fantasma que causa pavor. Sin embargo, con un instrumento tan mediocre, puede llegar al Parnaso, ser agasajado por Apolo, escribir la obra y alcanzar la fama. La elección genealógica se inscribe a través de la inmediata presentación del yo poético que sugiere la cercanía con el antecedente: “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia, que no quiso darme el Cielo” (1010)

#### 4) Final del viaje: trabajo y resignación

Si el viaje hacia el Parnaso se describe minuciosamente, el regreso se agota en pocos versos. Se presenta Morfeo, acompañado de la Pereza, el Silencio y el Descuido, y baña a los poetas con la fría agua del Olvido. Las varias significaciones de esta imagen alegórica riquísima se cruzan, se ambiguan y se potencian. El viaje de la vida se cierra con el sueño de la muerte. Aunque, también, del viaje al Parnaso, donde el poeta encuentra la inspiración, se regresa a la vigilia, al trabajo del poema por construir. La bendición de Apolo, esa gracia del cielo de los poetas, se acompaña con la ponzoña que vierten en el agua la Pereza, el Silencio y el Descuido. Interesante, también, es pensar que Cervantes inicia su camino al Parnaso en busca de la fama y la termina, fatalmente, con la fría agua del Olvido. Vida, poeta y poesía encuentran un final cuya amargura se diluye en la resignación de un irremediable destino común a todos. La aceptación ante lo inevitable del Olvido, ante la gracia menguada de la inspiración esquiva, ante la muerte, se completa con la irónica vuelta al punto de partida. Cervantes vuelve en un regreso doble y ambiguo a las ciudades de su juventud, Nápoles, y de su senectud, Madrid. Al despertar del sueño del regreso, Cervantes se encuentra en Nápoles, al que asocia con su juventud: “En mis horas tan frescas y tempranas /esta tierra habité”. (1046). Este regreso a la juventud se completa con el encuentro con Promontorio, “mancebo en días, pero gran soldado” (1046). Promontorio es un doble del joven Cervantes. Esta relación se explicita a partir de la filiación: “llamóme padre, y yo lláméle hijo” (1046) y el par dialógico que se establece es de juventud–senectud: “Yo barrunto, /padre, que algún gran caso a vuestras canas / las trae tan lejos ya semidifunto”. (1046).

Con Promontorio, hijo ficcional de Cervantes, se sigue la genealogía que inició Cesare Caporali. La idea alegórica del viaje como vida se complejiza y adquiere una significación más rica con la incorporación del antepasado y del descendiente. La línea genealógica que se traza está caracterizada por la frustración y el menosprecio de la corte. Se dijo más arriba que Caporali había iniciado el viaje al Parnaso huyendo de la corte. Al regreso las condiciones no han cambiado. Promontorio desea poner en verso el “regio himeneo”, sin embargo, Don Juan de Oquina “en prosa / la puso y dio a la estampa para gloria / de nuestra edad, por esto venturosa”. (1047).

Desde la frustración del padre y el hijo ficcional, Cervantes desliza sutil y elidida su frustración napolitana. Rivers anota que:

“La segunda nota de Croce, subtitulada “Viaggio ideale del Cervantes a Napoli nel 1612”, basándose en datos históricos, desarrolla otro aspecto autobiográfico del poema: el frustrado deseo de Cervantes de volver a Nápoles con el conde de Lemos, virrey desde 1610, deseo renovado en 1612 por las grandes fiestas con las que los españoles de Nápoles celebraron las bodas entre las familias reales de España y Francia”. Rivers (1993:107).

El viaje al Parnaso no cambia el mundo, la corte sigue siendo el lugar de la decepción y el menosprecio, pero si cambia al poeta viajante. El ejemplo de Apolo es claro: celebra a los buenos y a los malos poetas y con liberal mano disculpa a los traidores proponiendo la conducta de la paciencia y la mansedumbre. Cervantes inicia el viaje al Parnaso buscando honra, Apolo le otorga, en cambio, tolerancia y resignación ante las opiniones del mundo.

Así, afirma en su regreso: “entré en Madrid en traje de romero, /que es granjería el parecer ser santo”. (1047). La simbología es muy interesante: se opta por el trabajo, el sufrimiento y la persistencia del peregrino, pues no es lícito el parecer ser santo / poeta. Si al inicio del viaje, el trabajo y el desvelo del yo era para parecer ser poeta, al finalizar, se desecha la necesidad de aparentar poniendo la persistencia y la dedicación en la construcción de la obra. La ilusión de beber las aguas de la fuente de Castalia y “ser de allí adelante / poeta ilustre, o al menos magnífico”. (1010) se resignifican en la realidad del trabajo. Por otra parte, el sueño juvenil del inicio del viaje, el anhelo de una fama que alcance de un polo al otro, se transmuta en una realidad de senectud, la aceptación de la mirada injusta y prejuiciosa de sus contemporáneos. Cervantes se encuentra en Madrid con los traidores defensores de la mala poesía, pero, tolerante, afirma: “Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo, / volvíles a lo tierno las saludes, / sin mostrar mal talante o sobrecejo”. (1047). La ironía socarrona le alegra a Cervantes una vejez de resignación y paciencia. Esa mirada de “semidifunto” y de “poetón”, que lo emparenta con Caporali, y con Apolo, está presente en el prólogo del *Viaje del Parnaso* dedicado a los poetas: “si te hallares en él escrito y notado entre los buenos poetas, da gracias a Apolo por la merced que te hizo; y si no te hallares, también se las puedes dar. Y Dios te guarde”. (1009)

### 5) Adjunta: el más allá después del doble final

Tal como afirma Profeti, en la *Adjunta*: “se verifica una ruptura barroca de formas clásicas con la creación de una escritura “en prosa” que se pone al lado de la “escritura en versos”; como un Cervantes triunfante se pone al lado de un Cervantes fracasado”. Profeti (2000:1058). Seguidamente advierte que: “Después el dialogo entre “Miguel” y “Pancracio” de repente adopta una estructura casi teatral, con sus acotaciones, rompiendo el hilo de la narración”. Profeti (2000:1059). En el *Viaje del Parnaso* toda afirmación está matizada, en principio por la duda o la ironía, cuando no por su propia negación: si el prólogo nos advertía que la obra era acerca de la poesía y los poetas, la *Adjunta* sustituye el verso por la prosa para, inmediatamente, suplirlo por un dialogo teatral.

La *Adjunta*, además, niega el final del *Viaje del Parnaso*: si aceptábamos a un Cervantes dormido en su lecho, la *Adjunta* lo despierta y lo obliga a salir a Madrid, si las bendiciones, órdenes y sentencias de Apolo parecían concluidas, la *Adjunta* nos trae una carta del dios con



privilegios, ordenanzas y advertencias, si la única certeza que nos había dejado el *Viaje* era la ligazón entre poesía y pobreza, la Adjunta nos trae a Pancracio de Roncesvalles, un poeta rico, que cuenta con la bendición de Apolo: “téngale vuestra merced por amigo, y comuníquelo; y pues es rico, no se le dé nada que sea mal poeta”. (1052). Si se piensa en el *Viaje del Parnaso* como un relato alegórico con triple significación: la vida, la fama de la obra y la inspiración del poeta; la negación, tanto de la conclusión como la resignificación del sentido, construyen una imagen simbólica extraordinaria.

Bajo esta misma idea podemos leer la preceptiva de Apolo. Ya, antes de abrir la carta, los signos son inequívocos: el porte a pagar por el destinatario, el rechazo de Cervantes, lo contingente del envío y el azar del encuentro entre mensajero y destinatario. La lectura de la normativa confirma los indicios: alcances indefinidos, preceptos inaplicables y sanciones inexistentes. La aplicación, asignada por Apolo a Cervantes, completa el sentido: “no los culpe ni los tenga en menos, sino que disimule con ellos” (1051). La significación es poderosa, la bendición de Apolo, la fama, la honra poética, es azarosa, inaplicable, voluble e injusta.

Pancracio de Roncesvalles es un joven mal poeta, que, dispensado por Apolo gracias a su fortuna, se dedica a escribir comedias. Ha escrito muchas, dice, pero solo una se ha representado, y, aún, esta fue un fracaso. Ni el vulgo, ni los discretos disfrutaron de una comedia que era “larga en los razonamientos, no muy pura en los versos y desmayada en la invención”. (1049)

Con Pancracio de Roncesvalles, como antes con Promontorio, se establece una imagen simbólica de significación filial. Con Promontorio, era explícita, con Pancracio es de identidad respecto al favor del público y de las compañías de teatro. Así, ante la confesión de Pancracio, Cervantes se sincera; “ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos” (1050). Ambos jóvenes reciben las mismas descalificaciones y menosprecios que Cervantes. Pancracio, del público y las compañías de teatro, Promontorio, de los intelectuales cortesanos.

Las imágenes simbólicas de significación se construyen en torno al par dialógico juventud–senectud que porta múltiples sentidos en esta obra alegórica: el viaje/vida es circular, el peregrinar al Parnaso está rodeado de la incomprensión y el menosprecio a la ida y a la vuelta y lo inaprensible de la fama se da tanto en la juventud como en la vejez.

Es interesante el nombre del joven poeta. Roncesvalles, en el límite entre España y Francia, es una ciudad famosa por otorgar cuidados a los peregrinos jacobeos. La entrada de Cervantes a Madrid, como se dijo, es “en traje de romero que es granjería el parecer ser santo”. Esta interesante postulación, disimular el ser para no parecer, se explicita como ordenanza de Apolo: “se advierte que todo poeta no se desprecie de decir que lo es; que, si fuere bueno, será digno de alabanza; y si malo, no faltará quien lo alabe; que cuando nace la escoba, etc”. (1053).

El nombre del personaje, Pancracio, nos remite a pan y a pensarlo en relación con el refrán aclaratorio con que se cierra el ítem mencionado en el párrafo anterior: “cuando nace la escoba, nace el asno que la roya”. Refiere, claro, a la inevitabilidad del parásito y su consecuente enfermedad más allá de las virtudes del poeta. La roya es un hongo que se cría en los cereales. Pancracio remite también a los “poetas paniaguados”, aquellos que tienen éxito con sus comedias y no buscan el “pan de trastrigo” como los poetas que construyen ficciones fuera de tiempo, pues: “las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares”. (1050)

## 6) Conclusiones

En un texto tan cercano a lo autobiográfico, la circunstancia vital de Cervantes; la vejez, la cercanía de la muerte y el menosprecio del medio literario; es una presencia determinante. El

análisis realizado sobre el yo poético permite afirmar que una obra, que fácilmente pudiera haber derivado hacia un patetismo autoconsagradorio o una oprobiosa e ingenua defensa de la obra propia, se desliza sutil y ambigua, a través de la ironía, la burla y el absurdo, hacia la resignificación del deseo de honra poética.

La mirada realizada sobre el “Cervantes” personaje y las imágenes simbólicas de significación que surgen del dialogo genealógico, con Cesare Caporali, predecesor elegido, y con Promontorio y Pancracio de Roncesvalles, hijos ficcionales, permiten afirmar que, en el *Viaje del Parnaso*, ocultada magistralmente con la máscara de la ironía y la ambigüedad, hay una profunda reflexión sobre la vida literaria y sobre la fama: la ilusión del inicio, invocada a través de Caporali, las primeras frustraciones, descritas en el dialogo juventud – senectud y el menosprecio poético constante; se resignifican en una aceptación ante la falta de reconocimiento y, sobre todo, en la esperanza de una honra futura, con la certeza de la obra realizada. Hoy y aquí, podemos afirmar que Cervantes no se ha equivocado.

### Bibliografía citada

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003), “Viaje del Parnaso”, en *Obras Completas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Close, Anthony (1993) “A poet s Vanity: thoughts on the friendly Ethos of Cervantes Satire” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13.1, 31-63.  
En <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics93/close.htm>; obtenido el 19/03/22.
- Márquez Villanueva, Francisco (1990) “El retorno del Parnaso”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2,693-732. En <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/811/811>; obtenido el 19/03/22.
- Profeti, María Grazia (2000) “Apolo, su laurel, y el Viaje del Parnaso” *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1051-1062. En <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg-IV/cg-IV-90.pdf>; obtenido el 19/03/22.
- Rivers, Elias.L. (1993) “¿Cómo leer el Viaje del Parnaso?”. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 105-116. En <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl-III/cl-III-10.pdf>; obtenido el 19/03/22.
- Roca Mussons, María A. (1993) “El yo autorial en el Viaje del Parnaso” *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 587-594. En <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl-III/cl-III-51.pdf>; obtenido el 19/03/22.

# Ser poeta es ser chaka-runá: una lectura heroica del *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes Saavedra

**Paula Irupé Salmoiraghi**

Instituto Amado Alonso. Universidad de Buenos Aires

*paula-irupe@yahoo.es*

## Resumen

El *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes Saavedra, obra de estilo tardío leída por la crítica como alegoría, sátira o testamento poético, se despliega en tal amalgama de tonos, intenciones y episodios que puede ser leída como puente heroico entre poetas, lectores, lenguas y épocas. El término quechua “chaka-runá” propuesto por Fredy Chicangana para referirse a la función heroica del poeta nos permite recorrer el texto cervantino como camino no lineal ni épico sino como figura circular, puente, integral y múltiple.

---

**Palabras clave:** Cervantes; Viaje del Parnaso; poesía; heroísmos.

To be a poet is to be a chaka-runá: A heroic reading of Miguel de Cervantes Saavedra's *Viaje del Parnaso*

## Abstract

El *Viaje del Parnaso* by Miguel de Cervantes Saavedra, a late-style work read by critics as allegory, satire or poetic testament, unfolds in such an amalgam of tones, intentions and episodes that it can be read as a heroic bridge between poets, readers, languages and times. The Quechua term “chaka-runá” proposed by Fredy Chicangana to refer to the heroic function of the poet allows us to go through the Cervantes text as a non-linear or epic path but as a circular figure, bridge, integral and multiple.

---

**Keywords:** Cervantes; Voyage of Parnassus; poetry; heroics.

El poeta Fredy Chikangana, en “Indígenas y oralitura como resistencia ante el olvido” (2017) propone el término quechua chaka-runá, formado por los términos “puente” y “gente”, para

definir la esencia del ser poeta como cuerpo que reúne elementos dispares u opuestos: lo oral y lo escrito, lo ancestral y lo actual, las lenguas y las experiencias, las memorias y las luchas contra el olvido. Cervantes, por su parte, llega a componer su *Viaje del Parnaso* a través de vida y obra dedicadas en su totalidad a poner en juego esta cuestión poética y vital. Leído por la crítica como alegoría, sátira o testamento, el texto cervantino es en sí mismo un puente entre modos de lectura y escritura para su época y para el siglo XXI.

Chaka-runas es permanencia y es variedad de materiales. Existen o pueden existir puentes de todas las formas, texturas y medidas que podamos concebir y construir. Incluso existen puentes imaginarios y fantasmas de puentes pasados o futuros. Puentes que ya no son y puentes que deseamos que sean en el futuro.

Ser chaka-runas es heroico porque es útil y bello para otros, no es héroe único y sin par por destino prefijado, ni recorrido lineal hacia el universo de la aventura, ni por pruebas, obstáculos o combates ganados. Ser chaka-runas es más ser heroína múltiple que héroe singular, porque no abandona su lugar sino que, desde su centro móvil y dúctil, se entrega al conocer, ampliar, conectar, reunir, abarcar, reproducir, narrar y transformar en lengua, palabra y verso. Para Marquez Villanueva, *Viaje del Parnaso* resulta diferente de otros catálogos o sátiras de y sobre poetas y poesía porque asume la integralidad de una preocupación que articula y recorre toda la obra de Cervantes y porque no se ocupa de criticar ni enlistar desde afuera y sin inmiscuirse sino que integra la cuestión de la Poesía con la del yo poético en toda su corporeidad temporoespacial. Marquez Villanueva habla de una ética y de un vivir real del poeta. La obra es "... testimonio vivo de la absoluta madurez de Cervantes y una suma reflexiva de toda su experiencia poética (... y) habitual milagro cervantino de una plenitud de comunicación con su lector en las últimas fronteras del lenguaje". (Marquez Villanueva, 1990:694)

Los tercetos del *Viaje del Parnaso* establecen una brillante gradación léxica de subtipos del poetastro algo similar a la de los nombres de la alcahueta en Juan Ruiz e incluye a los madrigados, los tiernos, los godescos, los cueros, los zarabandos, los alfeñicados, los melifluos, los sietemesinos, los lagartijeros, los a cantimplora acostumbrados, los monas, los no fénices sino /mices (por "fenicios", en rima con Alcañices), los fríos, los frescos, los calurosos y los poetísimos (Marquez Villanueva, 1990:721)

Desde el prólogo mismo al lector, Cervantes se refiere a nosotros, sus lectores, llamándonos "curiosos" y "poetas" e incitándonos a agradecer a Apolo si somos incluidos en la obra como buenos poetas tanto como si no nos halláremos en ella. Este inicio, amplio en el agradecimiento a Apolo, me mueve a leer este Viaje como espacio de comunión heroica entre todos aquellos que nos sabemos en él presentes o aludidos de cualquier modo y de todos los modos. En él, todos los personajes son poetas, buenos o malos, pero intrínsecamente poetas hechos "de una masa dulce, suave, correosa y tierna", capaces de reunir, en sí mismos y entre sí, todos los aspectos y modos del vivir heroicamente para ser recordados o, al menos, recordar lo vivido, digo: que lo vivido valga la pena de ser contado, cantado, repetido por las voces de los poetas y las miradas de los lectores.

Desde el inicio mismo del capítulo primero se nos describe al poeta, de linaje y nombres nebulosos, a quien le viene la voluntad, por "capricho reverendo" y por huir del estruendo de la corte, de ir al Parnaso. Parte solo y a pie hacia este destino idílico y tradicionalmente prestigioso pero, en el andar, se irá uniendo a otros en compañía o espejamiento: forma metafórica y a la vez literal de calificar la tarea individual, solitaria pero, a la vez, comunitaria y necesitada de comunión, del ser poeta. A los objetivos altruistas y líricamente elevados, se yuxtaponen sin diferenciación ni jerarquías, las necesidades prosaicas de henchir el pancho, tener la panza llena, llenarse, estar preñado de aguas inspiradoras:

*Pues descubriendo desde allí la bella  
corriente de Aganipe, en un saltico  
pudiera el labio remojar en ella,  
y quedar del licor suave y rico  
el pancho lleno, y ser de allí adelante  
poeta ilustre, o al menos magnífico. (Capítulo I, Versos 31-36)*

El primer ser que se une al viaje es “una mula antigua, de color parda y tartamudo paso”. Leída como alegoría de La Poesía, la mula es tan perfecta para el “poetón valiente” como para nuestra lectura vital de reunión de cuerpos y vidas heroicas:

*Nunca a medroso pareció estantigua  
mayor, ni menos buena para carga,  
grande en los huesos y en la fuerza exigua,  
corta de vista, aunque de cola larga,  
estrecha en los ijares, y en el cuero  
más dura que lo son los de una adarga. (I, 10-15)*

Cuando el Yo lírico, ese que siempre trabaja y se desvela por parecer que tiene de poeta, “la gracia que no quiso dar (le) el cielo”, decida emprender el mismo viaje, aparecerá su cabalgadura como animalización del Destino: partirá “sobre las ancas del Destino”, “cabalgadura maravilla” (I, 61) que se usa tanto en Castilla como en todo el mundo, cuyo “lomo” ningún caminante rehúsa. El objetivo será doble: una transformación: de poeta “desvalido e ignorante” a “poeta ilustre, o al menos magnífico”; y una reunión de opuestos: las acciones de Marte y las de Venus, “llorando guerras o cantando amores”:

*Llorando guerras o cantando amores,  
la vida como en sueño se les pasa,  
o como suele el tiempo a jugadores.  
Son hechos los poetas de una masa  
dulce, suave, correosa y tierna,  
y amiga del hogar de ajena casa.  
El poeta más cuerdo se gobierna  
por su antojo baldío y regalado,  
de trazas lleno y de ignorancia eterna.  
Absorto en sus quimeras, y admirado  
de sus mismas acciones, no procura  
llegar a rico como a honroso estado. (I, 88-99)*

Este modo de heroísmo rompe con los estereotipos tanto de género sexual como de género literario y nos permite construir un arquetipo que no opone las armas y las letras, la acción y la representación, las alegrías y las tristezas, sino que entrelaza y amalgama los espacios reales y simbólicos de todo lo que es valioso para la vida universal. El yo se define a sí mismo como compuesto por reunión de opuestos: “cisne en las canas y en la voz un ronco/ y negro cuervo”, que se despidе de los lugares conocidos y cómodos, de su mismo ser hidalgo pobre y sale de su patria y de sí mismo. Es este movimiento uno de los eslabones principales en el devenir

heroico que definiría el ser chaka-runá, dejando de ser individuo egoísta que solo busca la fama y la palabra egocentradadas.

La nave de Mercurio, máquina puente, híbrido de mito, naturaleza, artificio e idilio, que se acerca a ese yo lírico que es nombrado por el dios mensajero de dioses como “Adán de los poetas, oh Cervantes”, también es una cuerpa textual monstruosa compuesta con versos: mágica y real a la vez, elogio de la belleza y de la ficción, extraña y, por eso mismo, útil al que quiere emprender el viaje que reunirá los bordes de mundos antitéticos:

*Yo, aunque pensé que todo era mentira,  
entré con él en la galera hermosa  
y vi lo que pensar en ella admira:  
de la quilla a la gavia, ¡oh extraña cosa!,  
toda de versos era fabricada,  
sin que se entremetiese alguna prosa;  
las ballesteras eran de ensalada  
de glosas; todas hechas a la boda  
de la que se llamó malmaridada;  
era la chusma de romances toda  
gente atrevida, empero necesaria,  
pues a todas acciones se acomoda;  
la popa de materia extraordinaria,  
bastarda, y de legítimos sonetos,  
de labor peregrina en todo y varia;  
eran dos valentísimos tercetos  
los espalderos de la izquierda y diestra,  
para dar boga muy perfectos;  
hecha ser la crujía se me muestra  
de una luenga y tristísima elegía,  
que no es cantar sino en llorar es diestra (...)  
el árbol, hasta el cielo levantado,  
de una dura canción prolija estaba  
de canto de seis dedos embreado;  
él y la entena que por él cruzaba,  
de duros estrambotes de madera  
de que eran hechos claros se mostraba;  
la racamenta, que es siempre parlera,  
toda la componían redondillas,  
con que ella se mostraba más ligera;  
las jarcias parecían seguidillas  
de disparates mil y más compuestas,  
que suelen en el alma hacer cosquillas  
las rumbadas, fortísimas y honestas  
estancias eran, tablas poderosas  
que llevan un poema y otro a cuestras. (I, 241 y siguientes)*

El capítulo dos se inicia con la lectura, por parte del poeta Cervantes que cumple los mandados de Mercurio que a su vez cumple los de Apolo, de una lista de poetas alabados joco-

samente. Esta colección de nombres se interrumpirá cuando nuestro poeta chaka-runá diga que Francisco de Quevedo no puede venir porque “tiene el paso corto y no llegará en un siglo entero”. La solución estará, nuevamente, en manos de cuerpos plurales, bellas y monstruosas a la vez, y reuniones de elementos dispares agitados: se le envía una nube al poeta para que venga caballero en ella, el mar se turba, el viento sopla y crece, la tierra, el agua, el aire, el fuego se agitan y comienzan a llover poetas

*sobre el bajel, que se anegara luego,  
si no acudieran más de mil sirenas  
a dar azotes a la gran borrasca,  
que hacía el saltarel por las entenas.  
Una, que ser pensé Juana La Chasca,  
de dilatado vientre y luengo cuello,  
pintiparado a aquel de la tarasca,  
se llegó a mí, y me dijo: “De un cabello  
desde bajel estaba la esperanza  
colgada, a no venir a socorrello.  
Traemos y no es burla, a la Bonanza,  
que estaba descuidada oyendo atenta  
los discursos de un cierto Sancho Panza”. (II, 339-351)*

La alusión a Sancho Panza nos remite a una nueva unión de nuestro chakaruna: la que se opera entre obras literarias, redes de lo intertextual que entraman multiversos simultáneos, y la conformada en el Quijote mismo entre los dos protagonistas como pares antitéticos y complementarios de lo ideal y lo material, lo loco y lo cuerdo, lo caballerosamente heroico y lo amistosamente silencioso, constante, fiel a la confianza y a la unión en sí misma sin moldes ni límites.

Del mismo modo que Sancho, los poetas llovidos sobre el bajel como sapos o ranas vienen muertos unos de sed y otros de hambre. El yo lírico inventará para nombrarlos un neologismo jocoso que es, a la vez, puente a su modo: “¡Cuerpo de mí con tanta poetambre!” (II, 396), dirá el poeta Cervantes mientras Mercurio mismo se dedica a zarandar “mil poetas de grama-lla” y otros dos mil entre buenos y malos, sin mucho orden ni método, para arrojar montones al mar. Y es en este final del segundo capítulo que vemos que los poetas, aún los arrojados del bajel por el desprolijo Mercurio, tienen oficios humildes como sastre, zapatero o fundidor, voz potente para enojarse con el trato recibido por Apolo, valoran más la vida que la honra y, ante todo, se atreven “a profanar del monte la grandeza con libros nuevos y en estilo nuevo” (II, 431-432).

Una vez puestos en marcha los remos y entregados al viento, los navegantes se entretendrán glosando, recitando églogas, cantando, refiriendo sonetos y casos amorosos, “alfeñicados y deshechos en puro azúcar”, celebrando el poder alquímico del verso capaz de transformar en dulces versos los excrementos que la amada echa por la boca. Quien los une andando de uno a otro es la Poesía, personificada y con nombre en mayúsculas pero tan incluyente como para hacer que uno hable latín y otro algarabía.

La armonía del viaje se romperá con algunos accidentes míticos pero me interesa en particular el momento en que todos deben sentarse alrededor de Apolo, ubicarse en forma jerárquica en troncos de laureles, palmas, mirtos, yedras o robles y el poeta Cervantes se quede de pie “despechado, colérico y marchito”. Este final del tercer capítulo que podría leerse como corte

o reproche a la fama o el reconocimiento que le es negado, se narra, a su modo, como puente explícito (“Y volviéndome a Apolo, con turbada/ lengua le dije lo que oirá el que gusta/ saber, pues la tercera es acabada, / la cuarta parte de esta empresa justa”) entre el juicio ajeno y la autopercepción del poeta: el capítulo cuarto comienza con la enumeración anafórica de todo lo que el Yo Cervantes ha dado a la humanidad: su hermosa Galatea, La confusa nada fea, el Don Quijote pasatiempo al pecho melancólico, el gran Persiles, las Novelas que en la invención exceden a muchos.

El poeta chaka-runá, parado en medio de quienes han ocupado cómodamente los lugares asignados por Apolo, rodeado de la Poesía, las Musas y las Horas, entrega sus dones a quienes lo leemos y escuchamos: desde sus más tiernos años amó el arte de la agradable poesía, nunca entregó su pluma a la bajeza de la sátira, siempre tiene los pensamientos libres de toda adulación, nunca pone los pies donde camina la mentira, el fraude y el engaño, se contenta con poco aunque mucho desea, no reconoce a La Poesía cuando la ve suntuosa y adornada porque siempre la ha tratado “envuelta en pobres paños” (IV, 154), no entiende por qué algunos pretenden ocultar su nombre de poetas y deja claro que detesta la hipocresía de la falsa humildad reclamando “alabanzas de lo que bien hice”.

Si este capítulo 4 fue centrado en el “Yo soy” del poeta y en las trazas y cualidades de La Poesía personificada, el capítulo siguiente se caracteriza por la pintura de las escenas más ágiles y violentas del libro: llega otra nave de poetas, abonando nuestra idea de que incluso lo múltiple puede ser multiplicado, y Neptuno surge del mar decidido a dar muerte a todos los que “en sus versos han dicho cien mil veces: /azotando las aguas del mar cano” (V, 161-162). La batalla se completa con la llegada de Venus para decirle al viejo dios que “Ni viejo ni azotado me pareces” (V, 163) y transmutar a los poetas nadadores en calabazas y odres que Neptuno no pueda hundir. La escena se recorta, entonces, como puente entre la vida y la muerte, recorrido narrado por la voz heroica que ha dejado de hablar de sí misma pero se ve y se reconoce en los que luchan por llegar a la “amada orilla”. Los poetas, en palabras de la diosa Venus, aparecen como capaces de muchas muertes, incluso enfrentados a algo tan eterno como el mar, y de morir, si fuese imprescindible, contentos:

*“Primero acabarás que los acabes”,  
le respondió madama, la que tiene  
de tantas voluntades puerta y llaves;  
“que, aunque el hado feroz su muerte ordene,  
el modo no ha ser a tu contento,  
que muchas muertes el morir contiene”.  
Turbóse en esto el líquido elemento  
de nuevo renovose la tormenta  
sopló más vivo y más apriesa el viento;  
la hambrienta mesnada, y no sedienta,  
se rinde al huracán recién venido  
y, por más no pensar, muere contenta. (V, 172-183)*

Finalmente, el *Viaje del Parnaso* se completa con el clásico combate entre bandos opuestos que podríamos leer como alegoría de una España que sufre la expulsión de los moriscos y de los judíos y de un poeta puente entre márgenes y marginados, que se sabe ubicado en el “católico bando” pero esquivo las divisiones religiosas y políticas para esencializar el ser poeta y el estar del lado de La verdadera Poesía y no de la falsa Vanagloria a quien él mismo ha visto en



sueños y no reconocido aunque fuese hermosa, enorme y capaz de abarcarlo todo. La lista de amigos que se suman a la lucha y a la conquista del territorio poético crece siempre a través de nombres y cuerpos líricos en despliegue jocoso de alegría, luminosidad, profundidad, gozo, plenitud. El Yo lírico es testigo, bufón, víctima, juez, acusado, acusador, cobarde, valiente, gracioso, ridículo, hambriento, saciado, y todo a la vez en la narración y descripción de sus pares y adversarios.

No hay un Parnaso único que premie y reconozca solo al mejor poeta o a tres o a nueve de ellos, ni una Italia mejor que España en cuanto a poesía, ni dioses griegos que evalúen sin lugar a dudas. Todos son espacios al mismo nivel de cercanía, unidos por toda cuerpa chakaruna, centralizados en la cuerpa femenina, amplia y multireinos de la Poesía, sin más nombre propio que ese, sin autoridad para elegir buenos y malos poetas sino poetas a secas, Poetas como nombre propio más allá de sus adjetivos. Todos reciben lo suyo:

*Pero todo deseo impertinente  
 Apolo resfrió, premiando a cuantos  
 poetas tuv el escuadrón valiente;  
 de rosas, de jazmines y amarantos  
 Flora les presentó cinco cestones,  
 y la Aurora, de perlas, otros tantos;  
 estos fueron, lector dulce, los dones  
 que Delio repartió con larga mano  
 entre los poetísimos varones,  
 quedando alegre cada cual y ufano  
 con un puño de perlas y una rosa,  
 estimando el premio sobrehumano. (VIII, 115-126)*

En la *Adjunta*, apéndice excesivo y deforme, agregado textual monstruoso, ruptura de lo anterior por su prosa y su trama dialogal, el yo lírico Cervantes, devenido narrador cansado del largo viaje, a la vez que personaje teatral en escena junto a un joven poeta llamado Pancracio, es interpelado en la calle por este mancebo que lo reconoce como viajero más que como poeta: le pregunta si es “el señor Miguel de Cervantes Saavedra, el que a pocos días que vino del Parnaso”. Dentro del diálogo entre ambos, repleto de guiños metatextuales y desviaciones de todo género, Pancracio entregará a Cervantes una carta del mismo Apolo, escritor de correspondencia para quien se fue sin despedirse y encargado de tapar con sal los cuerpos de los malos poetas muertos para que no rebroten. En dicho texto se incluirá otro texto aún: “Privilegios y ordenanzas que Apolo envía a los poetas españoles”, decálogo irónico y chocarrero en el que se incluyen tanto pedidos de atención a los puntos sueltos de las medias de los poetas pobres como derecho a decirse siempre enamorado e inventarse una amada, excepción del poeta de toda convención moral o religiosa estricta tanto como posibilidad de ser el coco que toda madre necesita para asustar a los niños traviesos y llorones. Poeta, en no resumidas sino rebrotadas cuentas, es ser: monstruo y héroe, chakaruna y mensajero, traductor, anunciador y testigo, voz idéntica a todas y diferente, entre lenguas humanas y divinas.

### **Bibliografía citada**

Cervantes Saavedra, Miguel de (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Madrid: RAE.

- Chikangana, Fredy (2017) "Indígenas y oralitura como resistencia ante el olvido". Bogotá: *Revista Errata*. En <https://revistaerrata.gov.co/contenido/indigenas-y-oralitura-como-resistencia-ante-el-olvido>; obtenido el 20/03/2022.
- Márquez Villanueva F. (1990). "El retorno del Parnaso". *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, 38 (2), 693-732. En <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.811>; obtenido el 20/03/2022.

# “Mujer vengo”: la concepción de lo femenino subyacente en parlamentos de mujeres calderonianas

**Guadalupe Sobrón Tauber**

(Centro de Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata)

guadalupesobrontauber@gmail.com

## Resumen

La siguiente ponencia se enmarca dentro de un proyecto de investigación en torno a la forma en que se construyen los roles femeninos en la obra dramática de Pedro Calderón de la Barca. Consecuente a esa línea investigativa, este trabajo se propone visitar la concepción de lo femenino subyacente en los parlamentos de algunos de esos personajes. Entendiendo la noción de género como un constructo simbólico y social, a la hora de realizar una lectura de las mujeres calderonianas resulta significativo ver cómo ellas mismas se definen dentro de la propia ficción y en relación a qué consolidan simbólicamente las esferas que envuelven el universo femenino, así también como los límites que deciden romper –o no– para llevar a cabo las acciones dramáticas. De manera que, por un lado encontraremos personajes como Rosaura o Semíramis, que explicitan y elaboran en su propio discurso aquellos límites que responden a las identidades femeninas para romperlas. Por otro, personajes como Serafina o Isabel, cuyos discursos ponen en evidencia problemáticas y límites que le son dados por ser mujeres. Dicho abordaje, enmarcado en los recientes y crecientes estudios con perspectiva de género dentro de la crítica aurisecular, abre la puerta a la profundización sobre cómo estos imaginarios operan dentro del teatro áureo y, en especial, calderoniano.

---

**Palabras clave:** Calderón de la Barca; personaje femenino; perspectiva de género; parlamento; teatro áureo.

“Mujer vengo”: the underlying conception of the feminine in Calderonian women’s parliaments

## Abstract

The following paper is part of a research project about the way in which female roles are constructed in the dramatic work of Pedro Calderón de la Barca. Consistent with this line of research, this paper aims to revisit the underlying conception of the feminine in the speeches

of some of these characters. Understanding the notion of gender as a symbolic and social construct, to analyze Calderonian women it is significant to see how they define themselves within the fiction itself and in relation to what they symbolically consolidate the spheres that surround the feminine universe, as well as the limits that they decide to break –or not– to carry out the dramatic actions. So, on the one hand, we will find characters like Rosaura or Semíramis, who make explicit and elaborate in their own discourse those limits that respond to female identities in order to break them. On the other hand, characters such as Serafina or Isabel, whose speeches reveal problems and limits that are given to them for being women. This approach, framed in the recent and growing studies with a gender perspective within the aurisecular criticism, opens the door to deepen how these imaginaries operate on the golden theater and, especially, on Calderón.

---

**Keywords:** Calderón de la Barca; female character; gender perspective; parliament; golden theater

La frase con la que se ha decidido titular esta ponencia – “Mujer vengo”–, se extrae de un pedido de Rosaura hacia Segismundo en *La vida es sueño*. En esta frase, ella realiza algo que se reitera en varias de las damas de Calderón: define lo femenino –y muchas veces lo masculino– de forma explícita dentro de su discurso. El propósito de este análisis es dar inicio a una indagación sobre esos parlamentos a la luz de cómo se vinculan con las concepciones de género vigentes y con la construcción de los personajes que los enuncian, para poder observar entonces sus implicancias simbólicas. Cabe aclarar que nuestro trabajo se enmarca en un proyecto de investigación mayor en torno al funcionamiento de los roles femeninos dentro de la dramaturgia de Pedro Calderón de la Barca.

Debido a los límites de espacio que supone una exposición como la presente, nos centraremos sólo en cuatro discursos femeninos que proveen distintos enfoques. Por un lado, tomaremos a Rosaura de *La vida es sueño* (1635) y a Semíramis de *La hija del aire* (1653), como casos más extremos y pertenecientes a dramas filosóficos y mitológicos, respectivamente. Y por otro, a Isabel, de *El alcalde de Zalamea* (1636), y a Serafina, de *El pintor de su deshonra* (1651<sup>1</sup>), que son personajes cuyos contextos ficcionales condicionan más los límites de acción de lo femenino por tratarse de un drama histórico y una tragedia de honor, respectivamente. El objetivo, entonces, será ahondar en algunos sectores de sus parlamentos en los que se define, resalta y se piensa su condición como mujeres, y analizar qué implicancias tiene eso dentro de la obra y la producción calderoniana.

Desde el punto de vista teórico, tomaremos como punto de partida para nuestra lectura las conceptualizaciones sobre la noción de género, específicamente la que propone Joan Scott (1996), para el estudio del género desde una perspectiva histórica, y la problematización sobre la cual teoriza Judith Butler en su *Género en disputa* (1999). Si bien ambas formulaciones son actuales y creadas desde las perspectivas contemporáneas, pueden darnos estrategias útiles para pensar los alcances representativos de los objetos a trabajar. En consonancia, entendemos que la categoría de género se presenta como un constructo cultural y social, que funciona como regulador de las relaciones de poder (Scott, 1996:289); así como, en torno a lo que refiere al planteo individual, se manifiesta desde la noción de performatividad (Butler, 2020:266-267). Esto implica que el género se manifiesta a partir de lo que hacemos para llevarlo a cabo y es en ese espacio donde muchas veces pueden suceder los desplazamientos entre

---

<sup>1</sup> Fue publicada póstumamente aunque se estima que fue escrita en el año 1651.

el género que se asigna y su performance. Entonces, a la hora de abordar la construcción de los personajes tendremos presente cómo performan y consolidan su identidad respecto de las pautas de género asignadas en su contexto, siendo en el siglo XVII especialmente restrictivas hacia lo femenino<sup>2</sup>.

Para retomar nuevamente el título, comenzaremos con Rosaura, quizá la más conocida de las mujeres a analizar. Como dama de la obra y principal posibilitadora de cambio en Segismundo (Escalonilla López, 2001:46), tiene una jerarquía importante dentro del drama filosófico. Comienza la obra vestida de hombre y en búsqueda de la restauración de su honor, hecho que ha sido impulsado por su propia madre al darle una espada para tal fin. Es decir, que se travestirá para poder acceder a las acciones que se corresponden dentro de lo que en la época se entiende como competencia masculina: viajar, combatir, portar armas. Es un personaje activo frente a todo lo que le sucede, y el único momento en que esto es mitigado es en la última jornada, cuando narra su historia y pide ayuda a Segismundo, que además de ser hombre representa la autoridad nobiliaria y política. En ese pedido, el personaje hace explícita la dualidad que ya ha atravesado con sus tres vestuarios o identidades (Escalonilla López, 2000:491): masculino, femenino –como sirvienta– y finalmente el propio, una mujer armada. Termina su petición diciendo:

Mujer vengo a persuadirte/ al remedio de mi honra, / y varón vengo a alentarte/ a que cobres tu corona./ Mujer vengo a enternecerte/ cuando a tus plantas me ponga/ y varón vengo a servirte/ cuando a tus gentes socorra./ Mujer vengo a que me valgas/ en mi agravio y mi congoja, / y varón vengo a valerte/ con mi acero y mi persona./ Y así piensa, que si hoy/ como a mujer me enamoras/ como varón te daré/ la muerte en defensa honrosa/ de mi honor, porque he de ser/ en su conquista amorosa, / mujer para darte quejas, / varón para ganar honras. (Calderón de la Barca, 1994: vv. 2906-2921)

Lo destacable de este fragmento es la claridad con la que desde la palabra se delinean lo que Escalonilla López llama “estereotipos de género de la época” (2000:492) y lo que podemos definir como los roles asignados a los géneros. En lo que respecta a la mujer se condensan dos campos vinculados: lo privado y lo emocional. Lo femenino entonces, que responde a la honra, abarca lo emotivo –agravio, congoja, amor– y lo personal. Mientras que lo masculino, lo político y externo o corporal –corona, acero, persona–. Y, con la misma operatoria, lo refuerza en su vínculo con Segismundo: puede enamorarla como mujer, aunque será castigado por el hombre. Un contraste entre géneros que como señala Escalonilla López se polariza en la pasividad frente a la acción (2000:492).

La paradoja de esta radical afirmación de binarismo que recupera, en términos de Scott, los significados y signos asociados a los dos géneros mencionados, es que se condensa en una sola persona. Es una mujer, que se llama a sí misma como “monstruo de una especie y otra” (v. 2725), que define su posición a partir del encuentro de las esferas de los dos géneros heteronormados y se asume entre ambos. Y si bien desde el lenguaje, que como afirma Butler (2020:90; 151) limita las capacidades de concepción de lo posible, Calderón y la España del

<sup>2</sup> En la España de los siglos XVI y XVII, la mujer era mirada preponderantemente como un ser extraño, impredecible y peligroso, que debía ser controlado (Sánchez Llama, 1990:941-942). Ante esto se le impusieron los mandatos de la honra y la castidad, así como el absoluto sometimiento al hombre (Cervantes Cortés, 2012). De la misma manera le eran asignadas como características intrínsecas –o siguiendo a Butler, performativas– el silencio, la inferioridad intelectual, la fecundidad, la imprudencia, entre otras más que consolidan un universo de representaciones que, en los tratados de autores como Huarte de San Juan o Vives, se justifican desde aspectos biológicos y teológicos (Vijarra, 2018; Olivares y Boyce, 1993; Cervantes Cortés, 2012).

1600 solo pueden enunciar este desplazamiento en el juego barroco de antítesis, es mediante las posibilidades que brinda el espesor semiótico del teatro (Kowzan, 1997:127) para la construcción de esta mujer disfrazada y mutable, que se abre el espacio simbólico para condensar y corporalizar los entrecruzamientos. Se crea una subjetividad “otra”, “monstruosa” e híbrida (Escalonilla López, 2000:492) incluso para la misma Rosaura, que si bien es movida y termina por esclarecerse en lo femenino, atraviesa dramáticamente el territorio simbólico de lo masculino. En esta misma línea, aparece Semíramis que extrema aún más lo propuesto por Rosaura. Protagonista de dos obras, el personaje de la reina asiria toma dentro de la obra calderoniana un relieve particular. Inicia su recorrido dramático bajo el mismo conflicto que Segismundo: encerrada por su peligrosidad indicada por los hados. De esta manera, al nivel de la trama y por la densidad filosófica que tendrán sus textos en la primera parte de su historia, Calderón hace un paralelismo que da horizontalidad a los dos géneros: no importa si hombre o mujer, tiene la potestad y la libertad sobre su vida y acción. En este sentido, cabe aclarar que el contexto ficcional épico-mítico, que ubica la acción dramática en un tiempo legendario –e incluso el título subraya el trasfondo mítico de origen del personaje– ayuda a relativizar la densidad de esa operación.

Pero lo más interesante respecto a la cuestión de género en Semíramis se da en la segunda parte, cuando ya viuda se define a sí misma como gobernante. A través de un juego mediante la figura del doble expuesta en el parecido entre la reina y el príncipe (Ruiz Ramón, 2002:39), Calderón pone en voz de su protagonista un cuestionamiento de los roles de género asignados en función del ejercicio del poder, ya que tanto la madre como el hijo rompen con lo esperable de su “sexo”. Semíramis comienza la obra como reina regente que no permite a su hijo Ninias gobierne a raíz de su inexperticia –cosa que entenderemos luego que también se vincula con la propia ambición y vocación como gobernante–. Este problema será puesto en voz de Lidoro, representante del bando al que se enfrentan, que para cuestionarla la acusa de ser causante de la muerte de su primer enamorado, de la de su esposo y de la tiranía de no permitir el gobierno del rey legítimo –paralelismo que podemos encontrar entre Basilio y Segismundo, aunque esta vez sean diferentes las motivaciones y los protagonistas–. Ante estas acusaciones, que hablan más de la dimensión privada –lo esperable de lo femenino, como hemos visto– son respondidas de forma implacable y sistemática por Semíramis, que se justifica libre de ellas e incluso invita al espectador/lector a encontrar razonable su argumentación. En este marco, en el que Semíramis va a hacer eco de sus logros militares y políticos, como la fundación misma de Babilonia, termina por justificar su gobierno apelando a un contraste de género con su hijo:

Es Ninias, según me dicen, / temeroso por extremo, / cobarde y afeminado; / porque no hizo sólo un yerro/ Naturaleza en los dos, / si es que lo es el parecernos, / sino dos yerros: el uno/ trocarse con su concepto, / y, el otro, habernos trocado/ tan totalmente el afecto, / que, yo mujer y él varón, / yo con valor y él con miedo, / yo animosa y él cobarde, / yo con brío, él sin esfuerzo, / vienen a estar en los dos/ violentados ambos sexos. (Calderón de la Barca, 2002: vv. 419-434)

En el discurso vuelve a aparecer el contraste explícito de los roles de género asignados, pero en este caso respecto a las conductas que corresponden al gobierno. Semíramis defiende un modelo de rey guerrero, consecuente al contexto épico que evoca, al cual Ninias no se adecua por “afeminado”. Y, en torno a las esferas binarias, se observa como el campo de la cobardía o la pasividad afecta a lo femenino, así como el valor a lo masculino. Elementos que en los personajes que los portan no responden a la performatividad exigida por su sexo

biológico, especialmente en el caso de la madre –ya que la supuesta femineidad de Ninias solo se muestra respecto a su desempeño como gobernante–. Y es un quiebre que no solo se lleva a cabo en el plano de la acción, sino que Calderón decide hacerlo explícito en el discurso. Es más, es luego de subrayar ese contraste de mujer varonil o monstruosa –así la caracterizarán varios personajes– que Semíramis reafirma mediante el travestismo la ruptura, al disfrazarse como su propio hijo. En este sentido es interesante que el habitual artillugio áureo, aceptado y recomendado en el *Arte nuevo* (1609) en la obra no tendrá un descubrimiento escénico. Semíramis es descubierta luego de morir en batalla, por lo cual su disfraz se vuelve investidura: la reina muere como rey.

Se ha visto que nuevamente el discurso resalta la paradoja: una mujer que se identifica con un rol masculino –el de gobernante–, que performa su género sin responder al sexo y posibilita una nueva representación identitaria. Los alcances de esto son limitados, pero interesantes. Al darle poder a una mujer se la asocia con lo masculino. Una reina para ser efectivamente gobernante termina por ser un rey, pero a su vez, no por eso es mala gobernante. Estas tensiones, insistimos, nos hacen pensar en una doble operatoria: por un lado, el despliegue discursivo que enfrenta la insuficiencia del lenguaje para pensar más allá de la estructura dicotómica brindada por los roles asignados de género; por el otro, la existencia simbólica de esas subjetividades disidentes que se desarrollan en el espacio de la literatura. E incluso, es remarcable como de todo el mito que rodea a Semíramis, que en otras versiones es adúltera e incluso incestuosa (Froldi, 2003:315-317), Calderón corre de primer plano la sexualidad y coloca la dimensión política. Incluso es interesante observar como ella enuncia el gobierno como su condición de ser: “Mujer soy aflijida./ Pues vivo sin reinar, no tengo vida./ Mi ser era mi Reino; / sin ser estoy, supuesto que no reino./ Mi honor mi imperio era, / sin él, honor no tengo” (Calderón de la Barca, 2002: vv. 1264-1269)

Semíramis realiza en este parlamento una subversión de los significados asignados al honor dentro de lo femenino. El honor, que en la mujer del siglo XVII se vincula a la castidad y la relación conyugal, para Semíramis es el reinar y el poder de su imperio. Y en este sentido, si bien será muerta a causa de lo irrefrenable de esa ambición, Calderón da una justificación y argumentación como mencionamos antes a ese vínculo entre sujeto y deseo de gobierno. Froldi describe a Semíramis como “negativa” e “irracional” (2003:320), pero a nuestro entender el despliegue discursivo que da voz y lugar al personaje para su defensa, en realidad muestra otros móviles. No estamos ante una tirana ciega y sin motivos. Se trata de un personaje cuyo ser y deseo no se condice con las posibilidades de la sociedad que la rodea, porque a pesar de todos sus logros el pueblo la cuestiona, pero que no puede no luchar por ellos. Estamos ante un personaje cuya naturaleza no pertenece a este mundo –es hija del aire, recordemos– y por eso no puede permanecer en él, aunque efectivamente exista y permita la creación simbólica de una representación nueva dentro de los espectros concebibles del género en la época.

En estos dos casos, el alto nivel de explicitación de lo genérico parece estar en concordancia con el alto índice de ruptura de las subjetividades presentadas. Pero la explicitación de los límites de lo femenino aparece también en otros subgéneros teatrales calderonianos de marcos ficcionales no tan distantes y cuya cercanía contextual limita esta representación de ruptura radical. Por eso, aunque sea brevemente, es significativo sobrevolar dos damas cuyos roles femeninos son más pasivos y cuya performatividad se acerca más a la de su género asignado: Isabel y Serafina. Ambas se encuentran profundamente vinculadas con el conflicto central de sus obras –la perpetración de la honra– pero ninguna posee una agencialidad específica sobre ello y es en su discurso donde podemos encontrar cierta riqueza.

Respecto a la primera, se trata de un personaje que debido al lugar de subordinación que tiene a nivel simbólico dentro de la acción dramática, ha sido poco estudiada, a pesar de poseer dos parlamentos destacables que abren la tercera jornada y ser *El alcalde de Zalamea* uno de los textos más difundidos del autor. En estos parlamentos, ella narra su violación y pone palabras a dos aspectos centrales que la afectan como mujer: el honor y el consentimiento<sup>3</sup>. En su segundo monólogo, al contarle a su padre lo que ha vivido, afirma: “querer sin el alma/ una hermosura ofendida, / es querer a una belleza, / hermosa, pero no viva” (Calderón de la Barca, 1980: vv. 1964-1967). Lo interesante de este discurso, que frente a los otros no define con la misma solidez los roles de género, es que sí opera como moderador de los vínculos entre los dos constructos binarios. Paradójicamente, esta mujer que en palabras de Gómez y Patiño (2000:214) se construye como mujer-objeto en relación a su padre, dueño de ella y su honra, en su discurso pone límite a su condición como sujeto por su belleza frente al otro género: violar, violentar no es un acto movido por el amor, sino por la crueldad e implica un asesinato. Una mujer violada, es una belleza muerta, un cuerpo muerto. Afirmación que pensada en el marco del acontecimiento teatral (Dubatti, 2014:15), dicha por una actriz en escena, subraya su potencia crítica.

En consonancia, y quizá con más fuerza, podemos pensar en Serafina que es objetivada al morir víctima del uxoricidio. Pero este personaje, que es raptado por su antiguo pretendiente, no sólo nunca cede ante él, sino que en sus parlamentos mantiene la posición racional y dominante frente a su captor. Dice como primer reproche:

¿Pensaste, ¡ay de mí!, que fuera/ mi decoro tan liviano, / tan fácil mi estimación, / mi sentimiento tan vano, / mi vanidad tan humilde, / mi tormento tan villano/ y mi proceder tan otro, / que me hubiera consolado/ de haber en un día perdido/ esposo, casa y estado, / honor y reputación, / con solo hallarme en tus brazos, / vencida de tus traiciones, / forzada de tus agravios? (Calderón de la Barca, 2000: vv. 2246-2259)

Si bien no hay una generalización y enunciación del lugar de mujer, sí queda claro cuál es el posicionamiento social de ese rol. La honra y la fidelidad para ella implican elementos concretos: un buen pasar, una seguridad, un lugar en la sociedad. Y, en esa aclaración y defensa, hay un pragmatismo y una visión externa que supera la del propio amante que cree las palabras del amor. Serafina es consciente de que no hay amor que traspase esos límites, y de la desventaja que tiene como mujer ante eso. Esta agencialidad de discurso, que por un lado no problematiza la sumisión general de un género al otro, si presenta un sujeto activo que entiende el funcionamiento social y decide no quebrar esa pauta, aunque luego sea asesinada por la suposición de ello. En este sentido, en su forma de desenvolverse discursivamente apoyamos lo que afirma Lauer al decir que Serafina, dentro de las esposas de las tragedias de honor calderonianas, es la más varonil desde sus formas y sus usos del lenguaje (2018:53) <sup>4</sup>. A su vez, al igual que Isabel, a pesar de que en términos de acción esté objetivada desde su rol frente a su marido, es individualizada discursivamente y problematiza su lugar como objeto de deseo. De hecho, cuando Don Álvaro alude al amor como móvil ella contesta:

<sup>3</sup> Este aspecto lo he abordado en detalle en un trabajo que está pronto a publicarse en el libro *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* (ISBN 978-987-811-001-1), titulado “‘Aquí, ajena de mí misma’: El tratamiento de la violación a través del discurso teatral en *El Alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca”.

<sup>4</sup> Lauer realiza un trabajo pormenorizado no sólo sobre lo conceptual, sino sobre lo formal en los discursos de los esposos y las esposas de las tragedias de honor (2018). Por lo tanto, esa sustancialidad discursiva que rastrea se corresponde con nuestras observaciones frente a su agencialidad.



Esa razón, tan sin ella/ para mí está, que antes saco/ que quien lo destruye todo, / nada estima; y así ingrato, /y así, aleve, y así, fiero, / traidor, injusto, tirano (...) / Tu, conseguida, no puedes/ conseguirme; pues es claro/ que no consigue quien no/ consigue el alma; y es llano/ que una hermosura sin ella/ es como una estatua de mármol, / es quien está la hermosura/ sin el color del halago/ vencida, mas no gozada (Calderón de la Barca, 2000: vv. 2270-2308)

Además de repetirse como con Isabel la defensa del consenso en el vínculo amoroso, hay una ruptura con el discurso emocional que en el parlamento de Rosaura identificamos con lo femenino, invirtiendo así la asignación esperada de emocionalidad/racionalidad frente a su amante. Serafina no se mueve por la inclinación amorosa porque entiende su rol como mujer y cuáles son las implicancias de ello. De alguna manera, Calderón hace explícito ese funcionamiento social que se regula mediante el género y al hacerlo, aunque no subvierte ese orden, permite identificarlo y desautomatizarlo. Si bien la obra, que como afirma Arellano no problematiza tanto la muerte de la esposa por la importancia que se le da a la restauración de la honra del marido (Arellano, 2015:26), expone la paradoja de ese poder: no importa cuánto esta mujer haya mantenido intacta su integridad, la sociedad de la época entiende su muerte justificada.

Las tragedias de honor poseen múltiples interpretaciones sobre el posicionamiento calderoniano que quizá no podamos nunca resolver con certeza. Pero, aunque la denuncia no sea definitiva y efectivamente el orden social se equilibre en el final, el espacio que se le da a la esposa no es menor para dar cuenta de la dimensión e interpretación trágica. Es ese espacio del texto dramático el que invita a la problematización, y en este caso, los parlamentos de Serafina que con claridad explican la causa de esa muerte: al escapar pierde su lugar dentro del funcionamiento social.

Este breve recorrido se presenta como puntapié a futuras investigaciones. Comenzar a ahondar en estos discursos particulares dentro de la obra de Calderón permite abrir la puerta a ciertos interrogantes. ¿Por qué hace explícito ese trastrocamiento de lo que él llama “sexos”? ¿Cuál es el significado de la operatoria de que eso esté en las voces femeninas? ¿Hay una verdadera ruptura o alteración del orden establecido por la regulación de los géneros al hacerlo? Es evidente que estas mujeres en Calderón poseen no solo un espacio discursivo privilegiado, que tal vez esté presente en buena parte del teatro aurisecular, sino que dentro de esos discursos poseen un desarrollo de pensamiento esclarecedor, una argumentación fuerte y una autoridad racional que puede que no sea excepcional en su producción. Con solo pensar en nuestros últimos dos ejemplos alcanza. Ambas obras se titulan en base a hombres y en base a hombres desarrollan sus finales, pero las mujeres de las piezas tienen un espacio discursivo e, incluso, argumentativo. Por eso, aunque Semíramis y Rosaura muestran rupturas más evidentes y el trastrocamiento de la performatividad esperada de forma más radical –que parece condecirse con el nivel de explicitación de los roles de género–, no es menos significativo señalar cómo esto funciona en subgéneros dramáticos cuyos verosímiles son más afines al contexto de producción.

Además, podría pensarse que ya en esa discursividad hay un corrimiento de la concepción de mujer marcada por los moralistas que señala Cervantes Cortés, ya que incluso Isabel, la más pasiva y sometida de ellas a la autoridad patriarcal, demuestra una integridad y conciencia individual que rompe con la idea de la mujer sin la figura del hombre no pueda mantenerse íntegra (Cervantes Cortés, 2012:5). Estas cuatro mujeres de Calderón no son seres movidos únicamente por la emoción o puramente caóticos. Son mujeres que actúan de forma cons-

ciente, racional y entienden sino su lugar, sus deseos con claridad. La misma Semíramis cuya pasión es el gobierno que la lleva a acciones tiránicas, no se mueve por el descontrol y muere en batalla defendiéndose de los crímenes de los que la acusan quizá injustamente.

Por eso, aunque aún no podemos asegurar respuestas, hay una operatoria interesante en Calderón que al hacer consciente los roles de género permite su redistribución. Por eso, mientras mayor es su ruptura, mayor es la presencia que tiene en el discurso su conceptualización. Hacer hablar a los personajes femeninos sobre lo que implica o no ser mujer permite abrir nuevas posibilidades simbólicas, que si bien no piensan fuera del binarismo, si habilitan a pensar de forma dinámica ciertos roles y dar una dimensión de sujeto a la mujer-objeto del siglo XVII.

### Bibliografía citada

- Arellano, Ignacio (2015). “Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XCV, cuaderno CCCXI, 17-35.
- Butler, Judith. (2020) [1999]. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Calderón de la Barca, Pedro (1980). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Calderón de la Barca, Pedro (1994). *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: RBA Editores.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000). *Obras Maestras*. Madrid: Editorial Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (2002). *La hija del Aire*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cervantes Cortés, José Luis (2012). “Dóciles, obedientes y amorosas: la sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives”, en *IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1-17.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2000). “Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 477-509.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2001). “Mujer y travestismo en el teatro de Calderón”. *Revista de Literatura*, 63 (125), 39-88.
- Froldi, Rinaldo (2003). “La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y en Calderón”. *Criticón*, 87-88-89, 315-324.
- Gómez y Patiño, María (2000). “La mujer en Calderón. El rol femenino en La dama duende y El alcalde de Zalamea: Ángela e Isabel”, en Gómez y Patiño, M (coord.), *Calderón: Una lectura desde el siglo XXI*. Alicante: Instituto alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 183-218.
- Kowzan, Tadeuz (1997). “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Bobes Naves, M.C. (comp.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros, 121-153.
- Lauer, Robert (2018). “Los parlamentos de las damas en las tragedias de honor calderonianas”, en Fernández Guillermo, L. y Miaja de la Peña, M.T. (coords.), *Voces acalladas: El discurso femenino en la dramaturgia de Calderón de la Barca*. Ciudad de México: Ediciones Monosílabo, 39-57.
- Olivares, Julián y Boyce, Elizabeth S. (1993). “Introducción”, en Olivares, J. y Boyce, E.S. (eds.), *Tras el espejo la musa escribe*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1-96.
- Ruiz Ramón, Francisco (2002). “Introducción”, en Calderón de la Barca, P., *La hija del Aire*. Madrid: Ediciones Cátedra, 9-63.

- Sánchez Llama, Íñigo (1990). "La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro", en García Martín, M. (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tomo II*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 941-947.
- Scott, Joan (1996). "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", en Lamas, M. (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, 265-302.
- Vijarra, René (2018). "Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española". *Esferas Literarias*, 1, 75-86.



# *Locura de amor divino, retórica mística y tecnología persuasiva en *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina*

**Marcela Beatriz Sosa**

Universidad Nacional de Salta

*sosamar57@gmail.com*

## **Resumen**

Dentro de una investigación sobre la melancolía y la locura en el teatro barroco, se observa la frecuente asociación de estas pasiones con el amor, en conexión con la frustración erótica, la imposibilidad de concreción o el engaño. Exploraremos nuevos matices de la locura de amor, la *locura de amor divino*, tematizada en una comedia de Tirso de Molina: *Quien no cae no se levanta*. Aquí, a diferencia de lo que ocurre en otras comedias hagiográficas, la locura no es provocada por el demonio o la distorsión de los apetitos sensuales, sino que se entronca con el arrepentimiento, la conversión y otra forma de “cordura”. La intriga ficcionaliza y combina las leyendas de Santa Margarita de Cortona y de Santo Domingo de Guzmán, recogidas en diversos *legendarios* y textos hagiográficos. La protagonista pasa de una vida disipada y regida por el amor pasional a enloquecer y a morir por el amor de Dios, con una retórica que remite a la poesía mística. Asimismo, la conversión de Margarita se produce mediante la predicación, uno de cuyos flancos era la melancolía, afecto al que apuntaban centralmente las tecnologías barrocas de gobierno pastoral.

---

**Palabras clave:** locura; misticismo; predicación; comedia; Tirso de Molina.

*Madness of divine love, mystical rhetoric and persuasive technology in *Quien no cae no se levanta* by Tirso de Molina*

## **Abstract**

Within an investigation of melancholy and madness in the baroque theater, we observe the frequent association of these passions with love, in connection with erotic frustration, the impossibility of completion or deception. We will explore new nuances of the madness of love, the madness of divine love, themed in a comedy by Tirso de Molina: *Quien no cae no se levanta*. Here, unlike what happens in other hagiographic comedies, madness is not caused by

the devil or the distortion of sensual appetites, but is connected with repentance, conversion and another form of “sanity”. The intrigue fictionalizes and combines the legends of Santa Margarita de Cortona and Santo Domingo de Guzmán, collected in several *legendarios* and hagiographic texts. The protagonist goes from a life dispelled and ruled by passionate love to go mad and die for God’s love, with a rhetoric that refers to mystical poetry. Likewise, Margaret’s conversion occurs through preaching, one of whose flanks was melancholy, an affection to which the baroque technologies of pastoral government focused.

.....  
**Keywords:** madness; mysticism; preaching; comedy; Tirso de Molina.

## 1. De pasiones humanas y divinas

La investigación que estamos llevando a cabo hace unos años<sup>1</sup> indaga por qué el teatro barroco acoge con especial interés la melancolía y la locura, qué relación guardan entre sí estas pasiones y qué vinculación tienen con procedimientos metateatrales y estrategias retóricas recurrentes en la tipología teatral áurea. Independientemente del género, en una pluralidad de comedias se observa la frecuente asociación de los ejes melancolía/locura con el amor, en conexión con la frustración erótica, la imposibilidad de concreción o el engaño.

En esta oportunidad se abordará un asunto que incorpora nuevos matices a la locura de amor, la *locura de amor divino*, tematizada en las comedias de santos. La comedia *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina (escrita entre 1623-1626)<sup>2</sup> nos permitirá explorar conexiones entre la locura y la experiencia religiosa, perspectiva que nos parece de sugerente productividad dado el contexto hispánico postridentino.

Lo interesante es que en este texto, a diferencia de lo que ocurre en otras comedias hagiográficas (*El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *Quien mal anda en mal acaba* de Ruiz de Alarcón), la locura no se entronca con el demonio o la distorsión de los apetitos sensuales, sino con el arrepentimiento, la conversión y otra forma de “cordura”, acorde con el principio de la *coincidentia oppositorum*.

QNCNSL reelabora básicamente varios episodios de la vida de Santa Margarita<sup>3</sup> y algunos de la de Santo Domingo, a la vez que abreva en la tradición medieval de la pecadora arrepentida, cuyo modelo es la Magdalena (Escudero Baztán, 2004:16).

Natalia Fernández (2009), en su sugestivo estudio sobre *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, analiza la construcción de dicho arquetipo en el arte del XVII, incluido el teatro, y señala en forma coincidente el modelo de María de Magdala:

Por razones cronológicas, [Santa Margarita de Cortona] es una encarnación, –más histórica<sup>4</sup> que legendaria esta vez–, del arquetipo de las penitentes. De familia hu-

<sup>1</sup> Proyecto 2373 (CIUNSA): Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación (2017-2021). Para el análisis de otros aspectos, véase Sosa 2017,2018,2019,2021.

<sup>2</sup> En el estudio preliminar a su edición de *Quien no cae no se levanta* (2004), Escudero Baztán data la comedia entre estas fechas, luego de exponer la argumentación de Ruth Kennedy (1943) y María del Pilar Palomo (1968). A partir de ahora citaremos por dicha edición e identificaremos la obra con la sigla QNCNSL.

<sup>3</sup> La leyenda de Santa Margarita de Cortona (siglo XIII) fue primitivamente recogida por Jacobo de Vorágine en su *Legenda aurea* y luego, en diversos *legendarios*. También se ha visto concomitancias entre la obra tirsiana y la leyenda de Sor Bendita narrada y ampliada por Juan de Marieta (cit. por Escudero Baztán, 2004:34-36) pero la estudiosa halla afinidades muy generales.

<sup>4</sup> La existencia de Margarita de Cortona está documentada entre 1247 y 1297 y la primera relación de su vida, en latín, se atribuye al fraile franciscano Giunta Bevegnati, quien habría sido su confesor entre 1288 y 1290. La devoción popular por

milde, se habría dejado arrastrar por las querencias sensuales hasta que, enamorada perdidamente de un hombre, renuncia a todo para seguirle. La muerte violenta de su amante la hace recapacitar, arrepentirse de sus pecados e iniciar el periplo piadoso que la terminaría convirtiendo en una representante clave de la Tercera Orden de San Francisco. [...]. Denominada la segunda Magdalena, la santa de Cortona vendría a constituir un nuevo hito en el modelo arquetípico de las penitentes. (2009:34)

En la obra de Tirso, la protagonista, del mismo nombre, pasa de una vida disipada y regida por el *amor concupiscente* a enloquecer y a morir por el amor de Dios. La metamorfosis espiritual de Margarita, su conversión, se producirá mediante la predicación de Santo Domingo. Es relevante destacar que uno de los flancos que atacaba la tecnología persuasiva de la oratoria sagrada era la melancolía, otra de las cuestiones que, en relación con la locura, nos interesa desarrollar en nuestra aproximación.

Martínez Guerrero (2019) considera que la melancolía desempeñó funciones sociales positivas en tiempos de la Contrarreforma como estadio psicológico indispensable en el proceso de perfección espiritual del creyente y, en consecuencia, como un fenómeno sintomático del proceso de individuación característico de la subjetividad moderna. A partir de San Pablo, la Iglesia juzga necesaria cierta clase de aflicción o tristeza previa para lograr el arrepentimiento y la salvación. El concilio tridentino reconoce la importancia de la teología moral y la pastoral como parte del programa teológico-político contrarreformista de gobierno y orientación de las almas: “La cultura barroca [...] queda así configurada como un espacio de fomento y desarrollo de las estrategias y dispositivos políticos del poder pastoral (*ratio pastoralis*) en alianza con la razón de Estado” (Martínez Guerrero, 2019). Este proceso de “cristianización de masas” tiende a propagar modelos de comportamiento colectivos, para lo cual empleará tecnologías persuasivas dirigidas a los afectos (oratoria sagrada, pintura, teatro, música), por su capacidad de orientar las creencias o ideas del individuo hacia determinados fines morales. La retórica de la oratoria sagrada buscará mover en el (futuro) creyente la devoción y la virtud, para lo cual suscitará en él sentimientos de aflicción y melancolía por la comisión de pecados. Para movilizar las pasiones,<sup>5</sup> la predicación debía basarse tanto en lo auditivo como en lo visual, por lo que adquirió un carácter teatral. Inclusive se utiliza el espacio del templo con todos sus accesorios como escenografía para provocar el fervor religioso. Fray Domingo de Guzmán es famoso por las conversiones que logró a través de la predicación.

Algo de esto veremos en QNCNSL, donde hay, a su vez, una retórica poética y teatral con que se expresa el tránsito del amor concupiscente al amor espiritual o divino, con estrategias propias de la poesía mística y del metateatro áureos<sup>6</sup>.

## 2. Pecadoras penitentes: una controversial atracción fuera y dentro de las tablas

A partir de la caída de Adán y Eva –y de la atribución a esta última de la principal responsabilidad en la pérdida del Paraíso–, pecado, sexualidad (con la que se identifica el primero) y mujer quedarán indisolublemente ligados en la tradición occidental. Otros contramodelos

la figura de Margarita se extendió mucho tiempo antes de que fuera oficialmente canonizada por Benedicto XIII en 1728.

<sup>5</sup> Martínez Guerrero (2019) recuerda que a esta movilización de las emociones a través de la predicación para conseguir una vida virtuosa, la Compañía la denominó como “retórica de las pasiones”.

<sup>6</sup> Recordemos que todas estas estrategias están al servicio del propósito de la comedia hagiográfica o doctrinal: movilizar la fe del destinatario mediante la escenificación de los procesos que llevan a la conversión y, posteriormente, a la santificación.

femeninos vendrán a corroborar esta mirada misógina: Dalila, Jezabel y sobre todo, Lilith,<sup>7</sup> emblema de la mujer-diablo, de la seductora demoníaca. La mujer permanecerá asociada a la lubricidad y debilidad por los placeres de la carne: su única salida será la redención a través de otra mujer no nacida de una relación sexual: la Virgen María, cuya suma perfección era inalcanzable.

A fin de que la comunidad cristiana pudiese concebir una práctica posible de la fe y la virtud, la figura de la *santa pecadora* se erige en un modelo “real” en el que conflúan por un lado la ancestral sensualidad y debilidad femeninas –como prototipo de la caída en el pecado– y la anulación de su lujuria. Se construye entonces el arquetipo de la pecadora empedernida que se arrepiente y consagra a Dios. Dentro de ese grupo están María Magdalena, María Egipcíaca, Pelagia, Tais (Thais o Taez) y Margarita de Cortona, caracterizadas –después de su conversión– por la vida de oración y penitencia, en condiciones de apartamiento<sup>8</sup> o muy austeras hasta su muerte.

Como sostiene Fernández (2009:26), “[...] pero, bajo el halo de su pecado y de su autoanulación penitencial, latiría todavía, y para siempre, el pulso ancestral de la seductora, la hermosa, la fascinante, la diosa. De él germinó el arquetipo de la pecadora penitente”. En este se produce una relación dialéctica entre dos imágenes contrapuestas: lo ascético y lo erótico. La confluencia renacentista entre las representaciones de Venus y María Magdalena, la pecadora arrepentida por antonomasia,<sup>9</sup> muestra “un proceso sostenido de construcción cultural que convierte el *contrafactum* en una suerte de trampantojo espiritual” (Fernández, 2019:178). Estas imágenes contrapuestas suscitan efectos antitéticos en el receptor: fascinación y repudio a la vez, atracción y temor, embelesamiento y compunción.

Dentro del teatro y más allá del interés que reviste la comedia de santos en el siglo XVII, la pecadora penitente asume un particular relieve, abonado por la difusión hagiográfica precedente. Como afirma Fernández (2009:12-13), atraía, por un lado, la secuencia pecado-conversión-santidad (por naturaleza, dramática); por otro, el carácter alegórico y edificante del eterno drama del hombre, y por fin, el hecho de que pecado y virtud tenían que corporizarse en actrices que encarnaban a su vez la transgresión, con el consiguiente morbo<sup>10</sup>. Así, proliferaron las comedias en torno a las pecadoras penitentes. María Magdalena es el personaje principal en *La conversión de la Magdalena* de Fernando de Zárata y *Los tres portentos de Dios* de Luis Vélez de Guevara; María Egipcíaca en *La gitana de Menfis* de Juan Pérez de Montalbán; Pelagia en la *Santa Pelagia* de Fernando de Zárata y *La loca del cielo* de Diego de Villegas; Tais en *Santa Taez* de Fernando de Zárata y en la pieza homónima de Francisco de Rojas Zorrilla, entre otras. Margarita de Cortona es la protagonista de *La margarita del cielo* de Rodrigo Pacheco, además de la ya citada obra tirsiana.

<sup>7</sup> Esta figura de la tradición judía a veces es reemplazada por la de Lamia (también en plural), encarnación mitológica de la perversidad sexual de la mujer, simbolizada por la animalización de partes de su cuerpo.

<sup>8</sup> “[...] todas las pecadoras arrepentidas se autoocultan alejándose del mundo, bien adentrándose en el yermo como la propia María Magdalena hagiográfica o María Egipcíaca –que, descubierta por el monje Zósimas después de cuarenta años, le pide su manto para cubrirse–; bien enclaustrándose en una celda como Pelagia y Tais –a la que, en algunas versiones, hacen vivir entre sus propias heces, como súmmum de la degradación [...]”. (Fernández, 2019:175)

<sup>9</sup> Marjorie Malvern inaugura con su ensayo *Venus in sackcloth* (1975) una serie de estudios iconográficos sobre la penitente, que se nutre del ambiguo simbolismo referido. Véase Cuadro 1.

<sup>10</sup> Es sugestiva la alternancia de los procesos de identificación/distanciamiento que se realizarían en los espectadores al contemplar a actrices renombradas de la época –cuyo oficio estaba relacionado con la liberalidad sexual e incluso la prostitución– encarnar esos roles tan elevados, distantes de papeles muy humanos y sensuales asumidos anteriormente frente a sus ojos.



### 3. La locura de la “santa pecadora” tirsiana

Antes de ver cómo retrata Tirso a su protagonista, repasemos brevemente la intriga. Margarita es una hermosa joven florentina, noble y mimada excesivamente por su viejo padre, Clenardo<sup>11</sup>. Su falta de principios hace que pretenda tener amores simultáneamente con dos hombres: uno soltero (Valerio), con quien mantiene relaciones sexuales hace un año (y que han dado pábulo a la sociedad) y otro casado (Lelio), cuñado de aquel. Un primer aviso divino, en forma de canto, es desoído. Será luego del enfrentamiento de sus dos amantes y cuando vaya a ver a Lelio, que está amparado en la iglesia, cuando oiga el sermón de Fray Domingo de Guzmán, que se producirá la conversión de Margarita, quien enloquece de amor divino. Tras un año de penitencia y oración, vuelve a ser tentada por sus dos amantes. A punto de huir con Lelio, cae tres veces; cada vez que intenta levantarse, vuelve a caer. La tercera vez un ángel bello la toma de la mano. Margarita, inflamada de amor, acepta su desposorio místico y es llevada al cielo. Al saberse el milagro, todos se reconcilian. Lelio pide perdón a su esposa Lisarda e incluso casan a Matilde, hermana de Lelio, con Valerio.

Como vemos, Margarita responde al arquetipo de “belleza corporal, aderezada muchas veces con galas, afeites y joyas, [que] se erige en una de las notas definitorias de la pecadora” (Fernández, 2019:173). Hay segmentos particularmente vívidos para caracterizarla: uno es la secuencia de las mercancías que vende Alberto. El interés que tienen para la joven motiva que se dé cabida al supuesto buhonero francés (y con ella al billete de Valerio) en el Acto I (v. 404), lo que contrastará con el desinterés manifestado al deshacerse de joyas y galas, ya convertida, al final del Acto II (vv. 1885-1888). Otro segmento es el de las joyas que arrebató Lelio a su esposa Lisarda para dárselas a Margarita, también en el Acto II. Interesa aquí el juego simbólico entre el collar de perlas, arrancado y destrozado, y el significado del nombre de Margarita, “perla”, “linda como una perla”<sup>12</sup>.

Clenardo, al descubrir los ocultos amores de su hija, la llama “Lamia torpe” (I, v. 887) y califica su conducta de desenfreno “infame”, que no puede ser justificado sino por la locura:

*El modo y traza condeno  
con que tu infamia procura  
dar muestras de tu locura:  
pues vas en silla y sin freno,  
que enfrenaras fuera bueno  
la torpeza que te abrasa. (I, vv. 905-910)*

La secuencia pecado-conversión-santidad que habíamos detectado en los relatos hagiográficos de pecadoras penitentes se matiza en la obra de Tirso con el resorte dramático del zigzagueo o de la vuelta atrás. Cuando recibe el primer aviso celestial, se niega a reconocer la intervención sobrenatural y atribuye ésta a cantos del vecindario. Ella misma se considera “loca” por haber creído otra cosa y haber sentido temor de Dios.

<sup>11</sup> Un ejemplo de cómo manipula Margarita a su padre es la “actuación” de la primera escena cuando, ante los reproches de Clenardo, amenaza con volverse “recoleta o carmelita”, como sabemos ocurre con la Margarita histórica (I, vv. 189-190).

<sup>12</sup> De hecho, en muchas iconografías de estas pecadoras penitentes aparecen representadas las joyas, las perlas y los tejidos suntuosos, como símbolos de la vanidad que las había llevado a la vida pecaminosa. Véase Cuadro 3.

Al final del Acto II, Pinabel –un personaje secundario– sale de la iglesia y relata<sup>13</sup> a tres galanes que están en la calle la conversión de Margarita a la que ha asistido como espectador:

PINABEL. *Agora acabo de ver  
a Margarita en sermón.  
[...]  
Harto he llorado,  
como estábades acá,  
salí de voces cansado.*  
LUDOVICO. *En fin, Margarita escucha  
al padre predicador,  
mostrará devoción...*  
PINABEL. *Mucha.  
Señales da de dolor  
o locura con que lucha. (II, vv. 1819-1834)  
[...]  
(Andronio y Felicio) [...] [Saliendo de la iglesia]*  
ANDRONIO. *El sermón  
vuelve a Margarita loca  
o la vuelve santa.*  
FELICIO. *Todo  
puede ser, que el mundo llama  
loco al santo. (II, vv. 1848-1852)*

Ante la perplejidad de los presentes, que no terminan de creer lo sucedido, Andronio decide narrar en detalle el proceso de metamorfosis que él vio: <sup>14</sup>

*Margarita, poco a poco  
en el sermón convertida  
de Domingo, a quien invoco,  
o muda de estado y vida,  
o la ha dado un furor loco.  
A cada voz que intimaba  
el padre predicador,  
una joya se quitaba  
y sin mirar el valor  
de su sangre y dónde estaba,  
medio desnuda y llorando,  
el sermón interrumpía,  
voces y suspiros dando. (II, vv. 1860-1872) [Énfasis nuestro]*

<sup>13</sup> He aquí uno de los procedimientos metateatrales, relacionados con la dificultad ostensiva de la temática hagiográfica, que abundan en la pieza: el relato dentro del teatro, generado por la acción del narrador-personaje, Pinabel, y la escucha de los tres galanes.

<sup>14</sup> Recordemos que sobre el arquetipo de la pecadora penitente se construye “una ilusión óptica llevada al terreno de lo espiritual y que difumina los contornos visuales entre la pecadora y la penitente en un trampantojo que apela, directamente, a la mirada del observador” (Fernández, 2019:181). Véase Cuadro 2, en el que la moderación contrarreformista del pintor español deja entrever, sin embargo, la plácida sensualidad de la santa.

En primer lugar, observemos cómo opera la tecnología persuasiva de la que hablamos anteriormente: Fray Domingo intima, o sea, exhorta, conmina, con *voces*, es decir, con frases elocuentes y de intensidad tonal, a que los pecadores se arrepientan. Podemos imaginar los efectos de la predicación en ese pueblo/público, absorto ante la retórica sagrada –al mismo tiempo, de gran teatralidad– del sacerdote. La reacción de Margarita, a medida que transcurre el sermón, se exterioriza en diversos signos: suspiros, gritos y lágrimas –síntomas del proceso que va de la melancolía a la contrición–, así como en el despojamiento de sus galas y joyas, que regala a los pobres.

La desnudez de la joven –señalada por las referencias voyeuristas de Andronio y de Pinabel– es interpretada como el mayor signo de su locura, pues contrasta violentamente con su anterior gusto por los placeres materiales y los adornos que exaltaban su belleza. Cuando la muchedumbre la tilda de loca y la abandona, Margarita replica: “Mi Dios, si hizo el mundo estima/ de mi frágil hermosura, / hoy al menosprecio incita. / Llámenme loca por vos, / seré la loca divina”. (II, vv. 1992-1996).

El tercer Acto mostrará a Margarita cuerda, en actitud penitencial y de oración, con un sayal que contribuye al “afeamiento” o borradura de la beldad característicos de las santas penitentes, lo cual no evita, sin embargo, que Lelio y Valerio sigan apasionados por ella. Su desprecio inicial será vencido por Lelio, como ya dijimos, pero la intervención del Ángel de la Guarda provocará la *locura de amor divino* de la muchacha, expresada a través de una retórica antitética:

*En otro amor, otro fuego,  
otro cuidado sabroso,  
diverso del que hasta aquí,  
abrasar el alma siento.  
¡Ay suave encantamiento!  
¡Qué es esto que siento en mí?  
¡Hay semejante hermosura?,  
¡hay gracia más pegajosa?,  
¡hay lengua más amorosa?,  
¡hay más donosa cordura  
para tan niño, tan cuerdo,  
tan grave y tan cortesano?  
No hay que hablar, aquí me gano,  
si por él desde hoy me pierdo.* (III, vv. 2955-2968)

La locura, referida al amor divino, adquiere una connotación totalmente positiva: es otra forma de “cordura”, que remite por un lado a “lo inefable” de la unión mística –traducido poéticamente por medio de paradojas, antítesis, símbolos y alegorías– pero, por otro, responde perfectamente a la *coincidentia oppositorum* barroca.

El relato que Clenardo hace del milagro de su hija –que a su vez le ha sido comunicado por Fray Domingo– no sólo manifiesta la intensa espiritualidad de la escena *imaginada* que aspira a (con) mover al auditorio, sino también la sensualidad emblemática de los cabellos sueltos de la pecadora penitente por antonomasia, la Magdalena, y el gesto mismo de amorosa entrega al tenderse en el lecho nupcial:

*Sueltos los cabellos de oro,  
que como las almas suelta  
que en ellos tuvo cautivas  
y no quiere que más prendan,  
los saca libres al aire  
de una red de oro y de seda;  
desmayada del amor  
divino, en la cama se echa,  
que mullen las mismas rosas,  
sin que haya espinas en ellas...* (III, vv. 3075-3084)

Lo que ha sido anticipado se confirma con la “apariencia” que sigue. El éxtasis místico y la muerte de Margarita evocan asimismo la representación iconográfica de la Magdalena, como lo muestra la didascalía del desenlace: “(Descubren un jardín arriba con muchas rosas y en él echada Margarita, sueltos los cabellos, con un Cristo como pintan a la Madalena<sup>15</sup>, los ojos en el cielo.) [Énfasis nuestro] Como afirma Vincent-Cassy a propósito de la apoteosis final, “la arquitectura de la comedia hagiográfica es una forma piramidal que lleva hacia la escena de ascensión del santo, lo que impone una lectura teleológica de la obra”. (2006:46)

#### 4. Recogiendo claves

Retrocedamos a la escena en que Margarita descubre la cortina y, en un logrado teatro dentro del teatro, ve al Ángel acostado en una cama. Compartimos esta reflexión de Vincent-Cassy que, desde otro ángulo, corrobora nuestras apreciaciones iniciales sobre el cuerpo de las pecadoras penitentes como centro de las miradas:

Las heroínas cristianas que Tirso propone a la imitación de los espectadores son miradas y admiradas por los demás personajes de la pieza. A su vez, la santa será la que resulte transformada por la contemplación de una “apariencia”. [...]. Perfecto teatro sobre el teatro<sup>16</sup>, la comedia hagiográfica de Tirso desvela la naturaleza profunda de la santa jugando con la recepción del icono milagroso por ella, por los demás personajes y, en último lugar, por el público. Frente a la imagen, todos estos tipos de espectadores son iguales (Vincent-Cassy, 2006:56).

Al reducirse la distancia entre la santa pecadora y el espectador gracias a estos procedimientos metateatrales –y obliterado el componente sensual del cuerpo como espectáculo– solo queda lo que de común tienen ambos: el alma. Puede así entenderse que el teatro hagiográfico tirsiano haya sido concebido como una *mise en abyme* de la representación de la santidad (Vincent-Cassy *ibíd.*) y al mismo tiempo constituya una alegoría hiperbólica de la relación

<sup>15</sup> “[La] estrecha relación entre pintura y literatura se desarrolla sobre todo en el teatro: algunas comedias de santos están muy relacionadas con el arte pictórico [...]” (Escudero Baztán, 2004:16-17). Cfr. Cuadro 4. Aquí vemos el éxtasis de Magdalena, teñido por los colores de la muerte, y al mismo tiempo la representación del cuerpo sensual de la santa según el prototipo mencionado.

<sup>16</sup> Disentimos con la denominación de Vincent-Cassy: el teatro sobre el teatro es un procedimiento que refiere a la naturaleza misma del teatro; el teatro dentro del teatro enmarca una representación dentro de otra y así puede continuar, sucesivamente.

del ser humano con la divinidad en sentido lato, más allá de los extraordinarios avatares de unos pocos elegidos.

Leer la alegoría<sup>17</sup> como principio constructivo de esta comedia hagiográfica en tanto plasmación de las sucesivas caídas del alma que, después de arrepentirse, logra unirse con Dios, comprueba la eficacia del teatro como tecnología persuasiva de amplio alcance. La conclusión es obvia: todos los espectadores, sin distinción de género, estamento o moral, inclusive habiendo cometido los peores pecados, podían esperar la salvación eterna, igual que Margarita. En síntesis: en QNCNSL espectáculo, predicación, vidas ejemplares se unen en una eficaz simbiosis para el adoctrinamiento religioso de la sociedad española del siglo XVII.

### Bibliografía citada

- Fernández Rodríguez, Natalia (2009). *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2019). “Miradas conflictivas. La pecadora penitente entre el antivoyeurismo y los márgenes de la sensualidad”. *Escritura e Imagen*, 15,169-184. En: <https://doi.org/10.5209/esim.66733>; obtenido el 02/02/2021.
- Kennedy, Ruth (1943). “Studies for the Chronology of Tirso’s Theater”. *Hispanic Review*, 11,17-46.
- Malvern, Marjorie M. (1975). *Venus in Sackcloth: Magdalen’Origins and Metamorphoses*. Carbondale – Illinois: Southern Illinois University Press.
- Martínez Guerrero, Luis (2019). “La melancolía en la encrucijada de las tecnologías barrocas del gobierno pastoral”. *Reflexiones marginales, N° especial 7, Melancolía (2da. Parte)*. En <https://revista.reflexionesmarginales.com/numero/numero-especial-7-melancolia-segunda-parte/>; obtenido el 20/03/2019.
- Molina, Tirso de (2004). *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (Dos comedias hagiográficas)*. Ed. crítica, estudio y notas de Lara Escudero Baztán. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos,
- Palomo, María del Pilar (1968). “La creación dramática de Tirso de Molina”. *Espéculo*, [ed. orig. en *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, Barcelona: Vergara, 1968,1-130] 1997. En: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/palomo1.htm>; obtenido el 01/04/2021.
- Sosa, Marcela (2017). “Hacia una poética barroca de las pasiones: melancolía, culpa y expiación en *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca”, en Nállim, M.E. y Gauna Orpianesi, M.L. (coord.), *El Siglo de Oro Español en Mendoza: recorrido por la obra cervantina y la de otros escritores áureos desde la mirada de especialistas nacionales y extranjeros*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Libro digital, PDF. En: <https://bdigital.uncu.edu.ar/13355>; obtenido el 23/10/2017.
- (2018). “Bajo el imperio de la melancolía: la retórica teatral de lo efímero en *El melancólico* de Tirso de Molina”, en Mirande, M.E., Siles A. y Quintana, M. (coord.), *Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios, encrucijadas*. San Salvador de Jujuy: UNJu/Asociación Argentina de Hispanistas/Agencia Nacional de Promoción Científica, 162-172.
- (2019). “Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y*

<sup>17</sup> Otra prueba de la funcionalidad de esta figura en la comedia es la visión alegórica de las dos sendas, que tiene Margarita en el Acto II (vv.1508-1520).

*humanidades*, Vol. 8, N° 15,96-106. En: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/view/144>; obtenido el 15/04/2019.

— (2021). “Miradas de los confines: la melancolía hispana en el teatro barroco”, en López, I., Castillo, S. y Cruz, P. (comp.), *Actas de las Jornadas de Crítica Literaria: Trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA*. Salta: Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET, 202-214. En: <http://www.icsoh.unsa.edu.ar/publicacion/actas-jornadas-critica-literaria/>; versión impresa obtenida el 12/12/2021.

Vincent-Cassy, Cécile (2006). “Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de ‘santas’ de Tirso de Molina”. *Criticón*, N° 97-98,45-60. En: <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/2006.htm>; obtenido el 02/02/2021.

## Anexo

### Cuadro 1



*Magdalena penitente* (ca. 1639),  
Peter Paul Rubens

### Cuadro 2



*La Magdalena en el desierto* (1675-1680),  
Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia

Cuadro 3



*Magdalena penitente* (1641),  
José de Ribera

Cuadro 4



*María Magdalena* (ca. 1620),  
Peter Paul Rubens





# “...no lo concede Dios todo a todos”: Fragmentarismo, discontinuidad y rebeldía. Marcas del estilo *de senectute* en el “Prólogo” y la “Dedicatoria” de las *Ocho comedias y ocho entremeses cervantinos*

**Juan Diego Vila**

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”,  
Universidad de Buenos Aires

*juandiegovilaz@gmail.com*

## Resumen

Subsiste una tensión poco auscultada en el aparato prologal de las *Comedias y Entremeses* cervantinos: aquella que medita, en forma discontinua, sobre la propia vida y las particularidades de sus varios asedios al teatro. Cervantes bosqueja, con el eslabonado caprichoso de fragmentos vitales, evocaciones y diagnósticos de sinceridad y exactitud dudosa, un protocolo de lectura para sus *Comedias y Entremeses* que permite indagar las constantes contrapuestas de aceptación y rebeldía que definirán la estética *de senectute* de este volumen.

---

**Palabras clave:** Cervantes. *Ocho comedias y ocho entremeses*. Estilo tardío. Senectud. Fragmentarismo.

## Abstract

There is a little-known tension in the prologue apparatus of Cervantes' *Comedies and Entremeses*: the one that meditates, in a discontinuous way, on life itself and the particularities of its various theater sieges. Cervantes outlines, with the whimsical linking of vital fragments, evocations and diagnoses of sincerity and dubious accuracy, a reading protocol for his *Comedies and Entremeses* that allows us to investigate the opposing constants of acceptance and rebellion that will define the aesthetics of senectute of this volume.

---

**Keywords:** Cervantes. Eight Comedies and Eight Entremeses. Late Style. Senescence. Fragmentarism.

## I.

El confín de las *opera ultima* son territorios de diferenciación en el cual los autores resuelven las respectivas problemáticas de la finitud con elecciones argumentales, apuestas retóricas y posicionamientos estilísticos particulares. Pero no es imposible reparar en ciertas constantes polares presumiblemente detectables en varios ingenios: 1.-la tensión entre flexibilidad compositiva e integración mejorada; 2.-la dicotomía claridad-oscuridad; y 3.-un mensaje/sentido proléptico o arcaizante. Mas no hay que olvidar que lo meridianamente distintivo de un estilo tardío se juega en la focalización microscópica.

Por ello mismo es que en este abordaje del “Prólogo” y la “Dedicatoria” cervantina de su corpus teatral me interesará focalizar dos procedimientos complementarios y, hasta cierto punto, singulares: las particulares estrategias de figuración del yo autorial, por un lado, y, por otro, el sutil y muy calibrado trabajo semántico con la cuantificación. Pues gracias al recíproco entrelazamiento de estos procedimientos el crítico puede indagar la funcionalidad de lo fragmentario y de la discontinuidad como vías idóneas para la figuración de un tiempo último preñado de resonancias significantes diversas, una posible lectura de lo tardío en esta obra cervantina.

El fragmento es un principio constructivo decisivo del corpus textual seleccionado. Y tanto el “Prólogo” como la “Dedicatoria” se estructuran en función de dos narrativas zigzagueantes que apelan al espejismo de complementariedad puesto que en ambas se cuentan parcelas biográficas y, también, un discurso sobre el arte. Y el punto relevante son las estrategias de sutura entre cada narrativa puesto que develan un elusivo *ars memoriae* preñado de silencios, olvidos voluntarios y enmascaramientos.

Y ello debe destacarse porque, en la estratégica recapitulación de un eje significativo que se había suspendido, la opción conclusiva elegida no salda el blanco y el hiato significativo construido entre sendos momentos en que el eje argumental se trabaja. A lo cual se debe agregar la apuesta autorial por construir el espejismo de que el encastre de fragmentos de ejes significantes diversos logra moldear, satisfactoriamente, una totalidad coherente y sin fisuras. Cervantes selecciona qué secuencias de su biografía vienen a cuento para estos textos preliminares que está redactando y ello nos resulta atractivo por cuanto nos permite comprender que la apuesta por fragmentos de vida y arte tienen una finalidad recapitulativa y evaluativa que produce significado (Vitali, 2019). Y ello es así porque lo fragmentario es categoría que se encuentra inhabitada por la temporalidad.

En efecto, todo lector recupera, a través de los más varios fragmentos que pensarse pudieren, una crónica del tiempo astillado e insuficiente. En las ruinas, en los monumentos destruidos o en las antigüedades dañadas (López Bueno, 1986; Ferri Coll, 1995), el espectador comprende a partir de lo perdido el eco diferido de un tiempo que ya no está. Ausculta, desde ese presente, un pasado de esplendor que pudo soñarse eterno y concluyó en defeción. Y, de un modo semejante, puede recuperarse análogo mensaje de inadecuación y contingencia temporal cuando, cual agricultores, constatamos los pimpollos tardíos que no florecerán. Lo fragmentario instala un tiempo fracturado y compreso, es signo de un registro emotivo que interpela al lector y funda las condiciones de posibilidad para el hermanamiento de todo artífice y su potencial destinatario en el recordatorio de todo lo que no pudo subsistir ni llegará a ser.

E importa insistir en esta dimensión dialógica gestada por la sucesión de fragmentos en el “Prólogo” y la “Dedicatoria” por cuanto toda la urdimbre narrativa queda plasmada al amparo de un diálogo imaginario con un “lector carísimo” (p. 9) a quien se le habrá de explicar por qué el autor se concentra en una tópica –“se trató de comedias” (p. 9) – y por qué compartirá

su punto de vista –“a mi parecer” (p. 9). Mas lo decididamente relevante es que para sustentar su opinión se figurare de un modo opuesto a los que, usualmente, privilegiaba:

“Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril; y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja. Y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho. Y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad” (pp. 9-10).

Es muy infrecuente el empleo no exigido del pronombre –“Yo”–. Cervantes podría haber prescindido de su mención en los dos casos que lo emplea, pero elige el trazo supletorio y redundante lo cual trasunta un anhelo de afirmarse y consolidarse como locutor. Y es de notarse el que cada mención de su “Yo” aparezca ligada, con eficaz cohesión temporal, a una condición existencial determinada: era “el más viejo” de los que intervinieron en el debate y era, asimismo, un “muchacho” en la anécdota que rememora. A lo cual hay que agregar, además, que reafirma con orgullo estar “en la edad madura”. E importa advertir que la propia vejez es definida como territorio de certificación de una verdad que resistió el paso del tiempo: la “bondad” de los “versos” que intuyó cuando joven es respaldada, por el auxilio de “la memoria”, en el derrotero final.

Cervantes evoca un momento absolutamente liminar en su trayectoria artística pues hay constancias fiables de que la actividad profesional de Rueda como representante se habría extendido, como mínimo, hasta 1563. Que un joven muchacho se maravillase, en su adolescencia, por los versos de Lope de Rueda no es dato improbable, aunque el dato a retener es que, aún cuando pudiese señalar que valoró a Rueda por la edición póstuma de Timoneda (1567), respalda sus dichos por haber participado de uno de sus espectáculos. Cervantes no se autoriza como productor de obras previas sino como consumidor y parece la prístina diferencia de lo espectacular y las diversas competencias en juego para tal juicio.

Este *incipit* es pórtico inmejorable para que el autor comience su particular historia aunque, si bien es cierto que para muchos en Lope de Rueda se pueden cifrar los inicios de sistematización del espectáculo dramático y del oficio actoral y que el segundo escaño ascensional sea la producción de “Navarro, natural de Toledo” (p. 11) es bastante más cuestionable que el tercer eslabón a valorar resulte ser él mismo:

“Y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza, que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían, mostré o –por mejor decir– fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes. Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni otra cosa arrojada; corrieron su carrera sin silos, gritas ni barahúndas” (pp. 11-12).

Cervantes tiene pleno registro de cuán indecoroso podría lucir su auto encomio, máxime en estas materias, y esto se ve respaldado, en términos léxicos, por la insistencia en los figurados movimientos espirituales: “salir” de la incómoda “acostumbrada modestia”, “salir de mi llaneza usual”. Y por eso hay que resaltar que recurre, por cuarta vez, a señalarse como el sujeto explícito de lo memorable –“que yo compuse”– e innova en el registro de preeminencias a atender para lograr sostener que fue “el primero” en algo.

Desde otro ángulo, no es menor la sorpresa que suscita la pretextada humildad que orienta la puntualización de títulos en sus obras. Puede recordar tres y delimita un conjunto de “veinte comedias o treinta” cuya escritura y eventual representación deberían bastar para zanjar la valía de su estatuto. Pero lo que más asombra del apartado que se consagra a sí mismo es que al focalizar los méritos de sus obras ha silenciado la propia vida.

En efecto, las primeras experiencias vitales que se han compartido son las de un joven cuya edad rondaría los 15 años. Pero desde entonces, al hipotético *floruit* de su arte dramático –que cabría conjeturar próximo a 1585–, han pasado más de dos décadas. Cervantes tendría 38 años y nulifica el proceso de su formación artística y su decurso existencial. Y uno y otro blanco son elocuentes. Por cierto, que calle su formación en el Estudio de la Villa bajo la tutela de Juan López de Hoyos podría parecer comprensible. Mas lo que asombra, en términos literarios, es la omisión de su debut narrativo con *La Galatea* (1585), volumen gracias al cual, para el público lector, Cervantes deviene autor. ¿Se explica lo que ha callado porque intuye que su crónica exige méritos dramáticos? ¿Es el distingo genérico lo que orienta su recuerdo? Mas lo realmente asombroso es lo que se constata en el dominio biográfico. Un año antes de su deceso no rememora el tópico vital por excelencia que es el haber sido combatiente en Lepanto. Cervantes acababa de regresar de su cautiverio argelino y su carrera militar habría quedado trunca, presumiblemente, por la herida en su brazo. Es claro que el blanco elocutivo recorta un espacio de honestidad que el anciano escritor de 68 años parece no estar dispuesto a confundir con la genealogía de la comedia en proceso. Cervantes parecería consciente de que el engolado tono adoptado para sus méritos dramáticos macula la entidad de la experiencia atravesada. Y esto es sintomático, al menos para una lectura que pivotea sobre lo tardío en su estética conclusiva, porque su condición de superviviente es la que se desdibuja.

Y este desacople entre el tono de la escritura evocativa de sus años mozos y el sentir intuido del autor anciano se ve traicionado, muy sutilmente, en un simple desliz narrativo. Cervantes dice haber compuesto “en este tiempo” un volumen significativo de comedias. Mas no advierte, quizás por el peso conferido a la evidencia que necesita impostar, que lo más correcto habría sido decir “en ese tiempo”.

## II.

Cervantes intuye que propio de toda rememoración es el fundir tiempos. En su presente, próximo al final, se reinscribe el pasado que sólo parecía, entonces, infinitamente preñado de futuro. Y es por ello que, sin solución de continuidad que enmascare el hiato, lo que corresponde incorporar en su historia de la comedia es la emergencia del gran rival y el modo en que él queda fundido en el más caliginoso olvido para las tablas:

“Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica, avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes, llenó el mundo de co-

medias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas –que es una de las mayores cosas que puede decirse– las ha visto representar o oído decir, por lo menos, que se han representado. Y si algunos –que hay muchos– han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo” (p. 12).

La presentación de Lope de Vega trasunta ambigüedad, dosis de ironía y solapamiento de últimas intenciones. Que el talento y creatividad de Lope de Vega haya decantado la percepción social del epíteto “monstruo de la naturaleza” hacia una valencia estrictamente positiva digna de un encomio sin límites puede pensarse como resultado previsible de la afiliación del dramaturgo con la poética sentada por él mismo en su *Arte Nuevo* al hablar de “la vil quimera de este monstruo cómico” (v. 150) (Rozas, 1990; Profeti, 1999; Pedraza Jiménez, 2009). Mas no hay que pasar por alto que Cervantes (Miñana, 2007) ya ha empleado esa expresión en su *Quijote* para predicar un cúmulo de negatividades de Sancho:

“–¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete, no parezcas delante de mí, so pena de mi ira!” (I, 46, p. 372).

Las loas de Cervantes tienen ecos ambiguos y el absolutismo dramático que él ha instaurado no podría haber sido bosquejado de manera más dúplice. Los “diez mil pliegos” escritos superan con creces lo que cualquier otro podría esgrimir, por sí mismo o con el concurso de múltiples otros, como cifra idónea de su calidad. Mas el punto más claro de la disposición murmuradora de Cervantes se despliega cuando homologa las representaciones de las propias obras que Lope podría certificar como efectivamente realizadas con el absurdo de múltiples otras que se certifican porque se lo han dicho. Lope, para Cervantes, está preso de la obsesividad de sus admiradores y se revela particularmente sensible a la vanagloria.

Cervantes se apura a claudicar de la relevancia que venía teniendo en materia dramática: “Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias”. Razón por la cual la apoteosis escandalosa del rival no estaría exenta de mella en su acotada perspectiva puesto que se desentiende de cualquier potencial rivalidad antes de presentarlo. Trazo que se entiende acabadamente desde el acotado confín de las competencias entre artistas pero que merece, sin embargo, ciertas precisiones. Cervantes parece sugerir que una gran diferencia entre ambos se explica por el diverso estatuto de profesional de las letras que a cada cual le cupo. Cervantes necesitó aplicarse en los más varios oficios y actividades para ganarse el sustento. No le cupo la fortuna de lograr mantenerse con su escritura. Y ello es lo que determina que el despliegue del yo prologal como principio constructivo ceda su paso, sigilosamente, a un calculadísimo trabajo semántico con la cuantificación.

### III.

Los denominados cuantificadores en la lengua vienen siendo, desde la primera gramática de la Real Academia (1771), el campo minado de cuanta taxonomía categorial se haya intentado de los tipos de vocablos existentes y puede decirse que incluso hoy día las propuestas descriptivas más aceptadas no concitan unanimidad. Son la clase de palabras transversales que

pueden ser percibidas como vocablos con funciones pronominales, adjetivas o adverbiales. En términos semánticos importa la distinción entre cuantificadores fuertes o universales (*todo/a/os/as, cada, sendos/as, ambos/as*) y cuantificadores débiles o indefinidos. Grupo que reconoce sus distinciones:

- a) los existenciales que pueden ser positivos (*alguien/algo/alguno/a/os/as*) o negativos (*nadie, nada, ninguno/a/os/as*);
- b) de indistinción (*cualquiera*);
- c) evaluativos (*mucho/a/os/as, bastante/s, poco/a/os/as, demasiado*);
- d) numerales cardinales (*dos, tres, cuatro...*); y
- e) comparativos (*más, menos, tanto*)

Y su recuerdo es pertinente porque el sentido del desenlace de la historia de la comedia que Cervantes ha incoado depende de la constelación significativa diagramada por los cuantificadores. Por cierto, Cervantes ha impostado correrse del diferendo. Y ello importa porque gracias a ese esfumado de su persona puede señalar un horizonte contrapuntístico y potencialmente controversial en el cual la victoria siempre engalana al “monstruo de naturaleza”. Y el mensaje resultante termina siendo que su triunfo estético se ha pagado con la neutralización del disenso, con el olvido de otras posibilidades y con un mundo en el que su firma reverbera por doquier: ‘Es de Lope’.

El sentido totalizador se apuntala en recurrente empleo de cuantificadores universales y también indefinidos: logró transformar a “todos los farsantes” en sus vasallos, ha saturado el mundo con “tantas” comedias propias y ello no ha impedido que las haya visto representar a “todas”. Mas no se agota aquí la magia retórica delineada, pues al tensar la combinatoria de cuantificadores en su discurso (“algunos –que hay muchos”, cuantificadores débiles, existenciales y evaluativos) encuentra una vía apta para señalar, vagamente y sin derecho a nombre, que “todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo”.

Cervantes imposta una alabanza, al tiempo que, desde su atalaya periférica, censura una tiranía. Y en este punto, magistralmente, cambia el rumbo general de su “Prólogo”:

“Pero no por esto –pues no lo concede Dios todo a todos– dejen de tenerle en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope, estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación, la discreción e innumerables conceptos del canónigo Tárraga, la suavidad y dulzura de don Guillén de Castro, la agudeza de Aguilar, el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, y las que agora están en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza y las que prometen *Las fullerías de amor* de Gaspar de Ávila, que todos estos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope” (pp. 12-13).

El recordatorio luce honesto aunque el lector se vea forzado a admitir que lo que se está precisando también tributa en beneficio del rival dado que el diagnóstico de tantos eclipsados que trabajaron en sintonía con sus postulados artísticos habilita la consideración, en términos foucaultianos, de que Lope, el primero, habría logrado asentar un criterio de autoría gerenciado por un tipo de discursividad propia, excluyente y claramente perceptible. Al consagrar su fórmula dramática instituye su estatuto modélico y permite la emergencia, cohesionada,

de un fenómeno epocal: el surgimiento de seguidores y émulos en la escritura y el nacimiento de un público cautivo sólo habituado a sus esquemas imaginarios.

Y ello clarifica por qué el descrédito del esfuerzo de tantos se singulariza con la fórmula “dejen de tenerle en precio”. Nadie vale –parece susurrar Cervantes– si en el sistema dramático no se puede reconocer diferencias y especificidades. Y no hay posibilidad de edificar una historia alterna a la ‘oficial’ si a cada ingenio no se le atribuye algún tipo de mérito divergente del lopismo ambiental que todo lo ha permeado. Aspecto que nos interesa enfatizar porque nos permite comprender el punto de su discurso en el cual devela el fármaco necesario para tal pandemia artística, el recordatorio de que “no lo concede Dios todo a todos”.

#### IV.

El imperativo ético y estético de tener siempre en cuenta que “no lo concede Dios todo a todos” no es una ideación cervantina pero su mérito estriba en el proceso de reescritura emprendido. Sería evidente que es una adaptación del adagio latino *Non omnia possumus omnes* “No todos podemos todas las cosas”– atribuido a Cayo Lucilio (149-104 a.c.). Esta máxima habría gozado de un muy fructífero influjo en la tradición poética occidental porque el mismo Virgilio se habría valido de ella en una de sus *Églogas*: *Haec Damon; uos, quae responderit Aphisiboeus, / dicite, Pierides: non omnia possumus omnes* (VIII, 62-63) y, fundamentalmente, porque Garcilaso de la Vega habría reparado en la potencialidad de la cláusula para reformular la dinámica del canto amebeo en su celebrada *Égloga I*:

“Lo que cantó tras esto Nemoroso  
Decidlo vos, Piérides, que tanto  
No puedo yo ni oso,  
Que siento enflaquecer mi débil canto” (I, vv. 235-238).

La particularidad de estas derivas líricas se vuelve significativa para nuestra lectura habida cuenta de que la jerarquización de ese precedente virgiliano dependía de que, a la luz de los postulados de Servio sobre el *carmen amoebeum*, implicaba un corrimiento práctico de la dicotomía combativa esperable en todo canto alterno (Gómez, 2018). Los cantos de Damón y Alfesibeo en Virgilio, al igual que los de Salicio y Nemoroso en Garcilaso, trascendían la expectativa de que cada cantar resultara polarmente opuesto (*aut contrarium*) o jerárquicamente superior al precedente (*aut maius*). Esta senda astillaba la tensión polémica y la expectativa de sobrepujar al otro puesto que, como sugiere el toledano, tan angustiante puede ser la sensación de soledad por la traición y abandono de la amada por un tercero cuanto el mundo yermo en que pena la subsistencia cualquier enamorado viudo.

Y es medular el que esta sentencia sobre la limitación humana se escenifique en los intersticios de los cantares opuestos por cuanto implica el reconocimiento metapoético de que la voz enunciativa admite su carencia y reconoce un vencedor trascendente cuyo auxilio se convoca. Todo lo cual aclara por qué tanto Virgilio como Garcilaso piden el auxilio a las Piérides y por qué, ante ellas, el paso al siguiente cantar se organiza en torno al motivo de la limitada contingencia de la voz lírica humana, dado que el melancólico aserto de *Non omnia possumus omnes* presupone elidido algún tipo de *verba loquendi* –cantar, enunciar, decir, referir... – cuya fantasmática y espectral presencia se delata, cual demorado eco, por el reticulado enunciativo precedente: lo que Alfesibeo respondió porque las Piérides lo cantarán.

Desde este ángulo el “no lo concede Dios todo a todos” de Cervantes debe reconocerse en tres planos concurrentes. En un nivel estrictamente estructural oficia de anuncio de una *variatio* temática en el propio “Prólogo”: si hasta ese punto le ha preocupado contar la historia de la comedia hasta sus días se puede inferir que, de ahí en más, el tema de su escritura será muy otro. Y esto es lo que el lector comprobará a continuación, pues la anécdota historiográfica que parecía ser el cometido primordial de la prefación cederá paso a la amargura testimonial de los últimos años del autor cuando intenta reinsertarse en el mercado dramático tras muchos años de ausencia:

“Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño, quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio” (p. 13).

Si la máxima reformulada en tanto *variatio* espacializa diferencias en el texto en proceso, ello no impide reconocer que también concentra la capacidad de ligar isotopías previas para problematizarlas –el empleo de cuantificadores– y así reformular, en un tercer nivel, el diagrama de alteridades en pugna. Pues cual cifra de la totalidad textual obra la magia de concentrar tiempos: el futuro de lo que se diga, el pasado que se historia, el presente desde el que se habla. En efecto, en el “no lo concede Dios todo a todos” los lectores también constatan un efecto relativizador del totalitarismo lopesco pues si los cuantificadores absolutos en sus empleos del párrafo previo parecían sugerir que Lope de Vega era un Dios en la tierra, un monstruoso absoluto encarnado, el comentario de la voz prologal cervantina sobre su propia y opinable crónica del drama obra un ajuste de perspectivas: en su tiempo el único absoluto es Dios. Aunque, sin embargo, la desestructuración más radical es la que se logra con la inclusión del verbo –“concede”–, ya que al resaltarse que la limitación no depende del esfuerzo de cada cual, la figura de “Dios” recupera la centralidad del debate. Deriva que no cabría reconocer como forzada pues cierto pensar paulino había sentido la proximidad de la profana máxima de Lucilio con el desarrollo conceptual de *Corintios I, 12, 4-11*: “*Divisiones vero gratiarum sunt, idem autem Spiritus*”. Y esto es lo que explica por qué el “No todos podemos todas las cosas” termina siendo reformulado como “no lo concede Dios todo a todos”.

En el primer caso, más próximo al contrapunto agonístico del bucolismo, se sugiere, restrictivamente, que algún individuo sí sería capaz de poder todo aunque no, por cierto, el portavoz del canto. Mientras que, en la versión cervantina, lo propio de “todos” es ser carentes en algo pues Dios así lo ha dispuesto. Dios no ha diversificado sus gracias y dones de un modo semejante en todos los humanos, aunque el espíritu divino allí presente sea el mismo. Y esto incide en la postulación de un diagrama de fuerzas en conflicto diferente.

Pues claro, los mensajes de esa voz narrativa que se exhibe serán diversos según se atienda al entramado explícito o, muy por el contrario, al hilván implícito que biografía y arte venían entrelazando. La funcionalidad aparente de la cita es conferir el premio de un recuerdo a todos los ensombrecidos por los logros del Fénix: la larga lista de ingenios que, inmediatamente a continuación, se dedicará a enumerar. Nómina en la cual, por otra parte, Cervantes no debería contar porque, explícitamente, se había encargado de anunciar que no podía ser número en esa batalla: “Tuve otras osas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias”.

Pero también se vuelve imposible no reconocer que el mismo pasaje le ha habilitado, implícitamente, el resurgir de su figura en el orden del discurso. Su “Yo” puede retornar porque



ya ha dejado en claro que todos los autores de comedias –él incluido– son potencialmente distintos y que esas diferencias no deben ser sofocadas. Y ello lo expresa, léxicamente, con la reiteración de “volví”. Cervantes, figuradamente, regresa, vuelve a su “ociosidad” y al oficio de componer comedias.

## V.

El fragmento vital final del “Prólogo” es el contenido de lo que Cervantes deseaba y necesitaba compartir con sus lectores. Todo lo previo, en tanto anécdota de una experiencia tenida “los días pasados”, resulta absolutamente expletivo porque la finalidad última de ese recorrido es funcionar como un trampantojo. Puesto que entre veras y unas cuantas burlas, su historia de la comedia persigue que el lector se aturda en la retahíla de nombres ya que, con la atención comprometida, la agrídulce evaluación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* no se verá tan contaminada por el tono inmisericorde que rodea el descubrimiento de su lugar en el sistema dramático de 1615.

No es preciso cuándo es que, en verdad, conjeturó con retomar su fallida vocación de dramaturgo. El “Algunos años ha” es harto difuso en términos cronológicos, pero importa porque señala cómo, en el recupero fragmentario de su vida en su escrito, lo único que concita su recuerdo es cuanto pudo, y cuanto no, en el universo de la comedia. Y es lo que explica que no se apoye en su consagración narrativa, hecho que para el común de sus congéneres resultaría inexcusable pero que, por el contrario, a él no lo termina de convencer.

Cervantes está saldando deudas con él mismo y ello aclara por qué necesitaba una anécdota luminosa antes del contenido crepuscular que terminará compartiendo. Pues en este punto el lector podría preguntarse, ¿era tan necesario compartir con su público que sus *Comedias y Entremeses* llegaran a la imprenta porque ya no había nadie que se animara a representarlas? El desacople de sus expectativas artísticas y anhelos íntimos frente a la lógica del mercado que redescubre es el tema profundo del inciso biográfico final y ello se explica por la potenciación de recursos narrativos distorsivos que encubran la acritud de su circunstancia.

Cervantes parece ofrecer un decálogo de tópicos propios de una estética tardía pues el conflicto se gesta en el cruce de perspectivas temporales. Las “alabanzas” del público teatral no se han perpetuado ni se han revelado fiables para con él, retoma la escritura de piezas dramáticas, “pero no hallé pájaros en los nidos de antaño” y si bien tiene obras que podría vender, no encuentra “autor” que pueda interesarse. El dictamen de lo real es que su escritura para las tablas ha mutado de un supuesto estatuto promisorio, muchos años antes, a un fracaso inexcusable en esa actualidad. Y es lo que explica por qué la muy negativa carga del rechazo social sólo puede comprenderse, internalizada, en el tratamiento dispensado a sus escritos.

En esos años conclusivos no son sus textos los arrinconados, es su estatuto personal de dramaturgo anciano lo que ha sido desconsiderado por sus contemporáneos. Cervantes no pudo procesar el repudio y es bien consciente de que el dramatismo se potenciará cuando recuerde que decidió guardar sus planas “en un cofre” para condenarlas a “perpetuo silencio”. ¿No es esta, acaso, la imagen más precisa de la presunta limitada agencia de los ancianos en el derrotero final de sus días? ¿No sugiere que llegó a sentir que sólo le restaba subsistir cual cuerpo enterrado en vida?

## VI.

Cervantes eligió el riesgo de sincerar esta desazón, más al asumir tal desafío procede como el mejor autor de ficciones de su tiempo –verdad que no se ha sofocado en su interior– y por ello mismo edulcora su perspectiva. Pues como les había enseñado a sus contemporáneos y muy bien lo habían comprendido sus lectores, lo amargo debe ser vendido como píldoras doradas que disimulen el mal trago. Y por eso se puede pensar que el extenso introito busca allanar la disposición lectora y que, tras la revelación sombría, vuelva a retomar un tono, sino jocoso, cuanto menos distendido, menos evaluativo y más anecdótico, menos real y más imaginario.

“En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de su prosa se podía esperar mucho, pero que, del verso, nada. Y si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre oírlo, y dije entre mí: ‘O yo me he mudado en otro o los tiempos se han mejorado mucho, sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos’.

Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes” (pp. 13-14).

El pasaje no podía ser más irónico y asombroso a la vez. Puede evocar la estigmatización de sus aptitudes artísticas y comparte el efecto de estos dichos y el procesamiento de estas verdades, pero el punto más llamativo es que, para él, el dilema no reside en que es un buen prosista, pero un mal versificador, lo relevante del rechazo es que lo procesa como resultado del paso del tiempo. Se piensa discriminado por la edad y el diálogo consigo mismo es el mejor confronte agonístico de dos narrativas contrapuestas sobre la senectud.

Su “yo” no se ajusta a “los tiempos” y la sola idea de que, por haber envejecido, ha dejado de ser él, le resulta imposible de procesar. Por eso imposta conjeturar que quizás él se ha mudado –hipótesis próxima al biologicismo que construye una idea de senectud natural– frente a la aparente imposibilidad de que los tiempos mejoren –y junto con ellos, veladamente, los mismos creadores, tesitura propia de la apoteosis superadora del artista en su finitud. El punto, sin embargo, y muy risiblemente, es que él mismo puede replicar el descrédito por la actualidad frente al pasado porque los discursos también hablan a los sujetos. Lo que lo conduce a un punto muerto. Pues reconfortarse con que fue glorioso no subsana su percepción profunda de inadecuación.

Por eso es esencial retener que el cauce elegido para trascender la aporía de las estereotipaciones sociales contrapuestas sobre la vejez la encuentra en la práctica del orgullo y de un ejercicio de autonomía superadora. Cervantes vuelve a leerse, vuelve a reconocerse íntimamente en sus escritos con un trato otro y diverso del que su comunidad no había practicado con sus obras dramáticas y ese acto liberador de la opinión de terceros se cifra, con extrema sutileza, en el “torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos”.

Son sus ojos, la visión de sí, lo que cuenta y por eso concluye la incertidumbre íntima aclarando que se aburría del mundo y de los dimes y diretes que lo agobiaban. Y ello lo logra porque advierte que “las tinieblas” no son anejas a sí mismo y su producción –como la imagen sepulcral del cofre sellado y en silencio lo precisaba– sino al mal autor que lo había estig-

matizado. Giro optimista pues endereza la propia melancolía a la idea superadora de otros ingenios “menos escrupulosos y más entendidos” que llevarán, con nueva “luz”, sus escritos a un futuro que creía inalcanzable.

Cervantes ha expresado su parecer, no necesita mayores justificaciones, y en la ironía de la expedita transacción mercantil parece declamar, a contracorriente, que también ha sabido adaptarse a esos tiempos. La vejez –parece insistir– no es incapacitante si hay una optimización compensatoria de las aparentes limitantes. Puede que no llegue a los corrales o a los palacios, pero está seguro de que lo leerán. Instante en el que sólo le resta el envío personalísimo del volumen a aquel público que lo sigue reconociendo y que apostará por él:

“Querría que fuesen las mejores del mundo o, a lo menos, razonables. Tú lo verás, lector mío, y, si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen; y que para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia que estoy componiendo y la intitulo *El engaño a los ojos*, que si no me engaño, le ha de dar contento.

Y con esto, Dios te dé salud y a mi paciencia” (pp. 14-15).

La ofrenda conclusiva es precisa y tópica. Mas merece destacarse el original trazo de requerirle a su lector que sea él quien lo defienda ante “mi maldiciente autor” y que le requiera que se enmiende, giro que le permite caracterizar su producción impresa. Esta ideación la reiterará tiempo después para polemizar con el enigmático Avellaneda en el *Quijote* de 1615 aunque la diferencia aquí es que espejará la solicitud de enmienda en graciosa ofrenda recíproca para aquél que lo había censurado otrora. Giro significativo porque la ofrenda de paz parece fruto envenenado. Buscaría aplacar su disconformidad y le ofrece algo que, de antemano, podría intuir que no le agrada, aunque diga exactamente lo contrario y a ello se suma la ironía de la titulación. ¿Cuál es, en la vejez de Cervantes, *El engaño a los ojos* que promete? ¿Es un guiño a la factura tan peculiar de este “Prólogo” o es la vía para desacreditar la percepción comunitaria sobre el agotamiento creativo de su persona en sus últimos días?

Parecería evidente que la tópica *de senectute* no resulta ajena a las coordenadas conclusivas de este “Prólogo” y esta tesitura parece corroborarse en la sucinta “Dedicatoria al Conde de Lemos” que se acompaña. Empresa en la cual, a contrapelo de su tiempo y en claro gesto de rebeldía se piensa, una vez más, eterno y apto.

Pues lo maravilloso del arte, para el alcalaíno, es el recordatorio indeleble de que para la creatividad no hay edad y, quizás por ello mismo, le recuerda a su mecenas que “Ahora se agoste o no el jardín de mi corto ingenio, que los frutos que él ofreciere, en cualquier sazón que sea, han de ser de vuestra excelencia” (p. 15). Cervantes no es indemne a la angustiada meditación por la propia finitud. Admite haberla experimentado y haber luchado contra ella, y en la resiliencia contra la adversidad parece haber hallado una vía superadora.

Y quizás por todo el proceso que refiere entre tantos meandros del discurso prologal al amparo de una memoria astillada, es que puede soñarse como un jardín que en todo tiempo ofrendará sus frutos, un territorio utópico en que las estaciones no signen los bríos de todo lo creado, un espacio fuera del tiempo en que la gratuidad de las incesantes ofrendas celebre el reencuentro con el otro.

**Bibliografía citada**

- Ferri Coll, José María, 1995. *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Gómez, Jesús, 2018. "Cantos amebeos: de Garcilaso a Góngora". *Revista de Literatura*, julio-diciembre, LXXX, 160, pp. 361-384.
- López Bueno, Begoña, 1986. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los siglos de oro". *Revista de Filología española*, LXVI, 1-2, pp. 59-74.
- Miñana, Rogelio, 2007. "'Veréis el monstruo': Lope, Cervantes y la nueva comedia" en *Monstruos que hablan. El discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., 2009. *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del 'monstruo de naturaleza'*. Madrid: Edaf.
- Profeti, María Grazia, 1992. *Nell'officina di Lope*. Firenze: Alinea.
- Rozas, Juan Manuel, 1990. "El ciclo de senectute: Lope y Felipe IV" en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra. pp. 73-131.
- Vitali, Noelia N., 2019. *La poesía, doncella y ciencia: Poética del fragmento en las 'Novelas Ejemplares' de Cervantes*. Filo digital: Repositorio institucional. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6144>

# La fábula del tiempo en *El amante liberal*: atisbos de lo tardío en las *Novelas ejemplares*

**Noelia Vitali**

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”,  
Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de Hurlingham

*noeliavitali@gmail.com*

## Resumen

En los últimos años, una parte de la crítica cervantina (Canavaggio, 2014; Grilli, 2016; Vila, 2019) ha comenzado a proponer la pertinencia de leer el *Persiles* como una obra de senectud, no solo por su obvia condición póstuma, sino también porque es posible reconocer en ella elementos vinculados con lo que distintos estudiosos han caracterizado como “estilo tardío”. A la luz de estos presupuestos, el grupo UBACyT dirigido por Diego Vila, del que formo parte, viene investigando la presencia de estos rasgos en otros textos de la última etapa de la producción cervantina. En este marco, el presente trabajo se propondrá rastrear posibles indicios de un estilo de *senectute* cervantino en *El amante liberal*. Aspectos como una mayor conciencia y una actitud reflexiva sobre el paso del tiempo, la apuesta por una estructura fragmentaria y la escenificación misma de estos componentes cifrados en las ruinas que abren la novela nos permiten vislumbrar la sombra de lo tardío en las *Ejemplares*.

---

**Palabras clave:** Cervantes; estilo tardío; ruinas; tiempo; *Ejemplares*.

The fable of time in *El amante liberal*: shadows of late style in the *Novelas ejemplares*

## Abstract

In recent years, a part of Cervantine criticism (Canavaggio, 2014; Grilli, 2016; Vila, 2019) has begun to propose the relevance of reading the *Persiles* as a work of *senectute*, not only because of its obvious posthumous condition, but also because it is possible to recognize there, elements linked to what different scholars have characterized as “late style”. Considering these assumptions, the UBACyT group led by Diego Vila, of which I am a member, has been investigating the presence of these traits in other texts from the last stage of Cervantes’ production. In this context, the present work intends to trace possible indications of a Cer-

vantine *senectute* style in *El amante liberal*. Aspects such as a greater awareness and a reflective attitude toward the passage of time, the commitment to a fragmentary structure and the very staging of these components encrypted in the ruins at the beginning of the novel allow us to glimpse the shadow of the late style in the *Novelas ejemplares*.

---

**Keywords:** Cervantes; late style; ruins; time; Ejemplares

A Alicia Parodi

“¡oh fábula del tiempo, representa  
cuánta fue su grandeza y es su estrago!”

Rodrigo Caro, *Canción a las ruinas de Itálica*, vv. 22-23

El presente trabajo se propone abordar la lectura de *El amante liberal* a partir de dos aspectos: por un lado, la presencia y funcionalidad del motivo de las ruinas en esta novela (asunto que me interesa desde hace mucho y trabajé en varias oportunidades, pero que me permito revisar a la luz de nuevas lecturas y aportes críticos aparecidos recientemente); por el otro, la posibilidad de relacionar los elementos analizados con una posible poética de *senectute* o estilo tardío, en función de las reflexiones que venimos llevando a cabo en el Ubacyt cervantino dirigido por Juan Diego Vila.

Como todos recordarán, la novela *El amante liberal* se abre con el dolorido lamento de una voz ante los muros de Nicosia derribados por las tropas turcas en 1570:

–¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviéades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, ¡mal derribados torreones!, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como en la que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio, ni la tengo ni la espero—. (*El amante liberal*, 109)

La presencia de las ruinas al comienzo de la obra, leída por gran parte de la crítica como un mero ejercicio de retórica (Casalduero, 1974:94; López Griguera, 1994:22), no sólo no debe considerarse un elemento ornamental, sino que abre desde el inicio una serie de claves de significación que se desarrollarán a lo largo del texto cervantino. Como signos polivalentes, las ruinas condensan múltiples sentidos que nuestro autor irá reconfigurando a lo largo de la novela.

La poesía de ruinas de los siglos de oro ha recibido en las últimas décadas una profusa atención de la crítica. Desde los trabajos basales de Orozco (1945), Wardropper (1969) y Vranich (1980), pasando por los fundamentales aportes de Begoña López Bueno (1986) y Ferri Coll (1995), el tema que nos ocupa viene siendo investigado con un interés creciente, tanto en el ámbito de las letras como en el de las artes plásticas (de esto último dan testimonio los estudios de Marchan Fiz, 1985, Forero Mendoza, 2005 y Fagiolo, 2005, entre otros). En una reciente publicación, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (2019) reunieron artícu-

los de diversos autores que se proponen actualizar y extender los alcances de las categorías postuladas por quienes los antecedieron.

Un primer aspecto que buscan dejar en claro es que en el Renacimiento se produce una transformación en el modo de percibir las ruinas respecto de la Antigüedad. En el periodo antiguo, las ruinas se utilizaban para señalar los casos de próspera y adversa fortuna de los prohombres. En la Modernidad, en cambio, el motivo se encuentra asociado a la introspección del espectador y, fundamentalmente, supone una reflexión sobre el paso del tiempo que conduce necesariamente a tomar conciencia de lo irrecuperable.

Esto último es lo que nos interesa focalizar en esta oportunidad. Siguiendo a López Bueno (1986:64), la oposición entre un pasado exaltado y un presente arruinado constituía una de las “claves significacionales” características del tópico. En *El amante liberal*, la pérdida narrada comprende al menos tres dimensiones: la política, la moral y, finalmente, la poética, que se ponen en juego, a su vez, en relación con lo comunitario y con lo personal<sup>1</sup>. La primera está dada por el contexto de la destrucción de Nicosia y el avance de los turcos. El motivo de la caída de una “edad dorada” del imperio cristiano, ya planteado por la lamentación de Ricardo, es retomado y completado por Mahamut, su renegado amigo:

–Bien tendrás que llorar –replicó el turco– si en esas contemplaciones entras; porque los que vieron habrá dos años a esta nombrada y rica isla de Chipre en su tranquilidad y sosiego, gozando de sus moradores en ella de todo aquello que la felicidad humana puede conceder a los hombres, y ahora los ve y contempla, o desterrados della o en ella cautivos y miserables, ¿cómo no podrá dejar de no dolerse de su calamidad y desventura? (*El amante liberal*, 110)

En este contexto, la detallada descripción del gobierno turco que se introduce antes de que Ricardo relate sus males, sirve para poner de manifiesto los signos de esa “calamidad” a la que alude Mahamut. La decadencia es a la vez física (se traduce en el cautiverio y la esclavitud a la que se ven sometidos los habitantes de Chipre) y espiritual. Tal como lo expresa el cristiano renegado: “Todo va como digo, todo este imperio es violento, señal que prometía no ser duradero; pero a lo que yo creo, y así debe ser verdad, le tienen sobre sus hombros nuestros pecados”. (*El amante liberal*, 113) Es decir que esas ruinas ante las que Ricardo vertía su llanto no fueron provocadas por el paso devastador del tiempo: son producto de la corrupción humana. Las ruinas nos remiten, entonces, a un cosmos desordenado. En estas circunstancias, es el relato de los personajes el que va a reconstruir el mundo. La historia se presenta en fragmentos, vestigios que el lector deberá ir uniendo. Como en un rompecabezas, los relatos de Ricardo y de Leonisa encastran uno con otro. En el plano individual, lo contado por nuestro protagonista nos deja entrever que la causa de su caída en desgracia se debe también, en gran medida, a su arrogancia. La escena en el jardín de Ascanio tiene cierto aire de recreación pastoril que sirve para reforzar la idea de paraíso perdido (en primera instancia, debido al desdén de la amada, y luego, debido a su presunta muerte).

Resulta interesante que en la novela, la mirada retrospectiva característica del tópico de las ruinas es reemplazada por una mirada prospectiva. Encontramos aquí un desplazamiento con respecto a la *consolatio* asociada al motivo. Al compararse con los muros, el amante se

<sup>1</sup> El tema de las ruinas en las Ejemplares me interesa hace mucho tiempo. El presente trabajo retoma, reelabora y amplía apreciaciones formuladas durante mi trabajo de tesis; algunas de ellas, publicadas en las actas de las II Jornadas cervantinas de Azul (2011) y otras, como parte de un libro de artículos breves sobre las novelas cervantinas, coordinado por Alicia Parodi con mi colaboración (2013).

lamentar porque ve en ellos la posibilidad de que sean nuevamente levantados (mientras que él cree no tener recuperación posible para sí). No obstante, en el juego especular entablado entre Ricardo y las ruinas, la esperanza vislumbrada para éstas, se hará efectiva en el personaje (será él quien resulte finalmente levantado en la novela, mientras que la reconstrucción de Nicosia no se hallará ficcionalizada en el texto).

La “fábula del tiempo” que destruye las ciudades con su paso juega aquí otro rol: lo que en un principio se muestra como un resultado irreversible (el estado de miseria en el que se encuentra nuestro personaje) se establece como el punto de partida para la recuperación moral y material de nuestro protagonista. El tiempo aparece en la novela como un factor reconstituyente y constructivo, destacado –creemos– por el orden artificial que le imprime la matriz bizantina (García del Campo, 1990). El comienzo *in medias res* brinda la posibilidad de establecer oscilaciones temporales y desplegar un relato fragmentario, designado por los personajes como el “confuso laberinto de mis males”.

Efectivamente, las sinuosas peripecias de los protagonistas están dispuestas ante nuestra mirada de un modo si no simétrico, al menos, paralelo, que evoca la estructura de un edificio laberíntico. Y como tal, posee su centro: el cuento de los poetas, *mise en abyme* que tiene dentro un poema de naturaleza dual, al igual que el minotauro. Esta narración, inserta en el corazón del relato principal, en el momento en que Leonisa es presentada en la carpa ante el Cadí, encierra, como afirma Alicia Parodi (2002), la poética de la novela.

Si a artilugios cronológicos nos referimos, no es posible soslayar la densidad que la inclusión del cuento de los poetas brinda al texto en esta materia. Pedro Córdoba (1988:43) ya indicó que esta puesta en abismo brinda a la novela un efecto de profundidad temporal mediante la instalación de un paralelismo entre Chipre y la Goleta<sup>2</sup>. Sumado a esto, la presencia de los dos poetas ha sido leída por la crítica como una alusión a Garcilaso y a su soneto “Boscán las armas y el furor de Marte” en el que se introduce el tema de las ruinas vinculadas con la destrucción del poeta por el amor no correspondido. En un interesante artículo, Eugenia Fosalba (2019) analiza mediante qué recursos Garcilaso logra plantear un “desvío afectivo” respecto de la imagen oficial con la que se esperaba que retratará ese momento heroico del emperador. En la novela, este dispositivo temporal está enfocado desde el presente de los personajes hacia el pasado. Si pensamos en la historia narrada, el futuro aparece sólo al principio, como una potencialidad, en el apóstrofe a los muros, cuando Ricardo les vaticina la reconstrucción (profecía que por el mecanismo especular que se entabla en el texto, se cumplirá en el personaje y no en la ciudad). Sin embargo, los lectores, sabemos que la predicción ha sido cumplida, puesto que, en el tiempo de la enunciación, la batalla de Lepanto (reconstrucción en el plano simbólico de las murallas de la cristiandad en el Mediterráneo), ya ha sucedido: el mismo autor (des) figurado en el prólogo de la colección se presenta como un sobreviviente de la “más memorable y alta ocasión que vieron los siglos pasados, ni esperan ver los venideros”

<sup>2</sup> La importancia de la escena de los dos poetas que cantan a la mora, en tanto *mise en abyme* que espeja de un modo invertido la situación de Ricardo y Leonisa, ha sido estudiada por Parodi (2002:77-89). Para algunos otros aspectos referidos al tema, puede consultarse el capítulo de Pedro Córdoba (1988) dedicado a las quintillas recitadas en el cuento. Es interesante, también, tener presente que el motivo de la presentación de una doncella ante los generales victoriosos (que es la escena reproducida por el cuento), estaba emparentando a la figura de Escipión. El legendario episodio en el que Escipión rechaza a una joven princesa nativa, ofrecida con motivo de su toma de Cartago Nova, había cuajado en un motivo literario y plástico en el Renacimiento: el de la clemencia de Escipión. Así, lo encontramos representado, por ejemplo, en el cuadro del pintor flamenco Karel van Mander, *La continencia de Escipión* (1600), en el que un colorido primer plano en el que se encuentran los personajes se recorta frente a un fondo en el que se mezclan naturaleza y ruinas. El episodio se interpretó como un triunfo de la virtud sobre el deseo, con lo cual, no es difícil vincularlo con el mensaje de la novela cervantina. Es decir que la triangulación entre el motivo de las ruinas de Cartago Nova, la Goleta y Nicosia, establece en el texto un denso sedimento de significados difícil de desentrañar a simple vista.



(*Prólogo*, 51). Entonces, el triángulo se cierra: la Goleta-Chipre-Lepanto/pasado-presente-futuro. Aunque en el plano de la historia, esto no pase de ser una verdad dicha por señas al amantísimo lector.

A las posibles referencias poéticas, el tramado de sentidos políticos y las reminiscencias autobiográficas surgidas de las referencias oblicuas a Lepanto y de la propia condición cautiva del personaje hay que sumar también la autorreferencia literaria, ya que las quintillas que repone Ricardo como parte de la historia de los poetas catalán y andaluz aparecen también citadas en una de sus obras teatrales sobre cautivos: *Los baños de Argel*<sup>3</sup>.

Como se puede apreciar, aún sin haber podido profundizar en todos estos aspectos, el relato de lo sucedido en la carpa de Carlos V, evocación de la evocación,<sup>4</sup> espejo invertido de la escena narrada inmediatamente antes en la novela (nos referimos a la presentación de Leonisa), constituye un punto de concentración en el que se yuxtaponen diversas capas de sentido que dejan en evidencia una profunda conciencia literaria y del manejo de los recursos ficcionales.

## 2. Atisbos de lo tardío

A partir lo analizado, que es solo una mínima muestra de la funcionalidad de las ruinas en *El amante liberal*, me gustaría compartir algunas reflexiones sobre la posibilidad de leer esta novela (y la colección en la que está inserta, es decir, las *Ejemplares*) en el marco de una poética de lo tardío.

Pedro Ruiz Pérez propone en su artículo dedicado a estudiar “la invención de las ruinas”, que en el Siglo de Oro estas pueden ser consideradas tanto un *locus pictus* como un *locus fictus* y en relación con esto afirma: “...lo que convierte a las ruinas en materia poética y base de un subgénero lírico es su condición trascendente, su capacidad de actuar como significante de un discurso con base en el poder irrevocable del tiempo” (2019:40-41). Como lugar ficcional, las ruinas en *El amante* apuntan, por un lado, hacia la fragmentación como principio constructivo y, por el otro, introducen mediante una serie de juegos y evocaciones una reflexión sobre el tiempo, que se presenta, en principio, ligada a lo elegíaco y a la melancolía, pero asociada luego al poder transformador de las circunstancias vividas<sup>5</sup>.

La categoría de lo tardío, sobre la que hemos estado reflexionando en el grupo cervantino dirigido por Juan Diego Vila, del que formo parte, involucra tanto la noción de fragmentariedad como la conciencia del paso del tiempo<sup>6</sup>. Respecto de lo primero, a partir de las consideraciones ofrecidas por Adorno sobre las últimas obras de Beethoven, Said afirma que las obras tardías “son irreconciliables y marginadas por una síntesis superior: no encajan en ningún sistema, y no se pueden reconciliar ni resolver, puesto que su irresolución y fragmentariedad no sintetizada son constitutivas (...). Tratan sobre la ‘totalidad perdida’ y, por lo tanto, son catastróficas” (2009:35) Los conceptos de fragmento y catástrofe son, por supuesto, fácilmente asociables con las ruinas y con *El amante*. En efecto, durante mucho tiempo, la artificiosidad

<sup>3</sup> Y esta es solo una de las concomitancias y juegos de reescritura que se pueden señalar entre *Los baños* y *El amante*.

<sup>4</sup> Recordemos que Ricardo le cuenta a Mahamut que el cuento de los poetas se lo relató su padre a partir de sus memorias de lo ocurrido en la expedición de Carlos V.

<sup>5</sup> Las figuraciones de la melancolía en esta novela han sido estudiadas por Isaías Lerner (1987) y Julia D’ Onofrio, quien ha dedicado varios trabajos al tema. El más reciente es el publicado en el capítulo 4 de la tercera parte de su libro sobre la emblemática y la obra de Cervantes (D’Onofrio, 2019).

<sup>6</sup> Los postulados fundamentales que guían nuestro trabajo fueron expuestos por Diego Vila en una serie de artículos dedicados a este fenómeno en las últimas obras de Cervantes. Particularmente me ha servido como guía el que dedica al estudio de los preliminares del *Persiles* (Vila, 2019).

de esta novela, su construcción fragmentaria y experimental (que intenta adaptar el modelo bizantino a una ficción corta, entre otras innovaciones) provocaron que la crítica la considerara una obra malograda (así lo atestigua García López, 2001, en su nota bibliográfica dedicada a esta novela).

En relación con los mecanismos constructivos, podemos apreciar en *El amante liberal* (y puede extenderse a la colección de *Ejemplares*) una mayor complejidad respecto de otras obras en las que Cervantes aborda algunos de los mismos temas. Si establecemos una comparación con los modos en que se trabajan las referencias literarias, las remisiones autobiográficas y las reescrituras de la propia obra en otros textos anteriores (en este caso, concretamente, si los cotejamos con el trabajo que se hace con la materia del cautiverio en *El trato de Argel* y en *Los baños de Argel*, e incluso en la historia del Capitán cautivo), comprobamos que las formulaciones posteriores se vuelven más sofisticadas e indirectas. La figura del autor y las reflexiones metaliterarias aparecen bajo un espesor que vela y dificulta la identificación directa. Y, en este sentido, la consideración del tiempo en *El amante liberal* revela una mayor sinuosidad. Como última observación, nos gustaría mencionar que el final de la novela analizada propone un tiempo extra al de la historia: la voz del narrador introduce un más allá en el que nuestro protagonista ha alcanzado una fama que perdura en su linaje. Y este gesto de proponer un *plus ultra* textual nos parece significativo, porque es precisamente una de las estrategias desplegadas por el autor en su figuración del tiempo en sus últimos textos. Del mismo modo, el final de las *Ejemplares*, con la promesa de la segunda parte del *Coloquio* que nunca llegará, extiende el juego que el autor había planteado en el *Prólogo* al anunciar a los lectores que, tras estas novelas, si la vida no lo abandonaba, nos ofrecería muchos otros textos<sup>7</sup>. Esto deja al descubierto un artificio íntimamente relacionado con las preocupaciones tardías por el paso del tiempo: la idea de que habrá escritura mientras haya vida tiene su contrapartida en la esperanza (vislumbrada en la fama póstuma asignada a Ricardo) de que, mientras haya escritura, también habrá alguna forma de sobrevida.

### Bibliografía citada

- Casalduero, Joaquín (1974 [1943]). *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001 [1613]). *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Córdoba, Pedro (1988). “Cita y autocita en Cervantes. Verdadera relación de las curiosas y diminutas aventuras de dos quintillas”, en *La recepción del texto literario*. Madrid: Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 39-50.
- D’ Onofrio, Julia (2019). *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fagiolo, Marcelo (2005). “Formas del pintoresquismo entre el manierismo y el barroco: de la ruina al derrumbe”, en AAVV, *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundación Caixa de Catalunya, 56-65.
- Ferri Coll, José María (1995). *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Alicante: Universidad de Alicante.

<sup>7</sup> Este dispositivo de la promesa fue estudiado por Clea Gerber (2005) en el Quijote y en relación con “el tiempo que resta” en sus últimos artículos sobre los preliminares del Persiles (Gerber, 2018 y 2019).

- Forero-Mendoza, Sabine (2005). "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento, en AAVV, *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundación Caixa de Catalunya, 25-35.
- López Bueno, Begoña (1986). "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los siglos de oro". *Revista de Filología Española*, LXVI, 1-2, 59-74.
- Fosalba, Eugenia (2019). "Versión oficial de la Jornada de Túnez y desvío afectivo en el soneto XXXIII de Garcilaso", en Sánchez Jiménez, A. y Crivellari, D. (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 73-99.
- García del Campo, Ma. José (1990). "Elementos bizantinos en tres *Novelas ejemplares* de Cervantes", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 609-619.
- Gerber, Clea (2018). "'Que yo me voy muriendo': temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del *Persiles* de Cervantes". *Hipogrifo*, Vol. 6, Núm. 2, 131-140.
- Gerber, Clea (2019). "El tiempo que resta en los preliminares del *Persiles* Cervantino", en González Cañal, R. y García González, A. (ed. lit.), *Los trabajos de Cervantes: XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Castilla - La Mancha: Universidad de Castilla - La Mancha, 151-156.
- Lerner, Isafás (1987). "Aspectos de la representación en *El amante liberal*". *Filología Homenaje a Celina Sabor de Cortazar*, XXII, 1, 37-47.
- López Griguera, Luisa (1994). *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Marchán-Fiz, Simón (1985). "La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto". *Fragmentos*, 6, 4-15.
- Orozco Díaz, Emilio (1943). "Ruinas y jardines (su significación y valor en la temática del barroco)". *Escorial*, 35, 341-407
- Parodi, Alicia (2002). *Las Ejemplares: una sola novela*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ruiz Pérez, Pedro (2019). "*Locus fictus*: la invención de las ruinas y la mirada subjetiva", en Sánchez Jiménez, A. y Crivellari, D. (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 35-58.
- Sánchez Jiménez, Antonio y Crivellari, Daniele (eds.) (2019). *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor.
- Vila, Juan Diego (2019). "'con las ansias de la muerte': El aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino", en Sagrario López Poza, N. et al. (editores), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*. La Coruña: Universidade da Coruña, 813-827.
- Vitali, Noelia (2011). "Ruinas y profecías en *El amante liberal* de Miguel de Cervantes", en Bendersky, José, Ferrer, Margarita y Filippetti, Carlos (eds.), *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*. Azul: Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 125-135.
- Vitali, Noelia (2013). "Ruinas", en Parodi, A. y Vitali, N. (Coord.), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección cervantina*. Buenos Aires: Eudeba, 175-180.
- Vranich, Stanko (1980). "La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII", en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (Dir.) *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977. Canadá: University of Toronto.
- Wardropper, Bruce (1969). "The poetry of ruins in the Golden Age". *Revista Hispánica Moderna*, XXXV, 4, Oct.-Dic.



# Literatura española contemporánea

---



# Entre la locura racional y la razón enloquecida, construyendo la supervivencia, en *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes

**Andrea Soledad Calandra**

Universidad Católica de Córdoba

*andy25-22@hotmail.com; calandra627@gmail.com*

## Resumen

La humanidad ha ingresado en una profunda crisis, que se transforma en interrogantes donde las respuestas parecen haber quedado ineficaces para otorgar certezas a una contemporaneidad que exige el replanteo de los discursos, y la revisión del pasado, en aras de interpretar los signos del tiempo que se habita. *Los Episodios de una Guerra Interminable*, la saga en honor a Galdós, de Almudena Grandes, ejemplifican este cuestionamiento.

*La madre de Frankenstein*, el último episodio publicado, expone el límite fronterizo de la locura y la razón, a través de la supremacía de los discursos del poder, político y religioso, sobre los cuerpos y la identidad.

La revisión de la memoria histórica desde el presente, genera la (re) escritura de los discursos oficiales, un cambio de narradores desde lo discursivo a lo argumentativo, la apertura a la dimensión social y plural, la interrogación ante lo establecido.

---

**Palabras clave:** Supervivientes; razón; locura; poder; cuerpo.

Between rational madness and crazy reason, building survival, in *La madre de Frankenstein mother* by Almudena

## Abstract

Humanity has entered a deep crisis, which is transformed into questions where the answers seem to have been ineffective in granting certainty to a contemporaneity that requires the rethinking of discourses, and the revision of the past, in order to interpret the signs of the time that it inhabits *The Episodes of an Interminable War*, the saga in honor of Galdós, by AlmudenaGrandes, exemplify this questioning.

*The mother of Frankenstein*, the last published episode, exposes the borderline limit of madness and reason, through the supremacy of the discourses of power, political and religious, over bodies and identity.

The revisión of the historical memory from the present, generates the (re) writing of the official speeches, a change of narrators from the discursive to the argumentative, the opening to the social and plural dimension, the interrogation before the established.

---

**Keywords:** Survivors; reason; madness; power; body.

Almudena Grandes (Madrid 1960-2021) fue una escritora y periodista española, que desde 1989, sostuvo su compromiso con la palabra y con el territorio que ella simboliza, como lo manifestó en su Discurso de Investidura como Doctora Honoris Causa por la UNED,

Publicar una novela es fundar una isla desierta, modificar el aspecto de un océano infinito, ensuciar el inmaculado espejo de sus aguas con una mancha provisional o definitiva. Ese es el final de un largo proceso de escritura, años de días iguales, una íntima sociedad de dos soledades juntas (2020:4).

Su producción se divide en tres etapas, la primera donde el protagonismo lo tienen *Las chicas de la Movida*, una segunda de transición, y finalmente la tercera, y última de la autora, que se inaugura con *La Saga de los Episodios de una Guerra Interminable*. Cada etapa, requiere y merece un extensivo análisis, a los fines de este trabajo, se desarrollará de manera escueta ésta hipótesis de investigación sobre su producción, con el objetivo de contextualizar a la autora y el objeto de análisis, en este caso, la novela *La madre de Frankenstein*.

La primera etapa, como se enunció con anterioridad, el protagonismo lo tuvieron *las chicas de la Movida*, con las novelas *Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango*, *Modelos de mujer* (1994), *Atlas de geografía humana* (1998). En esta etapa se ejemplifican los cambios socioculturales que experimentaba España, las fronteras entre lo público y lo privado se disuelven, cambiar las costumbres era también cambiar las leyes y, con ellas, el marco de convivencia.

Almudena Grandes construyó personajes femeninos que demostraban en sus conflictos el reacomodamiento de la convivencia social, política, económica, histórica de España, a través del descubrimiento de las libertades del cuerpo, los vínculos, los mandatos sociales, la experimentación sexual, es decir, todas las aristas que compusieron la identidad de la generación de mujeres a la que perteneció la autora. Este momento le permitió construir su concepción literaria y su compromiso y posicionamiento con el mundo de la ficción,

desde entonces, escribo para vivir, y la pasión sigue llevándome la mano [...] no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina, y, precisamente por eso, todas las protagonistas de estos cuentos son mujeres (Grandes, 2006:16).

La etapa de transición la inaugura, *Los aires difíciles* (2002), en palabras de Grandes, la novela constituyó “una bisagra y una puerta” (2011, 3.55) La autora ejerció una nueva forma de utilizar el lenguaje, planteando un microcosmos de vínculos en Madrid, espacio predilecto para su creación literaria. Se suman a esta etapa: *Castillos de Cartón* (2004), *Mercado de Barceló* (2003) *Estaciones de paso* (2005), y *El corazón helado* (2007).



El intercambio entre la etapa anterior y la siguiente, lo lleva a cabo, *El corazón helado* (2007), su primera novela sobre la Guerra Civil Española, sumado a la anécdota familiar de Grandes, cuya abuela fuese ver bailar, semidesnuda, a Josephine Baker, anécdota que se conoce como “la falda de plátanos” (Otra vuelta de Tuerka-Pablo Iglesias con Almudena Grandes, 2018:6:50-10:03) La madre de Grandes narra la historia de la abuela, haciéndole tomar consciencia a la hija, de que la cronología no correspondía con la evolución de pensamiento, simbolizando la ausencia de un discurso auténtico sobre lo que pasó en su país, con su país, y con los españoles que vivían, viven en él.

La tercera y última etapa de Grandes se centra en el revisionismo histórico, el eje central lo constituyen la Guerra Civil Española, el Franquismo, la Transición y la Democracia. Los Episodios de una Guerra Interminable: que inició con *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del Doctor García* (2017) y finalmente el último publicado, *La madre de Frankenstein* (2020), saga que quedó inconclusa a raíz de su muerte en noviembre de 2021. Su trabajo como columnista habitual del diario *El País* se registró en *La herida perpetua* (2019), donde demostró su capacidad de análisis y su compromiso sagaz y preciso en la interpretación de los signos del tiempo que le tocó habitar<sup>1</sup>. La saga en honor a Benito Pérez Galdós, (de) muestra “la necesidad de las sociedades pos dictatoriales en reabrir su pasado” (Colmeiro, 2010:21), para investigar y poder comprender aquellos sucesos que no obtuvieron justicia, puesto que fueron cerrados u olvidados u obligados a ser cerrados y olvidados en beneficio de la paz social.

En esta etapa Grandes, se posicionó como una novelista crítica de los discursos de la Historia Oficial, como definió Julio Neira Jiménez, una voz en “la defensa de los oprimidos y la lucha contra las injusticias sociales” (2020:4) la necesidad de poder entender la Historia de su país, de asumir, que, entre la Guerra, y la Democracia, a su generación algo les habían robado, constituye la esencia de su producción como su posicionamiento crítico, literario y político. Los Episodios también ameritan una subdivisión, a partir de *Las Tres Bodas de Manolita*, donde nace el concepto de supervivientes<sup>2</sup>, una subdivisión que realizó la propia autora:

Los personajes de estas novelas a diferencia de *Inés* o del *Lector* que tenían la épica de la Guerrilla, [...] son como las personitas que salen en los documentales detrás, cuando hay una persona que habla, y luego hay gente que va por la acera, que va por detrás, pues esta es una novela de los personajes pequeños que van por la acera. (Almudena Grandes: “Presenta en la SER *Las tres bodas con Manolita*” Entrevista con Pepa Bueno, 2014:2:25-2:40)

Los supervivientes retratan las microhistorias de la Historia, narran hechos cotidianos, como propone Michel de Certeau (1999), lo que se plantea cada día y lo que se oprime, el peso de la vida de vivir en una situación determinada, lo cotidiano que se relaciona con el interior, y desde ese allí, pacta con el exterior, para que la vida sea posible, habitando el tiempo y el espacio que toca vivir, caracterización que se visibiliza en los personajes y el tratamiento de los hechos históricos, en *Las Tres Bodas de Manolita*, *Los pacientes del Doctor García* y *La madre de Frankenstein*.

<sup>1</sup> Almudena Grandes falleció el 27 de noviembre de 2021. Su temprana desaparición física dejó incompleta la tercera de sus etapas. Sin embargo, escribió una última novela, sin publicar al momento de escritura del presente texto, donde se anticipa que no es el último episodio sino una narración distópica que Grandes produjo a raíz del aislamiento por la pandemia de Covid.

<sup>2</sup> La utilización de cursiva cumple la función de enfatizar ideas.

*La madre de Frankenstein*, narra la historia de Aurora Rodríguez Carballeira, Germán Velázquez Martín y María Castejón, la parricida, el psiquiatra y la auxiliar de enfermería, personajes que caracterizan a la España Nacional Católica de los años cincuenta, donde todo era pecado y todos los pecados eran delitos.

La tríada de protagonistas establece vínculos que los hacen compatriotas de una identidad, la de los supervivientes, desentrañando la historia de un país gobernado por el miedo, por la miseria humana ante las decisiones políticas que se justificaban en la pseudoprotección de los más débiles:

La historia de la nieta del jardinero era un minúsculo fragmento de la historia de España, un pequeño párrafo de un capítulo que nadie se atrevería a escribir en ningún manual, pero su verdad era tan grande como todas las verdades que nadie se atreve a contar en voz alta. (2020:135)

La novela se estructura en siete apartados: *Por las mañanas, alguien tocaba el piano*, un preludio de la novela; *El asombro* (1954), *La compañía* (1955), *La soledad* (1956) y *La madre de Frankenstein*, las cuatro partes que organizan la acción, y finalmente: *La historia de German. Nota de la autora y Los personajes*, aclaraciones sobre las diferencias entre personajes históricos y ficcionales, partes, que se encuentran presentes en la mayoría de los Episodios.

Las voces de la narración son tres: Germán, Aurora y María, quienes, desde la primera persona gramatical, organizan y presentan las acciones de todos los integrantes del mundo ficcional, alternando sus lugares de protagonistas con estos últimos, para (re) construir el espacio fronterizo de la locura y la razón. Germán Velázquez Martín, regresa a España, después de exiliarse en Suiza, para implementar un nuevo tratamiento en enfermas mentales, la clorpromazina, después de encontrarse con el director del manicomio de Ciempozuelos, José Luis Robles, quien le hace pensar en volver a su país:

porque en España nadie estaba familiarizado con la clorpromazina. [...] Porque la psiquiatría de mi país me necesitaba. Porque podría hacer grandes cosas por ella y por las enfermas mentales [...] porque no iba a trabajar para Franco sino para varios de cientos de mujeres abandonadas a su suerte. (2020:33)

María Castejón, la nieta del jardinero, la auxiliar de enfermería que lee en voz alta para Aurora Rodríguez Carballeira, a quien conoce desde que es una niña, y (re) conoce como una enferma mental, siendo ese tutelaje la formación que le muestra a María el mundo “Para mí, Doña Aurora era muy importante, su habitación, el lugar más maravilloso del mundo, la única puerta por la que podía salir del manicomio, ¿comprende?” (2020:108)

Aurora Rodríguez Carballeira, aparecerá en primera persona, en capítulos cortos, donde la locura se hace presente a través de un monólogo denso de delirios:

Si es que yo soy una mujer de otra época. Siempre he estado adelantada a mi tiempo, y así me ha ido. Nadie me lo ha reconocido nunca, ni aquellos cochinos que me llamaron asesina ni después, los de aquí... basta Aurora, no te enredes en lo viejo y piensa en lo nuevo, que hay mucho que pensar. (2020:238)

La *razón* en sus dos primeras acepciones de la Real Academia Española se entiende como “la facultad de discurrir y el acto de discurrir el entendimiento” (2001:1903), mientras que a la *locura* se la caracteriza como “privación del juicio o del uso de la razón” (2001:1395). La luz de la razón es el saber que adquiere la persona en su forma natural, y el uso de la razón, es la

capacidad a pleno del discernimiento del adulto, la locura aparece cuando ambos caminos se oscurecen. Razón y locura se implementan como conceptos antitéticos, la pérdida de la primera ocasiona la segunda, sin embargo, “la razón produce monstruos” (2020:11) como postula Francisco de Goya, en el grabado número 43, epígrafe introductorio de la novela.

En ocasiones la argumentación que sostiene a la razón, como eje de la persona, de la sociedad, de las instituciones, establece relaciones con el *poder* que concibe monstruos como la violencia y su ejercicio, como el control de la vida de los ciudadanos y la manipulación de sus decisiones y emociones.

Aurora, como todas las enfermas mentales, que habitaron el manicomio de Ciempozuelos constituye una metáfora de la España Franquista, *una miniatura patológica de un país enfermo*. Las reglas sociales las establecía el Estado y la Iglesia, santa comunión, que, tras obtener la victoria de la Guerra, se encargaba de pensar por sus ciudadanos, decidir los límites de razón y locura, y el tratamiento que estas requerían en los cuerpos de los españoles de los años cincuenta, donde la fe religiosa concebía a la locura como parte del plan divino y desconfiaba de los avances de la ciencia.

La experimentación con la clorpromazina tuvo su límite, cuando Leopoldo Eijo Garay, obispo de Madrid, visitó el manicomio, y pudo observar, como Rafaelita Rubio, paciente esquizofrénica había superado la enfermedad. La suspensión del tratamiento respondía a marcar el territorio de los vencedores sobre los vencidos, a ejercer la razón sobre la locura:

Que desde la Dirección General se valoraba extraordinariamente la iniciativa de don José Luis Robles al reclutar a uno de los seis únicos psiquiatras europeos, que habían dirigido ensayos clínicos del nuevo fármaco. Que, sin embargo, no podía dejar de informarle de la preocupación que inspiraba el hecho de que el único hijo varón del tristemente célebre profesor, Andrés Velázquez, una de las mayores, si no la máxima autoridad de la ciencia psiquiátrica en la España roja, disfrutar de la posibilidad de convertirse en una figura prominente de la nueva psiquiatría nacional. Que, desde luego, los hijos no heredan los pecados de sus padres, pero que había descubierto que sus compañeros de Ciempozuelos, aun respetando y admirando su gran labor, no calificaban precisamente a don Germán Velázquez como afecto a la gran obra del Generalísimo. (2020:343-345)

Rafaelita Rubio, regresó al padecimiento de su enfermedad, siendo violada y concibiendo una hija, que jamás conocería, puesto que jamás tomaría conciencia de su estado, debido a la falta de clorpromazina, una hija que el padre Armenteros, secretario de Eijo Garay, se encargaría de entregar a un matrimonio fiel al régimen, para que creciera en los valores de la *España, firme y unida*.

La expropiación de niños durante el Franquismo respondió a la teoría de Antonio Vallejo Nájera, el gen rojo, donde se alegaba *científicamente* que los republicanos, hombres y mujeres, eran débiles mentales, justificando la práctica de la eugenesia, y la expropiación de los hijos de prisioneras de la Guerra Civil. A diferencia de lo que sucedió con otras dictaduras, la desaparición de niños españoles, contó con el apoyo de la Iglesia, y con la abierta y documentada colaboración de las autoridades penitenciarias, un aspecto de la historia española que aún espera su respuesta.

El ejercicio del poder sobre la vida de las personas, en post de un proyecto de país, la supremacía del bando nacionalista basándose en la concepción de un estado paternalista, que piensa, siente y ejecuta en post del beneficio de los *locos*, que no saben pensar, sentir, ni actuar. El

anterior planteo condice con el concepto de *biopolítica* de Foucault quien propone que “a partir del XVIII se han intentado racionalizar los problemas que plantea la salud, la higiene, la natalidad, la longevidad” (1999:209) donde el estado de turno se autoprocama dueño de los cuerpos de quienes constituyan la sociedad, justificándose en la razón. Sin embargo, no solo las enfermas mentales del manicomio de Ciempozuelos, serán invadidas por el sistema dictatorial, sino todos aquellos que no ingresen en el relato oficial. María Castejón, mantendrá un idilio con Alfonso Molina, médico de Ciempozuelos, María quedará embarazada, y Alfonso, la dejará para casarse con su novia. María Castejón logra superar la situación con la empatía de Eduardo Méndez, el psiquiatra *delicado* del equipo de salud:

¿Qué te pasa María? Tienes una cara espantosa. [...] Eduardo fue el único que se dio cuenta de que me había pasado algo [...] ¿Quieres tenerlo?, me preguntó. Dime solo sí o no. Fui sincera y contesté que no. [...] cuarenta y ocho horas más tarde, dejé de estar embarazada. [...] Cuando salimos a la calle, Eduardo me preguntó cómo me encontraba, y ya no me pidió que fuera sincera, pero volví a decirle la verdad. Me encuentro muy bien, le dije, porque ya no tenía miedo, porque ya no sentía angustia, porque me sentía igual que si acabara de estrenarme a mí misma. No te sientas culpable, María, así es como quiero que me lo agradezcas. No les des la satisfacción a estos hijos de puta. Me invitó a tomar algo y me contó que cuando era un crío le habían intentado arreglar dándole electrochoques, descargas eléctricas en los testículos mientras le ponían fotos de hombres desnudos delante, y otras cosas horribles. (2020:292)

Leonor Arfuch, en su estudio *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, expone la conceptualización del afecto, el *giro afectivo* de las emociones positivas y negativas, como herramientas de análisis de los sistemas políticos. Se caracteriza al afecto como “elemento común a lo humano y a lo no humano, y a cómo el afecto se diferencia de la cognición” (2018:22). El *afecto* entra en relación con el *cuerpo*, como lugar de efectuación de esa potencia, la cualidad de afectar y ser afectado, su vinculación con la memoria, la articulación de emociones, sentimientos y memoria personal que permite construir una autobiografía compleja, así como una conciencia extendida; enmarcándose en los pares de emociones propuestos por “Tomkins-Ekman interés-excitación, disfrute-alegría, sorpresa-susto, disgusto-angustia; indignación-ira, miedo-terror; vergüenza-humillación, repugnancia-repulsión, pares donde el segundo término evoca el grado de intensidad” (2018:22). El terror de María ante la manipulación de la hermana Anselma sobre su aborto, la indignación y la ira de Germán ante el robo de la hija de Rafaelita, la repugnancia-repulsión de María ante las manos de Juan Donato en contraposición con el disfrute y la alegría, en el encuentro con Germán y la victoria de Germán sobre el sistema franquista ante la libertad de María, y su respuesta a la hermana Anselma, proponiéndola como *desaparecida*.

Sarah Ahmed, teórica inglesa, propone interrogarse sobre *qué hacen* las emociones en las figuras del habla o del discurso que condensan la emocionalidad de los textos (2018:25), dando como ejemplo “la expresión de soft-nation-expresión usada en la retórica del Frente Nacional, para definir a la nación como un cuerpo blando que puede ser fácilmente penetrado por inmigrantes ilegales” (2018:25-26), como la justificación del Padre Armenteros para decidir sobre el embarazo e intervenir en el destino de la hija de Rafaelita, como la justificación de la Eugenesia, como la inferioridad del gen rojo, como la curación mediante electrochoques y lobotomías de la homosexualidad, como la suspensión del tratamiento de clorpromazina ante resultados positivos, como la decisión de situaciones fundamentadas en el interés y la exalta-

ción de un proyecto de país, la manipulación de la emocionalidad al servicio de los intereses políticos y religiosos del Franquismo.

Continuando con el giro afectivo, Laura Berlant, teórica norteamericana, manifiesta que “el optimismo no se refiere a una emoción en sí misma sino a la estructura de apego que la gente establece, pese a la inadecuación a sus fantasías, para sobrevivir en un permanente estado de crisis” (2018:27), en el ámbito político, se hablaría de una pedagogía de las emociones, donde la compasión, “exime de un participación verdadera y reactiva, una compasión mediada por el concepto de Butler, de las vidas que merecen ser lloradas” (2018:27). Las vidas que requieren de la esperanza compasiva de la libertad, de la verdad en el análisis de la palabra, como se observa en la cuarta parte de la novela, titulada *La madre de Frankenstein*, la novela que escribió Germán Velázquez Martín sobre su paso como psiquiatra en el manicomio de Ciempozuelos, cuya publicación se realiza cuando España ingresa en la Transición.

El análisis de las decisiones en la implementación de políticas de salud pública como las construcciones sociales, se reconstruyen cuando la rememoración histórica se humaniza y se separa de los intereses partidarios “sin memoria, sin leer las marcas del pasado, puede que no se reconozcan las diferencias [...] ni haya tolerancia respecto a las numerosas complejidades e inestabilidades de las identidades nacionales, políticas, culturales y personales” (Huyseen, 1995:252)

El manejo de la narrativa que efectúa Grandes, a través de una imbricación de discursos y de perspectivas, hacen que la revisión de los hechos vinculados a los años cincuenta, manifiesten una mutación desde el registro que se tiene de ellos, o que se tuviera con la llegada de su obra, “un cambio paulatino de los códigos culturales (de la mirada y de la palabra, transformación que no es acumulativa pero que no deja en la nada los procesos del pasado: los resignifica, lo cual supone que puede olvidar algunos acontecimientos o dar nuevo significado a otros” (Murrillo, 2012:27). Los supervivientes desde el análisis de las microhistorias, representan el nuevo significado, tensionando la narrativa contemporánea, el afecto, y la condición de ser afecto y de ser afectados, resonando en la tensión de (re) pensar los escenarios de los relatos históricos para revisar la memoria colectiva, “uno solo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (Halbwachs, 2004:36). El tratamiento del tiempo y el espacio, la categoría propuesta por Bajtín, el cronotopo, caracteriza a la supervivencia, como espacio plural que se relaciona con la posmodernidad, “no existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico” (2011:390) ya que los temas enmarcados en los años cincuenta, en la España Franquista, pertenecen a la agenda contemporánea: el aborto, el control político en relación: con el cuerpo, con el pensamiento, con la vida de los vencidos<sup>3</sup>, entre otros.

La narrativización de la identidad que logra plasmar la historia, donde surge el relato como configurativo de la experiencia humana y de su temporalidad, “dar cuenta ajustadamente de los procesos de auto creación, de las tramas de sociabilidad, de la experiencia histórica situada, de los sujetos, en definitiva, de la constitución de identidades individuales y colectivas” (2002:23).

La superación de la colonización, la construcción de una identidad plural que se manifieste en una cultura polisémica, depende de que la historia y la memoria, narren todas sus aristas. El lenguaje literario redime, resignifica e interpela, como expresa Arfuch en sus “tramas cul-

<sup>3</sup> Se nombran solo los temas expuestos en este trabajo, aunque *La madre de Frankenstein* enfrenta al lector con muchos temas de agenda actual.

turales de alta densidad significantes capaces de iluminar, aún en pequeña escala, un paisaje de época” (2002:30). La crítica como dispositivo de cura, de reflexividad y de reposición abre el campo a la ficción como componente razonable de lo político.

A raíz de ello se ha iniciado un proceso donde hechos históricos y culturales vuelven analizarse desde nuevas perspectivas, re-planteándose las consecuencias que ese hecho/s dejó en la identidad personal y colectiva de una nación, un proceso del que todos somos parte, y del que la literatura, convoca a participar.

## Bibliografía citada

- Arfuch, Leonor. (Comp) (2002). *Identidades, sujetos y subjetividad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Arfuch, Leonor. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Argentina: Editorial Eduvim.
- Bajtín, Mijail (2011). *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo veintiuno Editores.
- Basadísimos (27 de abril de 2018). Otra vuelta de Tuerka-Pablo Iglesias con Almudena Grandes. [Video] En <https://www.youtube.com/watch?v=IHUO4nDSm7o>; obtenido el 10/02/2020.
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Evaristo Cultural (2 de febrero de 2018) Entrevista a Almudena Grandes. [Video] En: <https://www.youtube.com/watch?v=gQx0Ah-fAQc&t=658s>; obtenido el 15/03/2020.
- Burke, Peter (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Certeau, Michel de (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chartier, Roger (Ed.) (2015). *Escribir las prácticas*. Argentina: Ediciones Manantial.
- Colmeiro, José (2010). “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, 452. *Revista electrónica de la literatura y de la literatura comparada*, 4, 17-34, En <https://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04-452f-mono-colmeiro-trad-es.pdf>; obtenido el 10/05/2020.
- Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. España: Paidós Básica. En: file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Etica-estetica-y-hermeneutica.pdf; obtenido 01/06/2020.
- Fundación Juan March (14 de diciembre de 2010). Almudena Grandes. Poética y Narrativa. [Video] En <https://www.youtube.com/watch?v=k-5IE11JrYE&t=3s>; obtenido el 01/03/2020.
- Grandes, Almudena (2005 [1989]). *Las edades de Lulu*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2005 [1991]). *Te llamaré viernes*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (1996). *Modelos de mujer*. Barcelona: Fabula. Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2014 [1998]). *Atlas de geografía humana*. Episodios de una Guerra Interminable. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2020 [2002]). *Los aires difíciles*. Buenos Aires: Tusquets Editores. Buenos Aires. Argentina.
- Grandes, Almudena (2003). *Mercado de Barceló*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2004). *Castillos de Cartón*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2005). *Estaciones de paso*. Sarandí: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2020 [2008]). *Malena es un nombre de tango*. Tusquets Editores. Buenos Aires. Argentina.
- Grandes, Almudena (2008 [2007]). *El corazón helado*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

- Grandes, Almudena (2010). *Inés y la alegría. Episodios de una Guerra Interminable*. Sarandí: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2012). *El lector de Julio Verne. Episodios de una Guerra Interminable*. Sarandí: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2014). *Las tres bodas Manolita. Episodios de una Guerra Interminable*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2015). *Los besos en el pan*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2017). *Los pacientes del Doctor García. Episodios de una Guerra Interminable*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2019). *La herida perpetua*. de Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2020). *La madre de Frankenstein*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Grandes, Almudena (2020). *Discurso de investidura de Almudena Grandes como doctora honoris causa por la UNED. Teoría de los naufragios*. En: <https://d3cra5ec8gdi8w.cloudfront.net/uploads/documentos/2020/01/23/-discursodeinvestiduradealmudenagrandescomodoctorahonoriscausaporlauned-bf486112.pdf>; obtenido el 01/03/2020.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003). *Cuestiones de Identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hoy por hoy (7 de marzo de 2014). Almudena Grandes: Presenta Las tres bodas de Manolita. Entrevista con Pepa Bueno. [Video] En <https://www.youtube.com/watch?v=xgaaWUGSTX4>; obtenido 01/03/2020.
- Huyssen, Andreas (1995). *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Labrador Mendez, Germán (2010). "El cristal de la bola". *Mombassa*. 2-8. En: <https://laleraturadelpobre.files.wordpress.com/2010/04/lo-llamaban-transicion-mombassa.pdf>; obtenido el 10/05/2020.
- Murillo, Susana (2012). "Modernidad y Modernismo", en *Posmodernidad y neoliberalismo. Reflexiones críticas desde los proyectos emancipatorios de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburgo. 19-35.
- Neira Jiménez, Julio (2020). *Laudatio Almudena Grandes Hernández*. Doctora honoris causa por la UNED 2020. España. En: [http://portal.uned.es/portal/page?\\_pageid=93,70640182&dad=portal&-schema=PORTAL](http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,70640182&dad=portal&-schema=PORTAL); obtenido 01/03/2020.
- Real Academia Española (2009). *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición. México: Espasa Calpe.
- Ricoeur, Paul (2008). *La historia, la memoria, el olvido*. Segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (1999). *La memoria del tiempo pasado: memoria y olvido*. España: Arrecife.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.





# Con mirada de niño: aproximación a la poética de Julio Alfredo Egea

**Marina di Marco**

Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”  
(Pontificia Universidad Católica Argentina)  
Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas

*mil.marinadimarco@gmail.com*

## Resumen

En tiempos en los que la censura afectaba hasta la posibilidad de mencionar a García Lorca en público, la producción poética granadina de los años 50 establece con él una referencia de filiación, explícita o implícita, con la cual se rescataba y valorizaba lo regional, a la vez que se tomaba una postura a nivel nacional. Y del primer homenaje escrito al poeta participó Julio Alfredo Egea (1926-2018), considerado embajador de los poetas de Almería en la poesía andaluza de posguerra, cuya obra, gracias a la franqueza de su estilo y a la universal contemporaneidad de sus temáticas, mantuvo su impronta y la acogida favorable del público a lo largo de toda su vida.

Junto con la herencia de Juan Ramón Jiménez, a quien Egea reconoce como uno de sus pilares, Lorca se torna un referente ineludible a la hora de analizar cualquier producción de este autor. En el presente trabajo desarrollaremos la poética de Julio Alfredo Egea, en quien estas influencias fueron madurando, para interpretar su obra como un ámbito en el que la memoria poética se desautomatiza en una “antología de sensibilidades”, y propone un nuevo ámbito de libertad para el lector.

---

**Palabras clave:** Julio Alfredo Egea; memoria poética; poesía granadina de los 50; pragmática de la lírica; recepción.

In the eyes of a child: approaching the poetics of Julio Alfredo Egea

## Abstract

In times when censorship affected the mere possibility of mentioning García Lorca in public, Granada's poetic production of the 1950s establishes with him a reference of affiliation, explicit or implicit. With it, they rescued the regional values, while taking a stand at a national level. The first written tribute to the poet was published, among others, by Julio Alfredo Egea,

considered an ambassador of the poets of Almería in post-war Andalusian poetry. Egea's work, thanks to the frankness of his style and the universal contemporaneity of his themes, maintained his imprint and the favorable reception of the public throughout his life.

Along with the legacy of Juan Ramón Jiménez, whom Egea recognizes as one of his pillars, Lorca becomes an unavoidable reference when analyzing the works of the Andalusian poet. This article aims to approach the poetics of Egea, in the light of these influences, to interpret his work as an area in which poetic memory is deautomatized in an "anthology of sensibilities", proposing a new area of freedom for the reader.

---

**Keywords:** Julio Alfredo Egea; poetic memory; poetry of the 50s in Granada; pragmatics roles in the lyric; reception.

## Introducción

En tiempos en los que la censura afectaba hasta la posibilidad de mencionar a García Lorca en público, la producción poética granadina de los años 50 establecía con él una referencia de filiación, explícita o implícita, con la cual se rescataba y valorizaba lo regional, a la vez que se tomaba una postura a nivel nacional. Y del primer homenaje escrito al poeta participó Julio Alfredo Egea (1926-2018), considerado embajador de los poetas de Almería en la poesía andaluza de posguerra, cuya obra, gracias a la franqueza de su estilo y a la universal contemporaneidad de sus temáticas, mantuvo su impronta y la acogida favorable del público a lo largo de toda su vida.

Nacido en Chirivel, Almería, en 1926, Egea se ha constituido como embajador de los poetas de Almería en la poesía andaluza de posguerra. Si bien su nombre queda afuera de antologías regionales como la de José Luis Cano (1952) o la de Elena Barroso (1991) –con lo cual se podría decir que "su figura roza la condición de poeta olvidado o silenciado, debido en buena parte a consideraciones partidarias" (Jiménez Martínez, 2006:9)–, resalta de manera rotunda en el ámbito provincial.

Su alejamiento respecto de las formas más usuales de prácticas literarias lo impulsó a vincularse con ámbitos diversos –revistas, conferencias, congresos, presentaciones de libros, contribuciones a homenajes, premios y recitales, entre otros–, ámbitos que, atravesados por el contexto epocal, contribuyen a ilustrar el complejo mosaico de la cultura poética española de la segunda mitad del siglo XX (Jiménez Martínez, 2006:10). Por ello –pese a la marginalidad multicausal a la que ha sido reducido en ciertos recortes del canon–, Egea es considerado en la actualidad como "uno de los escritores más importantes de Almería" (Jiménez Martínez, 2006:9). La franqueza de su estilo y la universal contemporaneidad de sus temáticas han logrado que la obra de Egea mantuviera su impronta y la acogida favorable del público, a lo largo de toda su vida.

Junto con la herencia de Juan Ramón Jiménez, a quien Egea reconoce como uno de sus pilares, Lorca se torna un referente ineludible a la hora de analizar cualquier producción de este autor. En el presente trabajo desarrollaremos cómo su influenciadura en la obra de Egea, convirtiendo su obra en un ámbito en el que la memoria poética se desautomatiza en una "antología de sensibilidades", para proponer un nuevo ámbito de libertad para el lector.

## I. La Generación poética del 50

Ninguna cronología de la lírica española del siglo xx puede prescindir del contexto sociopolítico reinante. En este sentido, las distintas generaciones aparecen vinculadas con hechos de peso para la historia de España: hechos que han marcado profundamente la poesía, sobre todo a través de la mirada de los poetas, que los han ido resignificando, al “saca [r] agua del pozo autobiográfico” (Combe, 1999:151). La llamada “Generación del 50”, conocida también –entre otras denominaciones– como “segunda generación de posguerra” y vinculada con el realismo social (Echevarría, 1992:21), puede ser comprendida y abarcada desde distintos puntos de vista. Según Manuel Mantero, la posguerra se extiende desde la finalización de la guerra civil, en 1939, hasta la muerte de Franco, en 1975. Dentro de este período, comprendido en un sentido amplio, Mantero incluye a la promoción<sup>1</sup> de los poetas de los años cuarenta, a los de los años cincuenta/sesenta, y a una tercera promoción que “cae sustancialmente fuera de los límites de la posguerra, y que podríamos llamar de los años setenta” (1986:37). En todos los casos, se pone de relieve la influencia de los acontecimientos militares, sociales y políticos, en relación con la vida de los poetas –los llamados “niños de la guerra” (Echevarría, 1992:21) –y con la vida de sus poemas.

La poesía atravesó el período como un fenómeno dual: se mostró a un tiempo vital y marginada, y fue abriéndose camino, en búsqueda de los medios de distribución adecuados. La publicación de libros era usualmente minoritaria (Mantero, 1986:21); “el Gobierno [...] no se interesó mucho por la poesía” (1986:21). Por ello las revistas se transformaron en el principal foco de distribución de los poetas: “la posguerra conoce un gran resurgimiento de las revistas de poesía en toda España. Ya que se había impuesto el silencio militar y político, los españoles se remedian con la poesía” (Umbral, 1995:249).

Dentro del período franquista (1934-1975) pueden distinguirse etapas. La que corresponde a los años 50 muestra diferencias con respecto a la década de 1940, que había constituido un período de aislamiento por parte de las potencias opuestas al régimen, y de gran autarquía por parte del Estado. Con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, estas barreras empezaron a debilitarse, por la separación de Franco respecto de las potencias del eje, y por la oportunidad que Estados Unidos vio en España de impedir los avances del comunismo. En los primeros años de la década de 1950, el acercamiento de España a la ONU propició en la generación poética un ambiente distinto, al que contribuyeron la posibilidad de que los universitarios viajaran, y también las incipientes críticas al franquismo, alimentadas tanto desde los sectores originariamente antifranquistas como desde los sectores falangistas desencantados (Mantero, 1986:17-18).

En este contexto, se instala la conciencia de la función social del arte. Por contraposición a una poesía que acompañaba los gustos del régimen (Jurado Morales, 2016), algunos poetas de los 50 vieron en la poesía una forma de comunicación<sup>2</sup>, un modo de interpelar a la sociedad. Por ello, Francisco Umbral atribuyó a quienes rotula bajo el término “socialrealistas” una disminución cualitativa en el aspecto propiamente poético. Según él–salvo en los casos, que considera excepcionales, de quienes “fueron grandes porque además [de socialrealistas] eran otra cosa”–, esta dimensión “directa y comunicativa” (Echevarría, 1992:10) terminó

<sup>1</sup> Si bien Mantero habla de “promoción”, para el presente estudio utilizaremos la palabra “generación”, en atención a que la bibliografía específica sobre Julio Alfredo Egea remite mayoritariamente o exclusivamente a este término (Jiménez Martínez, 2006; Blanco, 1987, por mencionar solamente algunos).

<sup>2</sup> Puede mencionarse a los siguientes: José Hierro, Blas de Otero, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Gabriel Zelaya (Jurado Morales, 2016).

por redundar en un “empeño socialmente noble, pero estéticamente sin salida” (1995:70). De hecho, Umbral apunta que, desde su perspectiva, “la poesía siempre es un arma cargada de futuro, pero de futuro poético y nada más. Los albañiles fueron para los socialrealistas como los cisnes para los rubenianos” (1995; 371).

Con el tiempo, este enfoque se iría difuminando (Jurado Morales, 2016): de la poesía crítica se desprende una poesía reflexiva, que con la madurez se va haciendo más estética. Este proceso culmina con la profundización en otra de las características: el interés por el mundo circundante y por la identidad del sujeto que lo habita. Surgen como temas fundamentales memoria, empatía, amistad y preocupación por el porvenir de España, y la poesía se entiende como forma de conocimiento de uno mismo y del mundo<sup>3</sup>. Los temas comunes abrevan en la cosmovisión humanista (Echevarría, 1992:21); así, el tratamiento de la cuestión del tiempo no se da desde la perspectiva de un asunto poético, sino en cuanto consagración de la temporalidad del hombre, y la infancia destaca como tema recurrente (Echevarría, 1992:25).

## II. Los poetas andaluces, herederos de García Lorca

En cuanto a las dimensiones geográficas de este fenómeno, se destacan dos grupos principales: de Madrid –que recibe a autores de distintas zonas, nucleados bajo la referencia de Vicente Aleixandre, y con sus medios de difusión privilegiados en la revista *Ínsula* y en el Premio Adonáis de Poesía– y el grupo catalán –que comienza con una tertulia de Barral, Goytisolo y Gil de Biedma en la Universidad de Barcelona, y cuenta con la revista *Laye*.

Al margen de estos dos grandes centros, existe otro, de mayor número de participantes, pero menos reconocido –quizás por su diversidad de focos, pues comprende gran amplitud geográfica y un variado número de revistas (Jurado Morales, 2016)–. Se trata de los poetas andaluces de los 50, autores con marcadas diferencias, dispersos geográficamente en Cádiz, Sevilla, Granada, Córdoba y Almería<sup>4</sup>, que gestaron iniciativas editoriales como la colección *Veleta al Sur* (Jiménez Martínez, 2006:547), y que dieron a conocer numerosas revistas. Como características propias de este grupo pueden contarse “el reflejo de inquietudes y preocupaciones religiosas desde el punto de vista del creyente” y “la aparición de enclaves literarios rurales, [...] casi eglógicos” (Jiménez Martínez, 2006:547).

Las revistas literarias de esta generación tienen en Andalucía influencia notoria. En este período desaparecen paulatinamente las revistas de corte rotundamente franquista, se amplían las líneas ideológicas de este tipo de publicaciones en toda España –en lo cual *Platero* y *Caracola* cuentan con un papel preponderante (Ramos Ortega 1994)–, y surge una gran cantidad de revistas prestigiosas de crítica, entre las que se cuentan *Ínsula* y *Praxis* (Jurado Morales, 2016). Según Mantero, “las revistas poéticas, durante los años cincuenta y sesenta [...], proliferaron en demasía. En Andalucía la inflación [de revistas] fue extraordinaria” (1986:34).

<sup>3</sup> Aquí se puede incluir, como parte de la promoción de los años 50, a Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Ángel González –que llegan a la poesía como conocimiento luego de trabajar la poesía como comunicación–, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez. A ellos los sucede una promoción posterior, que empieza a publicar en los años 60, integrada por nombres como Ángel García López, Manuel Vázquez Montalbán y Félix Grande.

<sup>4</sup> Además de Julio Alfredo Egea, a quien enmarcamos en este contexto, surgen como nombres significativos los que participaron en el recital que se sitúa como punto de partida del grupo andaluz de los 50, en 1957: Aquilino Duque, María de los Reyes Fuentes, Manuel García-Viñó, Manuel Mantero y Julia Uceda. A ellos se unen posteriormente María Victoria Atencia, Miguel Fernández, Rafael Guillén, Fernando Quiñones y Julio Mariscal Montes, entre muchos otros (Jurado Morales, 2016).

En Granada, un rasgo notorio en las revistas es la referencia a García Lorca: junto con la revalorización regional, se daba una toma de postura nacional (Jiménez Martínez, 2006:50). Una de ellas cobra relevancia para nuestro trabajo por la participación de Julio Alfredo Egea, pero, además, tiene el valor histórico de haber recuperado a García Lorca aún antes que *Don Alhambro* (1953), en un ejemplar que constituyó el primer homenaje escrito realizado a este poeta. Se trata de la revista *Sendas, poesías inéditas de autores noveles*, llevada a cabo por el grupo “Peña Literaria Domingo”, a cuyas tertulias Julio Alfredo Egea asistía con regularidad en los primeros años de su producción. El primer número de esta revista salió en enero de 1946 (Jiménez Martínez, 2006:48) y al respecto, Egea se pregunta:

¿Cómo pudo autorizarse la edición? El director, que tenía relaciones de amistad con algunas autoridades del momento, lo consiguió, y los participantes no salíamos de nuestro asombro. El número se agotó enseguida, y salvo algún incidente sin importancia todo marchó con normalidad. No nos explicábamos cómo podía autorizarse en aquellos tiempos, en que no se podía hablar públicamente del poeta. (Egea, en Jiménez Martínez, 2006:50)

La filiación con García Lorca atraviesa y define el posicionamiento de algunas producciones andaluzas de los años 50, lo cual nos permite también caracterizar de qué modo se inserta Egea dentro de este variado grupo. Según Jiménez Martínez, su participación en este primer homenaje escrito a García Lorca “confirma una de las actitudes más características en la trayectoria intelectual de Julio Alfredo Egea, [...] su intento de superar la fractura provocada por la guerra y la posguerra, en aras del concepto de la ‘reconciliación nacional’, todavía no manejado entonces” (2006:49). Por ello, cabe preguntarnos: ¿qué rasgos particulares aporta a la nómina de los poetas andaluces de los 50 la poética de Julio Alfredo Egea?

### III. Donde la memoria se hace verso: vida, obra y poética de Julio Alfredo Egea

Al comentar el caso de los socialrealistas –y teniendo en cuenta la cuestión de la censura como fundamental en el contexto de producción–, Francisco Umbral señala: “[la poesía] fue el género menos vigilado, aunque luego acabarían todos haciendo poesía política, en una desviación incongruente de su primer propósito evasivista. Pero el ser humano tiene tendencia a cerrar el círculo de sus contradicciones, quedándose dentro” (1995:249). Esta apreciación posibilita una aproximación al modo en que Julio Alfredo Egea se inserta en la generación andaluza de los años 50, límpido ejemplo de la multiplicidad de tendencias.

Egea se aparta tanto de la intencionalidad evasivista como de la búsqueda estrictamente política. No obstante, según Jiménez Martínez, logra reunir en sus versos “poéticas de procedencia diversa, obteniendo una propia y original en el proceso, [...] en una genuina tradición andaluza, a la vez que participa de preocupaciones estéticas de la poesía española de mediados de siglo” (Jiménez Martínez, en Egea, 2010:36). Esto nos habla de un vínculo original entre el poeta y la realidad que lo rodea, reflejado en esa conexión con la historia personal y social que ha nucleado, bajo una postura humanista, a la generación del 50 en su amplitud (Echeverría, 1992:21).

Julio Alfredo Egea nació en Chirivel, Almería, en 1926, en una familia de origen campesino, que llegó a tener tierras y animales en el norte de Almería (Jiménez Martínez, 2006:41). De

niño solía andar mucho por la rambla de Chirivel, y este primer contacto con la belleza natural se relaciona con su primera experiencia poética, a los ocho años:

Un día (muchos días) estando en mi paraíso me olvidé de que existían otros mundos, y no volví a mi casa a la hora de la comida, ni acudí a la escuela, y se alarmaron mis padres con toda razón, y mi madre me castigó a estar el tiempo libre, durante varios días, encerrado en el despacho de mi padre. Yo tenía ocho años, ya casi sabía escribir, y en aquel amoroso cautiverio nacieron mis primeros versos de forma instintiva, mis balbuceos líricos. (Egea, 2010:25)

Su infancia estuvo marcada por la guerra. A su hogar llegaban de ella ecos cada vez menos difusos –su padre había sido republicano de izquierda, pero con la contienda “olvidó sus tendencias políticas para dedicarse de lleno, arriesgando diariamente la vida, a la humanitaria tarea de ayudar a los perseguidos”–, y siempre emparentados con algún verso significativo:

Un día volvió mi padre cansado y enfermo. [...] Traía un librito en su mochila, era un libro de versos que se titulaba *Romancero gitano* y que le había dado un oficial de su compañía. Mi padre lo leía en voz alta, emocionado, con los ojos húmedos [...]. Después nos dijo que aquellos versos eran de un poeta que habían matado en la otra zona y que se llamaba Federico. Yo no sabía muy bien lo que era un poeta y se lo pregunté [...]. Mi padre me dijo que a él le parecía que un poeta era algo así como un novio eterno de los seres y las cosas, y yo no comprendí muy bien, pero pensé que no debía matarse a ningún hombre, mucho menos a los que ejercían un oficio de amor. (Egea, 2010:39)

Al finalizar la guerra, su familia se mudó a Granada. En 1946, Egea empezó a desarrollar su obra en el contexto de la escasa vida literaria de la ciudad. Participó en la mencionada revista *Sendas* y publicó *Poesía (Amorosas. Granada. Estampas de la Raza)*, de la cual posteriormente renegaría (Egea, 2010:44). Estudió Derecho en Granada, pero nunca ejerció. En 1953 realizó su primera lectura pública, con poetas consagrados como Rosales y Ruidrejo. También entonces fundó con otros el grupo “Versos al aire libre”, con el cual permanecería siempre en estrecha fraternidad (Jiménez Martínez, 2006:52) y al que evocaría con nostalgia (Egea, 2010:615). En 1954 se casó con Patricia López Lorente, y tuvieron cuatro hijos. *Ancla enamorada* (edición de autor) fue publicado en 1956, y había terminado de escribirlo antes del nacimiento de su primera hija. En 1960, tras fallidas presentaciones a premios, publicó *La calle* (colección Veleta al Sur), libro cuya escritura coincidió con la infancia del segundo hijo. En 1962 Egea dio a conocer *Museo* (colección Alcaraván), y sobre esto reflexiona posteriormente: “Cuando se publicaba este libro sobre pintura, nacía mi [tercer] hijo, Julio, que estudiaría Bellas Artes y sería pintor y escultor. ¡Qué misteriosa correlación de genes y sentimientos! ¡Qué secreto dialogar de la sangre y el espíritu!” (Egea, 2010:62). Su cuarto libro, *Valle de todos* (Editora Nacional), salió en 1963, en coincidencia con el nacimiento de su última hija.

En 1965 –siguiendo sólo con su “paternidad en libros” (Egea, 2010:62)–, disfrutó de la edición de dos libros: *Nana para dormir muñecas* (Editora Nacional) y *Piel de toro* (Veleta al Sur). Cada uno a su manera, los dos recibieron buena acogida. Les siguieron períodos de gran actividad editorial, que Egea equilibraba con viajes literarios, recitales y homenajes a poetas, entre los que se destaca el brindado a García Lorca en Sevilla, en 1968.

La mayoría de sus poemarios quedan recogidos en *Antología poética (1953-1973)*, homenaje de sus amigos almerienses, y en *Segunda Antología Poética (1973-88)*, que comprende gran parte del inédito *Arqueología del trino*, e incluye ilustraciones de su hijo Julio. Sus obras poéticas más importantes desde entonces fueron *Voz en clausura (1992)*, *Los Asombros (1996)* y *Fábulas de un tiempo nuevo (2003)*.

Como se desprende de la vasta cronología en la que se desarrolla su producción, cabe aclarar que, si bien la figura de Egea se posiciona inicialmente dentro del grupo de los poetas andaluces de los años 50, ello “sirve solamente para los comienzos de su actividad literaria” (Jiménez Martínez, 2006:547). Pese a ello, consideramos fundamental profundizar en el puente que se tiende entre los poetas andaluces de los 50 y la poética de Julio Alfredo Egea, cuyas raíces abrevan en los mismos cauces de los que se nutre el resto de su generación, pues él ha expresado: “Yo, con mi humilde quehacer, pretendo estar entre los poetas auténticos de mi “generación de los 50” –que son muchos y extraordinarios–, quisiera estar entre ellos, aunque fuera entre los últimos de la fila” (en Domene, 1999: párr. 33).

En efecto, Egea comparte las preocupaciones estéticas de la Generación del 50 en términos amplios, inscribiéndose dentro de una poética que comprende el arte como social y necesario, y que se acerca al realismo crítico (Jiménez Martínez, en Egea, 2010:36). Pero la realidad se introduce en la poesía de Egea a través del tratamiento metafórico de la cotidianidad –al estilo de dos de sus mayores influencias: Juan Ramón Jiménez y García Lorca–, a través de lo que Jiménez Martínez denomina “procedimientos irrealistas aplicados a una poética de la realidad” (en Egea 2010:35). Su mayor punto de contacto con el resto del grupo poético reside sobre todo en el estilo y en el lenguaje –la importancia del ritmo interior, la belleza traducida en imágenes, el simbolismo y el poder de sugerencia que comparten la grafía y la puesta en voz (en Domene, 1999: párr. 31)–, con un cierto tratamiento del coloquialismo poético que recuerda al “escribo hablando” de Blas de Otero y al “tranquilamente hablando” de Gabriel Celaya (Jiménez Martínez, en Egea, 2010:35).

Por el contrario, la mayor diferenciación de Egea respecto de la Generación del 50 consiste en la ausencia de un pronunciamiento político explícito. No asume un antifranquismo militante, pues se despega de las miradas estrictamente políticas –como mostrará en *Valle de todos–*, para resolver la cuestión social desde “otra dimensión, de tipo moral y cristiano” (Jiménez Martínez, en Egea, 2010:35). Por ello, aclara Jiménez Martínez:

Contra la injusticia y la desigualdad, el poeta exige la recuperación del mensaje emancipador de los primeros cristianos, que denuncia la acumulación de riquezas y la explotación de los pobres y desventurados, que serán los llamados a sentarse a la derecha del Padre”. Se trata, entonces, de una “poesía social, crítica, solidaria y cristiana, de un cristianismo de base, pero diferente a la poesía social antifranquista”. (en Egea, 2010:35)

Más específicamente, Egea comparte con los poetas andaluces de los 50 los temas del amor, el hombre, la naturaleza, la muerte, la intrahistoria y el diálogo con Dios, claves de su poética. Estos, afirma, “son los temas de todo poeta, de todo ser humano: no hay otros. La peculiaridad consiste en la forma de sentirlos y en el estilo de expresarlos” (en Domene, 1999: párr. 8). Desde la poética de Egea, el amor se muestra como un desprendimiento a nivel íntimo de la temática del hombre, visto como un ser marginado, pero susceptible –e incluso necesi-

tado— de exaltación poética<sup>5</sup>. La comunicación con el mundo natural “se introduce como una yedra por entre todos mis versos y prosas” (en Domene, 1999, párr. 12)<sup>6</sup>. Con respecto a la intrahistoria, Egea reconoce: “el historiador, a veces, se pierde en el aluvión de dinastías y batallas, y no ve los rincones decisivos de una encrucijada” (en Domene, 1999, párr. 13).

Por eso, su poesía refleja tanto la experiencia íntima del sujeto en el momento histórico como la validación de las leyendas que, embellecidas por el pueblo, pueden, a la hora de “llegar a la esencia misma de los hechos [...] tener tanta importancia como un frío trabajo realizado con rigores científicos” (en Domene, 1999, párr. 13)<sup>7</sup>. La muerte, por su parte, se introduce en la memoria constante del poeta como un destino siempre presente<sup>8</sup>, que se debate entre “la nada del derrumbe o una esperanza de liberación” (en Domene, 1999: párr. 14). De este modo, el diálogo con Dios no conforma solo un hecho religioso, sino también un sentimiento intrínsecamente humano<sup>9</sup>.

Por todo ello, cobra preponderancia en la obra de Egea el concepto de “paraísos compensadores” (en Domene, 1999: párr. 9), horizonte vital hacia el que se dirige toda su escritura, y al que particularmente se ligan sus poemas, en una relación con una realidad que no resulta mimética, sino íntimamente extrañada y elevada. Ese horizonte instaura en Egea el camino que transita la poesía para exaltar al hombre y a sus realidades, en una búsqueda estética que resignifica lo cotidiano. La base de esta exaltación es la memoria poética, que permite una conexión íntima con el yo, desde la cual se traduce el asombro por el mundo.

Al modo de la *Erlebnis* husserliana descrita por Dominique Combe (1999), Egea percibe la memoria poética como una “antología de sensibilidades” que se crea en el poeta, un “almacenaje de situaciones relevantes, en el subconsciente, por un pasado emocional, desde el descubrimiento personal de la vida, de la niñez y la juventud, en continuidad a través de la historia de todo hombre que mantiene su capacidad de curiosidad por el mundo” (en Domene, 1999: párr. 2). La mirada del poeta es la mirada del niño, esa mirada sorprendida ante el mundo que lo rodea y capaz de transmitir esa realidad en formas desautomatizadas (Bajour, 2013:49). Egea lo expresa en los primeros versos de su poema “La palabra”:

*Quizá cuando en la infancia se descubrían los cielos,  
y el aire quieto alzaba sus pájaros azules,  
ya estaba la palabra ensayando sus formas  
de volar desnudando la carne del harapo,  
presintiendo ser única al sentirse elegida.  
(Egea, 2010:1053)*

<sup>5</sup> Esta exaltación de lo marginal, en su expresión íntima del amor como problemática, pero también como posibilidad, estructura todo el poemario *Desventurada vida y muerte* de María Sánchez (1973), en el que se trata el tema de la prostitución. En este sentido, resulta especialmente significativo el poema “Ofrenda”, que inicia con los versos: “Hoy traigo, María Sánchez / mi corazón de novio / para rozar tu vida / con un calor distinto”.

<sup>6</sup> En efecto, prueba de ello son, en particular, los poemas “Las flores”, “El pino” y “El estanque” (Nana para dormir muñecas, 1965), en los que se parte del mundo natural para transmitir una mirada de infancia a través del recurso estructurante de la personificación.

<sup>7</sup> Así lo afirma también Egea en los versos de “Breve historia de España” (Piel de toro, 1965), poema escrito para su hijo Rafael: “La historia es un caballo, un molino, una lanza, / una furia de rosas y un corazón partido. / Están equivocados tus textos escolares”.

<sup>8</sup> Buen ejemplo del tratamiento de este tema en relación con la figura del poeta es el soneto “Herido estoy” (Piel de toro, 1965), dedicado a Miguel Hernández, y cuyos tercetos rezan: “Cuando digo Miguel digo raíces, / digo un largo dolor de despedida, / digo sudor y luz, tierra pisada. // Yo sé que me hablas tú, sé lo que dices. / Me cruza el corazón toda la herida. / Herido estoy mortal de tu pedrada”.

<sup>9</sup> Así se ve en la pregunta desesperada que alza el poeta en “Carta a un astronauta” (Cartas y noticias, 1973): “¿Qué soledad de Dios habrás sentido / lejos del hombre, cada vez más lejos / de Dios, por unos cielos minerales?”.



#### IV. Conclusiones

Egea concibe la memoria poética como una memoria que el poeta guarda “de una manera muy particular, sublimada o dramatizada, enriquecida por resortes imaginativos, sin por eso falsearla”, y que queda “en el subconsciente, hecha embrión de poema” (en Domene, 1999: párr. 2). La existencia de resortes imaginativos que enriquecen la experiencia da cuenta de la posibilidad de desdibujar la oposición entre ficción y verdad: el “hablar ficticio” planteado por Martínez Bonati (Calles Moreno, 1997:54-59) –que expresa en el poema la experiencia que el poeta considera significativa– no deja de proponer, a su vez, una verdad. Allí, en ese espacio inmaterial –semejante al que, en palabras de Pozuelo Yvancos, establece un “nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones concretas, que multiplica el contexto comunicativo” (1999:189) –, se conjugan la expresividad del autor y la búsqueda del lector, que espera del poema una “mayor significación” (Pozuelo Yvancos, 1999:183). Por ello, Egea ha dicho:

La auténtica satisfacción del poeta [...] es la que nos da el momento mismo de conseguir el poema, y el saber que alguien, en algún sitio, un amigo o un ser anónimo, lo hará suyo, ampliará su posible capacidad de sugerencia, estará unido a nosotros en comunión de sentimientos. (en Domene, 1999:5)

La satisfacción del poeta se desdobra en dos ejes. Por un lado, la tranquilidad de “conseguir el poema”, tras la ardua y solitaria labor de composición. A ella se refiere Egea en un verso de “Poeta”: “Cuando un dolor sentía era el parto de un verso” (2010:770); es el autor quien, a través de estrategias completas, garantiza la constitución semiótica del texto (Calles Moreno, 1997:169). Egea suma a ello una apertura a la comunicatividad de la poesía: su poética se inserta en el juego de roles pragmáticos del texto lírico, pues sus poemas no solo parten de la relación entre el autor empírico y el hablante imaginario, sino que también se proyectan como acabados en su comunicación con el lector empírico. El lector “hará suyo” el poema, pues él es quien garantiza su propia actividad semiótica (Calles Moreno, 1997:169). Egea, lejos de pretender un monopolio totalitario de la voz poética, acompaña la extensión de los roles pragmáticos, gracias a la cual la lectura se sitúa en un “nuevo “espacio” de libertad, regido por la complicidad entre autor y lector” (Puppo, 2013:50). Por ello, el autor andaluz concluye su composición “Poeta” –en el que considera que se expresa su idea de lo que debe ser la poesía (Egea, 2010:770)– con los versos que siguen:

*Pero de pronto un día llega un ser que ha ejercido  
la humildad y ha tomado para sí mi palabra  
y respira a mi lado y brinda con mi aliento  
y deslía versos míos para hacerse un vendaje,  
ganándose el paraíso del verbo compartido.  
(Egea 2010:770).*

#### Bibliografía citada

- Bajour, C. (2013). “Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy”. *Imaginaria*, 332. En: <http://www.imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>; obtenido el 02/05/2022.

- Barroso, Elena (1991). *Poesía andaluza de hoy, 1950-1990: aproximación a su estudio y selección*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Blanco, Miguel Ángel. (6 de septiembre de 1987): "Julio Alfredo Egea, poeta de la generación del 50" [entrevista]. *Ideal de Almería*.
- Calles Moreno, José María (1997). *La modalización en el discurso poético*. Valencia: Universitat de València.
- Cano, José Luis, ed. (1952). *Antología de poetas andaluces contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Combe, Dominique. (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 127-153.
- Domene, PedroM. (1999). "Julio Alfredo Egea, memoria poética". En *Con la raíz más alta que la rama*. Almería: Batarro. En: <http://www.julioalfredoegea.com/raiz.htm>; obtenido el 05/05/2022.
- Echevarría, Ana María (1992). *Grupo poético del '50*. Buenos Aires: Colihue.
- Egea, Julio Alfredo (2010). *Obras completas*. Almería: Diputación de Almería. En: [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-PCJAE-V1/\\$File/EgeaVol1.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-PCJAE-V1/$File/EgeaVol1.pdf); obtenido el 05/05/2022.
- Jiménez Martínez, Francisco (2006). *La obra poética de Julio Alfredo Egea*. Almería: Universidad de Almería.
- Jurado Morales, José (2016). Literatura Andaluza en Red (31 de agosto de 2016). *Capítulo 1. Introducción. La generación del 50 y Andalucía* [archivo de video]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=PqxxxfEJ3yg&t=1s>; obtenido el 05/05/2022.
- Mantero, M. (1986). *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1999). "Pragmática, poesía y metapoesía en "El Poeta" de Vicente Aleixandre". En *Teorías sobre la Lírica*. En Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 177-201.
- Puppo, María Lucía. (2013). *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- Ramos Ortega, Manuel. (1994). *La poesía del 50: "Platero", una revista gaditana del medio siglo (1951-1954)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones UCA.
- Umbral, Francisco. (1995). *Diccionario de Literatura Española 1941-1995; de la posguerra a la modernidad*. Barcelona: Planeta.

# Celebrar la llegada de la enfermedad con un encogimiento de dicha. Niños enfermos en Juan José Millás

**Sofía Dolzani**

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*sofi.dolzani@hotmail.com*

## Resumen

En las novelas de Juan José Millás la relación entre enfermedad y escritura produce un saber sobre la propia práctica literaria y una reflexión biopolítica sobre las capacidades productivas de los cuerpos. Este modo de operar de la enfermedad es potenciado al entrar en estrecho vínculo con la infancia. Siguiendo este supuesto nuestro trabajo se propone abordar las conexiones entre infancia y enfermedad en la novela *El orden alfabético* (1998) y *Mi verdadera historia* (2017). Sostenemos que la relación entre infancia y enfermedad funciona como espacio que posibilita la producción de ficción y el agenciamiento a partir de la escritura. O dicho en otras palabras, el entrecruzamiento entre infancia y enfermedad opera en el despliegue de un lugar donde la ficción y la escritura se vuelven el espacio de potenciación de los cuerpos y de proyección de la vida. En este sentido, infancia y enfermedad devienen, de forma paradójica, condición necesaria para una utopía de salud.

---

**Palabras clave:** Infancia; enfermedad; escritura; Millás.

Celebrate the arrival of illness with a shrug of bliss. Sick children in Juan José Millás

## Abstract

In the novels of Juan José Millás, the relationship between illness and writing produces knowledge about the literary practice and a biopolitical reflection about capacities of bodies. This way of operating the disease is enhanced by entering into a close link with childhood. Following this assumption, our work intends to address the connections between childhood and illness in the novel *El orden alfabético* (1998) and *Mi verdadera historia* (2017). We maintain that the intersection between childhood and illness operates in the deployment of

a place where fiction and writing become the space for the empowerment of bodies and the projection of life. In this sense, childhood and illness become a condition for a health utopia.

---

**Keywords:** Childhood; illness; writing; Millás

Levanté la vista entonces y sentí un mareo físico. Desde aquellos años del colegio secundario la lectura casi siempre estuvo acompañada por alguna clase de compromiso corporal, como si el organismo recibiera un shock, un virus, una convulsión, un aturdimiento, una cefalea, incluso una fiebre; entiendo que era el remoto efecto de las lecturas de infancia atravesadas por la enfermedad. (Monteleone, 2018:116)

El fragmento con el que decidimos abrir este trabajo no pertenece a Millás, sino a Jorge Monteleone; más precisamente, a su libro *El centro de la tierra: lectura e infancia*, publicado en 2018. En dicho libro, Monteleone recupera a partir de la escritura fragmentaria de breves ensayos el relato de su acercamiento y sus experiencias con la lectura durante la infancia. La imagen es contundente: la vinculación entre infancia, enfermedad y lectura es algo sobre lo que Monteleone vuelve con insistencia para señalar la ocasión en la que el cuerpo se dispone de manera singular para habitar el universo de la ficción: “la enfermedad era mi coartada. Estar enfermo, librarme a la fiebre y a la adenoides llagadas y al cuerpo doblado de dolor y a las erupciones y al vómito, era la oportunidad para obtener algo más: compasión, cuidado, perdón y lectura” (2018:41). La enfermedad ingresa, de esta manera, como aquello que irrumpe e inaugura un acontecimiento en el orden cotidiano del cuerpo infantil. El niño enferma y lee. O mejor dicho, el niño enferma y obtiene con ello, junto al desajuste corporal, un tiempo-espacio para alojar ese cuerpo en la ficción. Una ficción que atraviesa, como las infecciones de la enfermedad, la totalidad de la materia corporal. De allí que para Monteleone la lectura quede asociada a un *compromiso* que recupera la corporalidad de esa experiencia infantil. De allí que el vínculo entre cuerpo y lectura se actualice como marca del cruce entre infancia y enfermedad: ese es en el libro de Monteleone el centro de la tierra, el lugar de la literatura.

Las relaciones entre infancia, enfermedad y ficción no conforman imágenes cuya exclusividad resida en el libro de Monteleone. Por el contrario, Juan José Millás –el autor que aquí nos interesa– las recupera en más de una ocasión para hacer de ellas un elemento que forma parte de su maquinaria narrativa. Ya sea a partir de la fiebre, la ansiedad, las anginas, los residuos corporales u otras patologías, la enfermedad penetra en la escritura millaseana y funciona como motor que vehiculiza, no solo las tramas de sus novelas, sino también una concepción de literatura que le es propia. Es que en los textos de Juan José Millás el vínculo entre enfermedad y lectura, entre enfermedad y escritura, o más precisamente, entre enfermedad y ficción se manifiesta en su condición necesaria y produce un saber metarreflexivo sobre la práctica literaria y un lugar de interrogación respecto de los modos de concepción biopolítica del cuerpo. Este modo de operar de la enfermedad adquiere una inflexión particular en su relación con la infancia en dos novelas que aquí nos interesa abordar: *El orden alfabético* (1998) y *Mi verdadera historia* (2017). En ambos textos, el protagonismo del cuerpo infantil adquiere una posición singular al entrar en contacto con la enfermedad. Si para Monteleone, la enfermedad en la infancia impacta de manera decisiva en las experiencias con la lectura y en un modo de “sentir el mundo” (109), tanto en *El orden alfabético* como en *Mi verdadera historia*, el entrecruzamiento entre infancia y enfermedad permitirán el despliegue de un lugar donde la ficción y la escritura funcionan como espacio de potenciación y proyección de una vida que desborda el dispositivo biopolítico del cuerpo, para proponer otro modo de existencia

vital. En otras palabras, la infancia se entrama en un devenir enfermo que forma parte —como se afirmará en *El orden alfabético*— de un programa existencial. Y aquí “existencial” no debe entenderse en su dimensión metafísica sino desde cuerpos que se asumen, antes que nada, como materia viva.

¿Cómo existir, entonces, en el proceso de un devenir de un cuerpo enfermo donde la ficción se presenta como posibilidad de vida? ¿Cómo existir, o mejor dicho, cómo habitar ese espacio ficcional que la infancia socava en su cruce con la enfermedad? ¿Qué resistencias y qué agenciamientos se habilitan como posibles en dicho punto de encuentro, cuando se adopta como posición el cuerpo del niño enfermo? ¿Y qué pasa con la corporalidad de esos niños al ser atravesados por la enfermedad y la ficción, por la infección de la ficción? ¿Cuál es, en suma, recuperando la expresión de Monteleone el *compromiso corporal y vital* (si es que lo hay) de los niños enfermos que protagonizan ambas novelas?

Tanto en *El orden alfabético* como en *Mi verdadera historia* encontramos una serie de marcas y recursos ya presentes en otros textos de la producción novelística del autor: las escenas de lectura y escritura, la dicotomía realidad/ficción como elemento estructurante, el problema del doble, las conflictivas relaciones familiares, la crítica al mercado y sus condicionamientos en la vida cultural, entre otros. Si como señala Prósperi en su lectura de *El orden alfabético* la pregunta que allí puede instalarse refiere al aprendizaje de la lectura (2013:208), el envés de dicho interrogante se proyecta en *Mi verdadera historia* en relación con la escritura. El aprendizaje de ambos procesos no puede pensarse, sin embargo, sin tener en cuenta, tal como trabaja Fumis en sus investigaciones sobre Millás (2017; 2019), la *posición infantil* desde la que la infancia ingresa como lugar desestabilizador, que funciona independientemente de la cuestión etaria pero que se *hace carne* en los cuerpos (2019:186). En este sentido, entenderemos aquí que la infancia en la narrativa de Millás, y específicamente en estas novelas, se inscribe en un doble movimiento: por un lado, desde *lo infantil* como *posición* discursiva que opera de forma desarticuladora sobre la lengua; y, por otro lado, desde la niñez que se identifica con una dimensión que atañe la materialidad del cuerpo (Dolzani, 2020:78), y que en este caso es posible de reconocer en los personajes que protagonizan ambas novelas. Un cuerpo que, como veremos, no solo se asume y se intensifica desde la enfermedad, sino que además se presenta como parte de una red de conexiones orgánicas y vitales que desmontan los límites unitarios y unívocos desde los que se fragua una concepción específica de cuerpo humano que atañe a la biopolítica, tal como lo refiere Roberto Espósito en *Inmunitas*. O dicho en otras palabras, tanto en *El orden alfabético* como en *Mi verdadera historia*, los cuerpos de los niños atravesados por la enfermedad desajustan y corrompen una noción donde la vida se ancla en los límites del cuerpo individual, del cuerpo como aquello propio del individuo, para indicar, en cambio, un desborde donde el organismo enfermo se presenta en tanto materia viva en relación con aquello que lo excede.

Esto se vuelve visible sobre todo en *El orden alfabético*. Novela que se compone de dos partes donde se narra un viaje ficcional de un niño durante el transcurso de una enfermedad, en la primera de ellas, y los efectos de dicha experiencia en la vida adulta, mientras se asiste a un padre hospitalizado por una hemiplejía, en la segunda. La infancia, tal como lo trabaja Fumis, ocupa en este caso “una tercera posición que desestabiliza el binarismo” (2019:214) que estructura el texto, dado que Julio, el protagonista de la segunda parte, no podrá deshacerse de esa mirada extrañada, de ese modo de sentir el mundo, que adquirió en el delirio atravesado en el tiempo de la enfermedad. Allí se juega, sostiene Jordi Gracia, la trampa con la que el realismo millaseano explora lo irreal como parte de lo real (1999:135). En su lectura, Gracia propone

*El orden alfabético* como una novela metafísica que explora la desolación de los límites de lo humano en una realidad hostil que, junto con el lenguaje, se deshace. Dice Gracia:

El lenguaje, la literatura, el orden alfabético no protegen contra el mal –en realidad, lo alimentan involuntariamente–, pese a ser garantías aparentes del orden (cuando el lenguaje se desmorona, el hombre se degrada hasta la pesadilla de su animalización, como sucede al final de la primera parte). (135-136)

En efecto, en la primera parte de la novela, en el relato que se contará en primera persona, el niño Julio ingresará inducido por las fiebres en una extensión de la realidad donde la vida social se ve alterada no sólo por la independencia vital que toman los libros, que salen de las estanterías y vuelan como pájaros, sino por el proceso de descomposición al que se ven sujetos tanto sus páginas como las palabras y los textos en general:

Las peores predicciones se cumplieron, pues a los pocos días empezaron a caer sobre las calles los cuadernos que habíamos rellenado en clase, con muy poca escritura, y folletos de todo tipo que también habían desaparecido en la desbandada general: desde instrucciones de uso de los electrodomésticos hasta los fascículos con recetas de cocina. Los periódicos, que desde luego se habían dejado de imprimir, tenían también una vida muy corta, quizá por la caducidad de sus noticias, o por la calidad del papel. Había zonas por las que no se podía caminar sin ir pisando esta clase de cadáveres que, al descomponerse, aparte del mal olor, atraían toda clase de moscas e insectos carroñeros. El Ayuntamiento creó una brigada especial, cuyos hombres iban con mascarilla y guantes de goma, para recoger estos desechos orgánicos que se guardaban en contenedores de basura con cierres herméticos. No obstante, había una gran preocupación por los folletos que perecían en el campo y cuyos cuerpos agonizantes caían sobre los sembrados, pues se desconocía el nivel de contaminación que podrían producir en las hortalizas. (Millás, 1998:46-47)

Dejando de lado una posible lectura de la toxicidad que se produce en el contacto de la palabra escrita con los alimentos, la realidad a la que el niño ingresa a través de las puertas de la cabeza que se abren con la fiebre (16), se revela como lugar compuesto, antes que nada, por materia viva. Ya sea por la presencia de moscas o insectos carroñeros, por las calles que se proyectan como vísceras o por los libros cuerpos que se transforman en desechos, *El orden alfabético* podría pensarse, más que como una novela metafísica, como una novela orgánica. Como un texto donde la enfermedad vivida por el cuerpo infantil genera una apertura, “un viaje al centro de la realidad más que la fuga al territorio de la invención” (39). Y este centro de la realidad al que se ingresa desde el cuerpo enfermo –un cuerpo que asimismo se desarma para mostrarse en sus fluidos– se revela como pura materia corporal expandida:

No es que yo estuviera hecho de humo, o de alguna clase de gelatina, pero sí de una materia inconstante con la que podía acoplarme a las características de aquellas calles móviles. [...] El conjunto urbano evocaba los penetrales de una víscera hueca, no las entrañas de una calle vacía. Más que sobre un empedrado, tenía la impresión de moverme por un suelo de anillos cartilaginosos, quizás por el interior de un tubo digestivo. Pensé que lo malo de que aquella situación se prolongara sería no ya que nos perdiéramos en las calles, sino que nos extraviáramos dentro de nuestro propio cuerpo: que

cayéramos en el riñón y no fuéramos capaces de salir de él para regresar al cerebro, en el caso de que lo habitual fuera vivir en esa víscera pensante. ¿Cómo sería un mundo dirigido desde las regiones lumbares? (99)

Extraviarse en el cuerpo propio resulta imposible en tal caso, puesto que el cuerpo ha sido expropiado por la enfermedad y vuelto parte de una realidad que lo desborda en tanto que materia viva; una materia que se vuelve carne y conjunto orgánico cuando eso que se nomina el propio cuerpo entra en relación a través de la enfermedad. En este sentido, la enfermedad en esta novela funciona como motor de un saber que se traza sobre la vida y que permite leer el continuum de lo orgánico que atraviesa los cuerpos. Ya no solamente el cuerpo humano, el cuerpo propio, sino las diversas corporalidades que entran en relación en el ciclo vital: el cuerpo niño, el cuerpo de las moscas, el de las arañas, el de los recintos urbanos, el de los libros y las palabras que se descomponen y devienen “desechos orgánicos” (47). No por nada, cuando el niño Julio y su familia intentan recuperar la palabra cuerpo comprando un frase hecha en el mercado negro de palabras –que funciona, además, en el trasfondo de una carnicería–, esta se quebranta y resulta inútil para designar lo que de ella se esperaba. Es que es una concepción humanista del cuerpo la que la enfermedad ha trastocado para inscribirlo dentro de una materialidad donde la vida avanza en sus relaciones orgánicas. En tal sentido, quizás eso que Jordi lee como una “degradación”, esa salida de lo humano (136), habría que pensarla como un espacio que la enfermedad interroga para indicar que allí, en ese desborde del cuerpo propio, la vida devela las potencias de sus relaciones.

En su ensayo *Inmunitas. Protección y negación de la vida* Roberto Espósito trabaja sobre la noción de inmunidad como proceso que puede leerse a escala local, inscripta en el cuerpo, y social, en su dimensión colectiva. La biopolítica será una de las formas que adopta el paradigma inmunitario, por medio de la cual se producirán tecnologías de diferenciación y protección de la vida de aquello que la amenaza. Espósito reconoce que uno de los procesos centrales de la biopolítica será anclar la vida en el cuerpo humano, restringirla al cuerpo humano individual, para volver el cuerpo objeto del biopoder: “el registro biopolítico se construye en torno de su renovada centralidad. El cuerpo es el terreno más inmediato para la relación entre política y vida porque sólo en aquel esta última parece protegida de lo que amenaza con corromperla o de su propia tendencia a sobrepasarse, a alterarse. Es como si la vida –para mantenerse como tal– tuviera que ser comprendida y custodiada en los confines del cuerpo” (2002:26). En este proceso de centralización de la vida el discurso de la medicina anátomo-clínica, tal como lo señala Foucault en su arqueología de la mirada médica, tuvo un rol fundamental. Espósito aborda, a raíz de los estudios foucaultianos, cómo el régimen del cuerpo –en tanto espacio de localización y protección de la vida– funciona en la medida que la vida se reconozca en los límites de la piel, del individuo, como vida propia. Y es frente a esta noción de propiedad que Espósito opone una idea de “carne” como otro modo de entender ese lugar del organismo vivo. La carne, dirá Espósito, es lo que expropia la vida del cuerpo individual, lo que vuelve el cuerpo impropio y lo ubica en el territorio de lo común (171).

La enfermedad, en esta línea, puede leerse como aquello corre el cuerpo del terreno de lo propio y lo vuelve lugar donde la vida entra en relación con aquello que la compone y la desborda: los órganos, los tejidos, las células, los microbios, las plantas, los animales, los insectos. Un espacio de conexión y reorganización de lo viviente que fricciona las medidas inmunitarias desde las que actúa el biopoder (199), tal como dejan leerse esa multiplicidad de corporalidades relacionadas a las que el niño accede a través de la enfermedad en *El orden alfabético*.

Ahora bien, Espósito no sólo pensará la noción de cuerpo trabajada por Foucault en relación con los distintos discursos médicos y sus estrategias biopolíticas de protección, sino que traerá también a colación algunas reflexiones sobre la biopolítica de los cuerpos posmodernos de Donna Haraway. Filósofa que se distancia del derrotero foucaultiano adjudicando que la noción de cuerpo trabajada por el intelectual francés conserva los resabios de una tradición humanista (Espósito, 2002:207). El pensamiento foucaultiano, dirá Espósito siguiendo a Haraway, corre el riesgo de quedar atrapado dentro de un aparato hermenéutico moderno y perder de vista “el momento en que explotan, o implosionan, los regímenes diferenciales que por siglos separaron y yuxtapusieron lo real y de lo imaginario, lo natural y de lo artificial, lo orgánico y de lo inorgánico” (208). La figura del *cyborg* propuesta por Haraway vendría a señalar ese desplazamiento en una reestructuración de la concepción de un cuerpo que ya no coincide únicamente ni con lo orgánico ni con los límites de la piel, sino que alberga múltiples otredades y se sabe desbordado (210).

Quizás en el marco de este desplazamiento sea posible leer los niños enfermos que, más de diez años después, Millás escribe en *Mi verdadera historia*. Novela en la que un niño narra su devenir escritor en el proceso de un encuentro entre su cuerpo enfermo y el de Irene, una niña coja compuesta de materia biológica y titanio. El cuerpo de Irene, sometido a la intervención médica desde los primeros meses de vida, escenifica no sólo las conexiones entre lo biológico y lo tecnológico, sino también, cierta resistencia a la organicidad:

Irene vive con unos tíos, que la acogieron al quedarse huérfana como si fuera hija suya. Ya me ha contado lo del “accidente” en el que perdió a sus padres y a su hermano, además de la pierna izquierda. Dice que le tuvieron que reconstruir la cara y que, cuando complete su crecimiento, le harán una operación de cirugía estética (una más, lleva cuatro) que convertirá la cicatriz del rostro en una línea apenas imperceptible. También le arreglarán un poco el ojo izquierdo y la ceja. (Millás, 2017:55)

Si, por un lado, el cuerpo desarticulado de Irene se resiste al reordenamiento, a pesar de convivir con la sujeción constante al aparato médico que lo trata de rearmar, de volverlo funcional con la tecnología más avanzada en lo que a prótesis se refiere, el cuerpo del narrador, por otro lado, se deshace en secreciones que exceden su voluntad. Pareciera, en ambos casos, que asistimos a un desajuste corporal que desafía las órdenes y el control que los individuos pueden ejercer sobre sus cuerpos. Es que ya no podemos seguir hablando aquí del cuerpo como propiedad, como algo que se posee y sobre el cual es posible gobernar y gestionar a voluntad, tal como lo visibiliza el niño narrador en más de una ocasión: “llegué a casa sin cuerpo. O mejor, con un cuerpo blando, casi líquido, hasta los dientes parecían flexibles. Me había meado y hecho caca mientras corría con mis piernas de fieltro y respiraba con mis pulmones de paño y observaba la realidad con mis ojos de gelatina” (14). Nos encontramos nuevamente en *Mi verdadera historia* con una expropiación de lo corporal; con cuerpos que exacerbaban su materia, ya sea esta orgánica o artificial, con cuerpos que se desbordan y demarcan otros puntos de conexión donde la vida ya no pasa por un cuerpo cerrado y saludable, sino por esas patologías que hacen de la carne el punto de encuentro entre lo natural y lo artificial, lo biológico y lo tecnológico, lo monstruoso y lo animal. Una salida del dispositivo corporal de lo humano donde la impropiedad del cuerpo se vuelve punto de encuentro y de potencia: “vivimos una unión tan delirante que no sé muy bien qué miembros pertenecen a mi cuerpo y qué miembros al suyo” (77).



Ya no importará, de todas maneras, ese saber, puesto que ambos cuerpos han sido expropiados por las patologías que los asechan y han hecho de ese desborde, de eso incontrolable, un lugar de agenciamiento que devendrá potencia de escritura. Eso que ya se anunciaba como previsible en *El orden alfabético* –tras el despertar de Julio de las fiebres y ver en el espejo la imagen de un escritor decadente (82)–, se materializará en *Mi verdadera historia* con el devenir escritor del niño narrador. En ambos casos, será la enfermedad en la infancia la encargada de vehiculizar una forma de vida que se asume como programa existencial, como modo de existir, y que encontrará en la escritura el espacio de funcionamiento para eso que Monteleone nombraba en términos de *compromiso corporal* y que habría, quizás, que pensarlo más bien como *compromiso vital*. Como un compromiso que se encuentra con la vida en el contacto con lo otro, con lo orgánico, lo tecnológico, con la tierra, los bichos, lo animal, con la ficción y la escritura. Es esa conexión con lo viviente y esa desapropiación del dispositivo del cuerpo y su ampliación a otras formas de vida lo que los niños enfermos descubrirán, para volver carne y escritura, con la dicha de la enfermedad: “si sales a pasear por el pensamiento después de que la fiebre se retire, encuentras en él estrellas de mar, caracolas agujereadas y restos de embarcaciones: fragmentos de otras vidas, en fin, que sin ser la tuya sientes que te conciernen” (1998:42).

### Bibliografía citada

- Dolzani, Sofía (2020). “Niños, monstruos, zombis, escrituras: posibilidades de vida en *El mundo* y *Mi verdadera historia* de Juan José Millás”. *Boletín GEC* (26), 73-97.
- Espósito, Roberto (2002). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrutu, 2009.
- Foucault, Michel (1963 [2014] ). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Fumis, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral. En: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86876?show=full>; obtenido el 31/03/2022.
- Millas, Juan Jose (1998). *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- Millas, Juan Jose (2017). *Mi verdadera historia*. Madrid: Seix Barral.
- Monteleone, Jorge (2018). *El centro de la tierra: lectura e infancia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Prosperi, German (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges, Santa Fe: Orbis Tertius, Ediciones UNL.



# La imaginación sonora de la infancia en torno a la Transición: dos relatos

**Daniela Fumis**

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral  
(IHuCSO-Litoral, CONICET)  
Universidad Nacional del Litoral

*danielafumis@gmail.com*

## Resumen

La narrativa española de los setenta instala su búsqueda en las tensiones entre el ocaso del franquismo y las nuevas necesidades de la forma estética. En el marco de estas exploraciones surgen textualidades en las que resulta posible reconocer una educación sentimental de la niñez, tramada “a espaldas de los mayores” (Castellet, 2001). A este respecto, Labrador Méndez (2018) sostiene que, durante el franquismo, la literatura se convierte en una “fábrica de niños raros”, la usina de “lo niño liberado” (Savater, 1976; Labrador Méndez, 2017). En esta línea, el presente trabajo se propone abordar la imaginación sonora como territorio de indagación sobre la sensibilidad de la niñez en dos textos narrativos de difícil circunscripción genérica: *El sadismo de nuestra infancia* (Moix, 1970) y *Crónica sentimental de España* (Vázquez Montalbán, 1971). Nuestra hipótesis sostiene que la infancia se postula en estos relatos como una dimensión estratégica desde donde un ejercicio de arqueología sonora logra asediar una sensibilidad de naturaleza oral ligada a la literatura en clave primitiva y doméstica.

---

**Palabras clave:** Transición española; niñez; infancia; imaginación sonora; ventriloquia.

## The sound imagination of infancy around Transition: two tales

### Abstract

The Spanish narrative of the seventies searches on the tensions between the decline of Francoism and the new needs of the aesthetic form. In these explorations as a framework, somenew textualities emerge, in which it is possible to recognize a sentimental education of childhood, plotted “behind the elders’backs” (Castellet, 2001). In this regard, Labrador Méndez (2018) maintains that, during the Franco regime, literature became a “strange children’s factory”, the factory of “the liberated child” (Savater, 1976; Labrador Méndez, 2017). In this line, the present work intends to address the sound imagination as a territory

of inquiry about the sensitivity of childhood in two texts: *El sadismo de nuestra infancia* (Moix, 1970) and *Crónica sentimental de España* (Vázquez Montalbán, 1971). Our hypothesis maintains that childhood workshere as a strategic dimension from which an exercise in sound archeology manages to besiege an oral sensitivity linked to literature in a primitive and domestic key.

---

**Keywords:** Spanish Transition; childhood; infancy; sound imagination; ventriloquism.

*Todo se queda pálido ante aquella rutilante ensoñación en voz en off, en música en off. Una sintonía alegre como un surtidor de luces de colores* (Vázquez Montalbán, 1971:81).

*Mi niñez sustituyó los dones de la realidad a base de geografías imaginarias, construidas en belenes descomunales. La madurez, si existe, se contenta reproduciendo a escala natural aquel cúmulo de evasiones* (Moix, 1990:270).

## 1. Introducción

En las últimas décadas, y más concretamente luego de las movilizaciones sociales de 2011, el período transicional se desplaza en España hacia el centro de la agenda crítica. El debate sitúa a la Transición como proceso y como relato de ese proceso, en el que, precisamente, lo que se disputa son los sentidos de relatos disímiles que tensionan sobre sensibilidades generacionales precisas (Ros Ferrer, 2020). Así, en función de lo que se lee como ciertos solapamientos u omisiones en la Transición como traspaso político-institucional, surgen diversas indagaciones que se proponen, desde diferentes perspectivas, visibilizar la Transición como un fenómeno de aristas múltiples, que se gestionó no solo en los edificios de gobierno sino fundamentalmente en los hogares, en la memoria y en las calles.

En esta línea, el libro coordinado por Martínez (2012) nomina y demarca “la cultura de la Transición (CT)” en relación con una narrativa que compromete determinados consensos. No obstante, estudios como los de Germán Labrador Méndez (2017), Violeta Ros Ferrer (2020) y Brice Chamouveau (2017), van a intentar matizar y/o complejizar los alcances de este concepto. La investigación de Labrador Méndez, por ejemplo, sigue la estela del planteo de finales de los 90 de Teresa Vilarós, pero se detiene en la exhumación de materiales que posibilitan la demarcación de un archivo por venir en relación con producciones inclasificables, efímeras y de difícil reproducción que otorgan un nuevo espesor a la *otra* Transición, aquella en la que la democracia se materializó en los cuerpos *desatados*.

También en esta línea, el estudio de Brice Chamouveauindaga sobre archivos judiciales en función de situar el foco y problematizar la demanda institucional de “normalización” en el proceso transicional. En una narrativa en la que el cambio y la libertad son valencias que *maquillan* las continuidades efectivas con la ideología del régimen, las llamadas “subjetividades díscolas” (Chamouveau, 2017) problematizan el mandato de guardado y discuten el celo sobre la dimensión de lo privado. El análisis de este autor pone de relieve las *trampas* de los discursos de la libertad: determinados actos serán respetados institucionalmente solo a condición de que sean reservados solo al ámbito de lo personal (con su consecuente invisibilización o, su contrario, su espectacularización ridiculizante).

En definitiva, sobre la constatación de las parcialidades e imposturas que habilitan el reconocimiento de las mismas contradicciones que cimientan el relato y, desde un distanciamiento que es temporal pero que, a la vez, supone la apropiación de un legado, surgen nuevas preguntas que habilitan intereses inicialmente desplazados. En esta dirección, nuestro trabajo busca situarse en el cruce de tres grandes “zonas conceptuales”: la Transición española, la cuestión de la infancia y la canción popular de índole sentimental de principios de siglo XX, específicamente, en su reconsideración en el tardofranquismo y en los años setenta. En la intersección de estas zonas es posible identificar un interés narrativo relacionado con la infancia como un territorio de exploración particularmente productivo.

Siguiendo estas primeras ideas, la presente comunicación se organizará en tres momentos: en el primero de ellos, se plantea una aproximación a la tensión niñez-infancia como emergente *de y en* la Transición. En el segundo, se propone un acercamiento a algunas cuestiones específicas del corpus y, en el tercero, se avanza sobre una conceptualización que permita reflexionar sobre lo que podría ser llamado como *la imaginación sonora de la infancia* a partir del trabajo que estos relatos proponen.

## 2. Transición entre la niñez y la infancia

Las prácticas y manifestaciones que configuran la Transición en tanto proceso se pueden reconocer entramadas con un cuerpo de experiencias (Labrador, 2017) que se inicia durante el franquismo tardío y cercano, además, a las culturas juveniles que merodean los discursos en torno al mayo francés y a las movilizaciones en Estados Unidos. Hay un relativo consenso en identificar la segunda parte de la década del sesenta en España como un período clave para la Transición. Así lo plantea Sánchez-Biosca:

[...] en los años sesenta germinaron muchas de las claves culturales (su dimensión y envergadura están todavía por determinar) que, sin incurrir en simplificaciones teleológicas, estallaron (es decir, se impusieron y extendieron entre la población) en los años eufóricos de conquista de las libertades. (Sánchez-Biosca 2007:109)

La apertura económica de la época habría posibilitado, además, el acceso a bienes de consumo que anunciarían una progresiva percepción de progreso y apertura. Lo que interesa señalar, particularmente, es el modo en que estos tempranos discursos del cambio de finales de los sesenta, incorporan el pasado como bagaje ahí donde, en realidad, parecieran imponerse las valencias de la ruptura y de la discontinuidad. Es precisamente en este punto donde puede reconocerse la importancia de la experiencia de la niñez en la inmediata posguerra.

De comienzo, resulta necesario explicitarla distancia entre los conceptos de niñez e infancia como una distinción básica operativa para nuestro trabajo. La niñez es un principio de construcción social, pautado en buena medida sobre una serie de condiciones biopolíticas que la delimitan (Dolzani, 2020) y que identifica una vivencia que suele requerir o reclamar una serie de sentidos en torno a la dimensión de lo afectivo. La infancia, por el contrario, constituye lo irrepresentable: puede leerse como una ficción que comprende *algo* de límites difusos. Una ficción, además, a la que se hace trabajar en términos de desvío, tomando como punto de partida la niñez, pero operando de forma diversa en términos creativos (Fumis, 2016,2019). Si la niñez tiende a la naturalización, como una etapa vital más o menos tópica, la infancia tiende a la ruptura. Y, en este abordaje puntual que proponemos en torno a la Transición, la

distinción niñez-infancia posibilita pensar que ahí donde el franquismo ha construido cuerpos seriados y oprimidos en la niñez, la infancia permite la reelaboración del pasado traumático en relatos donde los cuerpos se textualizan como *caja de resonancia de voces del pasado* que llegan al presente para exponerse como piezas de un dispositivo de transformación.

Sanchez-Bioscaalude a *las culturas del tardofranquismo* para referirse a “una red de complejas intersecciones” (2007:89) entre pasado y presente. Por tanto, para este autor, dar lugar y visibilizar esos cruces colabora a intentar evitar el esquematismo de los cortes temporales y de las segmentaciones tajantes<sup>1</sup>. También en esta línea afirma Vilarós:

Los nuevos modelos identificatorios que empezaron a prodigarse en España a partir del fin de la dictadura en el año 75, junto con su consecuente andamiaje económico, estaban ya incubándose en España durante los sesenta. Se trata más bien de enfatizar que, situando el actual cambio paradigmático globalizador en los sesenta, en las áreas históricas de modernización desigual, como era el caso de España en aquellos momentos, los procesos de des-significación y re-significación impulsados desde las localidades hegemónicas producen geopolítica y culturalmente en localidades receptoras no dominantes efectos y afectos muy distintos de aquellos derivados de las zonas emisoras [...]. (Vilarós, 2000:171)

Entonces, resultaría posible identificar una *sensibilidad transicional* (Ros Ferrer, 2020; Naval y Carandell, 2016) configurada a partir de la puesta en valor de una experiencia compartida cercana a una educación sentimental que se delinea, en principio, en la posguerra. Esto supone que las manifestaciones culturales transicionales (aquellas que se identifican como propias de las modulaciones de la democracia) se nutren, fundamentalmente, de las prácticas que constituyen un *habitus*, para decirlo bourdesianamente, moldeado durante la niñez. Así se podría pensar en términos de Williams, que en el trabajo específico que da *cuerpo* a la transición, lo residual de la niñez se reconfigura en infancia como emergente en tanto punto de mira.

Entonces, la niñez constituye, en principio, la usina de vivencias que, a través del recuerdo, se sitúa en clave de presente como un modo de leer la realidad. Estos cuerpos adultos encuentran en determinados enclaves de la niñez un instrumento para la reflexión sobre las condiciones de las narrativas del presente. Porque, en definitiva, al “contar la infancia” en realidad se cuenta una forma de crearla y esa creación dice más del presente que del pasado, en sintonía con todo proceso que involucre la memoria. En términos de Vázquez Montalbán (1971):

[...] recordar, poner en orden las voces y los ecos de nuestra educación sentimental pued [e] ser la búsqueda de un punto de referencia para poder empezar a comprender el por qué no comprendemos nada o casi nada de la espléndida confusión que nos envuelve.

### 3. Una educación sentimental

Dejar de lado la “restricción” y el “racionamiento” (las premisas de la posguerra) también supone empezar a dar espacio a la proliferación de recuerdos en términos de “prematura

<sup>1</sup> Por esta misma razón se elude en nuestro trabajo una delimitación precisa del período transicional en términos de fechas.

nostalgia”, en línea también con lo que ya en 1988 Carmen Martín Gaité llamaba “los usos amorosos de la posguerra”. Tanto Fernández Savater como también Naval (Naval y Carandell, 2016) se refieren a “una afectación sensible y en primera persona” (Fernández Savater, 2012) que atraviesa el tardofranquismo y dispone una dinámica de afectos organizada en torno a ciertos consumos culturales. En el marco de estas búsquedas se vuelve la mirada hacia la niñez como caja de herramientas de quien *ha vivido*, vale decir, de la experiencia que habilita la palabra.

La idea del encuentro con una sensibilidad particular/diferencial atraviesa los discursos de la época, tal como lo hallamos en el prólogo de la antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Ahí donde Castellet identifica *una nueva sensibilidad* en los novísimos, Masoliver Ródenasva a reconocer una “prematura nostalgia de la infancia” (1970). Y esto tiene sentido, además, porque esta educación sentimental que Castellet lee tramada en la mixtura de alta cultura, cultura popular y cultura de masas, es la que nos permite retornar a esos relatos liberadores que estos niños de la posguerra se dan a sí mismos, en palabras del autor, “a espaldas de los mayores”.

Resulta pertinente leer junto a este prólogo dos textos casi contemporáneos: *Crónica sentimental de España*, de Manuel Vázquez Montalbán (1971) y *El sadismo de nuestra infancia*, de Terenci Moix (1970). Nos interesa abordar ambos textos en tanto exponentes de una emergencia que a comienzos de los setenta pretende iluminar los efectos de lo que Labrador Méndez llamaría “el franquismo somatizado en los cuerpos”.

Ambos textos invitarían a una lectura en relación con otros, como *Crónica sentimental de la Transición* para el caso de Vázquez Montalbán, *El día que murió Marilyn* y *El cine de los sábados* para el caso de Moix. Por cuestiones de extensión, nos vamos a circunscribir solo a los dos textos mencionados, pero reconociendo un potencial corpus ampliado en el que se habilita un diálogo inminente con la antología completa de Castellet y con esos otros textos<sup>2</sup>.

En concreto, *Crónica sentimental de España* recoge una serie de artículos (reportajes, los llama el autor) publicados en la Revista *Triunfo* a lo largo de 1969. El volumen de Vázquez Montalbán toma como punto de partida la idea de sentimentalidad machadiana, vale decir, recupera y profundiza la cuestión de la sensibilidad en dimensión histórica y se propone asediarla en términos de “lo popular”. Lo popular en Vázquez Montalbán se identifica con aquellos lugares que, en el primer franquismo, lograron un rol de distensión o catártico, como el cine, el fútbol, las canciones, los seriales, etc. Según Sanchez-Bioscaesta decisión supone un desvío por parte del autor que elige situar la mirada en “los productos de masas bajo el prisma de la cultura” tendiendo un puente entre lo antropológico y lo estético (2007:90). De hecho, el crítico considera que el texto de Vázquez Montalbán se convierte en una apuesta de riesgo por parte del autor y solo tardíamente puede comprenderse como parte de las culturas de la transición, en la medida que, en el momento de su aparición (1969, inicialmente) no encuentra un horizonte para ser decodificado convenientemente (Hart, 2007; Colmeiro, 2013).

En el caso de *El sadismo de nuestra infancia* reconocemos un texto de difícil clasificación genérica. Se trata de una suerte de diálogo imaginario en una escena posible que remite por reminiscencia a la escena decameroniana. El relato postula un Moix ficcionalizado que instalado en una masía y a la espera de que pase una tormenta de nieve, dialoga con algunos de los personajes de sus ficciones en pos de analizar y conceptualizar las raíces de lo que llaman “el sadismo de la infancia” de posguerra. En esa línea ingresan pasajes de coplas, un glosario de

<sup>2</sup> Asimismo, el análisis de la infancia al interior de la obra de cada uno de estos autores sería un trabajo factible e interesante a realizar.

términos clave, algunos salmos aprendidos en el período escolar, la historia de San Gerardito y la generación perdida del faraón Smenkaré.

Si las producciones de los autores que trabajan en la Barcelona de fines de los sesenta y principios de los setenta suelen ser leídas en relación con una aspiración cosmopolita y una voluntad de des-españolización (Vilarós, 2000), estos dos textos suponen una disrupción en esa tendencia predominante. Aunque las búsquedas en ambas historias exploran universos diversos, en el desplazamiento hacia un pasado que aglutina sentidos de lo español emerge un desdoblamiento, un punto de mira desdoblado donde se cifra una particular figuración de la niñez. Si la niñez se nutre de las modulaciones de lo nacionalista que exudan las imágenes del franquismo, el presente que lee la infancia se sitúa en términos posnacionales. Y esa misma figuración niña se sostiene en el reconocimiento de dos enclaves que insisten en los tres textos que mencionamos (tanto el de Castellet, como el de Montalbán y el de Moix): uno es la dimensión mitológica (en términos barthesianos) y el otro, un énfasis particular en la dimensión sonora (la radio, las canciones, la música, los discursos, los matices de la voz). Así, nuestra hipótesis sostiene que la infancia se postula en estos relatos como una dimensión estratégica desde donde un ejercicio de arqueología sonora logra asediar una sensibilidad de naturaleza *oral* en clave primitiva y doméstica.

Las mitologías que Castellet sitúa en la estela del análisis barthesiano se componen de elementos que definen los consumos culturales permitidos durante el franquismo. Si el *Aullido* de Ginsberg primero y el pop luego serán estímulos para diferenciarse de los mayores, las viejas textualidades representarán lugares en los que se *ha logrado hacer (involuntariamente) a contracorriente*. Son la prueba de lo que se puede crear cuando se imponen la restricción y el racionamiento.

Erin K. Hogan (2011, 2013) trabaja, en este sentido, sobre dos conceptos que son operativos para nuestro abordaje<sup>3</sup>. Se trata de los conceptos de *vocalización* y el de *ventriloquia* en dos períodos del cine español a los que llama “Cine con niño” y el “Nuevo cine con niño”. Según Hogan, en los films populares durante el franquismo, la ventriloquia aparece como una metáfora del poder y de la apropiación de las voces, de los cuerpos y de la subjetividad de los niños. En esta línea, la vocalización y la ventriloquia serían formas de indagar sobre los vínculos entre la voz, el habla y el cuerpo (Hogan, 2013). Sin embargo, la autora establece distintos niveles en una suerte de gradación para ese vínculo entre la voz y la figuración del niño. Dicha escala se desplazaría desde “el silencio, al *sottovoce*, pasando por la ventriloquia y culminando en la autoarticulación” (2011:6).

En esos distintos matices, como puesta en escena, en el cine con niño, la ventriloquia resulta quizás la estrategia más espectacular. Para Hogan, “la ventriloquia franquista consiste en la imposición del discurso de estado en el cuerpo del niño neutralizando su potencial subordinación” (2013:105), haciendo aparecer ese discurso como una convicción personal del niño producto de su elevación espiritual.

El desarrollo de Hogan deja sugerida la productividad de una lectura permeable a la articulación de sentidos sobre el filo de cine y dimensión sonora en estos textos. Ambos, aunque especialmente el texto de Vázquez Montalbán, nos invitarían a analizar el aprovechamiento de la figura del niño y sus variaciones en “niño prodigio”, con los protagonismos estelares a lo largo de las distintas etapas del franquismo: Pablito Calvo en *Marcelino pan y vino*, Joselito después y, finalmente, Pepa Flores/Marisol como figura epigonal (Hogan, 2013).

<sup>3</sup> Si bien el planteo de Hogan se circunscribe en su estudio a una indagación sobre el cine, resulta productivo en nuestro trabajo considerarlo en sentido amplio.



Finalmente, la pregunta es qué puede aportar la literatura a esa reflexión sobre la apropiación diferencial de la voz en la figura del niño en un momento determinado. Un intento de respuesta queda sugerido en el pasaje del texto de Moix que funciona como epígrafe de este trabajo: ¿qué implica, en este sentido, una “reproducción a escala natural”? Quizás no se trate de otra cosa que la irrupción de la potencia de “lo niño liberado” (Labrador Méndez, 2017) como emergente de narrativas alternativas a lo que el relato “adulto” institucionaliza.

#### 4. La imaginación sonora de la infancia

*El sadismo de nuestra infancia* dialoga con los textos de Vázquez Montalbán, a quien se incluye en los agradecimientos. Al respecto, reflexiona Moix:

En el mundo cultural de hace sólo veinte años éramos pocos los que nos atrevíamos a suscribir una defensa de la copla sin temor a ser tachados de reaccionarios. Todavía en 1970, cuando Manolo Vázquez Montalbán publicó su *Crónica sentimental de España* y el que esto escribe una especie de manifiesto generacional titulado *El sadismo de nuestra infancia*, nuestra reivindicación de la copla pudo parecer herética a quienes solo recordaban sus aspectos más vergonzantes, concretamente sus relaciones con el franquismo. (Vilarós, 2000:175)

En este sentido y, reapropiándonos de la conceptualización de Labrador Méndez (2017) sobre la condición bioliteraria de la experiencia transicional, nosotros podemos habilitar la reflexión sobre una condición *bioauricular* atravesada por la materialidad sonora del recuerdo y hacer funcionar los conceptos de Hogan en este terreno. En tanto vocalización, el texto de Vázquez Montalbán habilita una exaltación de la dimensión sonora de la cultura popular durante el primer franquismo, así, trabaja en sintonía *bioauricular* (hacia una *biocadencia*) ligada a la disposición de las voces y los matices rítmicos ofrecidos en la performance musical. En esta línea, el autor enfatizará sobre la potencia de las coplas y la zarzuela. Colmeiro define las coplas como “canciones que contenían una carga de exceso emocional para sobrevivir una posguerra y que iban más allá de sus aparentes intenciones, con unas protagonistas femeninas que estaban en las antípodas de los ideales del buen comportamiento defendidos por el régimen” (Colmeiro, 2013:24-25). Dice también Vázquez Montalbán al respecto:

Las gentes empezaban a tener educada la imaginación por más de diez años de acción del cine sonoro. Las canciones eran su paisaje melódico, pero ellos eran conscientes de que se trataba de un paisaje melódico devaluado. Y así como el pueblo hablaba de la Literatura con mayúscula como una lejana galaxia que no les pertenecía, en cambio tradicionalmente sabía la existencia de una música con enjundia, que daba más dignidad al paisaje de una vida. Esa música con enjundia era la zarzuela. (1971)

También en esta misma línea el autor agrega más adelante:

Los rapsodas radiofónicos y teatrales tendrán algún día su sitio en la historia de la verdadera poesía española. Ellos han educado el gusto del público, en especial en los años cuarenta y cincuenta, con sus poesías graduadas, adecuadas a una posguerra larguísima. (1971).

De esta manera, reclamando un ingreso provocador en los esquemas de la alta cultura, y resaltando su función pedagógica y catártica, esta música se concibe como una estrategia de supervivencia afectiva por parte de una comunidad.

Por su parte, Pepa Anastasio va a discutir la supuesta complacencia del cuplé con los esquemas ideológicos tradicionales (2007:195)<sup>4</sup>. Lo que resulta especialmente interesante para nosotros en la revitalización del cuplé es la puesta en valor del ámbito privado como un terreno para explorar creativamente en lo público. Este ingreso de lo personal en la *performance* conduce a que nos preguntemos qué supone su refuncionalización en la literatura, por qué autores como Moix y Vázquez Montalbán eligen trabajar sobre este material como territorio especialmente fértil en términos creativos.

Junto a la espectacularización de la sentimentalidad en la vocalización del cuplé, *Crónica sentimental de España* invita a leer, además, los matices de otras voces, por ejemplo, la de Martín Prats, locutor del NODO, relator de partidos de fútbol y locutor de la información taurina. Esta focalización en la potencia de las voces que constituyen el paisaje sonoro imaginario de la niñez tiene su contraparte en *El sadismo de nuestra infancia*, donde el énfasis se sitúa en lo que se denomina en el texto la mitología de la canción y la mitología del martirio. En esa compleja zona considerada como “el sadismo de la infancia”, las valencias del sufrimiento se leen de modo implícito “en los tebeos, en los anuncios de pastillas, en las novelas rosa” (Moix, 1970:31), pero también en las canciones andaluzas, en el melodrama y, especialmente, en los salmos cristianos que atraviesan la educación religiosa diaria. El dispositivo propuesto en el relato de Moix desprende estas reflexiones de la voz de los personajes a quienes se sitúa en diálogo con el mismo autor ficcionalizado. En ese sentido podría intuirse un ejercicio de ventriloquía transformada, en el que la niñez ya no sirve para figurar una escena de legitimación del discurso represivo, como sugiere Hogan, sino para hacer hablar a la infancia desde su misma inaprehensibilidad. Quienes hablan en presente, en realidad, serían esos niños cuyas voces oportunamente fueron la caja de resonancia de una amenaza a la que ahora, en tanto adultos, pueden reconocer transformada en sentidos dispersos y diversos en la ficción. Finalmente, a través de un bucle, podemos leer lo aparente a contrapelo: la niñez como efecto de la infancia. Porque existe un trasfondo de fracaso en todo intento de explicar los recuerdos de la niñez, el relato de Terenci Moix expone que la niñez puede contarse pero no explicarse. De este modo, la aproximación reflexiva a la niñez se transforma en infancia, es decir, en territorio impreciso, en merodeo, en pregunta. Como sugiere Moix (1990):

Dependo de una tradición oral cuyo protagonista soy. Nada sé que no hayan recogido otras conciencias sustitutas de la que yo no tuve. Es siempre la infancia una voz prestada por otros que me reflejaron y acaso desfiguraron. Ni siquiera puedo aspirar a compartir esta memoria. Existo en memoria ajena.

De esta manera, y para concluir, podemos sostener que en *Crónica sentimental de España* y *El sadismo de nuestra infancia* la niñez trabaja para convertir las voces que hablan-el-niño en apropiación productiva de infancia, a partir de la transformación de la tradición oral en imaginación sonora. Así, la infancia problematiza las rupturas temporales y habilita la posibilidad de considerar la experiencia en términos de una *bioauricularidad* que conecta con las voces

<sup>4</sup> Resalta Anastasio, asimismo, la calidad creativa de un género considerado menor, en la medida que son las interpretaciones las que otorgan una condición diferencial a cada canción en términos de *performance* (2009).

en las que la evasión se reconoce como resistencia y los modos de la escucha, como formas de rechazar la herencia de una tanatopolítica franquista.

### Bibliografía citada

- Anastasio, Pepa (2007). “¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13:2,193-216. En: <http://dx.doi.org/10.1080/14701840701776322>; obtenido el 31/3/2022.
- Anastasio, Pepa (2009). “Pisa con Garbo: El cuplé como performance”. *Trans. Revista trans-cultural de música*, 13. En: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-per>; obtenido el 31/03/2022.
- Castellet, José María (2001). *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- Castellet, José María (2001a). *Nueve Novísimos poetas españoles. Apéndice documental*. Barcelona: Península.
- Colmeiro, José (2013). *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid/Frankfurt: Iberoramericana/Vervuert.
- Dolzani, Sofía (2020). “Niños, monstruos, zombis, escrituras. Posibilidades de vida en El mundo y Mi verdadera historia de Juan José Millás”. *Boletín GEC*, 26, 73-97. En: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/4197>; obtenido el 22/7/2021.
- Fernández-Savater, Amador (2012). “Emborronar la CT (del <<No a la guerra>> al 15-M)”, en AAVV. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Fumis, Daniela (2016). “Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes”. 452ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. En: <https://www.452f.com/pdf/numero15/15-452f-Fumis-orgnl.pdf>; obtenido el 23/3/2022.
- Fumis, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral (inérita). Universidad Nacional del Litoral.
- Hart, Patricia (2007). “Crónica sentimental de España y otras verdades posibles, subnormales y posautistas”, en Colmeiro, José F. (Ed) *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Nueva York: Tamesis.
- Hogan, Erin K. (2011). “Introduction”. *La patria es la infancia: The Vocalization and Ventriloquism of Spanish Civil War and Postwar Children in the Cine con niño and Nuevo Cine con niño (1973-2010)*. Tesis doctoral. Universidad de California.
- Hogan, Erin K. (2013). “The voice, body and ventriloquism of Marisol in *Tómbola* (Lucía, 1962)”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. 10, 1.101-115. En: Doi: 10.1386/slac.10.1.101-1; obtenido el 21/06/2021.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Barcelona: Akal.
- Labrador Méndez, Germán [et al.] (2018). *Carta (s). Economía libidinal de la transición*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía. En: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/cartas-economia-libidinal-transición>; obtenido el 11/3/2021.
- Martínez, Guillem (2012). “El concepto CT”, en AAVV. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

- MasoliverRódenas, Juan Antonio (1970). “Reseña a Nueve novísimos poetas españoles en La Vanguardia Española”, en Castellet, José María (2001) *Nueve Novísimos poetas españoles. Apéndice documental*. Barcelona: Ediciones Península, 23-24.
- Moix, Terenci (1970). *El sadismo de nuestra infancia*. Barcelona: Kairós.
- Moix, Terenci (1990). *El peso de la paja. El cine de los sábados*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Naval, María de los Ángeles y Carandell, Zoraida (Eds.) (2016). *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*. Madrid: Visor Libros.
- Ros Ferrer, Violeta (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2007). “Las culturas del tardofranquismo”. *Ayer*, 68, 4, 89-110. En: <https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/68-4-ayer68-CrisisDescomposicion-Franquismo-Sanz.pdf>; obtenido el 21/06/2021.
- Savater, Fernando (1995). *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus. En: <http://revistaliterariakatharsis.org/Savater-infancia-recuperada.pdf>; obtenido el 21/05/2021.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1971). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen. Versión epub.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Vilarós, Teresa (2000)”. El menú del Vía Veneto, o la intelectualidad espectacular. (La Gaiuche Divine de Barcelona, alrededor de 1971)”. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 169-180. En: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5775>; obtenido el 31/3/2022.

# Al andar se hace camino: *Un andar solitario entre la gente* de Antonio Muñoz Molina

**Beatriz María del Carmen Hernández**

Universidad del Salvador

*beatriz.hernandez@usal.edu.ar*

## Resumen

*Un andar solitario entre la gente* (2018) de Antonio Muñoz Molina se publica como novela, pero en sus casi quinientas páginas, a partir de un monólogo interior, ofrece un heterogéneo conjunto, a modo de collage, donde se reúnen diferentes géneros (crónica periodística, ensayo, ficción). En este texto, que consideraremos una *novela / collage*, un caminante solitario, alter ego de Muñoz Molina, realiza recorridos urbanos que van más allá de un paseo sin rumbo, pues inventa y comenta textos, acopia y colecciona imágenes, voces, recuerdos, saturando los sentidos, la memoria y la imaginación de sus lectores. Su afán de coleccionista le lleva a acumular y superponer diversos paisajes urbanos con el objeto de lograr el gran poema de este siglo XXI. Según Rancière (2019), el mundo oscuro de las actividades productivas es el que gobierna a las sociedades: ese mundo de las cosas y personas que convenía ignorar es el que se vuelve verdadero. Así, Muñoz Molina capta imágenes relampagueantes, en las que el conocimiento se produce en el instante de la percepción, como revelación instantánea y produce una desconexión con el mundo que le rodea.

---

**Palabras clave:** Novela/collage; flânerie; hipermodernidad; texto-ciudad; intermedialidad.

When you walk, the path is made: *Un andar solitario entre la gente* (A lonely walk among the people) by Antonio Muñoz Molina

## Abstract

*Un andar solitario entre la gente* (2018) (*To Walk Alone in the Crowd*) by Antonio Muñoz Molina is published as a “novel”, but in its almost five hundred pages, it offers in an interior monologue a heterogeneous set, as a collage, where different genres come together (journalistic chronicle, essay, fiction). In this text, which we will consider a *novel / collage*, a lonely walker, Muñoz Molina’s alter ego, makes urban journeys that go beyond an aimless walk, since he invents and comments on texts, collects and collects images, voices, memories, saturating the senses, memory and imagination of his readers. His eagerness as a collector

leads him to accumulate and superimpose various urban landscapes in order to achieve the great poem of this 21st century. According to Rancière (2019), the dark world of productive activities is the one that governs societies: that world of things and people that should be ignored is the one that becomes true. Thus, Muñoz Molina captures flashing images, in those that knowledge occurs at the moment of perception, as instant revelation and produces a disconnection with the world that surrounds it.

---

**Keywords:** Novel; collage; flânerie; hypermodernity; text-city; intermediality.

## 1. Introducción

*Un andar solitario entre la gente* (2018), se publica como novela, si bien se trata de una obra que presenta, a lo largo de casi quinientas páginas, un heterogéneo conjunto, a modo de collage,<sup>1</sup> donde se reúnen diferentes géneros (crónica periodística, ensayo, ficción), y se entremezclan recortes de periódicos, imágenes de collages y textos ficcionales. En el presente trabajo, consideraremos a esta obra, dada su heterogeneidad, como novela/collage.

El texto de Muñoz Molina realiza un recorrido desde la mirada sobre la literatura urbana, de autores que, en su concepción sobre la hipermodernidad,<sup>2</sup> sostienen el vaciamiento de la experiencia en la modernidad, como señala Benjamin. En este último sentido, según Sánchez Meca (2016:200), se puede reconocer una semejanza entre los personajes de Kafka y el hombre moderno (siglo XX y primera veintena del siglo XXI), dado que los individuos viven en un extrañamiento mutuo, sometidos al aislamiento en medio de la muchedumbre, cada uno en su laberinto solitario. Se trata del caminante urbano que nos recuerda al voyeur benjaminiano, pero también a otros paseantes que recorrieron diversas urbes y dejaron escritas sus impresiones, como Baudelaire, De Quincey, Melville, Pessoa o Joyce, cuyas miradas están en la base del texto de Muñoz Molina. Así, el caminante solitario, el *alter ego* de Muñoz Molina, realiza un recorrido que va más allá de un paseo sin rumbo, pues inventa y comenta textos, acopia y colecciona imágenes, voces, recuerdos, saturando los sentidos, la memoria y la imaginación de sus lectores. Su afán de coleccionista le lleva a acumular y superponer diversos paisajes urbanos con el objeto de lograr el gran poema de este siglo XXI. Ese poema se materializa a partir de los modos de conversión del espacio urbano en espacio de construcción de subjetividades, propias de la sociedad de consumo en la hipermodernidad, y su constitución en espacio de anonimato y desaparición.

El texto que se analiza se divide en dos partes: I– Oficina de instantes perdidos. (7-349) II– Don Nadie (351-494). En la primera parte, que abarca aproximadamente dos tercios del libro, el título alude al tiempo que el escritor procura recuperar, en un espacio preciso, en un sitio concreto donde puede buscarlo y encontrarlo, como en la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*. La segunda parte, que ocupa el tercio restante, remite a la pérdida de identidad. Cada parte se subdivide en breves textos (que aquí denominamos microtextos) –cuyo título repro-

---

<sup>1</sup> El collage es una técnica artística surgida durante las vanguardias, atribuida a Picasso, o bien al dadaísmo, que consiste en pegar distintas imágenes sobre papel o lienzo. Esta técnica emplea recortes de fotografías, madera, periódicos, revistas, objetos de uso cotidiano, etc. Recuperado el 26/01/2012 de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Collage>

<sup>2</sup> Esta categoría se toma de Gilles Lipovetsky – citado por Assef (2013:20). Lipovetsky considera que la modernidad se inicia en el siglo XVI, pero es en el siglo XVIII cuando se configuran sus elementos constitutivos: el individuo, el mercado y la dinámica tecnocientífica. Actualmente, según Lipovetsky, nos encontramos en una etapa de concentración y radicalización de estos tres elementos.

duce lemas comerciales— y, por lo general, abarcan aproximadamente una página, aunque hay otros más breves y también más extensos.

## 2. Múltiples voces: el enunciador-receptor de la hipermodernidad

La voz del enunciador-receptor se construye, principalmente, mediante la segunda persona. Es la voz de todos y de nadie, la voz que, al tiempo de recibir los mensajes mediáticos del mundo de la hipermodernidad, se desdobra y asimila los objetos, las imágenes, los mandatos, y los registra en el tú receptor devenido en la voz de la calle múltiple, híbrida, sinestésica, impersonal.

Mensajes muy distintos parecen emitidos por una misma voz, venir de la misma procedencia, dirigido a la misma persona, a mí, a ti. Soy yo, podrías ser tú. Tú, sí, tú, dice un anuncio de loterías, como señalándote con el dedo en medio de la gente, una cara que puede verte y que te ha elegido desde una pantalla. [...] Muñoz Molina. (2018:16)

Siguiendo a Assef (2013), observamos que, junto al imperativo del goce, se privilegian los “tiempos cortos”, lo que implica una mayor presión para lograr resultados rápidos en el menor tiempo posible y buscar siempre experiencias nuevas que llenen el vacío de la existencia. Se trata, entonces, de subjetividades que están sujetas a los imperativos del mercado.

En el microtexto titulado *A lo Mejor No Nos Ves pero Estamos Aquí* (Muñoz Molina, 2018:67-69) esa voz omnipresente se define como el habla de la ciudad: “Dondequiera que vayas y en cualquier parte que estés la ciudad te habla con una voz o voces variables que se dirigen precisamente a ti”), se hace también omnipotente. “La voz te asegura que nada que puedas desear o imaginar está fuera de tu alcance”) y es por eso, muchas veces, un nosotros: “Es un nosotros generoso, entusiasta, festivo, que te comprende, que te lo ofrece todo, que sabe escuchar lo que deseas y adivina lo que estas deseando antes de que se te ocurra a ti mismo, cuando aún no lo has dicho, cuando no te has atrevido”.

Pero también es la voz de una especie de diario, en el que el narrador vuelca sus impresiones personales y estéticas, noticias y crónicas seleccionadas de periódicos, en ocasiones transcritas como poesías. La modalidad de registrarlos todo mediante las grabaciones del teléfono celular le permite descubrir, al escuchar lo grabado, sonidos que no había notado, incluso su propia voz suena irreconocible y, a partir de la tecnología, se resiste a ser incluida en el Todo de un cuerpo. El cuerpo deviene, en la posmodernidad, en un espacio en el que ancla la identidad. Así, la propia voz, cuando se escucha fuera del cuerpo, como es el caso de la voz grabada provoca un sentimiento de ajenidad o rechazo. El cuerpo fragmentado es, asimismo, objeto de la mirada consumista.

## 3. La *flanerie* en las representaciones modernas de la ciudad

La humanidad como multitud y el *flâneur* como una manera de vagar por la urbe moderna inspiran a Benjamin, quien se vale de esta figura de la modernidad como estrategia de conocimiento y de investigación. Inmerso en la muchedumbre, el paseante solo es capaz de una captación fugaz, de una instantánea, pues las continuas interrupciones, los choques y empujones lo desvían del rumbo inicial y lo obligan a rehacer el mismo permanentemente. Allí, en ese desvío es, precisamente, donde adquiere el saber que encuentra en los detalles (Lesmes,

2011). Para Benjamin, el *flâneur* representa al hombre de la democracia, el que está en todas partes y en ninguna, y el sentido se encuentra en lo indecible e ilocalizable (Taccetta, 2017:74). En su estudio sobre la modernidad metropolitana, David Frisby (2007) destaca la concepción benjaminiana que considera que la base social de la *flânerie* está en el periodismo, aspecto que, en esta obra, es central. Como Benjamin, Muñoz Molina explora los textos de la ciudad, la experiencia y representaciones de la modernidad. Encontramos aquí ecos de las figuras urbanas que destaca Benjamin como la del trapero, que recoge y colecciona restos y desechos, y la del detective, que pone el foco en los detalles insignificantes y menores, y procura leer las huellas en los mismos. El narrador, que entabla un diálogo imaginario con Benjamin, expresa que solo con materiales de desecho (lo inédito, lo póstumo, lo inacabado o malogrado) se puede crear el gran poema de este siglo, que caracteriza como “el siglo de Trump”. Se trata de una imagen que podría ser espejo de la obra que el propio Muñoz Molina va creando, pues se prioriza lo inacabado, lo imperfecto, la obra hecha con materiales de acarreo, como los que emplearan Cervantes, Joyce y Melville.

La mirada es dominante en la vida social urbana, y ejerce supremacía sobre la actividad de la audición, como señala Le Breton (2002:102), quien observa que esta hegemonía ha derivado en una función de control que se hace necesaria para evitar el peligro que supone esta laberíntica proliferación de signos en espacios públicos como los aeropuertos, el metro, las calles y avenidas, las oficinas, bancos y fábricas. Por otra parte, este autor considera cómo se ha incrementado nuestra observación del mundo a través de pantallas como las de computadoras, cine y video, como también a través del parabrisas de los automóviles, o desde las ventanillas de trenes y autobuses. Se trata de imágenes que se vuelven opacas y que proponen una mirada escénica, lo cual implica que estamos en presencia de una representación, de un simulacro. El narrador propone una disciplina, la Deambulología, que se haría cargo de la investigación de tales recorridos. El ideal de esta disciplina consiste en el estudio de un texto literario para deducir, a partir del mismo, la estatura, el peso, la salud, el modo de andar y moverse de su autor. También imagina un aparato, el Cronobatiscafo, para explorar el tiempo o bien emprender la búsqueda de Poe en su recorrido por las calles de Baltimore entre el 26 de septiembre y el 3 de octubre de 1849. Más aún, se pretende explorar el pasado acústicamente, como actualmente lo hace cuando escucha sus grabaciones con los auriculares del iPhone, y recuperar los sonidos que De Quincey escuchaba y registraba cada vez que recorría Londres. Se trata, entonces, de un afán coleccionista que abarca la búsqueda y recuperación del tiempo perdido, como en Proust, pero referido no tanto a las vivencias personales como a las vivencias de los otros *flâneurs*, cuyos instantes perdidos ansía poner en foco y recuperar.

La interacción entre las personas es una experiencia que se realiza en el espacio, ante la caótica acumulación de imágenes cambiantes, la brusca discontinuidad y el carácter sorpresivo de las imágenes que van presentándose ante la vista del caminante. Se producen, entonces, mecanismos de defensa, tales como la distancia psicológica, es decir, la barrera interna entre las personas, única forma posible de relación en la vida urbana moderna. Así, una de las formas alienadas se expresa en la reserva e indiferencia mutuas y en una actitud impasible. Se trata, como señala José Luis Pardo –citado por Supelano-Gross (2014:3), de un desplazamiento del espacio a favor del tiempo, puesto que estas subjetividades se configuran en tanto son sometidas a un tiempo alienante.



#### 4. El instante perdido y buscado. El problema del tiempo en la hipermodernidad

Como señala Agacinski (2009:19-25) la conciencia moderna es la del pasaje y el pasajero; la ‘pasajeridad’ de las cosas constituye el concepto que hoy se vive en las modernas formas de representación: en el mundo moderno, la verdad se dice de lo que está en movimiento. Desde el cine, el video, lo digital, la imagen en movimiento permanente constituye “el modelo técnico de nuestra experiencia”, a diferencia de la antigua tradición que consideraba lo pasajero como la negación de lo eterno, como el no-ser, pues nada escapa al tiempo, al flujo permanente compuesto por infinitud de movimientos, de temporalidades diferentes. Los acontecimientos ya no parecieran ordenarse según una dirección o sentido único del que nos habla Benjamin. Buena parte de la información es percibida en Occidente a través de la mirada, que crea un espacio –como expresa McLuhan [et al.] (1995)– donde solo puede haber una cosa a la vez. Se trata de la lógica lineal propia del ojo humano. Pero en la actualidad se está produciendo un traslado en las tecnologías del espacio visual al espacio acústico. Frente a ese espacio visual (cuantitativo) lineal, homogéneo, estático, propio del hemisferio izquierdo del cerebro, cuyo rol central es clasificatorio, el lado acústico (cualitativo), propio del hemisferio derecho, tiene como rasgos dominantes el simultáneo, el holístico y el sintético, lo cual implica que se trata de imágenes no comprometidas con el tiempo. El sonido no tiene fronteras, puesto que nos llega de distintas direcciones a la vez, establece un orden de tiempo circular, propio de la sociedad primitiva, acústica y oral.

#### 5. Los límites borrosos del texto-ciudad

Como señala al comienzo el propio narrador, se trata de una ciudad construida mediante la palabra: “Voy viajando a través de una ciudad de palabras y voces” (Muñoz Molina, 2018:9), cuyo registro se realiza mediante una moderna tecnología: “Soy una grabadora en marcha, oculta en el teléfono futurista de un espía de los años sesenta, en el iPhone que llevo en el bolsillo”. (Muñoz Molina, 2018:9). Así se fusionan el sujeto y el objeto o instrumento y se hace imposible diferenciarlos. El propio texto narrativo ostenta otro rasgo de la modernidad, tal como vemos en Borges: el texto se constituye a partir de otros textos y deviene en palimpsesto, se convierte en hipertexto. Este desplazamiento incesante del caminante es el principio constructivo del *texto-ciudad*, cuyos límites se diluyen y tornan borrosos. Las nuevas técnicas, con su influencia invisible, modifican los modos de percepción del individuo. El sujeto, desde su posición enunciativa se constituye a partir de diversas construcciones culturales de la época. Se trata de una época productora de no-lugares, carentes de referencia, historia y memoria. Estos no-lugares (la autopista, el supermercado, el aeropuerto) se definen por las palabras o textos que nos proponen diversos modos: prescriptivo, prohibitivo, informativo y recurren a ideogramas (código vial, guías turísticas, por ejemplo) o a la lengua natural. De esta manera, los individuos no interactúan sino con los textos, cuyos enunciadores son las instituciones: compañías de aviación, ministerio de transportes, policía caminera, municipalidad. (Augé, 2007).

En su deambular por los lugares que recorrieron los diferentes *flâneurs*, el *texto-ciudad* que construye Muñoz Molina amplía sus fronteras traspasando los límites de lo sucedido en el pasado. Este afán por recuperar el pasado, imaginando lo que pudo haber sucedido en los recorridos de los escritores urbanos, sus miradas sobre la ciudad y también sus posibles cruces,

sin reconocerse, sin saber uno del otro, es recurrente y parte de los textos del libro se dedican a ese fin.

## 6. La imagen fragmentada: la parte es el todo

La novela/collage de Muñoz Molina se vale, asimismo, de la imagen gráfica publicada en periódicos y revistas, carteles publicitarios y fotografías, las cuales se encuentran intercaladas en las páginas del libro. Dicha ilustración constituye una forma de dar al lector una mirada que es la del caminante y nos convierte también en “consumidores de imágenes”, como señala Joly (2012:13). Se trata de la imagen mediática, que remite, principalmente, a soportes como la radio, la televisión y la prensa escrita y gráfica, que se vale de las publicidades, es decir, de contenidos, en este caso, de imágenes fijas (afiches, fotografías de prensa, publicidades impresas). Cada uno de los textos que lee el paseante, resuena en el otro: la experiencia vivida, como señala Agacinski (2018:61-62), se ve atravesada por la experiencia letrada. Se trata de una experiencia de la ciudad que, en gran parte, es experiencia de imágenes. Como los ilustres paseantes que recrearon la urbe moderna en su obra literaria, el narrador colecciona materiales de la urbe actual y recrea otros con su imaginación, llegando a lugares extremos. Así explora hasta el detalle más ínfimo, aquello que es casi imperceptible para el hombre de la calle, gracias a los medios electrónicos de que dispone. Como Benjamin, quien define el tipo de mirada que se hace miope y a la vez ajena en tanto se aproxima a los objetos para percibir los detalles más ínfimos, este caminante examina con precisión microscópica el trabajo del lápiz sobre la hoja, el movimiento que le imprime la mano como si se mirara desde un ojo de cámara en un primerísimo primer plano. Planea aquí la idea de Adorno (citado por Supelano-Gross, 2014:155) de contemplar los objetos tan cerca hasta que se vuelvan ajenos y como ajenos revelen sus secretos. En la línea de artistas como Diane Arbus, que se dedican al arte del collage, del reciclado, va por las calles recogiendo restos. Esta técnica de aproximar la mirada se describe en el microtexto “Hasta Dónde Te Llevará tu Estilo” (329-330). Se trata aquí del recurso de la *écfrasis*, que consiste en la descripción verbal de lo que está ausente, lo que no se puede ver directamente.

Asimismo, Muñoz Molina intercala en su texto imágenes fotográficas de escritores del siglo XIX, los *flâneurs*, que dejaron plasmada la vida de las urbes que recorrieron. Como expresa Sontag (1981), se trata de un medio para registrar lo que está desapareciendo. La fotografía constituye una visión de mundo que “atomiza, controla y opaca la realidad”. La autora señala que la fotografía constituye una prolongación de la mirada del *flâneur* de clase media. Fundamentalmente, con la fotografía se cumple el propósito surrealista de borrar los límites entre el arte y lo que llamamos vida. Se trata de la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado. La transformación del tiempo y el espacio, según Kracauer (citado por Frisby, 1992:276-280), es un rasgo de la modernidad relacionado con la fotografía y el cine. Así, considera que la fotografía, paralela al historicismo, “desea llenar el continuum del tiempo”, pero produce fragmentos de la totalidad de un ser humano, cuya historia queda desechada. La abundante reproducción de imágenes en los periódicos y revistas ilustradas de entonces, transforma al mundo en un presente fotografiado y vuelve completamente eterno aquello que ha sido fotografiado; pero, según Kracauer, si bien parece que lo fotografiado ha sido arrebatado a la muerte, en realidad se ha abandonado a ella. Para él la fotografía “presenta el mundo de la realidad como un caos fragmentario y sin orden” que, a pesar de haberse emancipado la segunda naturaleza de la primera, revela la posibilidad de otra realidad, que

no puede presentarse como unidad sino como naturaleza alienada. Las fotografías que Muñoz Molina intercala en su texto constituyen retratos de reconocidos escritores y periodistas (Thomas de Quincey, Walter Benjamin, Federico García Lorca, Walt Whitman, Herman Melville, Charles Baudelaire, el fotógrafo lionés Félix Nadar, James Joyce, Edgar Allan Poe) quienes transitaron en las modernas urbes y escribieron (o fotografiaron en el caso de Nadar) esas experiencias de la modernidad. Son imágenes que presentan al personaje fotografiado desde el primerísimo primer plano hasta el plano medio. Carecen de epígrafe y solamente se indica en forma separada la inicial del nombre en el extremo superior izquierdo, sobre la reproducción fotográfica y la inicial del apellido en el extremo superior derecho. Estas imágenes de retratos fotográficos irrumpen de pronto entre la sucesión abundante de textos, algunos de los cuales se refieren al personaje fotografiado.

## 7. Nadie: La subjetividad vacía/da

Las tecnologías, los artefactos humanos son extensiones del hombre (McLuhan, 1995) que invaden nuestro espacio interior y ocupan todos nuestros momentos de vigilia y la sociabilidad de nuestros hogares, de nuestra intimidad, como se evidencia en los siguientes títulos de diversos microtextos: Nos Ocupamos de Todos los Detalles, Tú Eres el Centro de Nuestras Atenciones, Queremos que Nuestra Experiencia Haga Mejor tu Futuro, Compartimos Todos tus Sueños.

La segunda parte del libro, que ostenta el título DON NADIE está precedida de un epígrafe tomado de un breve poema de Emily Dickinson: “¡No soy Nadie! ¿Quién eres tú? ¿Eres Nadie también tú?” (Muñoz Molina, 2018:351). Allí el yo lírico se autodefine como Nadie, (es decir, un ser carente de identidad) e interroga a un tú, suponiendo que es también Nadie. Se trataría, entonces, de seres sin existencia que establecen un diálogo imposible dada su propia condición negada.

Esta condición se desarrolla ya en el primer microtexto cuyo título “Yo que tantos Hombres he Sido” (353) forma parte de un breve libro, titulado Museo, en el que Borges, su autor, incluyó el siguiente díptico: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/ aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”. Haber sido tantos hombres y encontrarse con esta imposibilidad de ser el amado, alude al eterno retorno y al río de Heráclito pero, especialmente, esa multiplicidad es reveladora de una identidad perdida o vacía/da.

En el microtexto “El Rumor de esa Temible Multitud” (367) se describe precisamente la presencia, entre la multitud, de esas identidades invisibles:

Nadie lo conoce. Es uno más entre los habitantes invisibles. Pero más invisible es el mexicano ilegal que ahora mismo está ajustando los tornillos en las barras de un andamio, o el mendigo que arrastra los pantalones caídos y junto al que todo el mundo pasa sin fijarse, con una maestría que es uno de los rasgos específicos de la ciudad. Ver y no ver al mismo tiempo. Decidir en una fracción de segundo quién es visible y quién no, o quién será visible durante unos minutos y se borrará después en un parpadeo, en una palmada.

Esta condición de invisibilidad, como describe Cruz (2018:273), responde a un proceso por el cual buena parte de la población, fundamentalmente pobre, es vista como desecho. Se trata de una *basurización simbólica* por la cual se produce la construcción de alteridades que deben

ser invisibilizadas como consecuencia de un asco culturalmente producido. En nuestro siglo se plantea, según Koolhaas (citado por Cruz), el fin de la identidad de las ciudades como un proceso central e inevitable puesto que la acumulación de identidad sería un lastre<sup>3</sup>. Para Koolhaas la identidad es compatible con el espacio basura, si bien es una identidad inauténtica, creada o manejada a partir de propósitos e intereses comerciales. Esta condición identitaria se asimila a la ciudad en la que todo, en especial la basura, se desborda.

## 8. La ficción y sus bordes

En la *novela/collage* de Muñoz Molina –si consideramos la Teoría de los Mundos Posibles que desarrolla M. L. Ryan (1997)–, se encuentran modelos de mundo de lo verdadero, pertenecientes al mundo real efectivo, cuyos referentes son reales, como se ha indicado más arriba. Por otra parte, se plantean modelos de mundo de lo ficcional verosímil. Este último modelo se encuentra en los microtextos que realizan hipótesis sobre lo que podría haber ocurrido en las experiencias de sus recorridos urbanos y los posibles encuentros de los *flâneurs*. En su análisis de la ficción moderna, Rancière (2019:15) señala que el centro de gravedad, constituido por el nudo de acontecimientos narrativos, se ha desplazado hacia los bordes “en los que la ficción se confronta con su posible anulación o se relaciona con tal o cual figura de alteridad”. Se trata de aquellas ficciones que acogen seres y situaciones antes relegadas a los márgenes, es decir acontecimientos insignificantes de la vida cotidiana, como se propone en esta *novela / collage* de Muñoz Molina. Fundamentalmente, se trata de situaciones en las que se torna incierta la separación entre lo que sucede y transcurre. Entonces, encontramos fronteras inciertas entre lo que refiere y lo que es objeto de invención, lo cual plantea la necesidad de nuevos géneros. Se trata de vidas en las que nada sucede, dado que no se plantean encadenamientos entre los sucesos. Así, según Rancière, es el mundo oscuro de las actividades productivas el que gobierna a las sociedades, el mundo de las cosas y personas que convenía ignorar es el que se vuelve verdadero y es en este sentido, que consideramos el texto de Muñoz Molina. En este aspecto, Auerbach (citado por Rancière, 2019) en el último capítulo de *Mimesis* celebra el tiempo vacío y desconectado sin relación con la continuidad de la acción como el logro supremo del realismo occidental. Este tiempo tiene su correlato en la *imagen-tiempo* cinematográfica, basada en la filosofía de Bergson, que ha sido trabajada por Deleuze. En la misma se desenmascaran los artificios ilusionistas y se propone respetar la integridad espacio-temporal de la puesta en escena. Esa misma concepción se encuentra en las imágenes que el narrador de Muñoz Molina descubre a medida que graba en su celular cuanto oye y ve.

## 9. A modo de conclusión

A través de la lectura de esta *novela/collage* de Muñoz Molina se ha realizado una aproximación a un texto complejo por su heterogeneidad genérica: crónicas, textos ficcionales, collages, fotografías integran este vasto universo que oscila entre lo ficcional/hipotético y lo real. A partir de los diversos géneros que componen la textualidad, se despliega un cierto collage identitario. Las subjetividades hipermodernas se configuran en torno al mercado y el hiperconsumo, lo que constituye una de las características fundamentales de estos sujetos.

<sup>3</sup> Este fenómeno social es descripto por Rem Koolhaas en *La Ciudad Genérica* (1995) y en *El espacio basura* (2002).

Los adelantos tecnológicos, asimismo, en las metrópolis modernas, configuran a los sujetos de la hipermodernidad atravesados de imágenes y de pantallas que se interponen en su mirada y evidencian que existir es hacerse visible, en especial, a partir del espejo que les devuelve las imágenes de consumo. El lenguaje es el gran configurador de una realidad que incita al goce como deber y como derecho. El narrador deviene en el coleccionista de los restos, el traperero del siglo XXI. Persiguiendo la mirada de los *flâneurs* que se dedicaron a la producción de imágenes de la ciudad, Muñoz Molina capta imágenes en su instantaneidad, en las que el conocimiento se produce en el instante de la percepción. Esta es la mirada de la conciencia de la sociedad de consumo que supone una realidad fragmentaria, pues en esa percepción instantánea se produce una desconexión con el mundo que le rodea.

### Bibliografía citada

- Agacinski, Sylviane (2009). *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La marca editora.
- Assef, Jorge (2013). *La subjetividad hipermoderna. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Augé, Marc (2007). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Buchenhorst, Ralph; Miguel Vedda y Esteban Vernik (comps.) (2008). *Observaciones urbanas: Walter Benjamín y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Cruz, Bruno (2018). "De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización". En: *Arte, Individuo y Sociedad* 30 (2), 261-273.
- Frisby, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Joly, Martine (2012). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: la marca editora.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lesmes, Daniel (2011). "El Flâneur, errancia y verdad en Walter Benjamín". En: [es.scribd.com/document/314543876/BENJAMIN-Flaneur-Errancia-Verdad](http://es.scribd.com/document/314543876/BENJAMIN-Flaneur-Errancia-Verdad); obtenido el 16/02/2021.
- McLuhan, Marshall y B.R. Powers (1995). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Muñoz Molina, Antonio (2018). *Un andar solitario entre la gente*. Barcelona: Seix Barral.
- Rancière, Jacques (2019). *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ryan, Marie-Laure (1997). "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad. Una tipología semiótica de la ficción". En: Garrido Domínguez, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 181-205.
- Sánchez Meca, Diego (2016). *Conceptos en imágenes. La expresión literaria de las ideas*. España: Avarigani Editores.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Supelano-Gross, Claudia (2014). "¿Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamín y la mirada de lo urbano". *Universitas Philosophica* 62, Año 31, enero-junio, 147-168.
- Taccetta, Natalia (2017). *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamín*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.



# El rol de la prensa en la construcción de una memoria cultural de Rosalía de Castro en Buenos Aires.

## Un acercamiento a sus homenajes y notas conmemorativas en *Almanaque Gallego*, *El Heraldito Gallego* y *Correo de Galicia* (1901-1928)

**Irene Jones**

Universidad Nacional de La Plata

*ire.jns@gmail.com*

### Resumen

La configuración de una identidad colectiva de la comunidad gallega marcada por el exilio y la emigración constituye el punto de partida de esta investigación, la cual aspira a indagar en las relaciones entre identidad cultural, memoria y migración a partir del caso de la poeta gallega Rosalía de Castro. Para ello, el presente trabajo se centra en algunas vías de construcción de su memoria cultural (Assmann), partiendo del análisis de un corpus de artículos de prensa fechados en el primer tercio del siglo XX. Se examinarán especialmente aquellos textos que refieren a homenajes y conmemoraciones de su muerte y las sucesivas instancias de escritura que refuerzan dicha conmemoración y coordinan una serie de actos profundamente ritualizados. Nos proponemos, por un lado, analizar los discursos y representaciones a los que su figura es asociada, al tiempo que periodizar las diferentes etapas de la construcción de su memoria cultural. En virtud de esto, entendemos que la textualización de la muerte de Rosalía de Castro constituye un acto político de objetivación de una memoria colectiva que le permite a los gallegos y gallegas emigrados estabilizar determinadas formas de memoria de la poeta y delinear modos de identificación cultural.

---

**Palabras clave:** Prensa gallega; memoria cultural; migración; Rosalía de Castro; diálogos transatlánticos.

## The role of the press in the construction of a cultural memory for Rosalía de Castro in Buenos Aires. An approach to her homage and commemorative notes in *Almanaque Gallego*, *El Herald Gallego* and *Correo de Galicia* (1901-1928)

### Abstract

The shaping of a collective identity for the Galician community signed by exile and emigration constitutes the starting point of this short study, which digs into the relationships between cultural identity, memory and migration for the Galician poet Rosalía de Castro. Starting from the analysis of a group of articles dated in the first third of the 20th century, our work focuses on some of the ways in which her cultural memory (Assmann) is built. Texts that refer to tributes and commemorations of her death, understood as of writing instances which reinforce the commemoration and coordinate deeply ritualized acts, will be especially examined. We aim to analyze, on the one hand, the discourses and representations to which her figure was associated to, while periodizing the different stages of the construction of her cultural memory. In this regard, we understand that textualizing Rosalía de Castro's death constitutes a political act of objectifying a collective memory that allows Galician emigrants to stabilize certain forms of memory for the poet and create forms of cultural identification.

---

**Keywords:** Galicianpress; cultural memory; migration; Rosalía de Castro; transatlantic dialogues.

En la comunidad gallega marcada por el exilio y la emigración, la figura de Rosalía de Castro constituye un mito nacional fuertemente arraigado, especialmente para las comunidades emigradas de nuestro lado del Atlántico quienes ven en su figura una metáfora de la nación y de la madre-tierra de Galicia. En los años que siguieron a su muerte, Rosalía fue adquiriendo paulatinamente estas características de “santiña” o “santa cultural” (Rábade Villar, 2018), construidas a partir los usos públicos de su imagen y la textualización de su muerte, entre otros mecanismos.

En este breve trabajo nos proponemos analizar algunas fases en la construcción de esta memoria cultural para la poeta, a partir de un corpus de artículos de la prensa de la emigración gallega en Buenos Aires que recuperan el tema de su muerte. Los periódicos con los que trabajaremos son: *Almanaque Gallego de Buenos Aires*, *El Herald Gallego* y *Correo de Galicia*, cuyos artículos datan aproximadamente del primer tercio del siglo XX (1901-1928). En ellos encontramos artículos que rinden homenaje a la poeta luego de su muerte, y que reseñan distintas actividades culturales que tuvieron lugar en Buenos Aires para contribuir en el proceso de su mitificación y de construcción de su memoria cultural. En virtud de esto, entendemos que la textualización de su muerte constituye un acto político de objetivación de una memoria colectiva que le permite a los gallegos y gallegas emigrados estabilizar determinadas formas de memoria de la poeta y delinear modos de identificación cultural.

Los artículos que comentaremos a continuación han sido agrupados en tres clases según el tratamiento que cada uno le da a la muerte de Rosalía:

1. Las efemérides, es decir, aquellas notas cuyo propósito es enfatizar que se ha cumplido un nuevo aniversario de la muerte de la poeta. Este tipo de artículos hacen énfasis en un eje temporal y en ellos se enmarcan los siguientes: “Rosalía de Castro”, por Eduardo Blanco Amor (*Correo de Galicia*, 16 de julio de 1922); “Rosalía” (*Correo de Galicia*, 17



- de julio de 1928); y “Cumpliose un año más de la muerte de Rosalía de Castro”, por Berbabé Marcel Porto (*El Herald Gallego*, 19 de julio de 1925).
2. Los artículos que reseñan conmemoraciones públicas de la muerte de la poeta. Si bien se publican a propósito de una efeméride, su contenido se destaca por presentar un *racconto* de las ceremonias o eventos sociales que tuvieron lugar para recordarla. Este grupo hace énfasis en un eje social y en él podemos incluir: “Federación de Sociedades Gallegas. Homenaje a Rosalía de Castro” (*Correo de Galicia*, 19 de julio de 1925); y “Homenajes a Rosalía de Castro”, por Manuel Castro López (*Almanaque Gallego de Buenos Aires para 1901*).
  3. Aquellos artículos que tratan el tema de la muerte de Rosalía en vinculación con el espacio, es decir, los lugares que habitó o bien que exhiben, actualmente, un monumento conmemorativo. Este conjunto de artículos hace énfasis en lo que Fernando Cabo Aseguinolaza (2018) llama “poslugares literarios” o “espacios de memoria” y aquí incluimos: Fotografía del Mausoleo de la gran poetisa y escritora Rosalía de Castro. Erigido en el Templo de Santo Domingo (*Almanaque gallego de Buenos Aires para 1903*); y “Figuras excelsas. Curros Enríquez y Rosalía de Castro”, por Antonio Carballo Tenorio (*Almanaque gallego de Buenos Aires para 1925*).

En virtud de esto, el cuerpo de Rosalía adquiere, luego de su partida, una doble dimensión: por un lado se convierte en objeto discursivo al aparecer como tema de debate en la prensa de principios de siglo XX y, por el otro, actúa como una “pieza en la escenificación pública” (Rábade-Villar, 2018:17) y es recreado en las sucesivas conmemoraciones de su muerte.

### 1. El eje temporal: efemérides

Comenzaremos por el análisis del primer grupo, es decir, de los artículos que se publican a modo de efemérides para hacer hincapié en el tiempo transcurrido al hablar de la muerte de Rosalía de Castro. Contamos aquí con tres textos, dos de ellos del periódico *Correo de Galicia* y uno publicado en *El Herald Gallego*. Desde el punto de vista de su contenido, este grupo de artículos se caracterizan por presentar una relación bio-bibliográfica de la poeta, deteniéndose en ciertos datos que se repiten en el corpus estudiado: su matrimonio con Murguía, la relación simbiótica con la naturaleza de su poesía, la relación con las comunidades emigradas y la publicación de las obras *Cantares Gallegos*, *Follas Novas* y *En las orillas del Sar*. Si tenemos en cuenta que estos periódicos pertenecen a la prensa de la emigración gallega, no es extraño encontrar alusiones a Rosalía como la madre de los gallegos; no obstante llama la atención la correspondencia que los tres artículos establecen entre sus características maternas y las de “santa”.

Así puede observarse en la breve nota titulada “Rosalía”, publicada en *El Correo de Galicia* el 15 de julio de 1928, coincidiendo con el 45 aniversario de la muerte de la poeta.

Las flores ofrecieron sus más preciosas gamas de colorido para cubrir el cuerpo de la Santa, mientras su alma blanca entraba en la gloria para velar desde allí por todos los gallegos del mundo. Sus versos son, en las largas noches de la emigración nuestro breviario emocional y espiritual, oraciones que rezamos por Galicia. (3)

Estas alusiones no eran causales si consideramos que la metáfora del enraizamiento y de la mujer-madre funcionaron como símbolos políticos de la nación en las ideologías de corte esencialista en general, pero muy especialmente en el discurso galleguista del siglo XX (Garrido González, 2017). Estas representaciones fueron, además, las que colaboraron en la identificación de Rosalía de Castro como mito nacional en tanto que esta mitificación buscaba, en el fondo, fortalecer y reproducir la identidad gallega en un contexto de exilio y dispersión plurinacional.

En el artículo titulado “Rosalía de Castro”, por Eduardo Blanco Amor, publicado el 16 de julio de 1922 en el mismo periódico, encontramos asimismo una conexión entre esta condición de santa y la naturaleza: “[...] ella, la santa, volvió a la fuente de gracia de donde procedía”; o bien: “Hay que hablar de Rosalía con la misma unción que de una santa se haría”. La fusión entre la naturaleza y lo femenino –que constituyó una de las características fundamentales de la estética romántica– conserva vigencia en los años posteriores a la muerte de Rosalía en tanto se observa, en este texto y los otros estudiados, una valoración de la autora en términos esencialistas como metonimia de la tierra. Con el advenimiento de su muerte, esta caracterización adquiere una mayor potencia al sustraerle sus características humanas y favorecer su absorción con la naturaleza, el cosmos y lo eterno:

Dicen que cuando a tan santo lugar se trasladaron sus restos, al exhumar su cuerpo, lo hallaron en el humilde cementerio aldeano, incorrupto y casi fresco el rostro, como los milagros de las santas de antaño. [...] Y es que ella murió en la santidad [...] y hoy vive en la inmortalidad. (8)

## 2. El eje social: conmemoraciones

El siguiente grupo está integrado por aquellos artículos que reseñan actos u homenajes a Rosalía en el espacio público. Como hemos aclarado más arriba, si bien estos textos son publicados como efemérides, su contenido se caracteriza por presentar uno a uno los momentos más importantes del festejo. Este grupo está integrado por dos textos publicados en *Correo de Galicia* y *Almanaque Gallego*, respectivamente.

El primer artículo, publicado en *Correo de Galicia*, corresponde al 19 de julio de 1925 y es una reseña del homenaje a Rosalía llevado a cabo por la Federación de Sociedades Gallegas de nuestro país, fundada pocos años antes, en 1921. Eduardo Blanco Amor, quien era una parte activa de la Federación en tanto director de su órgano de prensa *Galicia*, había pronunciado unas palabras que no se transcriben aquí, pero que despiertan una polémica con los miembros de comité directivo: “A continuación dio su anunciada conferencia el señor Blanco Amor, que dijo en idioma gallego. [...] Resulta sensible que el joven escritor, cuyos méritos tantas veces hemos reconocido, no haya ajustado su conferencia al asunto que la motivaba” (3). El comité directivo de la Federación tenía reparos acerca de las formas en las que el escritor se había dirigido durante su alocución a los gallegos menos ilustrados.

Eduardo Blanco Amor que tan magníficas pruebas ha dado de su amor a la tierra no debe mirar con ese desdén absolutamente injustificado a los que, en último término, no son culpables de la deficiente instrucción que han recibido de un estado político que siempre nos ha tratado con indiferencia. (3)

Esta polémica ocupa gran parte de la noticia; el resto constituye la reseña de las actividades dedicadas a Rosalía, incluidas las lecturas de sus obras como de otros autores afines a su estética: Manuel Curros Enríquez y Ramón Cabanillas.

El segundo artículo del grupo tiene con el primero una distancia temporal significativa. Publicado en el *Almanaque Gallego de Buenos Aires para 1901*, el texto de Manuel Castro López titulado “Homenajes a Rosalía de Castro”, tiene una impronta distinta dada la línea editorial de la revista. Fundado y dirigido por Casto López hacia finales del siglo XIX, el *Almanaque Gallego de Buenos Aires* constituía un verdadero compendio de saber galaico integrado por numerosos trabajos de investigación histórica y colaboraciones literarias de intelectuales y escritores de ambas orillas del Atlántico, con los cuales se buscaba promover la cultura de las comunidades de gallegos inmigrantes en el Río de La Plata. El artículo que hemos seleccionado en esta ocasión comienza comentando distintos homenajes a Rosalía que tuvieron lugar entre 1885 y 1901, es decir, durante los años inmediatos a su muerte:

ha surgido el renombre de Rosalía Castro, no solo en el mundo literario, sino también en el pueblo; y de este renombre [...] son elocuentes manifestaciones la velada que á la memoria de la gran mujer se efectuó en La Coruña [en] el año 1885, bajo la presidencia del Zorrilla de la oratoria: Castelar; la solemne traslación de sus restos mortales (1891), para ser colocados en el mausoleo erigido en Compostela por el desprendimiento de los gallegos residentes en Cuba; el festival y la corona de bronce que en 1897 le consagraron los establecidos en Buenos Aires; la colocación de una lápida conmemorativa que en julio de 1900, y de acuerdo con la Academia Española, se efectuó en la casa que tuvo en Padrón; el haberse dado su nombre á un buen teatro de Vigo, y algunas otras; homenajes que asombrarían a Rosalía, si ésta reviviese. (81)

Este repaso culmina con la necesidad de renovar este homenaje con una edición de sus obras completas. Esta iniciativa deja ver el compromiso del editor por posicionar a la autora en el campo literario de su tiempo:

Hay que realizar el proyecto de publicar una colección de todas sus obras. Esto sería un nuevo homenaje, digno de la personificadora de los sentimientos y aspiraciones de Galicia. (81)

### 3. El eje espacial: poslugares

Para finalizar, el último grupo de artículos está integrado por un texto y una fotografía publicados en el *Almanaque Gallego de Buenos Aires* en los años 1903 y 1925 respectivamente. Ambos se agrupan por el tratamiento que hacen de la muerte de la poeta, al ponerla en relación con los llamados “poslugares literarios” (Cabo Aseguinolaza, 2018). Entendidos como emplazamientos de los distintos episodios vitales de los autores, los poslugares literarios son topografías de la memoria colectiva que recrean los momentos de la vida de un autor que es preciso recordar. En el caso de la topografía rosaliana, los poslugares están integrados por un amplio repertorio de espacios tanto a uno como a otro lado del Atlántico: su casa de La Matanza, donde la autora murió, la Iglesia conventual de Santo Domingo de Bonaval, donde sus restos fueron trasladados en 1891 (Rábade-Villar, 2018), y todos aquellos lugares donde

se le rindió homenaje luego de su muerte, incluso si la autora no residió en ellos. Se trata de lugares institucionales y públicos, que toman al cuerpo y la imagen de la poeta como pieza de escenificación, ayudando a la configuración de una memoria colectiva y a su constitución como mito nacional.

En el artículo titulado “Figuras excelsas. Curros Enríquez y Rosalía de Castro”, por Antonio Carballo Tenorio (*Almanaque gallego de Buenos Aires para 1925*), se cuestiona la falta de un monumento representativo de Rosalía de Castro en La Coruña. A diferencia de Curros Enríquez, Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal a los que se les ha dedicado un lugar en el espacio público, Rosalía no tiene en la Coruña una estatua ni un monumento. La capital de Galicia le ha dedicado solamente una calle, y es una calle vergonzante, que se esconde como para ocultarse de las gentes, más bien un trozo de calle, porque fue segregada de otra que lleva el nombre de un ex Alcalde coruñés. (*Almanaque Gallego de Buenos Aires para 1925:78*)

A continuación el texto cuestiona la vigencia del convento de Santo Domingo y reclama para la poeta un reconocimiento editorial:

Los restos mortales de Rosalía siguen descansando en el derruido templo de Santo Domingo de Santiago, hoy declarado monumento nacional, con detrimento para la memoria de la ternísima poetisa, porque eso determinó que Galicia no pueda ocuparse en reconstruirlo, para convertir el lugar citado en sepulcro de gallegos ilustres. [...] ¿Por qué no hacemos un breviario de los poemas de la cantora del Sar? Yo propondría que sus versos se editasen con profusión y se enseñasen en las escuelas. (79)

#### 4. Recapitulaciones

Por medio del análisis de este pequeño corpus de prensa, hemos procurado delimitar una de las fases de construcción de una memoria cultural de Rosalía de Castro luego de su muerte: la de su mitificación como Santa cultural o Madre de los gallegos. Para ello, hemos llevado a cabo una descripción más o menos pormenorizada del contenido de los artículos y una clasificación de los mismos en tres clases, según el tratamiento que estos hacen de la muerte de la poeta. Hemos encontrado que las figuraciones de Rosalía que exhiben los textos analizados son diversas, dada la fecha de publicación y la línea editorial del periódico en el que se encuentran. Estas figuraciones oscilan entre la metonimia con la tierra y la nación gallegas, de corte esencialista y romántica, y una postura reivindicativa de su obra. Este trabajo constituye apenas uno de nuestros primeros acercamientos a fuentes de prensa de estos años, i.e. el primer tercio del siglo XX, por lo que las conclusiones aquí esbozadas desean quedar abiertas para futuras investigaciones que se integrarán a un estudio de más largo alcance sobre la recepción de Rosalía de Castro en Buenos Aires.

#### Bibliografía citada

- Alonso Valero, Encarna (2010). “Madre Rosalía, ruega por nosotros. Género, mitos nacionales y literatura”. *Feminismo/s* 16, 65-82.
- Assmann, Jan (2008). “Introducción. ¿Qué es la memoria cultural?”, En *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, M. G. Burello y K. Saban (Trads.), 17-50. Buenos Aires: Lilmod.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2018). "A mi morada oscura, desmantelada y fría. Poslugares, Estado y Literatura: la casa de Rosalía de Castro", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 4, 138-160.
- NuñezSeizas, Xosé Manoel (2014). "Rosalía e os emigrantes galegos: da polisemia da súa obra e do seu mito na diáspora". En Álvarez, Rosario et Al. (coords.). *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 792-821.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2018). "Cuerpos desenterrados. Rosalía de Castro como santa cultural". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 27/36, 16-28.

### **Fuentes de prensa citadas**

- Almanaque gallego para 1901. "Homenajes a Rosalía de Castro", por Manuel Castro López, 80-81.
- Almanaque gallego para 1903. Fotografía del Mausoleo de la gran poetisa y escritora Rosalía de Castro. Erigido en el Templo de Santo Domingo, 10.
- Almanaque gallego para 1925. "Figuras excelsas. Curros Enríquez y Rosalía de Castro", por Antonio Carballo Tenorio, 77-79.
- Correo de Galicia. "Rosalía de Castro", por Eduardo Blanco Amor, p. 8, 16 de julio de 1922.
- Correo de Galicia. "Federación de Sociedades Gallegas. Homenaje a Rosalía de Castro", 3,19 de julio de 1925.
- Correo de Galicia. "Rosalía", 3, 15 de julio de 1928.
- El Heraldo Gallego. "Cumpliose un año más de la muerte de Rosalía de Castro", por Berbabé Marcel Porto, 19 de julio de 1925.



# Invisibilización, silencio y soledad: construcción del afecto entre mujeres en *Su cuerpo era su gozo* de Beatriz Gimeno (2005)

**Sofía Beatriz Lamarca**

Universidad de Buenos Aires

*sofiablamarca@gmail.com*

## Resumen

A partir de la conceptualización de Monique Wittig (1992) acerca de cómo los discursos heterosexuales oprimen a las mujeres y lesbianas en la medida en que se les niega la posibilidad de hablar si no se hace en los propios términos del régimen normativo (49) este trabajo intenta considerar la imposibilidad de la palabra y los espacios disponibles para las nuevas categorías del deseo en la novela *Su cuerpo era su gozo*, de la escritora y teórica Beatriz Gimeno (2005). Se propone la exploración de la tensión en los límites entre palabra y silencio, a la vez que se presta especial atención a la corporalidad como un nuevo modo del discurso desbordado.

---

**Palabras clave:** Deseo; corporalidad; lesbianas; silencio; española.

Invisibility, silence and loneliness: construction of affection between women in *Su cuerpo era un gozo* by Beatriz Gimeno (2005)

## Abstract

Based on the conceptualization of Monique Wittig (1992) about how heterosexual discourses oppress women and lesbians to the extent that they are denied the possibility of speaking if it is not done in the terms of the normative regime (49), this paper tries to consider the impossibility of the word and the spaces available for the new categories of desire in the novel *Su cuerpo era su gozo*, by the writer and theorist Beatriz Gimeno (2005). The exploration of the tension in the limits between word and silence is proposed, while paying special attention to corporality as a new way of overflowing discourse.

---

**Keywords:** Desire; corporality; lesbian; silence; spanish.

## 1. Introducción

Según la teórica Monique Wittig (1992), los discursos heterosexuales oprimen a las mujeres y a las lesbianas en la medida en que se les niega la posibilidad de hablar si no se hace en los propios términos del régimen normativo (49). A partir de esa imposibilidad de la palabra y de generar nuevas categorías para un afecto desobediente, este trabajo presenta una lectura de la novela *Su cuerpo era su gozo*, de la escritora y teórica española Beatriz Gimeno (2005). La novela, atravesada por dos linealidades temporales, construye relatos que se entrecruzan para contar una historia del amor y del deseo en el desvío, permitiendo dar cuenta de los modos en que las existencias *por fuera de la norma* se han concebido desde las narrativas estatales, médicas y sociales. En este sentido, lo que este trabajo se propone es explorar, desde el pensamiento lesbiano en general y desde los aportes de Beatriz Gimeno en particular, la construcción de un relato silenciado que pone en tensión los límites entre palabra y silencio, considerando, también, la corporalidad como un nuevo discurso desbordado. De este modo, la comunicación estará estructurada en dos ejes: el cuerpo y su relación con el deseo y el dolor, y el silencio.

## 2. “El incendio que se le desataba por dentro”: configuración y evolución del deseo.

En la novela de Beatriz Gimeno, el deseo aparece como conflicto tanto desde el relato adulto como desde el proceso entre la adolescencia y la juventud. En la adultez, el deseo se configura a partir de la figura del regreso, pues es algo que retorna al cuerpo de la protagonista y produce un desplazamiento de la monotonía y la apatía, mientras la posiciona desde el lado de la vida. La protagonista es descrita al comienzo de la novela desde el vacío del sentimiento. El cuerpo, que supo quemar “como el infierno cuando era joven” se configura en el presente de la narración como “regado con agua helada” (Gimeno, 2005:9). El cuerpo como volcán extinto pone en evidencia que supo desear, que deseó con intensidad y que decidió, o no tuvo más opción, abandonar esa pasión vital. La vuelta del deseo se paraleliza con la ruptura de la rutina automática, sin pasiones y con un pie en la muerte. Es la mirada de una de sus estudiantes lo que hace posible volver a desear. Recuperar la memoria del cuerpo deseante es recuperar también una memoria de la juventud y abre a la narración de un pasado “que había logrado mantener en el más oscuro de todos los secretos” (21). El relato de la juventud, autorizado por la recuperación de la memoria del deseo, se torna la narración principal de la novela. Más aún, lo que se configura como fundamental es la narración del deseo: desde su descubrimiento, su conflicto y su clandestinidad.

El deseo aparece de manera ostensible y reiterada metaforizado a través del fuego. No resulta una novedad para las representaciones del afecto carnal, pero su repetición desborda la narración, acercando al fuego las nociones de peligro, destrucción y extinción, como si las consecuencias del fuego arrollador que toma el cuerpo de Luz fuera de la devastación del mismo mundo que habita, quemándolas –a ella y a Ali– de deseo y de dolor. El fuego, el protagonista del relato erótico y también del relato del dolor, es combatido, primero por ellas; después, por las instituciones. Ya en la primera descripción de los sentimientos despertados por el roce de los cuerpos, la perspectiva de Luz es narrada desde el temor. Evidenciado en primer plano, el calor es la primera sensación del cuerpo de Luz experimentando la cercanía con el de Alicia. Y, ante la sorpresa, también el peligro”. Todo eso junto le produjo un aceleramiento tal de corazón que, junto al calor interior, tuvo Luz Ortega aquella noche miedo de morir” (40). Si en esta cita se inaugura el deseo, también se inaugura el miedo, y la necesidad de corregir,



ocultar o disimular su existencia. Es la misma metáfora, además, la que les permite hablar de sexo, goce y orgasmos sin nombrarlos. No aparecen nombrados en los diálogos, pero tampoco desde la narración. No se configura un narrador omnisciente que enuncie que han tenido relaciones sexuales, pero en la narración desde el punto de vista de las protagonistas se emplean eufemismos y recursos del secreto para deslizar esa posibilidad. Así, los pensamientos de Luz para describir su afecto por Ali están, nuevamente, ligados al fuego: “era la curva del ombligo, la forma de los hombros, la manera de cerrar los muslos cuando le explotaba por dentro ese placer que no tenía nombre y que llamaban entre ellas ‘lo que quema’” (131). Ese placer sin nombre tiene, sin embargo, un anclaje en la corporalidad. Es que, como afirma la misma Beatriz Gimeno en *Historia y análisis político del lesbianismo*, “de lo que no cabe duda es de que las lesbianas tienen un cuerpo” (2005b: 296). En *Su cuerpo era su gozo*, el cuerpo parece ser lo único que tienen, el espacio de intimidad, secreto y deseo.

### 3. “El deseo duele y se hace notar en los órganos”: deseo y cuerpo

Así como se sostuvo que el fuego era pasión, pero también era peligro, el cuerpo es quien alberga también la desesperación de la separación, de la clandestinidad y del dolor. La novela oscila en considerar el deseo y el dolor como dos extremos y, por otro lado, los construye como si se trataran de conceptualizaciones gemelas. “Luz se acuesta y se despierta con el cuerpo dolorido de tanto desear porque el deseo duele y se hace notar en los órganos” (243). En esta cita, justamente, es donde puede observarse esa tensión entre un cuerpo que desea y que duele. El cuerpo de Luz sufre el dolor, se autolesiona; y se vuelve un espacio de disputa entre la intimidad y el exterior. Ella deja de comer cuando no puede verla, se lastima con sus propias uñas cuando la sabe lejos y en peligro, el espanto se le “instala en su estómago, sus nervios y sus articulaciones” (114).

Por otro lado, el cuerpo de Alicia está relacionado, en toda la narración, con la angustia. El dolor que la aqueja es un dolor vinculado a la tristeza. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes (1977) dedica una entrada a la angustia. Allí, escribe “El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza, sentimiento que expresa con el nombre de angustia” (45). Esta cita se nos presenta útil, sobre todo, al prestar especial atención a la asociación del miedo, la angustia y el amor en la misma conceptualización. En *Su Cuerpo era su gozo*, el miedo se resignifica como una consecuencia directa del estigma y la clandestinidad. De este modo, el modo apesadumbrado de Alicia de habitar la relación con Luz está relacionado con la culpa y el miedo al castigo. Sin embargo, como sucede con el deseo, el modo de construir la angustia del personaje no es a través de sus diálogos o sus intervenciones verbales, sino descriptas mediante el silencio y puntualizada en los efectos de estas afecciones sobre el cuerpo. Es un lenguaje anclado en el cuerpo lo que permite conocer las profundidades y las consecuencias de la tristeza estructural y construida que parecen formar a Alicia. “Ali era la que a veces se despertaba en medio de la noche con la angustia agarrada al pecho como una garra, con negros sentimientos sobrevolando el futuro” (72). La narración no propone diálogos alrededor de la angustia y el dolor, pero profundiza en la descripción de los usos de esa angustia en el cuerpo, un cuerpo femenino, pero también animal, que sobrepasa la angustia que un cuerpo puede tolerar.

#### 4. “Placer que no tenía nombre”: lo que existe, pero no sabe decirse

De este modo, es posible afirmar que el deseo se configura tan omnipresente como silenciado. Para las protagonistas de *Su cuerpo era su gozo* no hay palabras para nombrar el deseo.

Luz esperaba que pudieran hablar de deseo, palabra maldita e impronunciable, de lo que sentían cuando se acostaban desnudas en la cama, cuando se acariciaban, del placer, de los besos, y de la necesidad también; de las necesidades de la una y de las necesidades de la otra que se habían depurado con los años. (158)

En la cita anterior, el cuerpo demuestra más experticia que la palabra. Entre ellas, como sujetos en relación, saben más cosas sobre sí mismas y sobre cómo direccionar el placer hacia la otra que lo que son capaces de volver palabra dicha y comunicación verbal. El goce radica, como indica el título de la novela, en el cuerpo mismo. No son ajenas a las derivas del deseo, al perfeccionamiento del placer, aunque parecieran esforzarse para que nada de eso se fugara en su discurso; silenciando, de esta manera, los saberes enraizados en el cuerpo, tan poco jerarquizados que no se legitiman su propia configuración identitaria. Son parte, en suma, de un silencio que las antecede, de una no-genealogía del deseo desviado. Las palabras que sirven para nombrar el amor y el deseo parecen solo funcionar para subjetividades obedientes de la heteronorma. La novela narra de manera reiterada esta imposibilidad desde el punto de vista de Luz, quien desde la reconstrucción de ese pasado de juventud ha intentado nombrar esa deriva deseante: “porque las palabras de amor al uso no les servían para nada y tampoco querían pronunciarlas, pensaban que no estaban hechas para ellas” (137). No solo les estaban vedadas, además – y tal vez, sobre todo – no eran útiles para explicar lo que pasaba entre ellas, entre sus cuerpos, con sus identidades. No hay modo de hablar de lo que quema porque nada de lo que habían conocido antes les resultaba útil para lo que sucedía entre ellas. Seguimos a Lucas (Raquel) Platero (2009) cuando afirma que, durante la represión franquista, las lesbianas se encontraban “sumidas en una situación que carecía de inteligibilidad, sin saber si eran las únicas quienes tenían estas vivencias, carentes de redes, términos y referencias” (24). No existe para estas mujeres españolas un espejo donde mirarse que no refleje el casamiento, la maternidad y la familia. En apariencia, no hay antecesoras ni pares cuyos cuerpos hablen el mismo idioma, y en la narración de esa memoria de juventud se construye un profundo sentido de soledad debido a la invisibilización, pues no hay memoria en la que ir a buscar *otras como ellas*.

#### 5. Consideraciones finales

La palabra lesbiana, como tal, que es definida, redefinida y puesta en alza en todo el aparato teórico de Beatriz Gimeno, no aparece nombrada ni una sola vez en su novela. Sobre ese silencio estructural de su ficción, contrapuesto al desborde de la palabra en su teoría, es que basamos el análisis propuesto en este trabajo. Donde en sus textos teóricos aparece la multiplicidad del nombre, en su novela prima la construcción de un cuerpo deseante y una subjetividad silenciada en igual medida. Así, lo que se propuso sostener es que la novela que me convoca es una narración sobre cómo en las corporalidades se disputan, se disfrutan, y se exploran una variedad de maneras del deseo que, en apariencia, no pueden decirse con palabras de este régimen. Si las herramientas del amo no pueden destruir la casa del amo,

entonces las palabras que existen para hablar del deseo heterosexual nada pueden hacer para nombrar el afecto desobediente, autónomo, lesbiano.

### **Bibliografía citada**

- Barthes, Roland. (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Gimeno, Beatriz (2005a). *Su cuerpo era su gozo*. Madrid: Foca.
- Gimeno, Beatriz (2005b). *Historia y análisis político del lesbianismo*. Barcelona: Gedisa.
- Platero, Raquel L. (2009). “Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista” en *Bagoas, Estudios gay, géneros e sexualidades*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte N° 3.
- Wittig, Monica (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales.



# Doctor Pasavento: Un laberinto entre la ficción y la realidad

**Karina Beatriz Lemes**

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones

karinalemes@yahoo.com.ar

*Pues yo creo que sí, que ése es nuestro destino, pero que, mientras tanto, lo mejor que podemos hacer es adentrarnos en los laberintos de una gran conspiración internacional.<sup>1</sup>*

## Resumen

En el siguiente trabajo analizamos un posicionamiento al respecto de la concepción de literatura del escritor Enrique Vila-Matas. En este sentido se puede decir que aquellos aspectos que no son relevantes para la vida pueden ser recuperados por la literatura, y pueden tornarse distinguidos en la ficción.

Dicho pensamiento puede identificarse en las novelas de Vila-Matas, quien repetidas veces ha apelado a una afirmación de Nabokov: “la ficción es ficción, calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y la verdad”; puesto que “todo gran escritor es un gran embaucador” al relatar la realidad se distancia de ella. No obstante, algunas combinaciones entre literatura y vida se tornan irrupciones forzadas de la ficción en lo real. Se reflexiona sobre la fluctuación del ser humano y del entorno, revelando cómo las fronteras entre ficción-realidad y persona-personaje son imposibles de delimitar. Se problematiza la desnaturalización de la experiencia humana, e interpela a la narración en tanto representación del mundo. Para ello se sirve de la metaficción como un espacio que interroga a los discursos culturales creando otros nuevos objetos imaginarios.

---

**Palabras claves:** literatura, ficción/realidad, metaficción, personaje, escritor.

## Abstract

In the following work we analyze a position regarding the conception of literature of the writer Enrique Vila-Matas. In this sense, it can be said that those aspects that are not relevant to life can be recovered by literature, and can become distinguished in fiction.

---

<sup>1</sup> Vila-Matas, *Doctor Pasavento* (2005: 231).

Said thought can be identified in the novels of Vila-Matas, who has repeatedly appealed to a statement by Nabokov: “fiction is fiction, qualifying a story as true history is an insult to art and truth”; since “every great writer is a great trickster” when recounting reality, he distances himself from it. However, some combinations between literature and life become forced irruptions of fiction into reality. It reflects on the fluctuation of the human being and the environment, revealing how the borders between fiction-reality and person-character are impossible to define. The denaturation of human experience is problematized, and it questions the narration as a representation of the world. To do this, he uses metafiction as a space that interrogates cultural discourses by creating other new imaginary objects.

---

**Keywords:** literature, fiction/reality, metafiction, character, writer.

Aquellos aspectos que no son relevantes para la vida real pueden ser recuperados por la literatura, y pueden tornarse distinguidos en la ficción.

Este posicionamiento se observa en las novelas de Vila-Matas, quien en reiteradas oportunidades vuelve a una aseveración de Nabokov: “la ficción es ficción, calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y la verdad”; entonces “todo gran escritor es un gran embaucador”<sup>2</sup> al relatar la realidad se distancia de ella. No obstante, algunas combinaciones entre literatura y vida se tornan irrupciones forzadas de la ficción en lo real<sup>3</sup>. Al respecto, Rosa Montero reflexiona sobre la fluctuación del ser humano y del entorno, revelando cómo las fronteras entre ficción-realidad y persona-personaje son imposibles de delimitar. La autora problematiza la desnaturalización de la experiencia humana, e interpela a la narración en tanto representación del mundo. Para ello se sirve de la metaficción como un espacio que interroga a los discursos culturales creando otros nuevos objetos imaginarios.

Esto habilita a considerar que existen diversos modelos de ficciones, múltiples representaciones del mundo: “la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción” (Saer, 1997), más bien podría considerarse como una “bifurcación hacia lo poético” como designa Bernardo Atxaga (2003) al modo de nombrar la realidad desde dos concepciones opuestas: la materialista, la racional.

Al respecto, Vila-Matas analiza el vínculo entre la realidad y la ficción mediante el relato que tiene lugar en la Rue Vaneau (París) del que inclusive ha compuesto múltiples adaptaciones<sup>4</sup>: “Me pareció –afirma el escritor– que no contaba con una historia personal más adecuada para ilustrar hasta qué punto la ficción y la realidad se fundían en mi vida” (Doctor Pasavento, 2007: 14).

Lo que sucede en la rue Vaneau desata una cadena de vinculaciones de ideas; Vila-Matas entabla una correlación clara entre los episodios de aquella calle y *Nadja*<sup>5</sup> de André Breton,

<sup>2</sup> Vila-Matas en *El mal de Montano* aconseja al narrador Monsieur Tongoy que en su conferencia pasara de la ficción a la realidad, sin olvidar que la literatura es ficción, y apoyando sus argumentos en esta cita de Nabokov.

<sup>3</sup> Han sido muy variadas las injerencias de la ficción en el mundo real. Nos referimos al recuerdo de los sueños, a los proyectos idealistas y utópicos, al delirio mental, etc.

<sup>4</sup> Parece ser que hay tres versiones del mismo relato: la primera se publicó en el suplemento cultural del periódico *El País* (11 octubre 2003), la segunda apareció en la revista hispano-mexicana “*Letras Libres*” (diciembre 2003) y la tercera se presentó en un encuentro en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, con el título “*Fricciones: la realidad funciona igual que la ficción*” (Vila Matías 2003).

<sup>5</sup> Hay un eco en *Nadja*, novela en parte autobiográfica, en la que el protagonista recorre con Nadja las calles de París. Es una narración “plural” que incluye dibujos, fotografías y pinturas de sus colegas surrealistas. El autor pretende eliminar las fronteras entre sueño-realidad, y razón-locura. El propio Vila Matas se sorprende en una entrevista (*Encuentros Digitales* 2005), de que los críticos no hayan encontrado ese lazo entre ambas novelas.

que revela la concurrencia en la vida del escritor y en la del narrador, de distintos hechos que son motivadores de lo que acaece.

*Doctor Pasavento* da cuenta de lo antes dicho. En principio hay que reconocer que los topónimos mencionados en la novela son reales. Los mismos son los primeros que reconoce el lector y los interpreta como reales, así la inserción de lo referencial en el marco de la ficción altera el orden mismo de lo que se considera como realidad hasta posicionarlo en el plano literario mediante lo ficticio (Pozuelo Ivancos, 2002: 38). Esta calle, la Rue Vaneau de París, constituye la referencialidad de lo real exterior que irrumpe en el mundo de Pasavento. Desde la rue Vaneau hasta la ficticia Lokunowo, Pasavento va yendo de ciudad en ciudad pergeñando una circularidad en donde la más ínfima coincidencia constituye un pretexto para el siguiente, en una trama en donde realidad y ficción dejan de ser dispositivos diferentes.

A veces la recurrencia a apelar al detalle con exactitud, que imprime un verosimilismo tal que es difícil distinguir entre lo que es y no es ficción. La dualidad realidad-ficción perdura desde el propio origen de la literatura. La ficción en estas novelas –*Doctor Pasavento* y *Nadja*– puede identificarse como “novelas a noticias” (Mainer, 2005), ya que se edifican sobre el supuesto de que contribuyen a entender la realidad. El punto de partida es la experiencia de la realidad, lo que se modifica es la condición de ponderar la verosimilitud. Los relatos de Vila-Matas se remontan a la reconfiguración de un pasado que no se sustrae a la poética de quien lo rememora como un paraíso exótico o de alguien que intenta evocar lo que quiso ser y no fue. Basanta pondera el inicio de *Doctor Pasavento* como un “proyecto de disertación acerca de la realidad y la ficción para consumirse después en la indagación de las más angustiosas obsesiones del escritor, con especial recurrencia de la paradoja sentida por el creador entre la vanidad y el olvido” (Basanta, 2007). Con dicha aserción alude a dos particularidades en el texto: en principio apunta a la sutileza y maestría con que Vila-Matas asimila la realidad y la ficción en un ejercicio de “pensamiento narrado” como lo define él mismo. El personaje-escritor, en reflejo con el autor y en clave metadiscursiva problematiza la naturaleza de la creación literaria, se posiciona frente a la misma, y elabora una declaración de principios, una poética sobre la concepción de la ficción y su representación.

Por otro lado, se plantea la desaparición del personaje que oscila entre la soledad y la locura como refugio y en ella se ahonda más todavía. La pulsión vital de la novela va en aumento a medida que el narrador-protagonista asume su dedicada desaparición: a partir de un viaje a Sevilla y su amparo en la mencionada calle parisina hasta su escamoteo en un hotel de Nápoles e incluso su ida a los lugares visitados por su escritor admirado: Robert Walser.

En toda la producción literaria de Vila-Matas y en especial en *Doctor Pasavento* se desandan mecanismos de autoficción y metaficción, ligados directamente con la posmodernidad.

La memoria constituye un elemento fundamental a partir del cual se crea la identidad y realidad de un sujeto, y si reconocemos que todo lo creado por la memoria es en cierta y gran medida una ficción coherente –o una mentira (auto) verosímil- entonces ¿es posible sostener lo siguiente: La realidad es ficción, es decir, artificial? Con esta afirmación se quiebra irremediablemente el sima que separa la diégesis literaria –ficción– de la diégesis real –mundo no literario de la realidad– y estaríamos reconociendo que la realidad en la que vivimos, lo que aparece almacenado en nuestra memoria como real, es tan veraz como aquello que se encuentra en la ficción. Precisamente esta idea es sobre la cual se edifica *Doctor Pasavento*.

En dicha novela se esgrime desde el comienzo la cuestión de separar ambas ontologías. La archi-famosa dicotomía realidad-ficción está sobremanera presente en la mente del narrador, y es lo que lo estimula a iniciar su viaje. Ya en la página 9 anuncia la razón del mismo, dialogar “...con Bernardo Atxaga en torno a las relaciones entre realidad y ficción.” (2005: 9). Sin

embargo, en toda su narración confluirán hechos y personajes que admitimos como reales, con existencia en la realidad física fuera de la diégesis del relato, con entelequias de ficción, con idéntica categoría.

De esta manera, Vila-Matas usa la biografía y la realidad combinadas con el mundo de ficción literaria para concebir un todo, lo que surge como interrogante es: ¿ese todo es real o es ficcional?

La respuesta que se dé destruirá o no los límites entre ontologías, yendo más allá de la implicación filosófica de la intertextualidad y la transducción.

Albaladejo Mayordomo, en su artículo “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas” expone lo siguiente respecto de la intertextualidad en las obras del escritor barcelonés:

“Para Roland Barthes, la literatura es escritura sobre el mundo, mientras que la crítica es escritura sobre la escritura. Sin embargo, al tener en cuenta que la literatura se hace parte del mundo y es parte del mundo, la literatura puede ser también considerada escritura sobre la escritura” (en Calvo, 2005: p. 12).

En relación con el tema de la intertextualidad y la transducción, Albaladejo Mayordomo sostiene una idea que colisiona contra *Doctor Pasavento*: “La literatura se hace parte del mundo y es parte del mundo”, no sería del todo cierta considerando la narrativa de Vila-Matas. En esta obra la literatura no es parte del mundo, antes bien es el mundo pues no hay diferencia de lo que aceptamos como realidad ya que es estimado como realidad. Esta es la razón por la cual, en la obra, confluyen la biografía, la autobiografía, los recuerdos –memorias- y la ficción, pues todo forma un conjunto ensayístico, todo es real. De esta manera, hallamos datos sobre el Vila-Matas real o de la biografía de Robert Walser y los años que pasó en Herisau, y además participan activamente sujetos ficticios como el personaje de la historia de Jakov Von Gunten o el muy ambiguo Thomas Pynchon. Entonces, frente a lo que Albaladejo Mayordomo propone acerca de que la conjunción entre la realidad y la ficción tiene como producto “una construcción que en su conjunto es plenamente ficcional” (Calvo, 2005: p. 15), podemos sostener que en *Doctor Pasavento* dicho conjunto logra verse como cabalmente real.

Si concluimos que «realidad es hasta cierto punto ficcional» (Waugh, 1990: p. 16)<sup>6</sup> puesto que es una construcción parecida a la literaria, además se admitiría que la ficción, es una realidad compuesta por diversas identidades semejantes a las del abismo interior del sujeto/arcón de identidades (Romero Jódar 2010). Observar la literatura “...es como sumergir la mirada en algo profundo, angustiosamente abisal.” (Walser, 2003: 57), donde uno terminará hallándose a sí mismo y a sus múltiples personalidades.

Otxoa sostiene: “Sólo es posible encontrar el ser en la ficción, con este hallazgo Vila-Matas supera la tragedia del ser en el tiempo” (Andrés-Suárez, 2002: 29). Esta autora brinda una perspectiva optimista para la sobrevivencia del sujeto –igualmente si fuera real o ficticio-.

En cambio, o como contrapartida, Emile Cioran puede dar el aspecto negativo de este juego de ficciones: “Nuestra misión es realizar la mentira que encarnamos, lograr no ser más que una ilusión agotada” (2002: 54). De esta manera, el individuo, real o ficticio, es en una realidad ficticia o en una ficción real que deviene de su propio mundo profundo de identidades. Por su parte, José María Pozuelo esgrime que “la hipotética distinción entre novela y mundo, entre libros y realidad es indecible y afirmarla es tan artificial como su negación” (en Andrés-Suárez, 2002: 32). El individuo se ve constituido en la ficción y viceversa, existe a

<sup>6</sup> «“Reality” is to this extent “fictional”», Waugh, 1990, p. 16. Traducción de Romero-Jódar (2010).



la vez real por consentimiento y es ficticio en su interior de memoria. Sin embargo, siempre se halla en el texto como continuación de su ficción: “En lo que yo escribo sospecho que no hay más que una ceremonia íntima y egoísta, una especie de interminable y falsificado chisme sobre sí mismo, destinado, por tanto, a una utilización estrictamente privada” (*Suicidios ejemplares*, 1991: 64).

*Doctor Pasavento* exhibe no solamente la identidad real del sujeto en su mundo ficticio, sino que además la ficcionalidad del individuo en el mundo aprobado como real.

En estas producciones asistimos a un trastrocamiento de concepciones que van del sujeto con existencia unívoca –sujeto cartesiano- de la adecuación entre realidad y verdad a la edificación de un sujeto plural, múltiple, fragmentario, etc. A raíz de esta concepción se discute el valor de la mimesis, con lo que se impugnan los principios de la verosimilitud, de tal manera que como secuela se genera la ausencia de límites claros entre realidad y ficción y se instala la noción de la literatura como póiesis, es decir, la generación de mundos posibles que no son el reflejo del nuestro.

Como dice Pozuelo Yvancos (1993) la narrativa posmoderna justamente trasciende la posibilidad de ofrecer una copia de la realidad, antes bien aspira a exhibir “el espejo roto de la ficción”. En otros planos del arte también se problematiza la ficcionalidad de la obra y se incita a observar el principio de realidad que puede inducirnos a creer que estamos ante “lo real” cuando sólo es el artificio y recreación de la realidad.

Los datos supuestamente autobiográficos constituyen materia prima de la autoficción que se rememora entre la fantasía y la realidad. De esta manera el autor (re)vive otras vidas en la piel del personaje literario, mediante otra identidad en la que confluyen armónicamente características propias con las deseadas, muchas veces exhibiendo miedos, incertidumbres y hasta experiencias que no ha vivido.

Vila-Matas representa en *Doctor Pasavento* la oscilante relación entre la aparición-desaparición del sujeto en la novela europea, lo que el mismo escritor sintetiza como la historia de la subjetividad desde Montaigne a Blanchot. El autor forma parte del mundo ficcional, al transmutarse entre narrador y personaje –instaura un juego entre autor/narrador/personaje- categorías desde las cuales socava y relativiza los límites entre la realidad y la ficción, y así se sitúa en el plano de la autoficción. La primera persona se construye con datos autobiográficos, verificables extratextualmente que aluden a ambientes y autores identificables y que responden a su mundo cultural. Esta estrategia de hacer confluír la identidad entre autor-personaje-narrador constituye un efectivo recurso para potenciar la verosimilitud, lo que al incrementar la autenticidad de lo relatado ayuda a borrar los márgenes entre realidad y ficción. El escritor se ficcionaliza mediante la estructura imaginaria creada por él mismo y la identidad personal de la ficción es comprobable fuera del texto, si bien no se lo nombra explícitamente.

En *Doctor Pasavento* aparece la inclusión abigarrada de datos históricos –biográficos y literarios- verídicos vinculados con el narrador y con personajes reales constituyen las columnas que sustentan el escenario de verdad para una ficción que se elabora desde una aparente verosimilitud realista propuesta a partir de la escritura como espacio de novela. Los cimientos de *Doctor Pasavento* se asientan sobre las reflexiones, las evocaciones asociadas, las lecturas que diversifican la memoria, y construyen una vida.

En Vila-Matas la obra de ficción se torna materia prima de la realidad, compone un mundo narrativo que termina reemplazando al mundo real, pues no solo piensa narrativamente sino que vive narrativamente ese mundo. En este plan sin lugar a dudas el uso de la primera persona ayuda a destruir, socavar los límites entre la realidad y la ficción, como así también los lugares, personajes y situaciones recurrentes.

**Bibliografía citada**

- Andrés-Suárez, Irene (1998). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Atxaga, Bernardo (2003). "Palabras contra la monotonía". *Diálogo entre Bernardo Atxaga y Enrique Vila Matas*, presentado por Santiago Eraso, 2ª jornada de "Fricciones". UNIA, Arte y Pensamiento, Universidad Internacional de Andalucía.
- Bartual, Roberto. "Entrevista a Enrique Vila-Matas". *Factor crítico*. Revista de Cultura. <http://www.factorcritico.es/numero-de-verano-la-guerra-fria/entrevista-vila>. Obtenido 12/08/2018
- Basanta, Ángel (2007). "Doctor Pasavento". En [www.elcultural.es](http://www.elcultural.es), martes 4 de septiembre de 2007.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). "Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción", en *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, pp. 227-249.
- Pozuelo Yvancos, José María (2002). "Vila-Matas en su red literaria", en Andrés Suárez, Irene / Casas, Ana (eds.), *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas; 2-3 de diciembre de 2002*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-43.
- Pozuelo Yvancos, José María (2002). "Enfermo de literatura", en ABC, 23 de noviembre de 2002, p. 9.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). "Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas", en Margarita Heredia, ed., *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona: Candaya, pp. 388-404.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). "Final de partida". *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia. Barcelona. Candaya. 384-87.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). "Vila-Matas en su red literaria", en Andrés-Suárez, Irene/ Casas, Ana (eds.) *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco Libros.
- Roas, David. "El silencio de la escritura". Enrique Vila-Matas. <http://www.enriquevilamatas.com/escriitores/escroas1.html>. Obtenido el 04/09/2017
- Romero-Jódar, Andrés (2010). "Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 28, 247-265.
- Vila-Matas, Enrique (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.

# El texto como pretexto de la oralidad en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno

**Néstor Osvaldo Macías**

Escuela Superior de Comercio “Carlos Pellegrini”. Universidad de Buenos Aires.

*nestormaciaso5@yahoo.com*

## Resumen

Unamuno publica en 1927 *Cómo se hace una novela*, texto que desde el comienzo presenta una estructura paradójica, es decir que se construye a partir de contradicciones. Una de ellas es convertir al *texto* escrito en *pretexto* de la oralidad, esto significa: como condición de posibilidad y antecedente de la novela. En efecto, el acto de escritura es intermediario entre el contexto y el narrador y disparador de sentido abierto e irrefrenable porque debe deshacerse en la oralidad del lector. Es, por lo tanto, *pre-novela*. Por consiguiente, el texto, para volverse infinito, busca su propia negatividad en la oralidad. En este sentido, el texto está repleto de verbos relativos a la oralidad como sinónimos de lectura, a saber: se come, se mastica, se digiere y se habla para *hacerse* uno con él. La consecuencia de este juego de paradojas es que sólo *se hace* una novela cuando deja de ser escritura, cuando se convierte en vida narrada. El mundo de la experiencia (historia personal del autor y de los personajes) pasa por la escritura que, ulterior y necesariamente, debe convertirse en oralidad para conseguir hacerse novela vivida y regresar a la experiencia, en este caso, la del lector.

---

**Palabras clave:** Paradoja; texto; pretexto; oralidad; lectura.

The text as a pretext for orality in *Cómo se hace una novela* by Miguel de Unamuno

## Abstract

In 1927, Unamuno published *How to make a novel*, a text that, from the beginning, features a paradoxical structure; that is, it is built from contradictions. One of them is turning the written *text* into a *pretext* for orality, that is, a condition of possibility and forerunner of the novel. In fact, the act of writing is a mediator between the context and the narrator, and a trigger of open, irrepressible meaning, since it has to do away with the reader's orality. It is, therefore, a *pre-novel*. Thus, in order to become infinite, the text seeks its own negativity

through orality. In this regard, the text is filled with verbs related to orality as synonyms of reading, namely: eating, chewing, digesting, and speaking, so we *become* one with it. As a result of this game of paradoxes, a novel *is made* only when it stops being written, when it becomes narrated life. The world of experience (the personal story of the author and characters) goes through the writing, which, in turn, must necessarily become orality so as to manage to *turn itself* into a lived novel and go back to experience, in this case, the reader's.

---

**Keywords:** Paradox; text; pretext; orality; reading.

## 1. Introducción

Unamuno publica en 1927 *Cómo se hace una novela*, texto central en su obra de madurez; de hecho, Julián Marías lo consideraba un libro “genial y frustrado: clave de su obra entera” (Marías, 1960:69). Resulta fundamental recordar las circunstancias históricas que influyeron en el proceso de composición de la obra, ya que se trata de uno de los escritos del exilio.

Unamuno recibe la orden del destierro el 21 de febrero de 1924 después de calificar a Primo de Rivera, entre otras cosas, de “ganso real”, “botarate”, “peliculero tragicómico” y “saco de ruines y rastreras pasiones”. El destierro en Fuerteventura implicaba el cese de sus cargos y la suspensión del empleo y del sueldo. Desde Fuerteventura, el 9 de julio de ese año planea una fuga a Francia y ese mismo día recibe el indulto, que deniega “para ejercer su oposición sin coerciones, amén de que regresar a España sin haber sido repuesto en su cátedra le hubiera colocado entre la humillación y el oprobio” (Ródenas, 2006: XVII).

Decide continuar viaje a París. Hasta el 23 agosto de 1925 estará en la capital francesa. Luego, en Hendaya hasta febrero de 1930 y posteriormente, tras la caída de Primo de Rivera, regresará a Salamanca. El auge del escritor vasco tendrá su punto cumbre al año siguiente cuando, desde el balcón del Ayuntamiento de Salamanca, celebre el inicio de la República el 14 de abril de 1931. La ciudad hace honor al viejo Rector.

Es en París, entre febrero y julio de 1925, donde escribe el primer manuscrito de *Cómo se hace una novela*. Se lo entrega a Jean Cassou en agosto de ese año para la traducción al francés y la publicación en el *Mercure de France*. El 23 de agosto, Unamuno deja París y viaja rumbo a Hendaya. El escrito se publica en francés en mayo de 1926.

Al año siguiente, retoma la obra para la publicación en español, pero no tiene las cuartillas que envió a Cassou. “No quiero recobrar el texto original” (Unamuno, 2009:107)<sup>1</sup>, dice y agrega: “Y voy a retraducirme” (108)<sup>2</sup>. Además, incluye el “Retrato” de Unamuno que escribió Cassou para la edición francesa, introduce comentarios a la obra mientras la traduce, escribe una réplica al retrato de Cassou, llamada “Comentario”, añade una “Continuación” y luego un diario que concluye el 7 de julio. Esa obra se publicará en la editorial Alba de Buenos Aires en 1927. Se trata, en efecto, de un texto modificado. Y sin embargo, el mismo texto<sup>3</sup>.

Los críticos que se acercaron a la obra, por un lado, hicieron especial hincapié en los diferentes momentos de la escritura motivados por los acontecimientos históricos y personales del

<sup>1</sup> Las citas de la obra de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, corresponden a esta edición del texto de 2009.

<sup>2</sup> Según BenedicteVauthier (2005:159), en su edición de *Cómo se hace una novela* (2005), en 1927 Cassou todavía tenía el escrito en español.

<sup>3</sup> Ulteriormente, el texto publicado en 1927, se sumó a las Obras completas de 1958 y 1960 y luego en “libro suelto” en 1966 (Garagorri: 1979:4). Curiosamente, en este siglo y en menos de un lustro, se publicaron tres ediciones críticas: en 2005 la de BenédicteVauthier, en 2006 la de Domingo Ródenas y en 2009 la de Teresa Gómez Trueba, esta última es una edición exclusivamente de *Cómo se hace una novela*.

autor vasco y, por otro, en cómo situar este texto en la obra general de Unamuno. Garagorri ya había notado los problemas que presenta la obra al referirse así al escrito: “quizá el más informe de todos los suyos” (Garagorri, 1979:2). Es decir que la discusión teórica acerca de la obra suscita diversas hipótesis sobre qué es este texto y sobre el complicado proceso de composición del mismo.

La hipótesis de lectura del presente trabajo interpreta *Cómo se hace una novela* como una novela que presenta una estructura paradójica<sup>4</sup>, y una de las paradojas que vertebra el escrito, la que se desarrollará aquí, es convertir al *texto* escrito en *pretexto* de la oralidad, esto significa: como condición de posibilidad y antecedente de la novela. En definitiva, *Cómo se hace una novela* se construye a partir de contradicciones, a las que se someten las circunstancias históricas, pues estas son, en todo caso, el acicate de una poética extrema.

## 2. Desarrollo

Según BenedicteVauthier, el autor vasco compone un diario atravesado por la “retórica de la cólera” producto del exilio. Se trata de un diario que lejos de ser íntimo o intimista, es el “diario éxtimo del exilio”: “Unamuno quebrantó el molde del *diario íntimo*, transformándolo, en *diario éxtimo* o *confesión pública*” (2005:117).

Para Domingo Ródenas, en cambio, “el elemento que dota de unidad a esta obra es el reflejo de la conciencia de Unamuno en una situación de desarraigo físico” a causa del destierro. Y agrega: “No se busque un núcleo articulador que no sea esta extraversión de la conciencia creadora hostigada por factores externos. No puede haber concierto formal o de asunto cuando el epicentro de la obra es la desmembración o el desconcierto” (2006: LVII-LVIII).

Es decir que la aparente desmembración o desconcierto del texto obedece a una conciencia que define la “unicidad de la voz autobiográfica” (Ródenas, 2006: LIII-LIV)<sup>5</sup> en una escritura singular.

Teresa Gómez Trueba acuerda con Ródenas en este punto y sostiene que: “es precisamente ese irse haciendo la novela, sin plan ni concierto previo, “a lo que salga” –por utilizar una expresión del propio autor–, al funcionar como metáfora de ir haciéndose una vida, la idea principal que encierran estas páginas” (2009:22)<sup>6</sup>.

De acuerdo con Gómez Trueba, ese ir haciéndose de la novela lleva a una composición novedosa y particular: “espero haber dejado claro que en *Cómo se hace una novela* se anticipa ese tipo de novela híbrida en la que deliberadamente se mezclan algunos géneros literarios convencionales” (2009:87)<sup>7</sup>, por ejemplo el ensayo o la autobiografía.

<sup>4</sup> En tanto principio constructivo del texto.

<sup>5</sup> La cita completa de Ródenas es: “por debajo de la heteróclita compostura de la obra, ésta presenta una sólida trabazón fundada en la unicidad de la voz autobiográfica. La coherencia profunda del libro reside en la unidad de conciencia en movimiento que se vierte en él. *Cómo se hace una novela* se sitúa en la intersección de dos cauces enunciativos: el del confesionalismo y el de la ficción autobiográfica, el de la referencia empírica y el de la referencia ficcional, ambas para Unamuno igualmente portadoras de fuerza de verdad” (2006: LIII, LIV). Defensa de la unidad, entonces, al proponer un acto de escritura en movimiento.

<sup>6</sup> La editora Gómez Trueba se refiere al ensayo de Unamuno “A lo que salga”, de 1904. En este ensayo, Unamuno divide a los escritores vivíparos, los que “llevan todo en la cabeza”, “gestan” y cuando sienten los “dolores de parto”, paren, que “empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la última línea”, de los escritores ovíparos que necesitan un plan, “ponen un huevo y lo empollan”. La imagen buscada es oponer nacer de un vientre a nacer de un huevo.

<sup>7</sup> La cita completa dice: “Espero haber dejado claro que en *Cómo se hace una novela* se anticipa ese tipo de novela híbrida en la que deliberadamente se mezclan algunos géneros literarios convencionales, o mejor dicho, en la que la novela se “degenera”

Por consiguiente, así como el precursor Antonio Zubizarreta había considerado al escrito como una “autobiografía novelesca” (1960:17)<sup>8</sup>, tanto Vauthier como Ródenas y Gómez Trueba defienden la unidad de la obra compuesta en distintos momentos<sup>9</sup>, sea como “diario éxtimo del exilio”<sup>10</sup>, como “unicidad de la voz autobiográfica” o como “novela híbrida”.

La pregunta que subyace a estas interpretaciones es cómo juega el autor la autobiografía y el contexto que padece en un proyecto de escritura que se va *haciendo*, o parafraseando al Unamuno de “A lo que salga”, pariendo<sup>11</sup>. En otras palabras, en un texto que encuentra su sentido al final<sup>12</sup> y no en el origen del proceso de escritura<sup>13</sup>.

Cabe considerar que la complejidad en la composición responde al proyecto literario unamuniano de extender los límites de la novela<sup>14</sup>, que incluye y asimila “diario éxtimo”, “voz autobiográfica” y “novela híbrida”, a la vez que los supera. En pos de este proyecto, Unamuno prioriza la construcción paradójica que compone, estructura y atraviesa todo el texto. Esto significa que avanza a partir de la unión de contrarios aparentemente contradictorios, pero que adquieren sentido al componer una paradoja. Paradojas explícitas, por ejemplo: “lo provisorio es lo eterno”, “lo individual es lo universal” (2009:123), “el valor infinito y eterno de la individualidad” (124), “el nómeno inventado por Kant es lo de más fenomenal que puede darse y la sustancia lo que hay de más formal. El fondo de una cosa es superficie” (169), y paradojas implícitas, algunas de las cuales son: lo mínimo es lo máximo, lo incompleto es lo infinito, la escritura *se realiza* en la oralidad. Esta última importa particularmente aquí. En palabras de Unamuno: “Y la letra que comemos, que es carne, es también palabra” (118).

De esta manera, las posibilidades de la novela de extender sus límites quedan implicadas en las paradojas que la llevan adelante<sup>15</sup>. La paradoja quita la fijeza que un texto como este necesita abandonar, pues une contrarios sin eliminarlos, es decir que los mantiene e incorpora,

o “desgenera” en ensayo o autobiografía, al suprimirse en ella, o reducirse a la más mínima expresión, lo que siempre le había sido más propio, la ficción”. (Gómez Trueba, 2009:87).

<sup>8</sup> “Ha sido objeto de nuestra atención cómo, en las complicadas estructuras de una *autobiografía* novelesca –novela y autobiografía en alucinante maridaje–, sobre la metáfora fundamental de la *novela de la vida*, se entretrejen con el hilo autobiográfico los distintos planos de la obra, tratando de hacer patente el proceso de la creación en el que se quiere hacer participar al lector”. (Zubizarreta, 1960:17).

<sup>9</sup> El autor mismo recupera el texto como uno. En efecto, dice en una suerte de post-prólogo a la edición de marzo de 1933 de San Manuel Bueno, mártir y del relato recuperado Una historia de amor, que Cómo se hace una novela es “el más entrañado y dolorido relato que me haya brotado del hondón del alma, y que escribí en aquellos días de mi París, en 1925” (Ródenas, 2006:294).

<sup>10</sup> La autora supone a Cómo se hace una novela y Manual de Quijotismo “como un libro único del cual sólo una parte llegó a la edición”. (Vauthier, 2005:116).

<sup>11</sup> La idea de novela como organismo es central en la poética unamuniana. Además del ensayo mencionado, ver la carta a Warner Fite del 28 de junio de 1927 en la que comenta: “Ahora preparo un libro –además del que le digo arriba, sobre el quijotismo– de Cómo se hace una novela a base a “Commentonfait un roman” que publiqué en el número del 15 de mayo [de] 1926 en el Mercure de France. No es, como ha escrito nuestro Azorín, a propósito de una cosa parecida, levantar la tapa del reló y enseñar la maquinaria, porque una novela no es un mecanismo –una novela viva, quiero decir– sino un organismo y los organismos no tienen tapa” (Robles, 1996:514).

<sup>12</sup> Posición típica de su poética: “sin plan previo, y dejando que el plan surja”, como sostiene en “A lo que salga”. Un plan, entonces, que se devela al final.

<sup>13</sup> “Unamuno no produjo la obra en un único acto intencional sino que el resultado, en alguna medida, deriva de su composición en varios momentos entre 1925 y 1927 mediante sucesivas redacciones, relecturas, traducciones, anotaciones, interpolaciones y adiciones” (Ródenas, 2006: LIII).

<sup>14</sup> Como ejemplo, en el “Prólogo” a Tres novelas ejemplares y un Prólogo al referirse a la Odisea dice “esa epopeya que es una novela, y una novela real, muy real”. (Ródenas, 2006:123) Es decir que la novela se eleva como el género de los géneros literarios, hasta sobrepasar los límites de la ficción para convertirse en existencia. Unamuno fue pionero en el siglo XX en este modo de concebir la novela. Ya en el siglo XXI, la novela aparece claramente como “un género omnívoro y mutante” (Cercas, 2016:45) que constantemente busca extender sus propios límites, incluso más allá de la ficción.

<sup>15</sup> Este procedimiento formal implica que todo se vuelve lo contrario de sí mismo, propio de la paradoja, y jamás ofrece un centro narrativo fijo ni necesario, “comentarios de comentarios y otra vez más comentarios” (Unamuno, 2009:129) a la manera de la metáfora del rizoma. Por consiguiente, cada parte del texto puede abandonarse, intercambiarse o continuarse.

propone así la idea de movimiento y, fundamentalmente, conserva en sí mismo el proceso de su actualización.

Como consecuencia, la fuerza de la contradicción le permite incluir la negación del escrito mismo. La cuestión que se pone de manifiesto en *Cómo se hace una novela* es que la novela aparece, *se hace*, cuando se des-hace el texto, es más: a condición de que se deshaga el escrito, puesto que “el que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando” (Unamuno, 2009:107).

Esa paradoja da unidad de sentido al texto, que es, por tanto, una novela que *antecede* a la posterior incorporación *en y del* lector, existencia donde encontrará verdadero sentido la misma novela. En efecto: el acto de escritura es intermediario entre el contexto y el narrador y disparador de sentido abierto e irrefrenable que debe *des-hacerse* en la oralidad del lector. Es, en suma: *pre-texto*.

La metáfora que Unamuno elige para llevar adelante este objetivo es la de la incorporación oral del escrito, precisamente, para vivificarlo.

Dice Cassou que mi obra no palidece. Gracias. Y es porque es la misma siempre. Y porque la hago de tal modo que pueda ser otra para el lector que la lea comiéndola. ¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida? (Unamuno, 2009:127).

La cita anterior pareciera sugerir que Unamuno busca aún más para la novela. Busca trasvasarse en la otredad, perder el límite como escritura para transformarse en oralidad, en comida, esto es: en vida<sup>16</sup>.

El trasvasarse a la oralidad del escrito continúa cuando inmediatamente dice: “me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor, lo que oímos” (Unamuno, 2009:121). Un texto, entonces, gana importancia cuando se oye, incluso sin que haya comunidad de sentido entre lo que *escribe / dice* el autor y lo que *oye / vive* el lector. En este acto verbal / oral, que los incluye tanto al escritor como al lector, la novela se *va haciendo* a medida que el texto se *escucha / oye*, y permanece, pues, presente y eterna.

Nuestra obra es nuestro espíritu y mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector, que te estás haciendo momento a momento, ahora oyéndome como yo hablándote. Porque quiero creer que me oyes más que me lees, como yo te hablo más que te escribo. (Unamuno, 2009:178)

De este modo, el texto busca *des-hacerse*, no se lo comprende más que por el proyecto de ser otra cosa; en este sentido, el texto mismo pretende quitarse fijeza, porque eso es muerte, e intenta además *des-esencializarse*<sup>17</sup> para transformarse en otra cosa. Evidentemente, de estas

<sup>16</sup>Debido a su poética y a su persistente vitalismo, son constantes las metáforas unamunianas referidas al texto como organismo y no como artefacto o mecanismo. “Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo” (Unamuno, 2009:184) Del organismo no rescata la curva que termina en la decadencia, sino la posibilidad de retoñar (en la lectura, claro está) que da la idea de infinitud. Para eso, el organismo tiene que poder volverse otro, a saber: el texto escrito en oralidad incorporada. Este “hacerse” otro del texto no es una mera exterioridad, es su movimiento interno al estilo de un organismo.

<sup>17</sup>De este modo, el escrito se precipita en un proceso de “de-sustanciación”, que le impide la fijeza y el final. Por otra parte, tampoco tiene un comienzo, o el que tiene se perdió en la noche de los tiempos de la primera u original escritura. El original pasa a ser perdido. Por eso, es una obra “sin argumento” y sin desarrollo de los personajes. La novela, entonces, tal como la

últimas citas surge la clásica identificación unamuniana entre novela y vida, y la metáfora oral funciona como el puente entre dos experiencias narrativas diferentes, la de un escrito y la de la existencia. “Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida” (Unamuno, 2009:118).

Además de volver sobre el tópico que asimila novela a vida, el autor no se priva de extender la prescripción acerca de qué significa una novela y advierte, en el mismo eje paradigmático relativo a la oralidad, sobre los riesgos de una mala lectura. Desde luego, toma una imagen vinculada a la lectura como incorporación.

Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estás páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho ni para mí ni para ti. (Unamuno, 2009:128)

Para finalizar, es importante señalar un último paso que el autor propone: la novela se identifica con la vida cuando deja el escrito como un resto, como si el texto fuera el móvil de la verdadera novela, un mínimo disparador, incluso como si fuera *prácticamente* innecesario.

En el “Prólogo” a la edición de 1927 escribe un párrafo significativo que ilustra mejor la hipótesis propuesta en esta comunicación:

En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto. La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla –y quien dice una novela dice una historia–, y el que lee un poema, una criatura –poema es criatura y poesía creación– puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo. (Unamuno, 2009:107-108)

De acuerdo con esta paradoja que vertebra *Cómo se hace una novela*, la novela se hace a condición de no permanecer como un texto, como un escrito. En otras palabras, se hace una novela cuando se *des-hace* el texto, devenido *pre-texto* de la novela-vida.

### 3. Conclusiones

Por lo anteriormente expuesto, *Cómo se hace una novela* presenta una estructura paradójica, es decir que se construye a partir de contradicciones. Una de ellas es convertir al *texto* escrito en *pretexto* de la oralidad. Concretamente, como condición de posibilidad y antecedente de la novela, tal como se anticipó en la hipótesis de trabajo. En efecto: el acto de escritura es intermediario entre el contexto y el narrador y disparador de sentido abierto e irrefrenable, porque debe *des-hacerse* en la oralidad del lector. De este modo, el texto escrito, para volverse infinito, busca su propia negatividad en la oralidad en tanto sinónimo de lectura: se come, se digiere, se habla, se oye para hacerse uno con él. El texto, entonces, es el lugar mínimo que

---

entiende Unamuno, des-esencializa, por su forma (“degenera”, en palabras de Gómez Trueba) y por su contenido (mezcla política con la novela de Jugo, la novela del personaje que compra un libro a orillas del Sena, con el diario del exilio, con la vida del autor.)



desata el proceso de significación, un proceso que no es sin él pero que, al desatarse, ya no lo necesita. Es, por lo tanto, *pre-novela*. La consecuencia de este juego paradójico es que sólo se hace una novela cuando deja de ser escritura, cuando se convierte en vida narrada. El mundo de la experiencia (historia personal del autor y de los personajes) pasa por la escritura que, ulterior y necesariamente, debe convertirse en oralidad, debe incorporarse, para conseguir hacerse novela vivida y regresar a la experiencia, en este caso, la del lector. De esta manera, el texto se *des-hace* como tal para conseguir la *re-creación* en la lectura.

### Bibliografía citada

- Cercas, Javier (2016). *El punto ciego*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Garagorri, Paulino (1979)". "La novela de Unamuno", en *Miguel de Unamuno. San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza, 1-4.
- Gómez Trueba, Teresa (2009)". "Introducción", en *Miguel de Unamuno. Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra, 11-91.
- Marías, Julián (1960). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Robles, Laureano (1996). *Epistolario americano (1890-1936)* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ródenas, Domingo (2006). "El arte narrativo de un titán", en *Miguel de Unamuno. Abel Sánchez. San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela. Y otras prosas*. Barcelona: Crítica, VII-CVII.
- Unamuno, Miguel de (1960). *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (1979). *Miguel de Unamuno. San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela* (Edición de Paulino Garagorri). Madrid: Alianza.
- Unamuno, Miguel de (2005). *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou* (Edición de Bénédicte Vauthier). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Unamuno, Miguel de (2006). *Miguel de Unamuno. Abel Sánchez. San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela. Y otras prosas*. (Edición de Domingo Ródenas). Barcelona: Crítica.
- Unamuno, Miguel de (2009). *Cómo se hace una novela*. (Edición de Teresa Gómez Trueba). Madrid: Cátedra.
- Vauthier. Bénédicte (2005)". "Ironía, censura y retórica de la cólera en el diario éxtimo del exilio", en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II*, Chaguaceda Toledano, A. (Ed.) Salamanca: Universidad de Salamanca, 113-127
- Zubizarreta, Armando (1960). *Unamuno en su "nivola"*. Madrid: Taurus.



# La reescritura de mitos clásicos en *Polifonía* de Diana de Paco

**Noelia Vanesa Martínez Villegas**

Universidad Católica de Córdoba

nolysfn@hotmail.com

## Resumen

*Polifonía* de Diana de Paco Serrano es una obra en la que personajes femeninos de la mitología clásica brindan su versión de los hechos mostrando una mirada distinta de los mitos patriarcales.

En un espacio desconocido que se denomina “La cárcel”, se encuentran cuatro mujeres infames de las tragedias griegas: Fedra, Medea, Clitemnestra y Penélope. Las tres primeras rememoran eventos infaustos y se enfrentan con figuras patriarcales (esposos e hijos) y de esta manera narran los acontecimientos desde una perspectiva femenina. La dramaturga reescribe estas historias brindando a las antiheroínas la oportunidad de defenderse y liberarse de la culpa. En el caso de Penélope, no es la responsable de ningún crimen pero también tiene una terrible verdad que destruirá el mundo mítico en el que desempeña un rol sumiso frente a las figuras masculinas.

En *Polifonía* se reinventan cuatro narraciones en las que las mujeres eran las causantes de eventos funestos; ellas utilizan su voz para dar a conocer su versión; y aunque no cambien los hechos infortunados que protagonizaron, explican y muestran los motivos que las llevaron a actuar de esa manera.

---

**Palabras clave:** reescritura; mito; culpa; culpabilidad; crimen.

The rewriting of classical myths in Polyphony by Diana de Paco.

## Abstract

Polyphony of Diana by Paco Serrano is a work in which female characters from classical mythology offer their version of events, showing a different view of patriarchal myths.

In an unknown space called “The Prison”, there are four infamous women from Greek tragedies: Phaedra, Medea, Clytemnestra and Penelope. The first three recall unfortunate events and face patriarchal figures (husbands and children) and thus narrate the events from a female perspective. The playwright rewrites these stories by giving the antiheroines the

opportunity to defend themselves and free themselves from guilt. In the case of Penelope, she is not responsible for any crime but she also has a terrible truth that will destroy the mythical world in which she plays a submissive role in front of male figures.

In *Polifonía*, four narratives are reinvented in which women were the cause of disastrous events; they use their voice to make their version known; and although the unfortunate events that took place do not change, they explain and show the reasons that led them to act that way.

---

**Keywords:** rewriting; myth; guilt; culpability; crime.

Diana de Paco (Murcia, 1973) es una dramaturga contemporánea prolífica, cuyas obras se enmarcan en dos vertientes: las que tratan temas actuales y aquellas que reelaboran mitos clásicos para brindar nuevas interpretaciones.

En el presente trabajo nos proponemos analizar la relación intertextual entre el texto *Polifonía* de Diana de Paco Serrano, que incorpora una serie de personajes de los mitos clásicos con una finalidad que está vinculada a la trayectoria de las dramaturgas españolas de fines del siglo XX y principios del XXI: reivindicar la figura de la mujer.

Los mitos brindan una interpretación del mundo en la que se asignan ciertos roles y funciones que tienden a reproducirse en la sociedad, ya que son ejemplares. En este sentido, es evidente que los mitos clásicos construyen la figura de un héroe masculino cuyos atributos se asocian siempre con la fuerza, la valentía, la astucia, etc., mientras que los personajes femeninos suelen ser pasivos, en el mejor de los casos, o contruidos con rasgos negativos como la infidelidad, la venganza, la deslealtad, la hechicería.

Los hechos extraordinarios y fantásticos siempre son ejecutados por hombres y su palabra es la que tiene valor de verdad. Estos aspectos son fundamentales para nuestro análisis, ya que como veremos más adelante, serán el punto de partida para la escritora Diana de Paco.

*Polifonía* es un texto en el que la autora recupera personajes míticos por su capacidad de seguir transmitiendo temas universales pero introduce ciertas variantes con el fin de deconstruir los mitos patriarcales dando valor a la voz de los personajes femeninos para que den a conocer “su verdad”.

El primer elemento que nos presenta la autora es el título, que no remite al nombre de ninguno de los personajes que intervienen en la acción como suele ocurrir en los textos clásicos. El término polifonía se refiere a las distintas voces que se expresan de forma individual dando su visión particular sobre un determinado tema. Dicho concepto se toma de la música, donde la polifonía se define según la RAE como el “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico”.

Las voces que conforman esta polifonía son las de Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra, cuatro mujeres de los relatos míticos que se reúnen para recordar su vida trágica. Como lo mencionamos anteriormente, estos personajes pertenecen a distintas narraciones y sus nombres se encuentran asociados a los nombres de sus esposos e hijos, que eran quienes tenían mayor protagonismo en los hipotextos.

La obra se estructura en quince escenas cortas, de las cuales seis llevan por título “La cárcel”, ya que es el lugar donde se encuentran y que corresponde al presente mítico; pero no se trata de un reclusorio sino de lo que Penélope denomina “cárcel de la conciencia”, pues todas tienen algo que confesar y ahí darán a conocer su versión de los hechos para finalmente liberarse.

En lo que respecta al tiempo, hay continuas rupturas que se superponen en el espacio debido a que se produce una retrospectiva cada vez que alguno de los personajes recupera la memoria y relata el acontecimiento que la llevó a la muerte y a ser prisionera de su conciencia.

Penélope es la única que no ha cometido un crimen y que sigue con vida, por eso en un momento las demás desconfían de ella pero al final se conocerá la razón por la que comparte el espacio con Fedra, Medea y Clitemnestra.

La dramaturga pretende mostrar que cada una de estas mujeres es diferente y uno de los recursos que utiliza es el vestuario que les asigna con distintos colores de túnicas, en cambio los hombres llevan la misma vestimenta. Penélope hace referencia a esta forma de considerar a las mujeres en los hipotextos: "PENÉLOPE: La conciencia es común, alguien en algún momento ha debido pensar que sois iguales, y quizá tenga razón, y por ello estáis aquí, encerradas en el mismo lugar." (De Paco, 2016: 49)

El primer personaje en hablar con Penélope es Fedra, que rememora el diálogo con Hipólito en la segunda escena y con su esposo Teseo en la escena octava. A diferencia de versiones anteriores como la de Eurípides, Racine o Unamuno; en esta obra aparece una Fedra víctima del egoísmo de su hijastro y de su esposo y no se incluye su falsa acusación de haber sido ultrajada por Hipólito y de esta manera deja de ser directamente responsable de la muerte de su hijastro y su suicidio termina siendo un sacrificio de amor al enterarse que él murió en un accidente. Además le dice a su esposo que no ha podido serle infiel mientras que él ha tenido varias mujeres. El tema de la fidelidad es recurrente en el texto al igual que el de la justicia. En las escenas quinta y décimo segunda conocemos el mito de Medea, que primero a través de un monólogo nos muestra una mujer maternal que mata a sus hijos, pero no por venganza como en los textos que la preceden sino por amor, para evitarles un sufrimiento mayor.

MEDEA: No he de permitir que viváis en este infierno [...] No, no se trata de venganza, se trata de ahorrarnos la amargura de un final inevitable, antes de que tengáis uso de razón, si llegáis a tenerlo. [...] Os amo, os amo tanto que no puedo permitir os una pena que os consuma poco a poco. (De Paco, 2016: 67)

En este monólogo deja claro que el motivo de su crimen no es la venganza sino el amor profundo que siente por sus hijos. En este caso no se cambia u omite el crimen, pero ella tiene la posibilidad de explicar los hechos que la llevaron a cometer tan horrendo asesinato. Además le reprocha a Jasón haberla engañado para conseguir ser poderoso y se siente mal por dejar a sus padres y traicionar a su pueblo envejecida por el amor que sentía por él.

Diana de Paco respeta la versión de Eurípides pero esta vez los hechos son contados por Medea y su perspectiva no cambia la historia pero si la construcción del personaje.

MEDEA: Me marchó con el orgullo de quien ha obrado con piedad y por amor. Me marchó para no volver a verte jamás. No ha sido una venganza, Jasón, no te la merecías. Yo no he pensado en tí, sino en ellos. No me arrepiento. (De Paco, 2016: 92)

Medea no ha sido motivada por el odio, la rabia y la venganza sino por el amor y aunque semejante asesinato no se justifique de manera alguna, en el texto de llegada es motivada por el amor y la compasión y sacrifica a sus hijos para protegerlos de Jasón.

El mito de Clitemnestra se rememora en la sexta y décima escena. Existen muchas versiones de esta narración; en las más antiguas, las de los poemas épicos, Clitemnestra no participa en el asesinato de su esposo Agamenón, ya que el asesino es Egisto. Pero en los trágicos, ella se

convierte en su cómplice, e incluso es quien ejecuta el crimen. Además mata a Casandra, de quien está celosa y persigue con odio a Electra y Orestes, hijos de Agamenón.

En la sexta escena Clitemnestra está discutiendo con Agamenón y lo cuestiona por haber sacrificado a su hija Ifigenia por razones políticas. Es una madre dolida que aunque intenta comprender los motivos de su esposo no lo consigue.

CLITEMNESTRA: Tú y tus sucios negocios, se te fue de las manos y tuviste miedo de perder tus riquezas e incluso tu vida, pero entre todo eso, mi Ifigenia no tenía nada que ver.

AGAMENÓN: Así es la política.

CLITEMNESTRA: [...] Sois unos salvajes asesinos. Un día tras otro he intentado comprenderte, explicarme a mí misma que era necesario, que estabas atrapado en una red sin salida [...] día tras día te intentaba justificar. Lo siento, pero no he sido capaz de conseguirlo. (De Paco, 2016: 70)

En tanto Agamenón no se arrepiente de haber sacrificado a su hija y considera que el reclamo de su esposa no tiene valor y que para ser juicioso debe hablar como un hombre.

AGAMENÓN: Clitemnestra no te precipites, que no te ciegue la histeria, sé sensata. Ven, siéntate frente a mí y hablemos como dos hombres juiciosos, no te dejes llevar por tus instintos de mujer celosa, no es el momento, asume la responsabilidad de vivir y entiende que el sufrimiento forma parte de ella.

CLITEMNESTRA: ¡Hablar como dos hombres juiciosos! Eres egoísta, hipócrita, y por encima de todo un salvaje asesino, el peor criminal. Te voy a hacer un favor, agradécemelo. (De Paco, 2016: 73)

En la escena nueve Clitemnestra le confiesa a Penélope que ha sido traicionada y abandonada por las Erinies y que ha quedado desprotegida. En la escena siguiente se enfrenta a su hijo Orestes que busca vengar la muerte de su padre justificando incluso el sacrificio de la inocente Ifigenia. Particularmente en este mito, los personajes masculinos defienden el discurso patriarcal, restándole importancia a la voz femenina; sin embargo Clitemnestra expresa lo que siente y da a conocer su versión de los hechos.

Tanto Fedra como Medea y Clitemnestra son personajes que cargan con una culpa y a las cuales se les había negado la posibilidad de expresarse y en *Polifonía* se reivindica la figura femenina de estos mitos dándonos la posibilidad de conocer los motivos que las llevaron a proceder así, De Paco le da voz a estos personajes para que se puedan defender y deconstruir el discurso de los mitos patriarcales de los cuales son prisioneras. Las primeras palabras que Clitemnestra pronuncia en el texto de *Llegada* son “¡Justicia! De nuevo se habrá de hacer justicia” (De Paco, 2016: 64). Ella le da la oportunidad a Agamenón de que justifique su accionar, no obstante, con cada intervención se desmitifica la figura del héroe masculino, pues sus argumentos no hacen más que demostrar que es un ser egoísta y hambriento de poder.

El personaje que dejamos para el final es el de Penélope, que como se mencionó al principio, es el único que no cometió un crimen y sigue con vida, sin embargo tiene un rol fundamental. El papel que se le ha asignado siempre es el de la esposa fiel de Ulises, el gran héroe de las tragedias griegas. Ella debe esperar el regreso de su amado a Ítaca y soportar el acoso de sus pretendientes de manera astuta. Es víctima de las injurias de su hijo Telémaco que la acusa de haberle sido infiel a su padre y la maltrata. Ella necesita que sus pretendientes estén en

el palacio cuando retorne Ulises para que atestigüen su fidelidad, pues su palabra para ellos carece de valor.

En *Polifonía*, cansada de tanta soledad, se une a las otras mujeres para estar acompañada y aunque al principio se resiste, pronto sabremos el motivo por el cual se encuentra en ese lugar.

PENÉLOPE: Me molesta vuestra insistencia, os repito que he venido a haceros un poco de compañía. Fedra, mi conciencia está serena a pesar de la vejez que se apodera de mí. Tú lo sabes, no ha habido ningún motivo de desasosiego en mi vida, excepto la ausencia de Ulises. (De Paco, 2016: 93)

Aunque intenta conservar la imagen de héroe de Ulises, Medea cuenta las distintas versiones que llegaron a sus oídos sobre él y se deconstruye la figura de ese gran héroe y descubre que el tejido de Penélope no es una túnica sino un sudario.

En la penúltima escena se produce el encuentro entre Penélope y Ulises pero ella no lo reconoce y de esta manera desmitifica la figura del héroe.

PENÉLOPE: Tú no eres Ulises. Mi esposo era bueno, compasivo, sincero. Tú eres un tirano que conoce su larga ausencia y se ha querido aprovechar, has tardado poco en cambiar tus harapos por sus vestidos. [...] Pero día tras día me he ido marchitando y conmigo se ha desvanecido la ilusión, el recuerdo e incluso el amor que por Ulises sentía entonces. Ulises ya no me importa, no quiero que vuelva. (De Paco, 2016: 100)

Penélope destruye la historia de la esposa fiel que pasa sus días tejiendo y destejiendo mientras espera el retorno de su amado. Desmiente la llegada y posterior encuentro como final feliz, pues el hombre que regresa no se parece en nada a ese amor idealizado que ella esperaba. El hombre que vuelve ahora le resulta extraño y ella agotada de esperar ya no quiere prolongar la agonía y prefiere que no regrese.

El tejido que realiza es la obra de arte que da testimonio de la historia de estas mujeres. Clitemnestra, Medea y Fedra la reconocen como la parca. Recordemos que en la mitología las Parcas son las divinidades del Destino y se las representaba como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres.

CLITEMNESTRA, MEDEA y FEDRA: [...] Penélope era la parca. De ella dependía que la historia siguiera su ciclo natural o quedara suspendida y reinara el olvido. Ahora, cuando ya existe en su manto, el final no tendrá lugar porque otras podrán leer su destino en nuestras imágenes. Durmamos tranquilas, con el espíritu aliviado. Lo hemos conseguido, por fin, en el manto de Penélope ha quedado escrito el destino de la humanidad. (De Paco, 2016: 106)

De esta manera el manto contiene la historia contada por las mujeres, es el testimonio que perdurará y que transmitirá la versión contada por ellas. Penélope, por ser la anciana del grupo y el personaje construido con rasgos valorados en el discurso patriarcal, ya que es sumisa, fiel, callada; será la encargada de plasmar la verdad en ese túmulo que conserva el testimonio de una verdad contada desde la perspectiva de estas mujeres condenadas por siglos en los textos clásicos. Ella sigue viva y en su conciencia no hay crímenes por los cuales deba sentir culpa, por eso su palabra y obra son tan importantes y no generan desconfianza. Con su historia se desmitifica la figura de Ulises, lo mata metafóricamente y así se reelabora su historia.

En *Polifonía*, se reúnen cuatro mitos clásicos, dándoles la voz a los personajes femeninos de la mitología. No cambia la historia pero la presenta desde una perspectiva diferente, otorgándole valor a su discurso, siempre marginado y silenciado en los hipotextos. Se trata de mujeres que fueron víctimas de la historia y de la reproducción de mitos patriarcales en los que tradicionalmente se les asignaba un rol antagonico o pasivo cargado de aspectos negativos.

Martínez Falero sostiene que el mito reaparece periódicamente en la literatura mediante la amplificación o la reinterpretación de un mitema y que la desmitificación e intertextualidad son dos de los procedimientos esenciales para la reescritura del mito. En el caso de Diana de Paco retoma cuatro mitos clásicos, hace dialogar a las protagonistas de cada uno, construyendo un nuevo texto en el que se reescriben los mitos a partir de la deconstrucción del discurso patriarcal dominante. En *Polifonía* se oyen las voces femeninas, generando un texto en el que la mujer puede aportar información valiosa para la reconstrucción de la historia. Además se resalta el interés que tiene como antecedente para el resto de sus congéneres.

La dramaturga dispone de elementos de las tragedias clásicas para reelaborarlos y así posicionar el discurso femenino como válido y verdadero. Las voces de las protagonistas se convierten en testimonios importantes para repensar la historia.

En cada una de las escenas la autora se propone resaltar la individualidad de los personajes femeninos, poniendo de manifiesto una serie de atributos positivos como rasgos de su personalidad. De esta manera, una vez más, el teatro escrito por mujeres en España comienza a cuestionar los estereotipos patriarcales, se apropia de personajes de las tragedias clásicas para contar la historia desde la perspectiva de una mirada distinta a la difundida tradicionalmente; y esta apropiación coincide con un objetivo común a muchas escritoras: propiciar un espacio para que las mujeres puedan expresarse libremente.

## Bibliografía citada

- Camarero, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- De Paco Serrano, Diana (2016). *Casandras*. España: Esperpento Ediciones Teatrales.
- García Gual, Carlos (1987). *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos Editor S.A.
- Grimal, Pierre (2010). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Kirk, G. S. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós
- Martínez Falero, Luis (2013). "Literatura y Mito: Desmitificación, Intertextualidad, Reescritura", *Revista Signa*, 22. En <http://revistas.uned.es/index.php/signa/issue/view/478> ; obtenido el 20/07/21
- May, Rollo (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Eliade, Mircea (1968). *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.



# Transiciones, mediatizaciones, ficcionalizaciones. Algunas lecturas sobre las representaciones televisivas del 23-F

**Adriana Minardi**

Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*adrianaminardi@hotmail.com*

## Resumen

En esta comunicación me propongo analizar algunos aspectos de lo que se llamó CT o cultura de la Transición, en especial en lo que refiere al abordaje del intento de golpe del 23-F, hito fundacional de este proceso. Si la Transición fue pensada como un mito que interpretara un proceso, entonces el núcleo fue el 23-F, su mitema hegemónico pues organiza una *metaforicidad de la memoria entre la dictadura y la democracia incipiente*. La condensación ideológica del 23-F transforma el pacto de la Transición política y visibiliza el desencanto de la clase intelectual y media española. En este sentido, la crítica hacia la doxa del régimen decanta en la crítica al proceso de Transición como “paz y concordia”. A partir de estos presupuestos analizaré este mitema en algunas representaciones televisivas, tomando como central la que ofrece *Cuéntame cómo pasó*. Propongo que la Transición ya no puede pensarse por fuera de la consistencia mediática, gracias además a cómo se trató el 23-F, lo que supone un efecto de *pathos* que resalta los lazos afectivos de los personajes en este proceso que validan la defensa de la democracia como mito emergente de la comunidad.

---

**Palabras clave:** transición; hegemonía; mito; comunidad; afectos.

Transitions, mediatizations, fictionalizations. Some readings about the television representations of 23-F

## Abstract

In this communication I intend to analyze some aspects of what was called TC or culture of the Transition, especially with regard to the approach to the attempted coup of 23-F, the founding milestone of this process. If the Transition was thought of as a myth that interpreted a process, then the nucleus was 23-F, its hegemonic myth, since it organizes a metaphoricity of memory between the dictatorship and the incipient democracy. The ideological condensation

of 23-F transforms the pact of the political Transition and makes visible the disenchantment of the Spanish intellectual and middle class. In this sense, the criticism towards the doxa of the regime opts for the criticism of the Transition process as “peace and harmony”. Based on these presuppositions, I will analyze this mytheme in some television representations, taking as central the one offered by Tell me how it happened. I propose that the Transition can no longer be thought of outside media consistency, thanks also to how 23-F was treated, which supposes a pathos effect that highlights the affective ties of the characters in this process that validate the defense of the Democracy as an emerging myth of the community.

---

**Keywords:** Transition; hegemony; myth; community; affections.

## 1. Aspectos generales

En los discursos posteriores sobre el proceso transicional español se produjo la consolidación y reproducción de un relato que, aun alejado de la realidad historiográfica (Gallego, 2008), por las circunstancias de inestabilidad política, incertidumbre y conflicto que se vivió en esos años, se consolidó como un mito. Este relato mítico de la Transición contiene a su vez dos narrativas fundamentales que lo ordenan. En primer lugar, ha incorporado una sobre el proceso transicional: esta da cuenta de la manera en que se dio el cambio político en los años setenta, dentro de la literatura historiográfica mayoritaria, desde el atentado a Luis Carrero Blanco en 1973 hasta la victoria del Partido Socialista Obrero Español en 1982. Otra, sin embargo, desde las élites políticas, inculcó la ficción del consenso, del diálogo y de la libertad durante esos años (Montoto y Vázquez, 2013).

Este discurso funcionó durante todo el periodo transicional, más aún después del intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. Así pues, el mito de la Transición se pudo instaurar en el sentido común de las y los españoles, por el que “España logró, contra pronóstico y por una suerte de batallitas, hazañas, y heroicidades, pasar de la dictadura a la democracia por consenso y sin violencia” (Escolar, 2013:5). El relato ficcional no puede sino, además, incorporar hechos mitológicos (Barthes, 2008) como la segunda república, la guerra civil y la dictadura.

La versatilidad logra que el evento histórico pueda ser narrado desde la primera persona en colectivo, involucrada con una comunidad. La pregunta por el cuerpo se vuelve central: ¿es el cuerpo lugar de lo político?, ¿puede habitar la política un cuerpo *border*? En esta línea pienso los efectos y las tramas de la CT puesto que los cuerpos que se articulan en las proyecciones que analizo deconstruyen normas hegemónicas de pensar lo colectivo o plural/individual, singular; lo femenino/masculino y la memoria/historia (Aguilar Fernández, 2010), no como frente izquierdas/derechas, sino como afectos de comunidad (Arfuch, 2003 y 2016). En esa relación activa es que propongo la lectura política del cuerpo narrado, no como un relato funcional y mimético sino como interrogante, fluencia, discurso de ruptura y enclave deóntico de nuevas moralidades.

Los medios de comunicación, y en especial la televisión, alcanzaron su densidad masiva a partir de 2014 con la proyección de *Operación Palace*. Hasta ese momento los homenajes al 23-F se habían enfocado en homenajear a Juan Carlos I, el monarca pacificador, como modalidad referencial y política de superación de la monarquía/democracia. Pero el punto fue el juego

metaficcional de la condición de *mockumentary*<sup>1</sup> de su producción en términos de un artefacto cultural reactivo. Si bien mantiene los basamentos discursivos y ontológicos, aparece la idea de montaje escénico con una estética propia de *film noir*<sup>2</sup>. La idea de falso documental instaló una nueva forma de leer y reversionar el 23-F a la luz de las metanarrativas con su carga de ironía y parodia. Al estilo de Hollywood la idea de planear un falso golpe, avalado por el propio rey no hizo más que iniciar el camino de su legitimación gracias al villano Tejero, antecedido por la Operación Galaxia.

## 2. Cuéntame cómo pasó

Ya no se trata solo, a la manera de un palimpsesto, de leer estas proyecciones como un registro o genealogía de interpretaciones sino de plantear los relatos como poder de ficción: lo real, la vestimenta de lo factual, no está en la hermenéutica de sus argumentos (Bange, 1981) sino en su densidad masiva ligada al cine negro pero también como en la serie *Cuéntame cómo pasó* (T14, Caps. 235 y 236), que sirve para pensarla como antecedente, a la comedia y al melodrama. Quizás el cuestionamiento pase por tomar el 23-F como lugar de memoria (Colmeiro, 2005; Nora, 1984), cuando en realidad fue el resorte de justificación de la monarquía. *Cuéntame* lo logra, no obstante, por el mismo efecto que el falso documental: la desintegración, la individualidad y la ubicación de los personajes. Así en la serie, Toni se encontraba en el Congreso de los diputados en el momento en el que Tejero entró en la Cámara con la pistola en alto, e Inés se disponía a actuar en un teatro de Valencia, la ciudad en la que los tanques salieron a la calle. La disociación es el recurso por excelencia para condensar el sentido dramático. Las producciones audiovisuales toman la forma de reconstrucciones históricas, en su mayoría ficciones mediáticas, que condensan la televisión y la radio, pero también las estereotipias, como la imagen de Ramón, el falangista amigo de los Alcántara, tirando las revistas de mujeres mientras, en paralelo, Antonio Alcántara descartaba las banderas del Partido Comunista que le encargaron imprimir. El caso del intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981 es un acontecimiento que, más allá de poseer cierta importancia histórica, acabó convirtiéndose en una de las fechas conmemorativas más decisivas del nuevo régimen democrático, quizás por el gesto de unidad en referencia a un hito anacrónico, el de la realeza, esta vez en el rostro de Juan Carlos I. El golpe, como condensado ideológico, fue eficaz porque significó la amenaza para toda tendencia ideológica, incluidas las afines a Tejero, a Franco y a José Antonio. En este sentido, las diferentes representaciones mediáticas del 23-F han terminado por convertirlo en una narración fluctuante, producto escenográfico además de la construcción de la memoria social. En los capítulos 235 y 236 de la temporada 14 de *Cuéntame* puede verse la recreación del intento de golpe de estado. Vale aclarar que, para que este evento pudiera ser un hecho narrable y productivo a nivel televisivo, debió ser antecedido por una constelación de proyecciones. En este sentido, un evento histórico ya deja de ser un hecho para transformarse y transmitirse en la estela de interpretaciones, proyecciones, narraciones que de ese evento se han hecho, una suerte de palimpsesto de la memoria

<sup>1</sup> Se denomina así al falso documental que incluye matices de comedia. Se presenta como una representación de la vida real, aunque se produce como una obra de ficción. Además toma los códigos y elementos del cine documental, con participantes que hacen de comentaristas para dar un "efecto de realidad".

<sup>2</sup> El cine negro es un género cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos entre la década de 1930 y 1950. Se suele considerar como la primera película de este tipo a *El halcón maltés*, de John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor, estrenada en 1941.

histórica, cuya genealogía, especialmente a partir de los años 90, tendrá un marcado aspecto polémico<sup>3</sup>. En los dos episodios, “Larga noche de transistores y teléfonos” y “El hombre de la casa”, lo que resuena y se toma como componente valórico es el cruce intergeneracional (Hirsch 1996 y 1997). Unos padres que buscan a su hija, una abuela que recuerda y teje paralelos con la guerra civil, y un tío que intentará rearmar la resistencia panfletaria rescatando a la Minerva, acto mediante el cual se da el toque de humor paradójico con la mención al Atlético de Madrid, que “es capaz de unir todo lo habido y por haber”, gesto hiperbólico por excelencia de lo que mencioné respecto de la CT. Un hermano mayor, Toni, en el que se arriesga la memoria histórica de la abuela al revivir la violencia transmitiendo por la radio el golpe de estado, una prima que al final saca coraje y orgullo ayudando a su marido, un hijo pequeño al que se le viene de pronto la responsabilidad encima mientras su mejor amigo no se entera de nada. Merche, frente al tanque, le brinda el sentido melodramático. Lo que resalta y resuena, también como lo vemos en la biopic *Veneno* (2020) también es el humor. En el caso de Ramón y Miguel, se recuperan en sorna la idea de las “dos Españas” ofreciendo un un anticlímax: los fetiches de la patria (con Ramón uniformado de fascista frente a los cuadros de Franco y José Antonio) y el tabú sexual (con Miguel, el comunista, sentado con una revista pornográfica en la mano). Aunque al final, lo más importante es la amistad entre ambos personajes: “Este faccioso rijoso está dispuesto a jugarse el cuello por ti”. En *Veneno*, serie dirigida por Javier Ambrossi y Javier Calvo, especialmente en el capítulo 2, estrenado con motivo de la celebración del Orgullo LGTBI, se pone el acento también en el diálogo intergeneracional. En el primer episodio los Javis se centraron en la primera aparición televisiva de Cristina Ortiz, La Veneno, en ‘Esta noche cruzamos el Mississippi’ y en el primer encuentro entre Valeria Vegas (la biógrafa de La Veneno que ha colaborado en los guiones junto a los Javis) y La Veneno, demostrando así que la serie va a estar narrada desde el punto de vista de la periodista que publicó su vida y que, a su vez, también inició un proceso de transición (es una mujer transexual). En este segundo capítulo el foco de atención recae en la etapa de la infancia del personaje de La Veneno, cuando aún era Joselito y no había dado el pasado para empezar a convertirse en una mujer trans. Uno de los momentos más duros del capítulo 2 de *Veneno*, ocurre en la adolescencia: Joselito y un amigo reciben una paliza (aparte de las palizas que recibe Joselito por parte de su madre que se muestran casi fuera de campo en algunos momentos) por su condición de homosexuales en las fiestas de Adra (Almería). Es en ese contexto, paradójicamente, cuando la escena de la felación prohibida del personaje coincide con el comienzo de la democracia, la superación del golpe y la transformación radical de Joselito en La Veneno, huyendo de su ciudad natal.

Ese camino también será el del cuerpo el delito (Ludmer, 1999): prostituta, presa, marginal, mujer golpeada. Algo que la serie inicia en el capítulo 2 recorriendo esa transición española que, además, se jugaba entre el conservadurismo tradicionalista y la apertura (Vilarós, 1998). La narrativa trans como un coro que se representa con el humor tipo Paquita Salas, se da en la escena en casa de Paca La Piraña con todas las amigas transexuales de La Veneno a partir del humor que la serie, pese a lo trágico, nunca abandona. Son asimismo un *inbetween* de

<sup>3</sup> Enmarcado en ese contexto, TVE emitió la conocida serie documental *La Transición* (Victoria Prego y Elías Andrés, 1995) y, en el marco de los especiales monográficos que se ha venido destinando a cada conmemoración del 23-F, toda una serie de reportajes y documentales históricos como: “Quince años después” (Gabriel Laborie y Arturo Villacorta, 1996), “23-F. Radiografía del golpe” (Gabriel Laborie, 2001), “23-F. Regreso a los cuarteles” (Arturo Villacorta y Reyes Ramos, 2006) y “Memoria de un golpe” (Pedro Soler y Teresa Pérez Casado, 2011). El tratamiento ficcional del acontecimiento se dio con 23-F. *El día más difícil del Rey* (Silvia Quer, RTVE, 2009) y 23-F. *Historia de una traición* (Antonio Recio, Antena 3, 2009), seguidas por el largometraje *23-F: la película* (Chema de la Peña, 2011) hasta los dos episodios que nos ocupan de *Cuéntame como pasó* (Agustín Crespi, RTVE, 2013).

la cultura hegemónica (Bhabha, 1994). En *Cuéntame* también aparecen adjetivos que usan los personajes, tales como “esperpento”, repetidas veces, en consonancia con lo que estaba ocurriendo en el Congreso. La clave humorística es una manera de deconstruir el mito épico, histórico y solemne. En mi lectura, es el sentido de constelación familiar, comunitaria, el que permite pasar a la voz conjunta, masiva, de defensa democrática. Por eso estas series se mueven coralmente y cada personaje muestra su vivencia del golpe. La moraleja es la afectación emocional que vemos, además, enmarcada en las mujeres lo que propicia el sentido de lucha (Butler, 2017). Y, al sentido de Larra, como cuando Inés de *Cuéntame* afirma “a veces este país no tiene remedio”, se da que el farmacón es quizás el aprendizaje de vivir coralmente, como el final con la voz en *off* de Carlos: “Tras el gran susto toda España respiró aliviada, en nuestras calles y en nuestras vidas volvió a asomar de nuevo la LIBERTAD”. El cierre, además, con la canción de Serrat, le imprimió el melodrama y también la afectación de unos personajes constelados, por la voz, al igual que sucede en *Una mala noche la tiene cualquiera* (Mendicutti, 1982).

El cruce intergeneracional lo presenta Carlos al declarar “no me imagino la vida sin mi abuela, lo juro”, en una postmemoria tan necesaria. No sólo en términos de herencia inter, intra y transgeneracional, sino a partir de los procesos de rememoración. En este sentido, como archivo de procesos, el concepto de postmemoria remite a un trabajo y despliega así la convergencia entre un planteo ético y las decisiones estéticas respecto de la recuperación del pasado. Las voces que presentan estos capítulos son el núcleo para pensar la relación entre el cuerpo político y la memoria histórica. El cruce de generaciones es lo que hace que la polifonía active una lectura política del 23-F que, lejos de favorecer la dicotomía ideológica, termina construyendo la alianza a favor de la democracia. El cruce intergeneracional está mucho más reforzado en *La veneno* por el tópico de la escritura biográfica entre Cristina y Valeria que terminan hermanadas. Así, el intento de golpe de estado de 1981 perpetrado por el teniente coronel Antonio Tejero pone de manifiesto la fragilidad del proceso democrático empezado en 1975, a la vez que puede considerarse como una muestra más de que la democracia todavía no estaba totalmente establecida. Desde el punto de vista sociocultural, a la caída de la dictadura franquista le sigue un sentimiento general de desencanto de un sector de la clase intelectual española que ve cómo se desintegra la gran “utopía de transformación social revolucionaria y radical”, que había mantenido desde el fin de la guerra civil, a la vez que obliga a estos intelectuales a revisar su “antiguo papel histórico de conciencia crítica del país”, como señala Vilarós (1998:218).

Propongo, pues, pensar el periodo de la Transición española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario social como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebre en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo “pacto de olvido” reprimió. (Vilarós, 1998:20)

Según la autora, este “desencanto” se traduce en la búsqueda, por parte de muchos artistas, de “una estética introspectiva” y el “cultivo asiduo de los medios de comunicación de masas hasta entonces desdeñados, como por ejemplo la televisión” (218).

### 3. Conclusiones

La Transición ya no puede pensarse por fuera de su misma consistencia mediática. Por eso el gran hallazgo en *Cuéntame* es la perspectiva de la clase media, no sólo el hilo de los hechos en un sentido diacrónico. Se trata de los lazos afectivos de una familia de clase media, con sus relaciones que exceden ese núcleo primario, incluso los de 'nación' (pensemos en los viajes que gestionan los personajes), y que permiten como en un espejo que los espectadores puedan reflejarse en ella. En *Veneno* los lazos se configuran como nuevas identidades que emergen, se liberan y forman asimismo comunidad de afectos.

Por otro lado, en los dos episodios de *Cuéntame cómo pasó* el valor intergeneracional le otorga el matiz liminal que también funciona como síntesis deóntica superadora del mito de las "dos Españas" (Labanyi, 2006). Hija, padres, madres y abuela quedan enlazadas en la propuesta de un nuevo mito democrático. Por eso la fuerza axiológica de la Minerva también funciona como gesto heredero que la une a la presencia en la memoria colectiva de la guerra civil. Es decir, la unidad frente a la democracia, en crisis o en ciernes, es capaz de superar la mitología por la persistencia de la memoria de una nación bífida, violenta y clandestina. Por eso los fetiches de la patria y el tabú sexual en ambas obras quedan del lado del humor y no del lado sobrio de las representaciones de la nación homogénea heredera del franquismo. La liminalidad es, de esta manera, crítica; utiliza recursos retóricos que no pretenden posicionarse bajo ninguna bandera, apelan a la colectividad de personajes que deben leerse como constelaciones de un tiempo nuevo: el de la democracia. A su vez, las agencias sociales del travestí y de la clase media, unidos a un colectivo divergente les otorga la valencia política a estas obras. Cada personaje que se incluye en estas obras pone en juego las voces críticas de los puntos de vista políticos para concluir que los maniqueísmos de izquierdas y derechas no han servido para construir ni activar la memoria histórica que otorgue lugar a la comunidad. Ahí el lector/espectador también interviene recolectando y reubicando las piezas de la memoria. No se trata de un guionista ni de una figuración de autor que nos baje línea; estas obras ponen en juego lo doméstico, los lugares comunes de la doxa. De nada sirve el relato histórico o crítico de los hechos sin el medio afectivo que los narre. El lector/espectador no queda afuera del juego diegético porque constantemente lo obliga a pensar y deconstruir la historia que de oficial y estatal ya no tiene o quiere tener nada.

### Bibliografía citada

- Aguilar Fernández, Paloma (2010). *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- Arfuch, Leonor (2003). *Cultura y crisis: intersecciones*. Buenos Aires: Argumentos.
- Arfuch, Leonor (2016). "El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política". *DeSignis* 24, 245-254.
- Bange, Pierre (1981). "Argumentation et fiction". *L'Argumentation*. Lyon: P.U.L.
- Barthes, Roland (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Paidós.
- Colmeiro, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

- Escolar, Ignacio, coord. (2013). "El fin de la España de la Transición". *Cuadernos de Eldiario*. es 1:3.
- Gallego, Ferran (2008). *El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. España: Crítica.
- Hirsch, Marianne (1996). "Postmemories in Exile", en *Poetics Today* 17, 659-686.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Labanyi, Jo (2006). "Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain", *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP, 1-14.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Mendicutti, Eduardo (1982 [1994] ). *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets.
- Montoto, Marina y Vázquez, Ángela (2013). "El muerto no estaba tan sano. La desafección respecto al sistema político español actual. Algunas aportaciones", *Actas Congreso Sociología Federación Española de Sociología*.
- Nora, Pierre (1984). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations* 26, 7-25.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Tansición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.





# Madres en las orillas: ficciones transatlánticas de la maternidad en *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2019) de Cristina Fallarás y *Lengua madre* de María Teresa Andruetto (2018)

**Alejandra Suyai Romano**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

*alejandrasromano@gmail.com*

## Resumen

Durante los últimos años, el diálogo transatlántico entre Argentina y España ha sido escenario de una proliferación de prácticas de revalorización de narrativas de posdictadura en contextos de recuperación democrática que intersectan y reactualizan memorias, identidades y escrituras. En este sentido, este trabajo pretende dar cuenta que tanto en *Lengua madre* (2009) de la escritora argentina María Teresa Andruetto y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) de la periodista española Cristina Fallarás aparecen las llamadas *ficciones maternas* producidas en ambas orillas y particularmente, dentro de ellas, las representaciones literarias de las figuras de la mujer-madre que se apartan de cierta construcción épica de las maternidades militantes (relevadas ampliamente en variados trabajos críticos a la fecha) y habitan otras configuraciones mucho más lábiles, dispersas y por ello menos estudiadas. Con esto se busca analizar, en dichas instancias de formulación, las rupturas y continuidades en la construcción problemática de la (des) aparición de la figura materna situadas en regímenes totalitarios falogocentristas, con el propósito de develar procesos de subjetivación en sus correspondientes aspectos discursivos tanto como en sus operatorias ficcionales y profundizar, a su vez, en el vínculo constitutivo entre discurso, memoria y género en producciones ficcionales contemporáneas.

---

**Palabras clave:** Maternidad; escritura; posdictadura; posmemoria; género.

## Mothers on the shores: transatlantic fictions of motherhood in *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2019) by Cristina Fallarás and *Lengua madre* by María Teresa Andruetto (2018)

### Abstract

During the last years, the transatlantic dialogue between Argentina and Spain has been the scene of a proliferation of practices of revaluation of post-dictatorship narratives in contexts of democratic recovery that intersect and update memories, identities and writings. In this sense, this work aims to account for the fact that in *Lengua madre* (2009) by the Argentine writer María Teresa Andruetto and *Honrarás a tu padre y tu madre* (2018) by the Spanish journalist Cristina Fallarás, the so-called “maternal fictions” produced in both shores and particularly, within them, the literary representations of the figures of the woman-mother that move away from a certain epic construction of militant motherhoods (widely highlighted in various critical works to date) and inhabit other much more labile configurations, scattered and therefore less studied. With this, it is sought to analyze, in said instances of formulation, the ruptures and continuities in the problematic construction of the (dis) appearance of the maternal figure located in phallogocentric totalitarian regimes, with the purpose of revealing processes of subjectivation in their corresponding discursive aspects both as in its fictional operations and delve, in turn, into the constitutive link between discourse, memory and gender in contemporary fictional productions.

.....  
**Keywords:** Motherhood; writing postdictatorship; postmemory; gender.

### 1. Introducción

Si es posible afirmar una premisa del derrotero de las narrativas del siglo XXI, es que madre (s) no hay una sola. En los giros subjetivos, afectivos y archivísticos, las escrituras de la maternidad de los últimos tiempos han advenido con tonalidades disonantes respecto de ficciones maternas hegemónicas en cuyos relatos las madres no escriben, sino que son escritas. Como afirma Domínguez, “a más voz y poder del hijo, menos voz y menos madre” (2004:13). El cuerpo feminizado ha sido –históricamente– el texto donde la fratria instituyente ha escrito el contrato fundacional de su poder basándose ontológicamente en su principio de exclusión y violencia dentro del sistema sexo/género (Rubin, 1986); es allí donde me interesa leer, entonces, las operaciones retóricas ya no solamente de una cofradía machista, al decir de Segato, sino de un Estado-padre que despliega un poder de control, administración y disciplinamiento tanto del cuerpo sexual como del textual y donde, en épocas de recrudescimiento de la violencia política como han sido los procesos dictatoriales tanto en Argentina como en España, las voces maternas son apropiadas por el dispositivo genocida que inscribe en los cuerpos subalternos retóricas de moral familiarista en cuyo núcleo el bastión familiar es la institución primaria a defender (Amado, 2003). En contraposición a dichas historias de madres ejemplares, las narraciones recientes se desmontan, se *salen de madre*, se *desmadran*, para explorar otras aristas por fuera de lo instituido en el discurso heteropatriarcal que define para las mujeres un único destino biológico y doméstico. Libros y madres pasan a ser coordinadas que se interceptan y que dibujan nuevos horizontes. En este sentido, la literatura adquiere una nueva dimensión: es la posibilidad de intervención en el imaginario colectivo de las sub-

jetividades, la arena política donde los sentidos instituidos disputan nuevas significaciones. En ella se han gestado presencias que denuncian el *matricidio* en la literatura y reclaman para sí otras representaciones literarias posibles (ya sea la economía afectiva de lo ominoso y lo siniestro que encierra la maternidad como así también de la experiencia del proceso mismo de matinar, por nombrar solo algunas).

No obstante, esta ponencia pretende profundizar en una veta de investigación poco explorada de estas nuevas maternidades contemporáneas dentro de las ficciones del pasado reciente en ambas orillas a partir del relato adulto de hijas que no experimentaron directamente la represión estatal. En este sentido el trabajo se propone analizar en las novelas *Lengua madre* (2018) de la escritora argentina María Teresa Andruetto y en *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2019) –de ahora en adelante, *Honrarás*– de la escritora española Cristina Fallarás, las representaciones de las madres en tiempos de posdictadura cuando sus modos de matinar quedan por fuera de una épica materna hegemónica (de la mano del mandato sacrificial de las mártires: la madre santa, la madre militante montonera o miliciana, la madre torturada o desaparecida) que antepone, ante todo, la epopeya del acontecimiento en la Historia. ¿Qué hace la escritura de hijas con ciertas maternidades y qué hace la maternidad con lo que de ella hace la literatura?

Mi hipótesis sostiene que, en dichos relatos, las posiciones discursivas de las hijas dan lugar a la emergencia de las *madres mínimas* en su *desacontecer* que, en su devenir cotidiano, instituyen en sus maternidades marginalizadas la condición de posibilidad para las identidades de las protagonistas, a partir de sus intervenciones formales disruptivas en las narraciones filiales. Postulo, a su vez, que ese modo de intervención de las hijas para con los archivos maternos se configura, en sus efectos y lecturas, en un archivo hospitalario que las aloja y les restituye su representatividad. Como afirma Collin, “Rechazaríamos el gran clamor silencioso, al pretender hacer oír sólo las voces” (2006:122). Más que validar en estas ficciones una marca (monumental, capitalizable), se trataría en cambio de rastrear una huella (contingente, pura pérdida) sin caer, por ello, en la trampa de recrear, nuevamente, “un panteón de mujeres ilustres” (Collin, 2006:120). Así visto, esta ponencia busca producir una serie de reflexiones en el cruce entre memoria, maternidad y escritura en el campo literario de narraciones del pasado reciente-desde una mirada iberoamericana y transatlántica– dado que encuentra en el diálogo internacional un núcleo de estudios muy fructíferos para la investigación comparada y la exploración de problemáticas que, si bien no son homologables por sus respectivas singularidades histórico-políticas, producen una zona de contacto de donde puede emerger alguna chispa que ilumine aquello del pasado que todavía hoy nos concierne (Benjamin, 1991).

## 2. Archivos maternos

Una pregunta recorre este análisis: ¿qué es lo archivable del cuerpo materno? Suárez Corica en “La niña y el archivo”, formula al respecto que “No se guardan cosas; se guarda tiempo y se guardan sentidos a construir. Se guarda futuro” (2019:250). El archivo, como la ficción, es a un mismo tiempo una operación de lectura y de crítica. No sólo alberga temporalidades disímiles sino modos de articulación diferentes. En este sentido, Nora Domínguez remarca que los hijos y las hijas constituyen series literarias diferenciadas en tanto las escrituras del yo portan marcas genérico-sexuales propias. Para los hijos, las madres son “un fuera de cuadro [...] una pura voz, sin cuerpo” (2004:4), mientras que, para las hijas, la maternidad es “un conjunto de actos a imitar e interpretar. Actos materiales que involucran cuerpos y palabra” (5).

Esta interpretación podría extenderse al trabajo de archivo en sí mismo. Los hijos son los arcontes (la acepción de *arkhé* entendida como *mandato, norma*). No archivan a la madre en cuanto tal, sino a lo que de ella se deduce que la madre debe ser. Como sucede con Presentación Suárez, la abuela de la protagonista en *Honrarás*: “ella llevaba ya toda la vida, otra vida, siendo de sus hijos. Perteneciendo” (2019:24). El montaje es falocéntrico, elimina la identidad de sus antecesoras y minoriza sus genealogías. En cambio, el archivo de las hijas es un archivo, en términos de Szurmuk, hospitalario (la acepción de *arkhé* como *principio, origen*). Da cuenta de un espacio “donde se albergan posibles vidas del pasado y también donde se aloja experiencias a las que podemos revitalizar, oxigenar y darles vida otra vez” (Szurmuk, Virués, 2020:68); una convocatoria de interlocutoras válidas del mismo lenguaje que las hospeda incluso en lo que en ellas pueden tener de *hostis*, hostiles, como recuerda Julieta, la hija de *Lengua madre* a quien “con palabras la hirieron y la amaron” (2018:185) o como Cristina, la hija de *Honrarás*, para quien la madre pronuncia mentiras de su pasado “con esa vehemencia que seguirá aplicando a la realidad hasta el final de sus días. La realidad no es relevante, la realidad no es sino una convención [...]” (2019:57). La transmisión materna no está exenta de rispideces y contradicciones.

En latín, la etimología de *mater* permite el juego con las palabras *madre* y *matriz*. Así, la madre no es sólo aquello que se nombra o de la cual se habla sino, al mismo tiempo, la estructura fundante de la experiencia. Como sostiene Vilches, la madre “funciona como el Otro para quién, por quién y desde quién” (2003:2) se enuncia en ficciones que da en llamar “matergrafías” en tanto “textos que dan vueltas alrededor de la *mater*, textos donde la escritura del Yo, está firmada por ella” (3). Aquí se entroncan las geografías maternas con la autoficción en la tarea imposible de toda fabricación literaria, la “deconstrucción de la ilusión biográfica y de reconstrucción, lugar de verdad [...]” (Robin, 2002:54). En esta línea, estas escrituras autobiográficas (en mayor o menor grado) de la maternidad asumen en esa posición discursiva a la Madre como la primera Otra significativa de la subjetividad, donde su condición de posibilidad se funda en la matriz materna, en aquello que es su origen, que antecede a la palabra escrita y que es a la vez el grado cero de toda escritura. En *Lengua Madre*, la madre inaugura el inicio de la novela al ser su voz la que, como el hilo de Ariadna, conduce a su hija Julieta por su historia íntima y personal a través de los intercambios epistolares a lo largo de su vida familiar en un camino de reconstrucción de la memoria e identidad de ambas: “ella es [...] hoy, a poco de morir su madre, una hija que la está buscando. Una hija que hace nacer a la madre de entre unos papeles, unas cartas” (Andruetto, 2018:15).

Por el contrario, en *Honrarás*, la madre es convocada casi ya en el final donde, paradójicamente, cierra y abre sentidos, originando todo el proceso de escritura de la novela: si la construcción subjetiva de la hija inicia con un deseo de búsqueda de su pasado: “Me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos” (2019:3), son las palabras maternas las que concluyen la narración que el yo ficcional despliega en torno a un fusilamiento familiar silenciado por pactos de olvido, a la vez que sirven de estructura fundamental para que la narradora pueda resolver el enigma (íntimo y colectivo) de su genealogía trunca: “Qué alegría, hijica, no se puede tener miedo de los muertos. Hay demasiadas cosas que preguntarles como para andarse con esas tonterías” (94).

### 3. Madres y letras mínimas

De esta forma las hijas, en su dimensión abierta, recuperan a sus interlocutoras y salvaguardan a la vez que trastocan sus herencias, sus dones, eligiendo formas distintas de hacer hablar al espectro. El mismo hilo que sirve para tejer un pasado también funciona para desarmarlo. Tanto *Lengua madre* como *Honrarás* indagan en un archivo familiar a fin de establecer un diálogo con sus muertos desconocidos, de hacer habitables (o no) los parentescos y de reelaborar a través de la escritura de una generación que busca pertenecer.

Para Julieta, la protagonista argentina, su madre Julia es la viva imagen de una ausencia, mas no de una desaparición: una mujer que declina su maternidad y la abandona con sus abuelos *para correr detrás de una idea* y que tiempo después, ya en democracia, hace de su relación mediada siempre por cartas— una presencia difusa e incompleta. No obstante, contraria a la profusión de manifestaciones artísticas sobre la memoria de los padres donde se reivindica la lucha militante setentista hasta sus últimas consecuencias, la dimensión épica del compromiso político de Julia queda elidida de la trama discursiva central de la novela y sólo en contadas ocasiones es aludida por Ema, la abuela “Por qué Cristo te habrás metido en política! / si te hubieras quedado lo más campante estudiando nomás, sin meterte en ese bendito centro de estudiantes [...] /tuviste que salir a gritar a los cuatro vientos (2018:60-61) o por Julieta, su hija, “Una mujer que vive sola, una hija que olvida a su madre, una madre que abandona a su hija [...] revolucionarios de cualquier pelaje, a la vez voceros de las ideas y de los sentimientos más egoístas (47).

Ambas en tono de reproche. Lejos de las representaciones de ficción más convencionales del compromiso político de izquierda, Julia resiste en un insilio que la obliga a parir en el sótano de una casa en Trelew, entregar su hija al cuidado de sus padres en Córdoba, mantener una máxima discreción de su paradero y ocultarse para sobrevivir, dada la sentencia de tortura, muerte y desaparición que significaba en la época de la dictadura cívico-militar ser considerada una *subversiva*. La correspondencia es el método que encuentran las tres generaciones —abuela, madre, hija— para mantenerse en contacto. La maternidad, por tanto, no es cuerpo a cuerpo sino letra a letra. La dimensión performativa de la palabra es lo que entra en juego en la construcción de esa relación distante y mediada. De la madre, como sostiene Tamara Kamenszain, se aprende a escribir.

En sintonía, Cristina, protagonista de *Honrarás*, también ha salido a buscar a sus muertos, en un vagabundo errático por el Grand Oasis Park de Barcelona, urbanización setentista que y espacio retóricamente inmunizado del *gen rojo* republicano, donde acontece gran parte de su infancia y juventud. Sin embargo, casi como una tragedia griega, el destino encierra una traición y un secreto en su stirpe. El enigma de la novela no es otra cosa que la historia del fusilamiento de su abuelo paterno republicano —Felix Fallarás— a manos de su abuelo materno —el coronel franquista Pablo Sanchez (Juárez) Larqué. Una familia escindida cómplice de la perversión y la impostura: la madre, hija del padre fascista; el padre, huérfano de su padre. En su errar, vuelve sobre la elaboración de un relato que compense la ignorancia de su linaje, de su no-abuelo. La clave de la identidad, su matriz, reside en una anécdota familiar que su madre, la nieta del muerto, deja caer [...] del mismo modo que maneja los cubiertos de plata convirtiéndolos en objetos que no existen, afirmaciones que no contienen palabras [...]. No se puede cambiar lo que no existe (2019:134).

A pesar de que la herencia familiar entre en descomposición al confesar indirectamente como mito la historia clandestina, la palabra materna, instituyente aún en su corrupción, pone a rodar los guijarros de la propia identidad.

#### 4. Madres en las orillas: formas de la memoria oblicua

En ambas novelas, la voz de la familia interrumpe y segmenta el discurso ficcional de las narradoras. Esto guarda relación con el procedimiento de narración memorial que, como todo proceso de recuerdo y olvido, se sabe fragmentario e incompleto. En la obra literaria de Andruetto, la madre no sólo ingresa a la escritura mediante la inclusión de sus cartas, sino que formalmente la reconstrucción de la memoria narrativa de Julieta es retaceada en el texto mismo. Dicho *montaje retórico* permite pensar una fragmentación doble: la de la novela, pero también la del pasado. El cuerpo dividido del texto es el cuerpo dividido de la memoria. (Arán, 2004). Esa irrupción que desborda, desestabiliza y a su vez conforma al sujeto es la que se asume como transmisión de un legado que, a partir de la negociación de sentidos con su linaje materno, las hijas son capaces de recibir y reestructurar: “Regresa una por una a las cartas que había leído, cartas que después de leer perfora y acomoda en orden cronológico en una carpeta [...] Vino a desarmar la casa de su madre” (Andruetto, 2018:133).

De un modo similar acontece en la ficción narrativa de Fallarás el trabajo literario con la forma textual; la escritura errática de una narradora que indaga en los procesos de transmisión de los traumas sociales y las desmemorias heredadas de la Guerra Civil a partir de su genealogía familiar es atravesada por la historia de los hechos “factuales” de la misma subdividida en secciones (“El asesinato”, “El coronel” y “La familia”), que se van intercalando temporalmente desde el fusilamiento del republicano Felix Fallarás hasta el ocaso decadente de su asesino fascista Pablo Sanchez Larqué. En este sentido, Ana Casas lee un procedimiento memorial de “exhumación simbólica” que restaura no sólo una genealogía horadada a partir de la muerte clandestina del abuelo sino una narrativa de pertenencia. Así, el intercalado de la trama histórica puede entenderse como un trabajo de exhumación de las fosas de la memoria en el cuerpo del discurso:

Hay personas cuyo paso por esta tierra apenas dibuja ondas en la superficie. [...] cuando desaparecen, se produce un leve aleteo. Y ya. [...] ¿Acaso queda algo más del resto de los protagonistas de esta historia? Mi herida queda. [...] Nuestra existencia es memoria. Somos finalmente, en la idea que queda, recuerdo. (2020:86)

Como menciona Fallarás en varias entrevistas, la memoria misma de España está enterrada en una cuneta. Esa herida abierta llaga la novela y se abre paso sobre cuerpos y silencios. Tal como Hernández, Cristina también aparta la tierra parte a parte a dentelladas secas y calientes.

“[...] y así voy a aprender  
que irse es volver a volver”.  
Volver a volver, Gabo Ferro, 2013

#### 5. Conclusiones finales

Toda pregunta por el archivo es a la vez una pregunta por la transmisión y la herencia. Julieta y Cristina deben, como menciona Collin, “inventar verdaderamente su destino, negociar el lugar que ocupan y que ocuparán en el mundo común, así como el sentido que le otorgarán”. (2006:112). Para la primera, la configuración identitaria se tensa en una ambivalencia entre

el desorden de la madre que la distancia de su pasado y ese mismo orden caótico que le otorga sentido a su mundo, al cual finalmente, como reelaboración del duelo y de la infancia, quiere pertenecer: “[Ella] Lee y se inserta en una cronología de la que es parte” (Andruetto, 2018:155). Para la segunda, es la madre la que permite, aún en la falsedad de sus discursos, hacerse huérfana del relato familiar que reivindicaba sólo al costado vencedor de la Historia e integrarse en una constelación narrativa otra, desahuciada pero libre y con capacidad infinita de amar, con todo el peso de la palabra, a sus propios hijos: “Si mamá, ya he hablado [con los muertos]. Y tenías razón. Tenían tantas, tantísimas cosas que contar. [...] El silencio se combate, antes, en la familia. [...] Quizás, dado este paso, me atreva a regresar [...] y amar a mis hijos, amarlos con toda la violencia íntima que ese amor merece” (Fallarás, 2019:141). En este sentido, es productivo pensar en las generaciones de hijas de manera cruzada. ¿Podría pensarse una herencia “guacha” en la novela española y una “exhumación” de la madre en la novela argentina de posdictaduras? ¿Cuáles serían sus implicaciones teóricas *a posteriori*? ¿Qué figuraciones contemporáneas de la maternidad en la literatura se podrían auscultar aquí?

A modo de cierre, es posible leer en ambas novelas cómo las hijas son las portadoras al mismo tiempo que creadoras de sus propias madres. Está intención archivística para con ellas, guarda un gesto generoso y hospitalario de hacerles espacio, restituyéndoles sus contingencias mínimas. A su vez, son Julia y María Jesús Sánchez las que, convocadas a hacer acto de presencia en el discurso, intervienen y conmueven desde las orillas del género sexual/textual el plano formal del relato. Madres e hijas en afección mutua. Los órdenes de filiación tambalean y se tornan difusos: hijas que paren a sus madres y madres que son a la vez sus hijas. La tensión imposible de un archivo pasado que encierra dentro de sí la potencia de futuro. Si bien es cierto que los procesos posdictatoriales son eminentemente singulares y específicos en ambos países, tanto *Lengua madre* como *Honrarás* llevan a pensar que, ya sea a uno u otro lado del Atlántico, la necesidad de escribir (se) una narrativa de pertenencia, en ese trabajo de restitución de sí mismas, da cuenta de una inflexión distinta respecto de las nuevas direcciones de las ficciones del pasado reciente que considero interesante continuar rastreando a futuro, habida cuenta de una multiplicidad de líneas que se entrecruzan en ambos trabajos, en una escritura que preanuncia –si no lo anuncia ya– *una estructura de sentimiento* y un profuso archivo por venir.

### Bibliografía utilizada

- Amado, Ana. (2003). “Memoria, parentesco y política”, *Debate Feminista*, 28, pp. 51-75.
- Andruetto, María Teresa (2018). *Lengua madre*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House.
- Arán, Pampa (2004). “Para leer, escuchar y mirar. Apuntes sobre Lengua madre de María Teresa Andruetto”. Ponencia para las I Jornadas Internacionales de Retórica y Lenguajes de la Cultura. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Buenos Aires: Taurus.
- Casas, Ana (2020). “El detenido-desaparecido y la autoficción de “los nietos”: *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás, Universidad de Alcalá: *Revista Letral*, 23, pp. 168-191. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7250465.pdf>, obtenido el 23/2/2021.
- Collin, Françoise (2006). “Historia y memoria o la marca y la huella”. En: F. Collin, *Praxis de la diferencia. Liberación e igualdad*. Barcelona: Icaria, pp. 111-126.

- Domínguez, Nora (2004). "Las representaciones literarias de la maternidad: literatura argentina 1950-2000". Tesis final de Doctorado, UBA.
- Fallarás, Cristina (2019). *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Madrid: Anagrama.
- Robin, Regine (2002). "La autoficción. El sujeto siempre en falta". En: Arfuch, Leonor (comp). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rubin, Gayle (1985). "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", *Nueva Antropología*, III, México D.F.
- Suárez Corica, Andrea (2019). "La niña y el archivo", *Lo que los archivos cuentan*, 7, pp. 241-251.
- Szurmuk, Mónica y Virué, Alejandro (2020). "La literatura de mujeres como un archivo hospitalario: una propuesta", *El Taco en la Brea*, 1.
- Vilches, Vanessa (2003). *De (s) madres el rastro materno en la escritura del yo: a propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.



# Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina

**María Julia Ruiz**

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL)  
Universidad Nacional del Litoral

*julitaruiz@gmail.com*

## Resumen

La infancia y la vejez, además de ser etapas biológicas en la vida de los sujetos, pueden operar como insumos teóricos potentes a la hora de indagar los vínculos entre la vida y el arte. En la presente oportunidad realizaremos un abordaje de aquellas “funciones del principio”, fábulas del comienzo y de la infancia de la escritura (Premat, 2016) en la canción “Inventario” de Joaquín Sabina, la primera de todas las publicadas, incluida en el álbum homónimo *Inventario* (1978) y recopilada en el volumen autopoético *Con buena letra* (2007). En esta canción obertura Joaquín Sabina inicia su proyecto autorial (Zapata, 2011) en la etapa de emergencia, exponiendo una serie de imágenes (Amossy, Maingueneau, 2009) que se convertirán en posturas (Meizoz, 2009) y que delinearán una figura autorial particular, un personaje de autor (Castilla del Pino, 1989) que se diseña a sí mismo (Groys, 2014) en la búsqueda de una fabricación identitaria original que lo posicione de una determinada manera en la escena poético-musical de la canción de autor. A través de las notas autopoéticas dibujadas en caligrafía manuscrita en *Con buena letra*, indagaremos cómo Joaquín Sabina revisa su proyecto autorial a la vez que lo funda desde los incipits de su escritura, entrada en obra y entrada en la literatura, la cual ya desde sus inicios muestra reiterados y paradójicos vestigios de vejez. Este trabajo se enmarca en nuestro proyecto postdoctoral “Fábulas de la vejez en la canción de autor española: Proyecto y posturas autoriales en Joaquín Sabina” desarrollado en CONICET y dirigido por la Dra. Marcela Romano y codirigido por el Dr. Germán Prósperi.

---

**Palabras clave:** Infancia; vejez; proyecto autorial; Joaquín Sabina; inventario.

## Start by taking *Inventario*. Fables of the beginning and old age in the authorial project of Joaquín Sabina

### Abstract

Childhood and old age, in addition to being biological stages in the lives of subjects, can operate as powerful theoretical inputs when investigating the links between life and art. In this opportunity we will make an approach to those “functions of the beginning”, fables of the beginning and of the childhood of writing (Premat, 2016) in the song “Inventario” by Joaquín Sabina, the first of all those published, included in the album homonymous *Inventario* (1978) and compiled in the autopoetic volume *Con buena letra* (2007). In this overture song Joaquín Sabina begins his authorial project (Zapata, 2011) in the emergency stage, exposing a series of images (Amossy, Maingueneau, 2009) that will become postures (Meizoz, 2009) and that will delineate a particular authorial figure, a character songwriter (Castilla del Pino, 1989) who designs himself (Groys, 2014) in search of an original identity fabrication that positions him in a certain way in the poetic-musical scene of the songwriter. Through the autopoetic notes drawn in handwritten calligraphy in *Con Buena Letra*, we will investigate how Joaquín Sabina revises his authorial project at the same time that he finds it from the incipits of his writing, entry into work and entry into literature, which since his beginnings shows repeated and paradoxical vestiges of old age. This work is part of our postdoctoral project “Fables of old age in Spanish songwriting: Project and authorial positions in Joaquín Sabina” developed at CONICET and directed by Dr. Marcela Romano and co-directed by Dr. Germán Prósperi.

---

**Keywords:** Childhood; old age; authorial project; Joaquín Sabina; inventory.

### 1. Introducción

En una entrevista en el año 2005, con motivo de la presentación del disco *Alivio de luto*, ante la pregunta “-Cuando usted compone ¿qué edad tiene?” Joaquín Sabina contestaba:

–Cien años o ninguno. Es decir, uno se sitúa en un terreno imposible, y la canción es un género indefinido que alguien que no fui yo quiso explicar algo que me parece clave, clarísimo: una canción es una buena letra, una buena música, una buena interpretación, y algo más que nadie sabe lo que es y que es lo único que importa (Sabina, 19 de septiembre 2005, *Página 12*).

Entre *cien años o ninguno*. Podemos comenzar esta intervención partiendo de esta sentencia que, de alguna manera, manifiesta la ética y la estética de nuestro personaje de autor (Castilla del Pino, 1989) Joaquín Sabina. Según él, la composición sitúa al sujeto creador por fuera del mundo cronológicamente reglado, organizado por leyes y principios generales como las del tiempo y el espacio: esta salida de la cronología para crear literatura, esta huida del reloj, construye a un sujeto disidente, sin edad, porque las canciones se encuentran en ese “terreno imposible”: terreno que podría ser la infancia si seguimos los aportes de Daniel Link, quien la entendía como una ausencia, un espacio siempre en falta, un estado de la imaginación y

no una edad cronológica –esto es, los niños y las niñas que habitan ese estado (2014)<sup>1</sup>. La escritura de canciones implica para nuestro autor una postura y un posicionamiento desde ese terreno imposible, desde esa *otredad significativa* (Premat, 2016) que habilita la salida de la cronología e inaugura un nuevo espacio, una ficción teórica de infancia o –como analizamos en anteriores trabajos– de vejez. Desde esta perspectiva del que tiene “cien años o ninguno” proponemos adentrarnos al estudio de los *incipits* en Sabina, esto es, los inicios, la emergencia, la primera canción<sup>2</sup> de su proyecto autorial como cantautor (Zapata, 2011) para indagar cómo ese personaje sin edad erige en las funciones del principio una imagen de autor dicotómica, contradictoria: un joven-viejo de 29 años en su etapa de emergencia (Dubois [Zapata, 2011]) que plasma en su discurso inaugural una escritura de vejez.

## 2. Primeras palabras. Entre *incipits* e inventarios

¿Cómo empieza un texto? ¿dónde empieza la escritura de un texto? [...] ¿Qué implica un primer libro, una primera frase, un primer texto en una compilación? [...] ¿Cómo se vuelve alguien escritor? ¿qué implica publicar –o no hacerlo? ¿Cómo leer en contraluz todo lo que rodea a lo publicado y lo público? [...] ¿Cómo funciona la idea de origen en cualquier relato sobre el tema? ¿Cómo los escritores cuentan esa historia, qué funciones tendrían esos relatos? (Premat, 2012:1-2).

En sus estudios sobre el origen como herramienta de lectura en la teoría literaria Julio Premat propone un abordaje dual sobre aquello que denomina *funciones del principio*: por un lado, aquellas funciones que hagan referencia a los relatos de origen incluidos por los autores en los propios textos literarios o en las autopoéticas<sup>3</sup>. Por otro lado, las funciones del principio como la entrada en la escritura; esto es, el estudio de las primeras publicaciones o el *incipit* de los textos: primeras líneas de un relato, primeros versos, modos de marcar la irrupción del propio discurso, las estrategias y los efectos<sup>4</sup>. En esta intervención nos valdremos de las dos

<sup>1</sup> En este sentido los aportes de Carlos Skliar (2016) apoyan esta distinción de Link y entienden a la infancia como una instancia diferente a la niñez: infancia como estado de imaginación marcado por un tiempo no lineal versus niñez, es decir, niños y niñas.

<sup>2</sup> Aclaremos que nos referimos a las primeras canciones y al inicio de su proyecto autorial como cantautor porque Margarita García Candeira (2018) ya se encargó de realizar una lectura crítica de sus primeros poemas publicados en las revistas Tragaluz Poesía 70 de la ciudad de Granada en el año 1968. Este trabajo de Candeira realiza un aporte sumamente interesante, porque revisa aquellas fábulas de inicio, infancia de la escritura de un joven aprendiz de poeta en el comienzo de su obra, en su etapa de emergencia de su proyecto autorial, en sus primeras imágenes y posicionamientos como autor en el campo. García Candeira pretende explorar “las vetas de esa incipiente andadura poética, desgajada de su futura confluencia musical” (2018:204) para “indagar en esa prehistoria poética del cantante: en los inicios creadores del muchacho que, como han recreado casi todas sus biografías, se va de Úbeda a Granada a estudiar Filología Románica en 1966, que se integra en los círculos literarios y políticos de la ciudad y toma parte activa en la efervescencia cultural del momento. Como consecuencia de ello, ensancha su horizonte de lecturas e inaugura una carrera literaria que, como todas las trayectorias artísticas, mostrará su naturaleza imprevisible y sorprendente, plagada de desvíos y sinuosidades, de caminos de ida y vuelta, pero para la que en ese momento encuentra una prefiguración un tanto borrosa pero reconocible mediante tanteo” (209). Candeira focalizará en este “bautismo literario” de Joaquín Sabina desde la perspectiva de Lawrence Lipking (1981), autor que se proponía indagar las carreras literarias de los poetas en sus etapas de iniciación, desarrollo y final. Si bien sus planteos resultan productivos, por una decisión metodológica nos mantendremos vinculados a la noción de “proyecto autorial” de Juan Zapata, pues su categoría manifiesta la convergencia de todo el universo teórico del cual nos valemos en nuestra investigación.

<sup>3</sup> Representaciones imaginarias de un comienzo, infancia en relatos autobiográficos y/o autoficcionales sobre el origen de la escritura, o filiaciones literarias construidas por el autor o la crítica que lo circunda.

<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, los estudios genéticos operan como insumo teórico central, pues mediante el análisis de las variantes, los manuscritos y/o las correcciones entre diferentes ediciones, se puede elaborar una suerte de historia de los orígenes o, al menos, una pregunta sobre ellos.

modalidades de estas funciones, para indagar cómo la entrada en la literatura –en nuestro caso la canción de autor– es un modo de situar y poner en resonancia una producción en la escena artística ante una biblioteca heredada. Este modo de posicionarse textual y comportamentalmente implica erigir una imagen de autor (Gramuglio, 1992; Amossy 2009; Maingueneau, 2009) que se vuelva postura como palanca de posicionamiento (Meizoz, 2007) y como señal identitaria de una singularidad. De esta manera, el estudio de un proyecto autorial no puede evadir los estudios del comienzo, de la emergencia, pues esta etapa siempre está determinada por los primeros “gestos” (2012:8), los cuales pueden leerse claramente en los textos autopoéticos<sup>5</sup>, aquellos que circulan por fuera de la obra poética y dan explicaciones sobre su surgimiento, su formación, su sentido. Así afirma Premat que estos relatos “son un espacio central en la construcción de una figura de autor, entendida como complemento semántico y de la biografía en tanto que marco narrativo”<sup>6</sup> (2016:147). Autopoéticas, entonces, como primer abordaje de los comienzos de una obra, de una escritura: *Con buena letra* (2002) es un libro que compila todas las letras del cancionero de Joaquín Sabina hasta el disco en estudio *Alivio de luto* (2005) y que el mismo está acompañado de una serie de comentarios autopoéticos del cantautor: “Los comentarios de puño y letra, los dibujitos y las bromas sólo pretenden añadir divertimento. Ojalá lo consigan” (2007:29). Desde este abordaje vemos cómo esas aclaraciones no pretenden sólo causar divertimento sino, sobre todo, explicar los motivos, las causas de composición, los orígenes, las situaciones, las derivas, los derroteros, los recorridos poéticos que el autor ha realizado para que ese texto haya conseguido ser escrito<sup>7</sup>, aunque es preciso recordar en esta instancia que nuestro personaje de autor suele ser un maestro del engaño y la simulación y que las verdades que enuncia son siempre verdades a medias, cargadas de ironía, comicidad y ambigüedades<sup>8</sup>.

### 3. Imágenes iniciales. Emergencia: la apertura del proyecto autorial

Javier Menéndez Flores (2017) brinda el puntapié inicial para hablar de *Inventario* y su primera canción homónima, pues el biógrafo reconoce cómo en ella “Sabina hacía un amargo y prematuro repaso de todo lo vivido” y cómo también “en ella se encontraban, aunque en estado primitivo, algunos de los elementos de la tristura sabiniana que en años posteriores desarrolló con maestría” (2017:8.71%).

<sup>5</sup> Nos hemos dedicado al estudio de las autopoéticas como puesta en escena del autor, como corpus fundamental de construcción y fabricación de una identidad autorial. Para una profundización, ver Ruiz (2018).

<sup>6</sup> “La peripecia, sea original (la vivencia) o material (circunstancias), al explicar el misterio de la creación, le atribuye así al texto un espesor suplementario. De más está decir que estos relatos son retrospectivos, como los de la infancia, ya que vienen a iluminar con la luz de lo organizado narrativamente aquello que resulta incomprensible, incluso para el propio escritor. Ni ciertos ni falsos, obedecen a estrategias, dialogando con imperativos, herencias, lugares comunes, estéticas, tradiciones, imágenes, ideales. Refuerzan la visión de la literatura como acontecimiento, como algo que irrumpe, sucede, cambia y que merece tener circunstancias que lo expliquen” (Premat, 2016:147).

<sup>7</sup> García Candeira (2021) refiere a cómo *Con buena letra* “combina la transcripción de estas [las letras] con las anotaciones manuscritas del cantante, reconfigurando el papel de los marginalia autoriales, que en el caso de los poetas canónicos supone un espacio de imperfección y anotación que informaba sobre la precariedad del proceso de escritura, y que en este volumen es un dispositivo pragmático que guía una recepción en clave autobiográfica de las canciones” (16). Ese “dispositivo pragmático” es una explicación del texto que se manifiesta abiertamente desde la instancia autorial, motivo por el cual se las puede considerar autopoéticas: mecanismos de figuración autorial en su propio texto.

<sup>8</sup> No nos adentraremos en el debate sobre si aquello inscripto en los comentarios “de puño y letra” son, en efecto, rigurosos datos reales, pues éstos nos importan en virtud de su carácter lúdico, explicativo y en cómo ayudan a construir esa imagen de autor ambiguo, ambivalente.

Ese “amargo y prematuro repaso de todo lo vivido” cargado de melancolía –como apoyan Costa Pérez (2004) y Candeira (2018)– brinda una imagen de autor muy particular: la del sujeto abatido por la caída de las utopías, la pérdida de los ideales, el desencanto. Pero más allá –o como consecuencia de esto– creemos que detrás de ese sujeto joven se dibuja un *gesto* de vejez, pues su entrada en la escena artística ya está determinada por el futuro: el que escribe las letras de *Inventario* es un joven que se posiciona como viejo, que presenta una voz nueva pero agrietada por las ficciones de un futuro que lo acecha y lo define. Ese joven de 29 años en el proceso de desencanto ha perdido su juventud y se ha convertido en un discurso arrugado y profético que, a causa del pasado desilusionado adelanta su futuro y lo instauro como única temporalidad posible, como único espacio de resistencia<sup>9</sup>. La salida de la cronología a la que hacíamos referencia a la hora de componer (“o cien años o ninguno”) nos permite pensar estas funciones del comienzo y el final como un problema teórico, porque si todo ya está comenzado, “quedará, como única posibilidad de estudio, interrogar los *simulacros de comienzo y de fin*, esos espacios de seducción y de decepción, ineluctablemente marcados por la disimulación, el juego, la mentira, la trampa” (Premat, 2016:144), simulacros sumamente potentes que serán parte de todo el proyecto autorial de Joaquín Sabina.

Julio Valdeón también realiza su aporte en relación con la publicación de *Inventario*, “el primer y balbuceante capítulo de esta saga”, y las imágenes autoriales desperdigadas por Sabina en ésta, su etapa de emergencia:

Asoma con timidez el tratadista del desamor de tantas canciones mayúsculas, pero no esperen al cachondo paladín del desacato, al bohemio desprejuiciado, al poeta ácido. [...] la disquera, y el propio Sabina, no tenían ni la menor idea de por dónde tirar ¿Cantautor afrancesado? ¿Rusticismo galaico? ¿Autor protesta? ¿Ecos de Paco Ibáñez? [...] Sus comentarios sobre las manos del labriego que amasa pan, la angustia del parado y otros tópicos sobre el pueblo y lo mucho que sufre bajo el yugo de los malvados y bla bla bla encuentran a un autor que bosteza y nos mata a bostezos, espectador de su propia obra y sorprendido de lo vieja que luce.

No nos interesa hacernos eco de los comentarios de Valdeón que juzgan el material poético desde un costado subjetivo, pero sí nos interesa rastrear en sus palabras las primeras imágenes autoriales expuestas por Sabina y, como dice el biógrafo, por los productores y la disquera; esto es, los mediadores que colaboran en la fabricación de una –todavía amorfa– primera identidad autorial. Valdeón rescata, desde la crítica, esa pluralidad de imágenes que se dibuja no sólo en las canciones sino también en los alrededores, porque en la portada del álbum se dibuja

el cantante de barba inevitable, entre la guitarra española y la botella de vino, con la novia desnuda en la cama. [...] Todo, la escenografía, la modelo, ese ambiente tan puerilmente imaginado de artista adolescente, es de Joaquín [...], que sí es un verdadero perito para las cosas de la vida, ya comenzaba a dibujar –magistralmente, por lo que luego hemos visto– su propio personaje.

<sup>9</sup>No obstante esta sentencia, sabemos que ésta no será la única temporalidad posible y que nuestro autor sabrá moverse en el anillo de moebius que la cronología no lineal le permite, entrando y saliendo de la infancia y la vejez en movimientos aleatorios que confunden el final y el principio y los dislocan como temporalidades desajustadas, instancias temporales imposibles, como espacios brindados a la ficción, a la imaginación: las fábulas o ficciones teóricas del principio y del final.

Destacamos la paradoja que se juega en las palabras de Valdeón entre el primer “balbuceante capítulo de esta saga”, los “primeros pasos” y lo “vieja” que luce la obra: la vejez en *Inventario* es una figuración fantasmática que expone las condiciones de un crecimiento inverso (Skliar, 2016) que disloca y desajusta las temporalidades acerca de los orígenes y destinos, acerca de los principios, sus funciones y simulacros. La vejez opera como una piedra de toque en la piedra de toque del inicio: balbuceo y vejez, primeros pasos y final.

#### 4. *Inventario*. Primera letanía

Nos interesa recuperar los comentarios autopoéticos que acompañan estas páginas, aquellos “de puño y letra” –pero impresos en serie en un volumen que tuvo muchísimas reediciones– que afirman “Pecado de juventud. Exceso de solemnidad. Primera letanía” y “Se llamaba Sonia”. Estos comentarios o aclaraciones cumplen su función autopoética, pues trazan algunas imágenes de autor: las del sujeto adulto que vuelve sobre sus páginas iniciales para hacer una valoración, revisar lo andado, dotarlo de significado. A la vez, el personaje de autor que en el año 2002 –año de la primera edición de *Con buena letra*– ya había consolidado la postura del cantautor mentiroso, ambiguo y satírico, nos hace dudar de aquello que nos enuncia de puño y letra. La dedicatoria con nombre femenino instala la posibilidad de brindar al personaje que se encuentra en la canción una cara, un cuerpo, una identidad y una historia por fuera de la que se nos cuenta en el texto y nos invita a indagar en las sucesivas biografías del cantautor sobre este personaje femenino. A la vez, este “pecado de juventud” –referencia a los pecados que serán una constante en el proyecto autorial de Sabina– excedido de “solemnidad” –la que se irá despojando de su poética a medida que avance el proyecto– que se convierte en “letanía” –la primera de muchas que vendrán en su obra– nos permite pensar en el posicionamiento del sujeto que evalúa el texto casi treinta años después de haber sido escrito y el posicionamiento del sujeto que lo escribe treinta años antes. Esta disociación temporal instala al personaje de autor que revisa el texto desde el lugar de la vejez, pero paradójicamente también desde un lugar de infancia de la escritura (Premat 2016), de apertura, de inicios de una obra.

Veamos el paratexto: un “inventario” es un registro de lo existente, una notación de la existencia de ciertos elementos que sirve para llevar un control sobre los mismos. En la vida cotidiana se realizan inventarios en las entradas y en las salidas de los inmuebles: las casas, los departamentos, las oficinas. Hacer un inventario, entonces, es un gesto tanto de apertura como de clausura. “Hacer inventario” es también una metáfora que se vale del elemento contable para realizar un repaso de la vida, de las vivencias, de las personas, objetos, emociones o sensaciones que la han atravesado. El inventario como gesto de entrada y de salida nos lleva nuevamente a los planteos de Premat, pues en este doble movimiento “hacer inventario” operaría tanto a modo de *testamento* –en cuanto a la revisión y comentarios autopoéticos que el autor viejo hace de sus primeras canciones– como a modo de *fundación* –*incipit* de la escritura, entrada en obra, formación de una primera imagen de autor.

Cómo se hace un inventario a los casi 30 años y cómo se lo revisita 30 años después, cómo enumerar las vivencias, cómo nombrar los pecados de juventud: ante estas preguntas podemos pensar que el gesto de hacer inventario posiciona al sujeto desde un lugar de infancia pero también desde un lugar de vejez, pues según Ricardo Iacub (2011) el envejecimiento produce una refiguración y una configuración sobre los relatos de vida para ajustar la identidad y reconstituirla desde este nuevo posicionamiento: el ser viejo. La posibilidad de hacer inventario de la propia vida es una característica de estos procesos que se dan en el envejecimiento,

inventarios que se realizan desde el relato autobiográfico y que dan sentido a las vivencias para que, luego de ser refiguradas y configuradas, brinden la posibilidad de identificación del sujeto consigo mismo.

## 5. Conclusiones y proyecciones<sup>10</sup>

El *Inventario* como gesto de entrada y de salida, como *incipit* y clausura, como infancia y vejez, constituye en la inauguración del proyecto autorial de Joaquín, en su etapa de emergencia, una *temporalidad desajustada*, pues en la boca de la juventud irrumpe una voz de vejez. Esta voz enuncia, desde este posicionamiento, no sólo la pérdida de los ideales —a los cuales ya nos referimos— sino la importancia que esa dislocación temporal tendrá en esta vida y en esta obra. Desde este posicionamiento se rompen las convenciones de la cronología para construir una temporalidad propia. Como afirma el autor, “[aprendí] que se puede crecer al revés de los adultos” (2007:28), que para componer hace falta tener “o cero [años] o ninguno” y que se puede ser “tan joven y tan viejo” (2007:272) como se desee, en la búsqueda del desajuste de la temporalidad para ejercer espacios disidentes de resistencia identitaria como personaje de autor.

## Bibliografía citada

- Amossy, Ruth (2009). “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Zapata, J. (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, pp. 67–84, 2014.
- Castilla del Pino, Carlos (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Costa Pérez, Lola (2004). “La melancolía en la obra de Joaquín Sabina”. *Espéculo*, N° 26, s.p. En: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/sabiname.html> obtenido el 22-2-2022.
- García Candeira, Margarita (2018). “La importancia de llamarse Martínez. Sabina, poeta del 68 (cuatro poemas)”, en Laín Corona, G. (Ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poemas*. Madrid: Visor Libros, 205-252.
- García Candeira, Margarita (2021). “From the wells of disappointment. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina”, en Romano, M., Lucifora, M.C. y Riva, S. (Dir.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata-Santander, EUDEM-UIMP, 103-123. En: <https://eudem.mdp.edu.ar/admin/img/ebook/un%20antiguo%20don%20de%20fluir.pdf> obtenido el 22-02-2022.
- Ginés, Salvador y Pérez Yruela, Manuel (1989). “La manufactura del carisma”, en Castilla del Pino, C. (Ed.), *Teoría del personaje*. Madrid, Alianza, 39-60.
- Gramuglio, Ma. Teresa (1992). “La construcción de la imagen”, en *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, UNL, 3-16.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2016.

<sup>10</sup> El presente trabajo tiene su desarrollo y proyección en un artículo de la revista *Tropelías* titulado “Empezar haciendo Inventario. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina” del año 2022 y tiene sus antecedentes en trabajos anteriores en los cuales problematizamos la vejez como un insumo teórico para el abordaje de la última etapa del proyecto autorial de Joaquín Sabina (Ruiz 2021a, 2021b, 2022b).

- Link, Daniel (2014). "La infancia como falta". *Cuadernos lírico*, N° 11, s.p. En: <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>; obtenido el 22-2-2022.
- Lipking, Lawrence (1984). *The Life of the poet: beginning and ending poetic careers*. Chicago: The University Press.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015.
- Meizoz, Jérôme (2009). "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor", en Zapata, J. (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 85-96, 2014.
- Menéndez Flores, Javier (2000). *Perdonen la tristeza*. Madrid: Editorial Cúpula, 2017 (formato ebook).
- Menéndez Flores, Javier (2018). "Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez", en Laín Corona, G. (Comp.), *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor Libros.
- Premat, Julio (2012). "Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer". *Cuadernos lírico*, N° 7, 1-18. En: <https://journals.openedition.org/lirico/594>; obtenido el 22-2-2022.
- Premat, Julio (2014). "Pasados, presentes, futuros de la infancia". *Cuadernos lírico*, N° 11, 1-16. En: <https://journals.openedition.org/lirico/1736>; obtenido el 22-2-2022.
- Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF.
- Romano, Marcela (2007). "Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina", en Scarano, L. (Ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM, 155-170.
- Romano, Marcela (2021). "Presencias y figuras. acerca de dos 'complementarios'", en Romano, M., Lucifora, M.C. y Riva, S. (Dir.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la poesía y la música*. Mar del Plata-Santander, EUDEM-UIMP, 195-215. En: <https://eudem.mdp.edu.ar/admin/img/ebook/un%20antiguo%20don%20de%20fluir.pdf>; obtenido el 22-02-2022.
- Ruiz, Ma. Julia (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral. Santa Fe: Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral. En: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>; obtenido el 22-02-2022.
- Ruiz, Ma. Julia (2020). "Infancia, origen, relato. La construcción del autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado". *Cuadernos de GEC*. N° 26, 113-136. En: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/3983/3852>; obtenido el 22-02-2022.
- Ruiz, Ma. Julia (2021a). "Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina". *Cuadernos de Aleph*. N° 13, 82-112. En: <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/04.pdf>; obtenido el 22-02-2022.
- Ruiz, Ma. Julia (2021b). "Dudar a dúo. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado". *Cuadernos de literatura UNNE*, N.º 17, 44-108. En: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/plt/article/view/5703>; obtenido el 22-02-2022.
- Ruiz, Ma. Julia (2022a). "Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina". *Tropelías*, N° 37, 211-228. En: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5829>; obtenido el 22-02-2022.
- Ruiz, Ma. Julia (2022b). En prensa. "La puesta en escena del autor. Un primer acercamiento al proyecto autorial de Joaquín Sabina". *Pasavento*, N° 10, Vol. 1.
- Sabina, Joaquín & Menéndez Flores, Javier (2006). *Yo también sé jugarme la boca. Sabina en carne viva*. Barcelona: Ediciones B.S.A.



- Sabina, Joaquín (2002). *Con buena letra*, Buenos Aires, Grupo editorial Planeta, 2007.
- Sabina, Joaquín (2017). *Lo niego todo*. Madrid: Sony BGM.
- Sabina, Joaquín & Prado, Benjamín (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Buenos Aires: Planeta.
- Sabina, Joaquín (19 de septiembre de 2005). "A veces las canciones nacen de las noticias". *Página 12*. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>; obtenido el 22-02-2022.
- Skliar, Carlos (2016). "Niñez, infancia y literatura". *Revista crítica*, Año 1, N° 1, 19-28. En: <https://criticapsicologia.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/Ninez-infancia-y-literatura-Carlos-Skilar.pdf>; obtenido el 22-02-2022.
- Valdeón, Julio (2017). *Sabina a sol y sombra*. Madrid: Efe Eme. (Formato ebook).
- Zapata, Juan Manuel (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor". *Lingüística y literatura*, N° 60, 35-58.



# La Esfinge en su laberinto: resonancias metafóricas entre José Bergamín y María Zambrano

**Mariano Saba**

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (Universidad de Buenos Aires)  
/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*marianosaba@gmail.com*

## Resumen

Tras la Guerra Civil, resulta posible situar a algunos exponentes destacados del exilio español dentro de cierta genealogía “anti-erudita”. En este marco cabe revisar el sesgo irracionalista que vinculó a poéticas diversas como la de José Bergamín y la de María Zambrano. De raigambre decididamente unamuniana, el uso que ambos hicieron de ciertas metáforas permite relacionar sus postulados con la recurrencia de estrategias discursivas destinadas a erosionar toda especie de filosofía sistémica y legitimada. La Esfinge y el laberinto, en este sentido, vertebran para Bergamín y Zambrano un campo de significado cuyos temas comunes tienen que ver con repensar la historia española desde la especificidad filosófica de su canon literario. Y en esta línea son esas mismas metáforas las que parecen plantear —de distinta manera en ambas obras— un nuevo camino para reconsiderar la noción de tragedia desde el contexto específico de lo español a mediados del siglo XX.

---

**Palabras clave:** Bergamín; Zambrano; Unamuno; Esfinge; laberinto.

## The Sphinx in its labyrinth: metaphorical resonances between José Bergamín and María Zambrano

### Abstract

After the Civil War, it is possible to place some exponents of the Spanish exile within a certain “anti-erudite” genealogy. In this framework, it is worth reviewing the irrationalist bias that linked diverse poetics such as that of José Bergamín and María Zambrano. With decidedly Unamunian roots, the use that both authors made of certain metaphors allows their postulates to be related to the recurrence of discursive strategies destined to erode all kinds of systemic and legitimized philosophy. The Sphinx and the labyrinth, in this sense,

for Bergamín and Zambrano form a field of meaning whose common themes have to do with rethinking Spanish history from the philosophical specificity of its literary canon. And along these lines, those same metaphors seem to suggest—in different ways in both works—a new way to reconsider the notion of tragedy from the specific context of Spain in the mid-20th century.

---

**Keywords:** Bergamin; Zambrano; Unamuno; Sphinx; labyrinth.

Estudiar la coexistencia de ciertas imágenes en el ensayismo literario tras el exilio por la Guerra Civil, implica necesariamente preguntarse por su objetivo. ¿Qué objetivo puede perseguir entonces el análisis de cierta recurrencia de metáforas como la Esfinge o el laberinto en las obras de José Bergamín o de María Zambrano? ¿Es válido suponer en ese uso habitual de ciertas metáforas una cohesión que reúna a estos autores más allá de las deudas con el irracionalismo unamuniano? Es factible el intento de dar respuesta a estos interrogantes señalando la existencia de una estrategia común en la utilización de esas metáforas: la estrategia anti-erudita capaz de dar cuenta de una nueva comprensión de la historia de España y especialmente de una filosofía surgida de su literatura canónica. Tanto Bergamín como Zambrano parecen asediar la tragedia inefable de España por medio de una filosofía no sistemática, pródiga en metáforas como la Esfinge o el laberinto, orientadas a la oblicua definición de un vacío, de un punto ciego de la identidad cultural arrasada por la guerra. El modo de abordar el hueco filosófico de la crisis nacional impulsó a algunas prácticas a la indagación literaria como forma de exégesis filosófica. En este sentido, la alusión a esa filosofía emergente y necesaria parece haber requerido a veces de ciertas decisiones retóricas, y entre ellas de la instrumentación asidua de metáforas como la Esfinge o el laberinto, cuyos sentidos—lejos de tornarse identificables— permitían multiplicar el asedio de lo indefinible.

Un rodeo teórico puede ayudar a pensar cierto marco para la reflexión sobre este uso de lo metafórico. Hayden White (1992) ha estudiado el discurso de Michel Foucault reconociendo que sus mecanismos discursivos—o, más específicamente, el uso de sus tropos— constituyeron verdaderamente la fuerza de su estilo, y no así el ejercicio sistemático de la comprobación. White explica que la idea de *estilo* aparece en las obras de Foucault como una forma de caracterizar el discurso en general, lo que es decir:

Una “cierta manera constante de expresión” que surge en el “espacio tropológico” que a la vez refleja y rechaza la “ausencia del ser”, que encuentra su propia regla de dispersión en la capacidad de las palabras para decir lo mismo de diferentes formas o para decir diferentes cosas con las mismas palabras, volviendo circularmente sobre sí mismas para adoptar su propia modalidad de articulación como significado, llegando a un final de forma tan arbitraria como comenzó, pero dejando un algo verbal en el lugar de la nada que lo ocasionó. (128)

White identifica a la *catacrexis* como el tropo básico del discurso foucaultiano. La *catacrexis*, en este sentido, no es más que la metáfora lexicalizada, no advertida como tal; es decir, una figura que consiste en utilizar una palabra metafóricamente para designar una realidad que carece de nombre. Suele ejemplificarse con la idea de “agujero negro”, cuyo referente sigue siendo un misterio, pero su nombre “metafórico” ayuda a convenir su identificación. En este sentido, ¿no podría extrapolarse la catacrexis por fuera del estilo foucaultiano, y pensarla con

sus obvios matices mucho más allá, en el reconocimiento general de una serie de filosofías emergentes del irracionalismo europeo? De hecho, ¿no hay un nivel catacrético en el uso de ciertas metáforas que Bergamín y Zambrano esgrimieron a mediados del siglo XX para contender con el vacío de una historia signada por la tragedia? Es factible tal vez aprovechar el hallazgo de White para revisar otros discursos regidos por catacrexis desde tiempos previos y por muchas otras razones. En esta línea, la Esfinge y el laberinto reaparecen una y otra vez en la praxis intelectual española durante la primera mitad del siglo XX, y lo hacen como formas de un intento por constituir nuevos significados a partir de la crisis de sentido que imponía la nación en conflicto.

Conviene, para este intento, evocar también una pregunta que llevó a Hans Blumenberg (2003) a diseñar sus paradigmas para una metaforología: “¿bajo qué presupuestos pueden tener legitimidad las metáforas en el lenguaje filosófico?” (Blumenberg, 2003:22). Blumenberg acepta “re-descubrir y traer a primer plano motivos no reflexivos de largo alcance que fueron dejados en sordina, cuando no sepultados, ocultados, por la filosofía de la representación” (2003:22). En este sentido indaga en lo que llamó *metáforas absolutas*, con las cuales “se intenta dar respuesta, sin conseguirlo, a preguntas tan objetivamente incontestables como imposibles de eliminar, toda vez que están ya siempre planteadas en el fondo de la existencia: preguntas por la estructura del mundo, por el todo de la realidad” (23). Lo que Blumenberg entonces intenta estudiar son las expresiones metafóricas de esas representaciones modelo que afloran a la superficie del discurso filosófico para proporcionar “todo un conjunto de juicios identitarios, una guía de sentido, una clave común de comprensión” (24). Sólo a través del análisis de esos impulsos que adoptan forma de imágenes puede entonces analizarse el juego de transformaciones históricas que transita el campo de lo pre-conceptual. Las metáforas, según Blumenberg, tienen su historia, reflejando acciones, ilusiones y omisiones de cada época. El objetivo de su propuesta consistía en hallar formas ejemplares de la variación histórica de las metáforas para mostrar la reorganización conceptual del todo vivencial. Ejemplo notable fue, en este sentido, su análisis trans-histórico de la relación entre mito y metáfora a partir de la caverna platónica presente en el libro VII de la *República*. El encuadre de la metaforología permite así pensar el uso metafórico de la Esfinge o del laberinto como avatares históricos de los mismos enunciados metafóricos enfocados en fundar una filosofía española basada en lo literario y no ya en la lógica de la razón. El propio Blumenberg parece esbozar una conexión entre metaforología e irracionalismo: a su juicio, más allá de la regla cartesiana de que la filosofía debe ser objetiva, hay una *lógica de la fantasía* que vendría a habilitar a la metáfora para poder hablar de cierta carencia lógica. La metáfora absoluta, en este sentido, es aquella que permite la organización de un mundo en su pasaje *del mito al lógos*. Al pensarla de esa forma, Blumenberg concluye: “el cambio histórico de una metáfora pone en primer plano la metacínética de los horizontes históricos de sentido y de las formas de mirar en cuyo interior experimentan los conceptos sus modificaciones” (2003:47). Así puede pensarse entonces que, para el caso español, el análisis de ciertas metáforas que intentaron dar cuenta de la Historia, y de la posición de la nación en esa Historia, tienen que forzosamente iluminar la construcción de sentido filosófico que pasó a tener en el canon literario, vehiculizado por medio de una crítica exegética cuya terminología abunda en metáforas recurrentes como la de la Esfinge o el laberinto.

En *El pozo de la angustia* Bergamín comenta el capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote*, en el cual se narra “la aventura de la cabeza encantada”. En ella, tanto Sancho como el caballero son hospedados por don Antonio, quien les informa que posee un busto de bronce, fabri-

cado “por uno de los mayores encantadores y hechiceros que ha tenido el mundo” (Cervantes, 2005:1023). Pronto el Caballero de la Triste Figura consulta el talento oracular del prodigio:

—Dime tú, el que respondes: ¿fue verdad, o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos? ¿Serán ciertos los azotes de Sancho mi escudero? ¿Tendrá efeto el desencanto de Dulcinea?

—A lo de la cueva —respondieron—, hay mucho que decir: de todo tiene; los azotes de Sancho irán de espacio; el desencanto de Dulcinea llegará a debida ejecución.

—No quiero saber más —dijo don Quijote—, que como yo vea a Dulcinea desencantada, haré cuenta que vienen de golpe todas las venturas que acertare a desear. (Cervantes, 2005:1028)

Bergamín lee el episodio como núcleo ejemplar donde los héroes cervantinos se enfrentan a la “ansiedad verdadera” (Bergamín, 1984:62) y transitan la *angustia* que implica cualquier honda interrogación que nos hacemos sobre nosotros mismos. Lo sorprendente es que compara la “cabeza encantada y parlanchina” con “una enigmática esfinge” (62), y la analogía se hace clara cuando recoge el procedimiento de la cabeza como “especular”, en una resonancia del modo en que Unamuno también había descripto a la Esfinge en artículos como “Eruditos, ¡a la Esfinge!” (de 1918), donde destacaba la cualidad refleja del monstruo. Dice Bergamín:

Parece que esta vez la máscara del mundo se fijará ante Don Quijote en figura inmóvil de sí misma para dejar de salir de su boca respuestas que no pueden ser otra cosa que el eco o resonancia viva de aquellas preguntas que se le hacen. A todos responde la cabeza encantada con la adecuada responsabilidad irresponsable de un espejo, imagen que invierte al reflejarla la de sus propios interrogadores. (Bergamín 62)

Lo curioso de todos modos, según Bergamín, no es tanto el eco, sino la pregunta misma de don Quijote “a esa sibilina figura, prometedora del esclarecimiento de cualquier humano destino” (62), ya que la interrogación no es por los sucesos acaecidos en la cueva de Montesinos, sino por el hecho de si es verdad lo que el caballero *cuenta* que ocurrió. A juicio del lector Bergamín, la respuesta de la cabeza encantada es equívoca: su contestación evoca nuevamente el silencio obligado de las *angustiosas* interrogaciones existenciales que emergen siempre de la encrucijada (tan unamuniana) entre el ser y el parecer. La “ansiedad verdadera” que devuelve el reflejo de la pregunta, ese silencio a medias que resulta del espejo mismo que es la Esfinge, todo provoca —en palabras de Bergamín— “una suprema angustia” (63): “Y esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparential, nos lleva de golpe y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas” (63). La Esfinge aparece entonces en Bergamín como garantía de un *angustioso* despertar de la conciencia ante la sustancia de lo vivo, contracara del ensueño aparential de lo cotidiano, de la superficie positiva de lo real. La prosecución de este vector filosófico expresa por medio de la Esfinge la añoranza de un nuevo tipo de conciencia histórica fundada en las profundidades de lo vivo. Y es justamente de este modo en que volveremos a encontrarnos con esta metáfora, y en familiar funcionalidad, dentro del encuadre donde Zambrano analiza la necesidad de un despertar consciente ante el tiempo histórico. La Esfinge también resulta en esta autora imagen cohesiva de un ensayismo anti-erudito capaz de juzgarla cual símbolo clave de una renovada conciencia histórica. En su libro *Persona y democracia: la historia sacrificial* —de 1958— Zambrano recupera la necesidad de atravesar un dintel jamás traspasado en la vida colectiva, intentando crear una sociedad

humanizada y que “la historia no se comporte como una antigua Deidad que exige inagotable sacrificio” (Zambrano, 1992:12). La opción de Zambrano es opuesta a la idea de “revolución”, a la cual entiende como proceso instantáneo que no habría implicado nunca una liberación cabal de la pesadilla histórica. Y es en este contexto que la Esfinge reaparece como avatar primigenio del Monstruo que la historia ha sido por aquellos años:

Monstruo, pesadilla, ha llegado a ser la historia para nosotros en estos últimos tiempos [...]. Y hay dentro del instante un átimo, un sub-instante en que el monstruo se convierte en Esfinge. La Esfinge milenaria que se alza en el desierto, porque todavía el tiempo aquel en que somos conscientes y pensamos, el tiempo sucesivo en el que ejercemos la libertad, no ha comenzado a transcurrir. No transcurrirá mientras no lleguemos a entrever la realidad que acecha y gime dentro de la Esfinge. Y es siempre la misma: el hombre. (13)

Como puede notarse, la invitación de Zambrano parece recoger el legado precedente con respecto a la metáfora de la Esfinge: un monstruo especular cuyo *interior* debería convocar la mirada del hombre hacia su verdad existencial *profunda*. Zambrano propone aquí —al modo en que luego sugeriría su mentor Bergamín— retomar desde la Esfinge la obligatoria (aunque trágica) mirada del hombre *hacia sí mismo*, por fuera de la historia aparental. Al respecto lanza la pregunta: “¿Qué hacer ante esa imagen que de pronto me arroja el espejo y que tan mal se aviene con aquella que yo me he creado?” (Zambrano, 1992:13). Y, sin embargo, del mismo modo en que el don Quijote de Bergamín cultivaría ante la cabeza parlante el silencio angustioso de un conocimiento sustancial, aquí el sujeto de Zambrano también se despoja del mero reflejo aparente contactando al fin con su *despertar* histórico. “Es el instante de la perplejidad que antecede a la conciencia y la obliga a nacer” (13), explica.

Ahora bien, cabe opinar que en esta demostración de una coordinada filosófica especular que emerge de la literatura nacional se produce, claro está, una decisión crítica. El canon del que puede extraerse esa filosofía no resulta azaroso, y tanto Bergamín como Zambrano hacen uso del *laberinto* como metáfora de un deambular poético cuyo centro pareciera estar ocupado por la fe. Si se comenzara por Bergamín, su instrumentación de la metáfora del laberinto queda expuesta ya en el título de un temprano libro suyo. En 1933 se publica *España en su laberinto teatral del siglo XVII. Mangas y capirotas*, y llama la atención que allí se ensaye lo que podría pensarse como una lectura “filosófica” del teatro áureo, algo metodológicamente cercano a lo que Unamuno había probado con respecto al libro cervantino en su *Vida de don Quijote y Sancho*. “Cada una de estas comedias maravillosas es un cristal del tiempo que transparenta esa eternidad de lo divino” (Bergamín, 1950:103), señala Bergamín con respecto al teatro de Lope de Vega. Y jerarquiza desde su encuadre nada menos que a la pieza *El niño inocente de La Guardia*, comedia que le da pie para pensar explícita y positivamente a la Inquisición “como instrumento creador de la nacionalidad española: de su vitalidad y de su cultura” (106). No es casual que el autor decida por una de las obras más xenófobas de Lope para configurar su idea de una literatura refleja de la filosofía nacional. Ante esa literatura, simbólica de su catolicismo más ortodoxo, España se plantearía a sí misma como enigma. Señala Bergamín:

El colérico español sentado sabe que al mirarse representado en ese espejo, tan humana como divinamente, se ha convertido por la máscara de su *cristalina verdad* sangrienta, en hombre verdadero; *por un espejo, en un enigma*, se contempla a sí mismo, como que-ría San Pablo, burlador burlado. (119)

Esta idea de que España, por medio de su teatro, se proyecta a sí misma como enigma, parece arrojarnos nuevamente a la metáfora de la Esfinge, pero perdida ahora en su propio laberinto, un laberinto que reaparece en la obra bergaminiana una y otra vez, con una asiduidad que no hace más que multiplicar su sentido metafórico. Ese teatro que se torna superficie enigmática donde la nación se interpela a sí misma, para Bergamín tiene la forma de un paradójico laberinto donde hay que perderse para poder encontrarse. Tal como él mismo lo define:

Si España se intrinca en su laberinto teatral, en el XVII, lo hace para enterarse de sí misma, y para entenderse; consigo y con todo. Para ensimismarse primero y para enfurecerse después: que no es posible salir afuera, teatralizarse, enfurecerse, sin haber estado antes dentro, ensimismado. España se entera de su verdad para poder verificarse en su entereza por ese laberinto poético en el que la intrinca su pensamiento. (Bergamín, 1950:49)

La imagen obliga a España no sólo a perderse en su propio laberinto literario sino también a identificarse con el monstruo. Dice Bergamín al respecto: “Hay que intrincarse en el laberinto que aprisiona a este monstruo de un pensamiento, *monstruo en su laberinto*, que se intrinca y que nos intrinca en su propio pensar poético más intrincado” (49). La metáfora del laberinto, entonces, colabora con el proyecto anti-erudito de una nueva filosofía surgida de lo literario. El monstruo, al que se alude por *catacresis*, no parece ser otro que esa especie de Esfinge cuyo referente es nada menos que la nación española en su empeño por *nocionalizarse*. El volverse *noción* le implica a España reconocer una filosofía anti-sistemática, desasida de las lógicas racionalistas. Tal es así que Bergamín vuelve a usar la imagen del laberinto en su ensayo sobre “La importancia del Demonio” (de 1933) donde afirma que la palabra de Dios es robada por el Demonio a través del oído de los hombres:

Por el laberinto del oído, que es como el laberinto del vientre, un entrañable laberinto de asimilación espiritual. El laberinto del oído son las entrañas del aire en las que se hace sangre espiritual nuestra fe como quería el apóstol. Por eso tenemos los creyentes el alma en un hilo: de aire o de sangre; porque en el fondo de ese sutilísimo laberinto vivo radica, como todos sabemos, no solamente el sentido del oír [...] sino ese otro sentido por el que se sostiene y se mantiene en pie: el de su equilibrio en el espacio. (Bergamín, 2005:35)

El Demonio, según Bergamín, podría hacer perder el equilibrio del sujeto infiltrando en el laberinto de su oído justamente las teorías racionalistas contra las que su ensayismo reacciona, al punto de que llega a afirmar: “todas las metafísicas intelectuales o racionales que se han inventado, todos los sistemas metafísicos, desde el de Aristóteles hasta el de Hegel, no son otra cosa, en definitiva, más que unas lógicas del Demonio” (36). En 1959, Bergamín retoma la imagen del laberinto para definir nuevamente la inquietud que generan Cervantes y Shakespeare con

la afirmación de la locura, de una razón que tan expresamente se quiere perder en esos infernales laberintos, para salvar la verdad humana de sí misma; como si en el mundo que les rodeaba, como en el Infierno dantesco, los hombres hubiesen perdido, no solamente la razón, sino el entendimiento. (Bergamín, 2008:162)



En Bergamín, la metáfora del laberinto vehiculiza la reacción anti-racionalista y diseña el espacio simbólico donde contiene la verdad y su reflejo, poniendo en jaque al propio entendimiento. Tal es así, que, desde el laberinto teatral del siglo XVII a los infernales laberintos dantescos, pasando por el acechado laberinto auditivo, la metáfora dispone siempre en Bergamín los alertas literarios de la filosofía española contra las metafísicas racionales. Por eso ha acertado Max Hidalgo Nácher (2013) al señalar la importancia de esta metáfora en la poesía bergaminiana, destacando allí la doble perspectiva del autor con respecto al laberinto: “al mismo tiempo un engendro de razón [...] y una provocación a la razón: una puesta en movimiento de la misma” (Nácher, 2013:26). En su opinión, el laberinto, que antes fuera “el doble fantasmal y pirotécnico de la razón” (21), ha sido desplazado por Bergamín más allá de sus confines, hasta invadirlo todo y hacernos comprender que no se trata de una construcción, sino que el hombre ha estado ahí desde siempre.

Ahora bien, puede afirmarse que –con distintos presupuestos– el sentido metafórico del laberinto en Zambrano también se alinea con la emergencia de una filosofía anti-racionalista de raigambre unamuniana. De hecho, en su libro sobre Unamuno, publicado tardíamente, pero escrito hacia 1940, Zambrano analiza *Vida de don Quijote y Sancho* como guía espiritual, y como género de una idea muy propia de su autor: “forma del pensamiento paternal en que alguien, acuciado por la pasión, quiere conducir a un pueblo a través del laberinto de su destino” (Zambrano, 2017: cap. V, s/p). Esta idea de que España se encuentra inmersa en el propio laberinto de su historia, emerge nuevamente en el uso zambraniano de la metáfora que aparece en *El sueño creador*, volumen de 1966. Allí, en su artículo “La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust”, Zambrano insiste:

El tiempo es laberíntico, porque posee plurales dimensiones, y no sólo las del tiempo sucesivo, que no son sino una de las modalidades del tiempo. El tiempo, si cabe la expresión, es esencialmente múltiple. Y por ello puede ser camino del humano trascender que ha de cumplirse en la realidad. Revelar la realidad, salvarla, exige un tiempo múltiple. (Zambrano, 1986:86)

Zambrano utiliza la figura de don Quijote para referir ese tiempo múltiple que se arroga el salvataje de lo histórico por el revés poético de lo real. Todo sueño plantea un enigma, según Zambrano, y la figura de la Esfinge vuelve a superponerse con la ilusión de desentrañar justamente la historia laberíntica de España para conseguir un nuevo despertar. En otro artículo del mismo libro Zambrano ensaya sobre “El origen de la tragedia: Edipo”. Allí sostiene que la acción propia del autor trágico es la visibilidad: por eso se aboca al “despliegue de un instante, un solo instante en que se abre el abismo infernal del ser humano, donde yace aprisionado, en sus propias entrañas. El primer conato del ser, dentro del laberinto de las entrañas” (Zambrano, 1986:60). Es entendible entonces que la propia Zambrano, en busca de un nuevo saber, ya no erudito o racional, haya localizado la clave del laberinto en el desentrañamiento provisto por lo trágico. A su juicio, “el fruto de la tragedia no es un conocimiento, tal como el conocimiento es entendido, un saber adquirido. Se aparece más bien como el medio que se necesita para crear para que el hombre siga naciendo” (Zambrano, 1986:69). Si el origen del sueño trágico muestra al hombre aprisionado en el laberinto de sus entrañas, desentrañarlo dependerá de un nacimiento nuevo, de un despertar a la historia ya no cíclica ni sacrificial. Tal como ha señalado Sánchez-Gey Venegas (1999), esta idea tiene amplias resonancias unamunianas. Y es desde el encuadre aglutinante que proveen metáforas como la Esfinge y el laberinto que puede reconstruirse entonces cada vez más la cohesión de un pensamiento irracionalista originado

en Unamuno y presente en las obras de Bergamín y de Zambrano. Pensamiento que acerca sus intentos en torno a una filosofía “que se aventura por temas fronterizos” (Sánchez-Gey Venegas, 1999:882), y que busca incansablemente fundar un nuevo pensamiento sobre lo real, pero basándolo ahora en los pilares canónicos de sus ficciones literarias.

### Bibliografía citada

- Bergamín, José (2008). “Cervantes”, *Claro y difícil. Antología*. Madrid: Fundación Banco Santander, 161-176.
- Bergamín, José (2005). “La importancia del Demonio”, *Obra esencial*, N. Dennis (selección y prólogo). Madrid: Turner, 31-48.
- Bergamín, José (1984). *El pozo de la angustia*. Barcelona: Anthropos.
- Bergamín, José (1950). *España en su laberinto teatral del siglo XVII. Mangas y capirotos*. Buenos Aires: Argos.
- Cervantes, Miguel de. (2005). *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Alfaguara.
- Blumenberg, Hans. (2003). *Paradigmas para una metaforología*, J. Pérez de Tudela Velasco (introducción). Madrid: Trotta.
- Nácher, Max Hidalgo. (2013). “Laberintos de José Bergamín (Un laberinto de poesía en los laberintos de la Historia)”. *Laberintos*, nº15, 17-34.
- Sánchez-Gey Venegas, Juana. (1999). “Bergamín y María Zambrano”. *Religión y cultura*, XLV, 875-883.
- White, Hyden. (1992). “El discurso de Foucault. La historiografía del antihumanismo”, en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Ed. Paidós, 123-154.
- Zambrano, María (2017). *Unamuno*, Gómez Blesa M. (introducción y notas). Barcelona: Penguin Random House / Debate. Kindle e-book.
- Zambrano, María (1992). *Persona y democracia: la historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos.
- Zambrano, María (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.

# Dibujos de infancia en prosas y poemas de Fernando Beltrán

**Gabriela Sierra**

Centro de Investigaciones Teórico – Literarias

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral

*gsierra@fhuc.unl.edu.ar – profgabrielasierra@gmail.com*

## Resumen

En el siguiente trabajo analizamos el libro de Fernando Beltrán (Oviedo, 1956) *La vida en ello. Prosas a pie de poema* (2017) en el que el autor reúne textos del más variado origen, desde la inclusión de inéditos a muchos de los que publicó bajo distintos formatos entre los años 2004-2016.

A partir de dicha selección, ordenación y repaso que el autor hace de esta juntura, nuestro análisis apunta a revisar cómo desde la recopilación cronológica de sus escritos Beltrán logra paradójicamente salirse de dicha secuencia mediante una habilitación central a la infancia, es decir, traza un recorrido de su vida / escritura por fuera de lo meramente temporal. Desde esta línea, en la que las prosas se complementan a su escritura poética, la infancia se coloca como el puente que transita estos polos, a partir de los cuales Beltrán encuentra formas novedosas para dar cuenta de su programa poético.

---

**Palabras clave:** Poesía; infancia; España; dibujos; figuraciones.

## Childhood drawings in prose and poems by Fernando Beltrán

### Abstract

In the following work we analyze the book by Fernando Beltrán (Oviedo, 1956) *La vida en ello. Prosas a pie de poema* (2017) in which the author gathers texts of the most varied origin, from the inclusion of unpublished to many of those he published under different formats between the years 2004-2016.

From such selection, arrangement and review that the author makes of this juncture, our analysis aims to review how from the chronological compilation of his writings Beltrán paradoxically manages to get out of that sequence through a central enablement to childhood, that is, he traces a journey of his life / writing outside the merely temporal. From this line, in

which prose complements his poetic writing, childhood is placed as the bridge that transits these poles, from which Beltrán finds new ways to account for his poetic program.

---

**Keywords:** Poetry; childhood; Spain; drawings; figurations.

El poeta asturiano Fernando Beltrán, publica en el año 2017 su libro *La vida en ello. Prosas a pie de poema* donde reúne algunos textos inéditos junto con otros leídos en jornadas o encuentros literarios; desde manifiestos poéticos y homenajes a conferencias y presentaciones de libros de otros poetas, así como también textos leídos en exposiciones de fotografías, en muestras de obras plásticas o en presentaciones de discos. Una constelación de textos que el autor desarrolló, leyó o publicó entre el año 2004 y el año 2016.

En una reseña del mismo (Sierra, 2018) hemos postulado brevemente una hipótesis de lectura en la que sostenemos que, en este libro, el poeta traza una conexión entre lo poético y lo infante que se constituye como marca de su estilo. La infancia es el puente para meditar o volver sobre su práctica poética.

En esta oportunidad, nos interesa profundizar en dichas ideas, en el marco de nuestros estudios doctorales, desde donde distinguimos múltiples aristas para pensar la infancia en su poesía. Centralmente, la leemos en un cruce entre la infancia visible y la infancia imaginaria. Es decir, la primera categoría remite al abordaje que articula la infancia como tema o tópico (por ejemplo, poemas donde los niños son los protagonistas) y la segunda refiere a lo que leemos a contrapelo: una infancia que se *dibuja* en los poemas a partir de diversos procedimientos formales y del trabajo específico con la lengua.

Para conceptualizar la categoría que llamamos *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de la infancia* nos remitimos de inicio a una analogía: si un niño dibuja garabatos, generalmente, luego fantasea encontrar en ellos objetos que refieren a su realidad, es decir, puede darles entidad a las figuras inconexas que traza. De esta manera, la infancia aparece en la poesía. Responde a trazos vinculantes que se ordenan en un umbral entre lo plasmado en un dibujo y lo que un niño puede decir de él, cuestión que hace eco con otras oposiciones: imagen / palabra, significación / insignificancia, tener o no tener lengua; dicotomías que conviven en la conjugación de la imaginación y de la memoria. La infancia así entendida remite a ciertas irrupciones (Fumis, 2016, 2019; Muzzopappa, 2017) que leemos en los poemas como ensoñaciones de infancia (Bachelard, 1960) desde las cuales la lengua se halla inscripta en el umbral del dibujo, como “trama sensitiva de la raíz de una lengua” (Canseco, 2020:119).

El desafío en el análisis de este texto de Beltrán en particular se evidencia en que salimos de los poemas y nos adentramos en textos autopoéticos; tal como los define Arturo Casas (1999:210) quien los piensa como: “una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas”.

En este punto, Julia Ruiz (2018:137) en su tesis doctoral revisa exhaustivamente el debate en torno a la categoría de autopoéticas y luego insiste en: “la importancia de considerar como autopoética toda tipología textual que ponga en escena al autor, sin importar el género del cual provenga”. En sus estudios de la obra de Benjamín Prado define a las autopoéticas como manifestaciones de la puesta en escena del autor porque esto le permite profundizar en los procedimientos de construcción de la postura autoral.

Con este escenario, y volviendo a nuestros intereses particulares, observaremos cómo los textos autopoéticos que Fernando Beltrán dispone en este libro, refuerzan la mirada infante que leemos en la poesía del autor, y cómo estos escritos se amalgaman vertebrando su poética. El libro se abre con un texto inédito que se titula “Errores y paraguas” y el relato gira en torno a recuperar la figura paterna la cual se observa desde distintas aristas, destacándose el momento de su fallecimiento. Una de las operaciones centrales se produce con la metáfora que Beltrán construye entre el juego de ajedrez y el momento inminente de la muerte del padre. Como leemos: “Jaque mate un sábado de noviembre, tras una interminable hora de masaje cardíaco. Un equipo completo de asesores estratégicos incapaces de ganarle la partida a la muerte” (25). El juego de ajedrez también se recupera al final, cuando reconstruye la voz paterna:

*Cuidado con la torre, hijo, ¿no ves que la como si mueves ese peón...? Y yo erre que erre, mi obsesión fue siempre llegar con algún peón hasta el fondo del tablero. Poder cambiar la pieza por otra más valiosa. Poder cambiar la vida real por algún sueño. Poder cambiar latido por emoción, llanto por zancada, salud por fiebre. Poder cambiar la lluvia por el deseo de la lluvia. Poder imaginar. Poder amar. Poder seguir sintiendo. Cambiar los libros de Derecho por un cuaderno de versos. Cambiar mi peón incurable por una invencible reina.*

*La mujer que nunca,  
la mujer que aún,  
la mujer quizás.*

*Este viaje sin fin  
a la mujer poema.*

*Juegas bien, hijo, pero cometes errores. (26)*

Observamos que la recuperación del juego de infancia le permite entablar ciertas metáforas en la experiencia de su propia vida, donde también es central la recuperación de versos de sus propios poemas. Por ejemplo, el primer poema de su libro *Parque de invierno* de 1996, se recupera en prosa. Allí leemos: “Ver al fondo la muerte de mi padre, correr, no poder alcanzarla” (25). Y luego, en este mismo texto, se narran ciertas anécdotas que también son trabajadas o aludidas en ese mismo poemario. Podemos observarlo cuando expresa: “Deshicimos su armario. Teníamos sin saberlo casi la misma talla. Hasta calzábamos el mismo pie, aunque sus zapatos me rozan al andar. Curiosa coincidencia. Todo sigue como antes” (25).

La alusión al roce del zapato nos remite a los roces del vínculo construido entre padre e hijo. Como también leemos en sus poemas de *Parque de invierno*: “Deshacer el armario. / Callar. / Usabais sin saberlo / la misma talla (2011:242) y el poema que cierra ese libro, expresa: “Uso por primera vez sus zapatos. / Me hacen daño al andar. / Sonríó. / Todo sigue como antes” (248). Ese mismo daño al andar, Beltrán lo replica en otro poema de *Hotel vivir* (2015), cuando se prueba la gabardina de su padre, y donde los versos enuncian:

*Mi padre que pensé no había leído nunca  
los libros que escribí,  
los conocía a todos, me dijeron, los compraba frecuente,*

*me dijeron, y elegía con pausa, me dijeron  
 en función del regalo y la persona  
 a quien quería hacérselo, su médico, vecinos,  
 sus amigos, a cada cual un título.  
 No podía creerlo. (75)*

Beltrán aprovecha ciertos elementos para definir la figura paterna: el paraguas, los zapatos, la gabardina, el ajedrez y esos elementos de la vida cotidiana, son los que le permiten indagar en los vínculos, los afectos, las emociones, los acercamientos y las distancias. Y, si volvemos a la primera prosa de *La vida en ello* (2017), entendemos que esta dialoga con su escritura poética y que es muy difícil separar una producción de la otra. Coincidimos con su editor cuando sostiene que “estos textos componen la cara en prosa de su trayectoria poética” (Sánchez Torre, 2017:11). Y agregamos que es la recuperación de la infancia desde distintas perspectivas que se toma como material provechoso para unir ambos mundos: vida / muerte, creación / realidad, prosas y poemas.

En este sentido, el relato presenta digresiones en los que irrumpen ciertos dibujos imaginativos de la infancia. Por ejemplo, cuando construye una mirada inocente, ingenua, de juego, a un elemento que generalmente produce otras sensaciones, leemos:

Quizá nada estuvo en su sitio hasta aquella mañana de sábado. Quizás incluso no tuve padre del todo hasta que el taxi se detuvo hasta el semáforo rojo. Vi la ambulancia parada al fondo, aparcada y callada en segunda fila frente al portal de casa de mis padres, pagué aprisa y salí corriendo.

Amo desde aquel día el ruido de las ambulancias, las que asustan las calles de improviso con sus sirenas disparadas y ametrallan con luces de colores las aceras y apartan a los coches de delante y piden paso y se juegan el tipo y nos ponen en peligro a los peatones que dudamos si es mejor terminar de cruzar la calzada o quedarnos en medio. Amo esas ambulancias. Llevan vida dentro o la van buscando aún en cualquier parte. (24)

La digresión se refuerza con el uso reiterativo de las conjunciones que, puesto como procedimiento en la escritura, nos da esa sensación de ahogo y de momento súbito en el que pasa una ambulancia. La experimentación de las sensaciones que evocan las palabras es una marca importante en su poesía. Existe en este libro una constelación de cadenas semánticas que siempre vuelve y que también encontramos en sus poemarios, como definitorias en su búsqueda de estilo. Los relatos dispuestos en estas prosas se intercalan con observaciones a ciertos objetos del mundo que también encontramos de manera recurrente en sus poemas: los paraguas, la lluvia, Oviedo, los charcos, el frío. Es decir, la mirada hacia la realidad está teñida de elementos que son parte esencial de sus poemas. Y en su construcción, se pone el foco en ciertas metonimias que destacan dichos elementos. Como por ejemplo sucede en la prosa titulada “La lluvia siempre vuelve”, donde se recuperan imágenes de la casa natal y donde el poeta sostiene que, si uno no regresa, debe “conservar intactas las metáforas de la infancia” (27). Esta prosa fue parte de la intervención que el poeta hizo en el año 2007 en las VII Jornadas de Literatura (Cuarto creciente) de la Asociación de Escritores de Asturias. Allí, intercala la narración con versos de algunos poemas de *Ojos de agua* (1984) en el que las figuraciones de la niñez son centrales, tal como hemos analizado en trabajos previos (Sierra, 2011).

Beltrán, vuelve a reconstruir la voz paterna, enlazada con el juego, como leemos:

*Juegas bien, pero cometes errores*, me decía a veces mi padre cuando me enseñaba de niño a jugar al ajedrez. Los padres dicen a veces frases sin pensar que te acompañarán luego el resto de tu existencia. Porque los padres creen que le hablan a un instante cualquiera cuando les hablan a sus hijos y olvidan que, cuando un padre le habla a un hijo, le habla a alguien que tiene aún por delante, por ejemplo, y sin ir más lejos, los errores de una vida entera. (28)

La infancia también se construye con elementos que fueron parte de su geografía natal, lugar que la familia abandona. Su ciudad originaria es Oviedo, o como él mismo responde ante la pregunta por los nombres preferidos que creó: “en lo personal Lloviedo, yo, lluvia y Oviedo, los tres conceptos unidos que suponen mi infancia, mi base, mi territorio mítico” (*Experimenta*, octubre del 2004). Y, si bien se ha abandonado la casa natal, a esta siempre se vuelve, como reflexiona:

Un niño que ha crecido ya, pero sigue sin saber aún del todo qué es aquello a lo que uno regresa, a lo que uno vuelve, a lo que uno tarde o temprano se enfrenta tras dar una curva y aparecer de pronto ante ti la casa natal: ¿una memoria, un compromiso, un espejismo, un charco, una pieza tocada, un alfil que te tira a tierra, un perro que te muerde la única pierna que te quedaba sana o un grifo que permanecerá ya siempre eternamente mal cerrado...? (30)

Observamos que la infancia se instala en el centro, es material que se aprovecha para la escritura, siempre en un aquí y en un ahora; es ese grifo mal cerrado que funciona como la metáfora desde donde irrumpe la infancia, la infancia como una grieta desde donde las palabras se pueden filtrar y que como una maquinaria permite la construcción de prosas y poemas. Lo leído se refuerza en otras de las prosas dispuestas en el libro, como sucede en el final del texto “La mirada crecida” en el que se narra una escena de su propia niñez, en plena mudanza de Oviedo a Madrid. Allí manifiesta:

Mi padre tal vez no lo diría así, pero los niños fueron siempre los que mejor mezclaron lo prosaico y lo poético, la realidad y la imaginación, la historia y la leyenda, el blanco con el negro de cualquier época, y a congelar instantes, rostros, semáforos, transbordos, caricias y emociones me dediqué el trayecto completo de aquel interminable viaje llamado Madrid en el que aún sigo instalado tantos años después. (159)

Dicha experiencia se fusiona con una constelación semántica propia del poeta, que leemos en algunos de sus primeros poemarios como *Ojos de agua* (1984) o en otros posteriores como *Parque de invierno* (2001). El poeta se instala en la infancia como lugar donde puede fusionar experiencia y literatura. Pero la infancia no solo aparece como irrupción, sino que además de los dibujos imaginativos de la infancia, tanto el inicio, como el cierre del libro remiten a una infancia visible, el tópico que siempre vuelve, como vertebrador de las ideas.

En este sentido, hacia el final de *La vida en ello* hay un retorno al inicio. En el apartado “Canción del hijo” se reúnen dos textos inéditos “Nieve recordada” y “Final feliz” en los que el poeta se centra en la figura materna. Con un tono confesional e íntimo la prosa se vuelve prosa poética y se comprende lo que ya Beltrán nos había adelantado en otro apartado en el que sostiene: “(..) gran parte de lo que soy lo debo –imagen y palabra, palabra e imagen– a quienes me trataron siempre como un hijo y me dieron consejos, palabras y grabados de

inmensa belleza y sabiduría que me ayudaron luego a navegar por las aguas revueltas de la literatura y la vida” (2017:129).

Creemos que es la posición de hijo sin límites concretos (es hijo de sus padres, es hijo de otros poetas, es hijo niño, es hijo adulto) la que le permite la comodidad y la felicidad de crear poesía, posición siempre abierta y predispuesta a que toda experiencia de vida deje sus huellas. Por otro lado, creemos importante destacar que las prosas de Beltrán no se encuentran en una disposición cronológica. Esta decisión, si bien puede ser pensada desde el cuidado editorial que hace Leopoldo Sánchez Torre, también se puede considerar como una decisión estética del poeta porque si nos remitimos al epílogo final, este expresa:

Revisarse uno mismo es corregirse. Ya lo había pensado. Jamás por ello hubiera acometido por impulso propio este ejercicio de repasar lo escrito y firmado por quien ha llevado mi nombre en los sucesivos relevos de su existencia, si no fuera por el ofrecimiento de esta romántica colección que ha insistido ahora en incorporarme a su ya dilatada nómina de batallas perdidas. (297)

Con esta cita damos cuenta que el poeta pone en evidencia el trabajo hecho con sus propios textos y a la vez, produce un interesante desdoblamiento. El juego de ser otro, distinto a sí mismo, es reforzado líneas debajo, en los que se sale de una cronología para desplegar un escenario que es traspasado por lo meramente temporal:

Ese que escribe soy yo, sin duda, pero yo no soy ese. Son edades, abrazos, vértigos distintos, y desde este aquí y ahora tan otro y hasta en algunos casos tan antípoda, uno se lanzaría a contarse y reinventarse casi de nuevo en cada estación del camino, cada encuentro, cada manera diferente de decirlos... (298)

Hay un ordenamiento de lo recordado que no se organiza cronológicamente, sino que se impulsa en la conjugación de la memoria y el olvido, como hechos de la experiencia. Y por ello allí interrumpe la infancia como espacio clave que permite centrarse en un aquí y en un ahora.

En síntesis, en estos textos autopoéticos, Beltrán realiza una conexión directa con su producción poética, disponiéndolos como sus “prosas a pie de poema”, textos que se convierten en ineludibles para analizar su poesía. En ellos, la infancia se posiciona como tema y como dibujo imaginativo que se aborda dentro del “laboratorio de escritura” (Premat, 2016) del poeta asturiano. En este entramado, la infancia se presenta y se construye a partir de diversos procedimientos: al desdoblarse en un otro, bajo digresiones y juegos con las palabras y hasta con el juego que produce instalarse en distintas posiciones de hijo (hijo de sus padres, de otros poetas, hijo niño o hijo adulto); posiciones que se evidencian con recreaciones o invenciones de las voces que enuncian. En este punto, si volvemos a la analogía que planteamos al inicio, el dibujo imaginativo de infancia se materializa con esos cambios de posiciones, que le permiten al poeta moverse entre las líneas que se trazan, los garabatos y lo que se puede decir de ellos. A esto se suma la aparición de una infancia visible como tópico y ambas se conjugan en estas prosas como vertebradoras del *escribivirse* del poeta, neologismo que él mismo inventa y que es figuración de infancia, allí donde la lengua está siempre en el límite de su significación, donde presenta otros modos de decirse.



**Bibliografía citada**

- Bachelard, Gastón (1997) [1960]. *La poética de la ensoñación* México: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, Fernando (1996). *Parque de invierno* en (2011) *Donde nadie me llama. (Poesía 1980-2010)*. Prólogo de Leopoldo Sánchez Torre. España. Hiperión.
- Beltrán, Fernando (1984). *Ojos de agua* en (2011) *Donde nadie me llama. (Poesía 1980-2010)*. Prólogo de Leopoldo Sánchez Torre. España. Hiperión.
- Beltrán, Fernando (2004). Revista *Experimenta*, En <http://www.elnombredelas cosas.com>. Obtenido el 03/05/2021.
- Beltrán, Fernando (2011). *Donde nadie me llama. (Poesía 1980-2010)*. Prólogo de Leopoldo Sánchez Torre. España. Hiperión.
- Beltrán, Fernando (2015.) *Hotel vivir*. España. Hiperión.
- Beltrán, Fernando (2017). *La vida en ello. Prosas a pie de poema*. Edición de Leopoldo Sánchez Torre. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Canseco, Adriana (2020) “Por un materialismo de la infancia. Una lectura de *Las cosas* de Arnaldo Antunes” en *El taco en la brea*. Año 7, N° 11, 112-122.
- Casas, Arturo (1999) “La función autopoética y el problema de la productividad histórica” en Romero Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (Eds), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario internacional del Instituto de Semiótica, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid, Visor.
- Fumis, Daniela (2016). “Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes” en *452°F*, N° 15, 178-194.
- Fumis, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL. En <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86876?show=full>, Obtenido el 03/05/2021.
- Muzzopappa, Julia (2017) *Irrupciones de la infancia: la narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Premat, Julio (2016) *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.
- Ruiz, María Julia (2018) *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL.  
En <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>, Obtenido el 06/06/2021.
- Sánchez Torre, Leopoldo (2017) Prólogo “Una mirada a cántaros: las prosas sostenidas de Fernando Beltrán” en Beltrán, F. (2017) *La vida en ello. Prosas a pie de poema*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Sierra, Gabriela (2011) “Memorias de la niñez en *Ojos de agua* de Fernando Beltrán” en Macciuci, R. (Dir.), y Sánchez, M. (Ed.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*; Volumen IV. La Plata: FHCE-UNLP.
- Sierra, Gabriela (2018). “El escribirse de Fernando Beltrán” en *Reseñas CELEHIS*. Mar Del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 5, N° 14. 17-20.



# Un análisis comparativo de la dimensión metateatral en Federico García Lorca y Shakespeare: continuidades y rupturas entre *El público* y *Hamlet*

**Sofía Eva Solustri**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

sofia.e.solustri@gmail.com

## Resumen

La obra de Federico García Lorca muestra desde sus inicios evidencias de diálogo con el universo shakespeariano. *El público* (1930), una de sus obras más experimentales, tiene estrecha relación con la obra de William Shakespeare, pero las referencias de la crítica tradicional son especialmente escasas. El objetivo de este trabajo es indagar aquellas zonas poco analizadas de la obra experimental de Lorca y su vínculo con Shakespeare a través del concepto de la metateatralidad. Se analizarán las cercanías y contrastes entre estos dos autores en cuanto a la puesta en escena del propio teatro en dos obras particulares: *Hamlet* y *El público*.

---

**Palabras clave:** Lorca; Shakespeare; metateatralidad; teatro.

*A comparative analysis of the metatheatrical dimension in Federico García Lorca and Shakespeare: continuities and ruptures between The Audience and Hamlet*

## Abstract

Federico García Lorca's work shows, from early stages, evidence of a dialogue with the Shakespearean universe. *El público* (1930), one of his most experimental plays, is closely related to the work of William Shakespeare, but the references of traditional criticism are especially scarce. The goal of this paper is to investigate those little researched areas of Lorca's experimental work and its link with Shakespeare through the concept of metatheatre. The similarities and contrasts between these two authors will be analyzed in terms of the staging of the theater itself in two particular works: *Hamlet* and *El público*.

---

**Keywords:** Lorca; Shakespeare; metatheatre; theatre.

## 1. Introducción

La obra del poeta granadino Federico García Lorca muestra desde sus inicios evidencias de diálogo con el universo shakespeariano; sus poemas de juventud dedicados a Hamlet y Ofelia dan cuenta de ello. Si bien son claras las referencias literarias o temáticas a las obras de Shakespeare que plasma en su propia obra, este ha sido un tema poco analizado por la crítica. La obra *El público* (1930), una de sus obras más experimentales y que no vio la luz hasta cincuenta años después, por lo que las referencias de la crítica tradicional son especialmente escasas, tiene estrecha relación con la obra de William Shakespeare. García Lorca consideraba imposible que esta obra fuera representada ya que rompía con todas las convenciones sociales, morales y teatrales de su época. En ella un director de un teatro decide montar una producción experimental ni más ni menos que de *Romeo y Julieta*, en la que –sin que el público sepa– los protagonistas son interpretados por un hombre de 30 años y un joven de 15 quienes en la vida real están realmente enamorados. Esta situación de *a play-within-the play* que Abel Lionel estableció en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) y que luego amplía Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986) es retomado por Cantor (2004) en su estudio de *Hamlet* al analizar las situaciones metateatrales que se dan en la obra de Shakespeare.

Distintos críticos leyeron *El público* a partir de la influencia de *Sueño de una noche de verano*: Anderson (1985), Barbeito (2015), Cerdá (2011), Orringer (1996), Ricoux (2019) y Rodríguez (2015). En el siguiente trabajo planteo tomar como eje de análisis la forma en que ambos dramaturgos configuran la dimensión metateatral en sus obras, específicamente en *Hamlet* de Shakespeare y *El público* de García Lorca.

Si bien la obra de Lorca hace referencia a *Romeo y Julieta*, me interesa revisar en *Hamlet* las escenas donde se hace uso de la metateatralidad (Acto II, escena ii; Acto III, escena ii; momentos en los que Hamlet se reconoce como actor o reflexiona sobre la teatralidad de su vida) en sus encuentros y oposiciones con *El público*. Mi hipótesis es que Shakespeare hace un uso integrado de ese recurso mientras que Lorca se empeña en incomodar al espectador al tratar la teatralidad como material argumental y temático. Lorca retoma el amor trágico por antonomasia, el de los jóvenes veroneses, para romper con las convenciones teatrales de la representación tradicional pero también con las convenciones morales sobre qué es el amor y quiénes pueden amarse. Sin embargo, hay una constante fundamental en ambos: los dos autores, que desarrollaron sus obras en épocas diametralmente distintas, enfocaron su trabajo en su objetivo por transformar el teatro como era conocido hasta el momento.

## 2. Hamlet actor, director y crítico teatral

La metateatralidad o el recurso “teatro dentro del teatro”, donde los personajes son conscientes de su teatralidad, fue estudiado y definido por Abel Lionel (1963). Uno de los ejemplos más importantes en la demostración de su teoría es la obra de William Shakespeare, a quien destaca como uno de los autores que más introdujo secuencias de *a play-within-a-play* tanto en sus tragedias como comedias. Más tarde Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986) amplió esta definición agregando varios subtipos de este recurso. Ambos autores destacan la figura de Shakespeare dentro del corpus de obras metateatrales en la historia del teatro. Reconocen sobre todo en *Hamlet* el uso del recurso para expresar el sentido de la vida como teatro, aludiendo también a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Esta vinculación es

vista por Abel no como una mera influencia de uno a otro sino como una relación tanto con el barroco como también con el texto programático de la metaliteratura: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Tanto Abel como Hornby toman a *Hamlet* como un ejemplo claro de lo que es una obra metateatral y señalan dos secuencias claras de *a play-within-a play*: el recitado de *Dido, Queen of Carthage* de Christopher Marlowe y Thomas Nashe por un actor de la compañía teatral que llega al castillo en el Acto II, escena ii, y “*The Mousetrap*” representada por los mismos actores bajo dirección de Hamlet en el Acto III, escena ii. Pero estas no son las únicas secuencias metateatrales en la obra, hay varios pasajes en los que se reflexiona sobre el teatro, el rol del actor o incluso los distintos subgéneros teatrales. Hornby en su definición general de las obras metateatrales distingue dos tipos: *inset type*, aquellas en las que la obra interior es secundaria y no forma parte de la acción principal, y *framed type*, aquellas en las que la obra interna es la principal y la obra original solo da el marco para que esta ocurra. En esta definición aclara el tipo de obra metateatral que supondría *Hamlet*: “In *Hamlet* there is a continuous link between the outer and the inner play; the characters in the outer play fully acknowledge the existence of *The Mousetrap* performance, preparing for it, watching it, and commenting on it. Hamlet himself breaks up the performance, thus actually intruding upon it” (Hornby, 1986:33).

En *Hamlet* no solo hay una continua vinculación entre la obra interna representada y la externa, sino que se produce un giro en la obra externa al darse *The Mousetrap*, la cual tiene a su vez otra en su interior, la pantomima o *dumb-show* de lo que va a ocurrir, usual en las obras del teatro isabelino. Cantor (2004) en su guía de *Hamlet* utiliza la denominación de Abel y Hornby para explicar la introducción de la compañía teatral en la obra:

The introduction of the players adds another dimension to *Hamlet*, what is often called a **metadramatic dimension**, an element of self-conscious theatricality. In a play in which all the characters on stage are of course actors, Shakespeare brings out a group of characters who are designated as actors by profession. They discuss their craft with Hamlet, reveal some of the tricks of their trade, give displays of their talent, and eventually even stage a play-within-the-play. (2004:63)

En el Acto II, escena ii (404-424) Hamlet comienza a recitar como si fuera un actor un pasaje de *Dido, Queen of Carthage* de Marlowe y Nashe (aunque sin recordar el nombre de la obra) y le pide al actor de la compañía que prosiga. Aquí no solo hay un comentario de Hamlet como espectador y crítico de una obra teatral contemporánea (1593) a Shakespeare sino que lo vemos actuar relatando el inicio del episodio de la muerte de Príamo. Su *antic disposition* planificada desde el primer acto de la obra para revelar la verdad de la muerte de su padre no es la única actuación de Hamlet en escena y esa se espeja también con la propia actuación del actor que representa el papel de Hamlet. Esto se puede ver en el curioso pasaje del Acto III, escena ii, en el cual bromea con Polonio sobre su pasado actoral:

HAMLET... *My lord, you played once i'th' university, you say.*

POLONIUS *That did I my lord, and was accounted a good actor.*

HAMLET *And what did you enact?*

POLONIUS *I did enact Julius Caesar. I was killed i'th' Capitol. Brutus killed me.*

HAMLET *It was a brute part of him to kill so capital a calf there. (3.2.87-93)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Las citas de la obra corresponden a la edición señalada en la bibliografía: Shakespeare, 2003.

Philip Edwards en la introducción a su edición de *Hamlet* (2003:5-6) retoma estudios que proponen la idea de que los actores que interpretaron a Polonio y Hamlet habían actuado en otra obra de Shakespeare, *Julio César*, en los papeles de César y Bruto respectivamente, por lo tanto habría una reflexión sobre la propia obra teatral del autor. Además de estas reflexiones sobre obras contemporáneas, Polonio se encarga de enumerar los distintos subgéneros que se podían ver en el teatro: “POLONIUS: The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light” (2.2.363-5).

De esta manera irónica Shakespeare ilustra la caótica e incoherente clasificación del drama en su época, utilizando el recurso de la metateatralidad.

Estas cortas secuencias se integran a otras más extensas que ya había mencionado: la muerte de Príamo en el Acto II, escena ii, y *The Mousetrap* en el Acto III, escena ii. Estas secuencias son un eco resumido de lo que Hamlet sospecha que sucedió realmente con su padre o de lo que efectivamente sucede en la obra externa. No es una mera casualidad que Shakespeare eligiera el pasaje del asesinato de Príamo de la obra de Marlowe para hacer visible las dotes actorales de Hamlet, si tenemos en cuenta que lo que el actor recita es nada menos que la muerte de Príamo a manos de Pirro en venganza por la muerte de su padre, Aquiles. *Hamlet* es conocida como la ‘obra de la venganza’ pero estas secuencias metateatrales dejan ver una serie de espejos o telarañas que se van ampliando y multiplicando al correr de la obra. La venganza de un hijo por la muerte del padre no es algo exclusivo de Hamlet, Laertes y Fortimbrás hijo actuarán a favor de este objetivo también.

La otra gran secuencia metateatral dirigida por el propio Hamlet es “La muerte de Gonzago” renombrada por él como *The Mousetrap*. Al ver el plan de Hamlet en el acto anterior se entiendo el juego de palabras:

*I'll have these players  
Play something like the murder of my father  
Before mine uncle. I'll observe his looks,  
I'll tent him to the quick. If a do blench,  
I know my course. (2.2.548-552)*

Aquí el teatro es puesto en escena como revelador de la verdad, como una trampa o un “suero de la verdad” para su tío. Hamlet espera que la teatralización del crimen en la pantomima del inicio y en la representación del rey Gonzago, asesinado por envenenamiento, haga que Claudius revele su estado de ánimo, su culpabilidad y así confirmar la sospecha que había iniciado el relato del fantasma de su padre. El rey es asesinado en el jardín como Hamlet por un miembro de la familia, su sobrino Luciano, el cual representaría a Claudius. La obra interna integra así la acción principal de la trama y produce a su vez un giro en esta. Hamlet interrumpe la obra con comentarios, es espectador como el público de *Hamlet* que ve a los personajes ver la obra. Hamlet no es solo espectador de “La muerte de Gonzago” sino también de las expresiones de su tío; además su plan lleva al propio público de la obra a ver con atención a Claudius, quien a su vez está atento y expectante del comportamiento de Hamlet. *The Mousetrap* se convierte entonces en una trampa también para el propio Hamlet ya que Claudius se da cuenta de que su sobrino conoce su secreto y comienza a planear su muerte. Esta magnífica secuencia shakesperiana es un claro ejemplo de la metateatralidad, ya que tanto los personajes como los actores y los espectadores entran en un estado de autoconsciencia

de sus roles en una obra. El metadrama llega a su punto cúlmine en esta escena en la que una obra contiene a otra que narra los hechos que inician la obra, que a su vez es introducida por una pantomima que resume la segunda obra; a la vez el público se reproduce tanto dentro como fuera de la escena. Esto es un verdadero espejo sobre espejo.

Un aspecto no menor queda por mencionar. Hamlet toma el rol de actor, pero también como director, al darle instrucciones a los actores que interpretarán *The Mousetrap* al inicio de la segunda escena del Acto III:

HAMLET *Speak the speech I pray you as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it as many of our players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. Oh, it offends me to the soul to hear a robustious [...].* (3.2.1-7)

Pero todas estas indicaciones se anulan cuando Hamlet se tiene que dirigir a sí mismo. Hamlet se compara con el actor que había recitado el pasaje de Príamo y no entiende cómo este logra expresar emociones por personajes ficticios mejor que él que padece un duelo real:

*What's Hecuba to him, or he to Hecuba,  
That he should weep for her? What would he do,  
Had he the motive and the cue for passion  
That I have? He would drown the stage with tears,  
And cleave the general ear with horrid speech,  
Make mad the guilty and appal the free,  
Confound the ignorant, and amaze indeed  
The very faculties of eyes and ears. Yet I,  
A dull and muddy-mettled rascal, peak  
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,  
And can say nothing – no, not for a king,  
Upon whose property and most dear life  
A damned defeat was made. Am I a coward?* (2.2 511-23)

Con el segundo soliloquio de Hamlet, Shakespeare reflexiona sobre la labor del actor y sobre la recepción de las actuaciones por parte del público y cómo es entendida la emoción humana. Hamlet en el rol de actor, director y crítico teatral supone la fuente principal de la metateatralidad en *Hamlet*, la cual se desarrolla en secuencias integradas que se van espejando en un entramado coherente que se construye a lo largo de la obra y que se desencadena en el final.

### 3. El público cobra protagonismo

El final trágico de *Hamlet* configura la restauración de la verdad en el mundo al conocerse el crimen de Claudio y al Fortimbrás recuperar los territorios perdidos a manos del padre de Hamlet. Esta idea de la verdad develada a través de la muerte se introduce también, aunque con divergencias, en el manuscrito inacabado de Lorca, *El Público* (1930).

En cuanto a la metateatralidad en el teatro del siglo XX, tanto Abel como Hornby aclaran que en el siglo XX con el teatro épico de Brecht, las vanguardias y el surrealismo, la línea entre obra interna y externa se difuminan y la obra teatral como objeto se convierte en el tema, técnica y personaje de la escena. Ya no hay un protagonista claro de la obra sino la obra misma. Ambos autores reconocen en sus estudios la flexibilidad de la metateatralidad y establecen que es necesario no considerarla como una regla fija. Es por eso que este concepto teatral se puede ver en el análisis de dos obras tan distintas y lejanas en el tiempo como *Hamlet* (1609) y *El Público* (1930), pero cercanas en cuanto a la renovación que comportaban para el teatro de su época.

Si se toma en cuenta la clasificación de Hornby, *El público* se escapa un poco de esta ya que no hay un marco para resaltar la obra interior ni una obra secundaria que complementa la acción principal. La puesta en escena de *Romeo y Julieta* sólo es comentada y nunca aparece representada en su totalidad, excepto por el momento del sepulcro que en verdad no replica en nada la obra original de Shakespeare. Esta obra es un claro ejemplo del teatro de vanguardia del siglo XX ya que no hay una historia lineal a seguir, ni protagonistas claros sino que el lenguaje se vuelve puramente retórico sin referencias cercanas reconocibles, salvo los roles teatrales (Director, Prestidigitador y Traspunte) y el personaje shakespeariano de Julieta. A diferencia de *Hamlet* esta obra no presenta secuencias metateatrales (como una referencia a otra obra o una reflexión sobre el teatro) integradas a la trama principal sino que no hay otra acción principal que la pura metateatralidad. Al inicio, un director de teatro es acosado por tres Caballos y por la insistencia del criado que trae el pedido del público de pasar, a lo cual el Director accede. Esta secuencia se repite a lo largo del primer cuadro pero nunca llega a suceder, recién en el último cuadro el público tendrá voz en escena. A lo largo de la obra los personajes no representarán personas reales o ficticias (a excepción de Julieta) sino que retratarán figuras sin una referencia en la realidad cercana. Esto es algo recurrente en el teatro de Lorca, ya que encuentra en el simbolismo una fuente poética rica para su teatro de vanguardia, donde el arte ya no era la representación burguesa sino la experiencia misma reincorporada a la praxis vital –tal como lo describe Bürger (1974) en su *Teoría de la vanguardia*. Este teatro aburguesado es el que representa el Director cuando expresa su idea del teatro al aire libre en oposición al Hombre 1° que propone otro tipo de teatro: “Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena” (*El público*, 275)<sup>2</sup>. A la inversa de *Hamlet*, donde la conversación entre Polonio y Hamlet sobre los distintos tipos de géneros teatrales es una secuencia secundaria, en *El Público* se podría decir que la reflexión sobre el teatro es la propia trama de la obra. El Director reacciona angustiado ante tal proposición: “Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme” (*El público*, 276).

El Director le teme a la máscara teatral, al significante puro sin referente en la realidad. Lo que le preocupa es la innovación, o mejor dicho, cómo va a reaccionar el público ante semejante renovación del teatro, ya que cree que no está preparado, o que incluso podría vomitar. La discusión continúa hasta que el Hombre n° 3 pone un biombo en escena por donde pasarán distintos actores/personajes y se transformarán, simulando lo que sucede con los actores cuando se ponen el vestuario de un personaje. La cuestión es que dichos actores sufren transformaciones físicas más allá de la ropa, se transforman en personas completamente distintas, en otros actores, manteniendo el mismo personaje. Una de las didascalias

<sup>2</sup> Las citas a la obra corresponden a la edición mencionada en la Bibliografía.



nos informa: “El Director empuja bruscamente al Hombre 2º, y aparece por el otro extremo del biombo una Mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza” (*El público*, 278).

En este sentido la obra continuamente nos alerta sobre las decisiones teatrales llevadas a cabo; no hay una historia a seguir representada por actores sino puras acciones teatrales, lo cual hace que el público tome conciencia sobre su rol de espectador. Esto es algo que en el teatro anterior al siglo XX no se producía, las obras teatrales se respetaban al pie de la letra, y estas tampoco se producían con la intención de no dejar nada en claro como es el caso de esta obra que pertenece al género del teatro imposible, aquél teatro que reflexiona sobre el propio hecho teatral y en el que no hay una trama realista o cotidiana. Este tipo de teatro viene a tirar abajo las convenciones de la transformación de actores en personajes y a denunciar las fallas del teatro burgués: “*El Criado pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera*” (*El público*, 279).

Podría pensarse que en el segundo cuadro se presenta el famoso caso de una obra dentro de una obra, aunque no haya ningún indicador de que sea una representación teatral. En este cuadro Figura de Cascabeles, Figura de Pámpanos, Emperador y Centurión reflexionan sobre el amor de pareja en forma de poesía hasta que la traición ocurre. Ocurre un asesinato pero no está claro quién es asesinado ni por quién; esto no es reconocible en la lectura del texto dramático que nunca llegó a ser terminado por el autor. Será decisión del director de la obra en puesta qué mostrar en este cuadro, lo cual es característico de las obras teatrales de siglo XX, época de la “dictadura de los directores” tal como la describió Castagnino (1969). La escena se vuelve caótica por los gritos, incluso los Hombres y el Director salen del biombo para gritar “traición” e interrumpir la obra que se estaba desarrollando. Así como Hamlet comentaba *The Mousetrap*, el Director rompe con la ilusión teatral ya que continúan la discusión sobre lo que sucedía en el cuadro como si no hubiera separación entre la escena que acabábamos de ver y la obra *El Público*. En el cuadro siguiente estos personajes/actores reflexionan sobre la relación amorosa entre las Figuras y creen que estos debieron de haber muerto, en la obra y en la vida real ya que argumentan que no hay división entre estas dos materialidades. La discusión desemboca en una pelea física hasta que el Director desaparece y se nos muestra finalmente a Julieta en el sepulcro, en una decoración realista, tal como lo dicta la didascalía (*El público*, 289).

La aparición de Julieta queda integrada a esta reflexión sobre el amor y la muerte que se había dado en el cuadro anterior con las “Figuras”. Es como si toda la obra *El público* fuera una puesta en escena de *Romeo y Julieta* excepto que no conservan los nombres ni el aspecto físico que había establecido la tradición teatral. Julieta se despierta de un sueño letárgico pero no para encontrarse con Romeo muerto sino con los Tres Caballos Blancos del inicio, a quienes les recita una poesía y pide ayuda. El personaje se encuentra fuera de lugar: “Julieta: Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar” (*El público*, p. 290).

Julieta es intimidada por los Caballos con alusiones sexuales pero el personaje/actor no se calla y declara no tenerles miedo: “Julieta: ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pues yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras” (*El público*, p. 294).

A continuación el Director aparece para proclamar una vez más el Teatro al aire libre, pero esta vez son los Caballos Blancos quienes declaran que ya han inaugurado el Teatro bajo la arena al abrir la sepultura de Julieta: “Para que se sepa la verdad de las sepulturas” (*El público*, 295).

Vuelve el Hombre 1° para acompañar la idea del teatro bajo la arena y decir que no lleva ninguna máscara. Otra vez se reflexiona en escena sobre el rol del actor como portante de una máscara a quitarse luego de la función. El Director renueva su idea de que no hay otra cosa que máscaras en el teatro y si se las burla esto puede significar su fin. La lucha entre el Director y el Hombre 1° se repite, pero esta vez se revela la relación amorosa de ambos.

Una diferencia que podríamos encontrar aquí entre las dos obras analizadas es que la máscara de Hamlet, su *antic disposition*, se propone como mecanismo revelador de la verdad, mientras que los personajes/actores militantes del teatro antiburgués ven a la máscara teatral como la fuente de la mentira; sólo con la muerte de la máscara, en las sepulturas, se podrá encontrar la verdad. No es casual que Lorca eligiera la escena del sepulcro de *Romeo y Julieta* para su obra, ya que es en ese momento donde la verdad sale a la luz, el amor verdadero entre los jóvenes se consagra más allá de la tragedia.

*Romeo y Julieta* es representada fuera de escena y en el cuarto cuadro obtenemos como espectadores la reacción del público de esa puesta. El público protagoniza esta escena y pide “la muerte del Director en escena”:

Muchacho 1°: El público quiere que el poeta sea arrastrado por los caballos.

Dama 1°: Pero ¿por qué? Era un drama delicioso y la revolución no tiene derecho a profanar las tumbas.

Dama 2°: Las voces estaban vivas y sus apariencias también. ¿Qué necesidad teníamos de lamer los esqueletos?

Muchacho 1°: Tiene razón. El acto del sepulcro estaba prodigiosamente desarrollado. Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos. [...] Eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre. (*El público*, 303)

La reflexión metateatral sobre el trabajo actoral de hombres sobre personajes femeninos aparece también en *Hamlet*, cuando Hamlet recibe a la compañía de actores:

*What, my young lady and mistress –byrlady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God your voice like a piece of uncurrent gold be not cracked within the ring. Masters, you are all welcome. (2.2.388-391)*

Aquí Hamlet se dirige a un joven actor que interpretaba papeles femeninos y se burla sobre la posibilidad del cambio de la voz de los jóvenes actores a partir de la pubertad. Con esta reflexión irónica de Hamlet, Shakespeare pone al descubierto, en plena obra, la ilusión de los propios actores que interpretan a Ofelia y Gertrudis. En el caso de *El público* la intención de rememorar esa práctica teatral no es meramente historiográfica sino que es reapropiada para la deconstrucción de la tradición teatral. El amor verdadero no es solo entre los personajes ficticios, Romeo y Julieta, sino entre los actores, un joven y el Director. Con este recurso metateatral se plantea la pregunta:

Estudiante 4°: El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

Estudiante 2°: Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto comenzó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca. [...] Se amaban los

esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos. [...] En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora? (*El público*, 303-304).

Esta reflexión profunda sobre el amor por parte de García Lorca introduce en el teatro del siglo XX la cuestión del amor homosexual y su objeción a la moral burguesa: ¿quiénes pueden amarse?, o mejor dicho, ¿qué tipo de parejas pueden evocar empatía en el público? es lo que se pregunta Lorca con esto, presentando una renovación tanto teatral como social. Esta pregunta también se la hace a sí mismo y a su larga lista de obras teatrales con parejas protagónicas heterosexuales. La incomodidad del público no es por la pareja de hombres sino por la aparente verdad que los promotores del teatro bajo la arena quieren acabar. El público toma el protagonismo al comentar la obra como si saliera del teatro y es eso lo que Lorca reconoce como invariable, incluso en los tiempos de interrupción total.

Director: Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores. [...] Pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrará en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público (*El público*, 312).

Este pasaje intrincado da cuenta de la perspectiva nueva del Director, quien finalmente deja a un lado el miedo por la renovación del teatro y forma parte de ella. El Director crea un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. La madre de uno de los intérpretes entra a escena con el nombre de “Señora” para reclamar el paradero de su hijo. No se sabe quién era su hijo ya que no menciona su nombre ni su papel, solo relata cómo el público le llevó un pez luna a su puerta diciendo que era su hijo. La señora intenta salir por las bambalinas pero ninguna está habilitada, como si el escenario no tuviera una división con el público o como si no hubiera lugar para que los actores dejaran su papel de lado luego de salir de escena. El telón baja y *El público* acaba.

#### 4. Conclusiones

A lo largo de todos los pasajes citados en este trabajo la metateatralidad ha sido analizada en ambos textos para conocer sus encuentros y sus distanciamientos. La flexibilidad de la metateatralidad que mencionaba Abel (1963) se hizo verificable en el entramado del recurso dramático tanto en *Hamlet* como en *El Público*. En el primer texto la metateatralidad es un recurso integrado a la trama que llama al público a interesarse por la práctica teatral sin espantarlo, a tenerlo expectante de lo que va a suceder a continuación. Distinto es lo que sucede con el texto de Lorca, donde la mirada del público es el centro. Así como se incomoda el público que ve la versión del Director de *Romeo y Julieta*, el espectador de *El público* tiene ansiedad al escuchar los comentarios de una puesta en escena que nunca llega a realizarse. Shakespeare invitaba a sus espectadores a entender cómo la vida cotidiana es en parte una forma de actuar. Llevaba así a sus espectadores a tomar distancia de las acciones de los hom-

bres, dando vigencia al tópico de la época del mundo como teatro. Federico García Lorca utiliza el mismo recurso pero buscando otro efecto, propone a sus espectadores que la vida no es una forma de actuar sino que actuar es una forma de vida.

Asimismo, invoca metateatralmente el estereotipo del “verdadero amor” de Romeo y Julieta para modificar su referencia: No sólo incluye el tema del amor homosexual sino que también enfatiza el aspecto de la universalidad de este modelo de amor, extendiéndose por fuera de los límites humanos al reflexionar sobre el amor entre “figuras” y no personas. También rompe con el arquetipo de Julieta como “mujer que ama”, ya que toma las riendas de los Caballos (literalmente) que la intimidan, y con la convención teatral de personas usando vestuario como una máscara para representar a otros. Lorca con esta obra “imposible” logró crear una representación de lo no representado hasta el momento, al romper con la convención moral, amatoria y social; pero sobre todo marcó un quiebre con la convención teatral sobre el hecho representacional de los actores.

Lorca va un paso más allá de Shakespeare al retratar una obra que no tiene fin con el telón, el acto de subir una tela no resucitará a los actores de *El público*, o por lo menos esa era la idea original, y por eso mismo está dentro del “teatro irrepresentable”. La experiencia teatral pura, sin máscaras, es la muerte de un teatro burgués estancado, pero también es el nacimiento de un nuevo teatro, el cual dejará un corpus extenso a lo largo de los siglos XX y XXI.

### Bibliografía citada

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill Wang Editions.
- Anderson, Andrew A. (1985). “Some Shakespearean Reminiscences in García Lorca’s Drama”. *Comparative Literature Studies*, 22,2,185-210.
- Barbeito Rodríguez, Marta (2015). “Influencias shakespearianas en algunas obras dramáticas de Federico García Lorca”. *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 18, 2, 13-22.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cantor, Paul A. (2004). *Hamlet. A Student’s Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castagnino, Raúl H (1969). *Teorías sobre el arte dramático. Del romanticismo a la actualidad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cerdá, Juan (2011). “Shakespeare in García Lorca’s Early Poems / Shakespeare en los primeros poemas de García Lorca”. *Atlantis*, 33 (1), 33-52.
- García Lorca, Federico (2013). *El público*. En Torre, G. (ed.), *Federico García Lorca. Teatro completo*. Buenos Aires: Losada.
- Gibson, Ian (2011). *Federico García Lorca*. Sabadell: Crítica.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Londres: Associated University Press.
- Orringer, Nelson R. (1996). “En el bosque negro de Shakespeare con García Lorca”, en Vidal Tibbits, M. (coord.), *Studies in honor of Gilberto Paolini*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 323-326.
- Ricoux, Emilie (2019). *Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX: el caso de García Lorca*. En: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56425/>; obtenido el 12/7/20 [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.]
- Shakespeare, William (2003). *Hamlet, Prince of Denmark*. Edwards, P. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

# ¿De qué cultura hablamos cuando hablamos de cultura de la Transición?

**Marcelo Topuzian**

Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*mtopuzian@gmail.com*

## Resumen

Los debates de la última década en la esfera pública, pero también en la academia, acerca de la cultura de la Transición española (desde algunas posiciones, abreviada CT) han tenido como efecto principal convertir la categoría en un bloque unificado al que es posible referirse e incluso juzgar como conjunto, aun cuando sus efectos en la sociedad española se extiendan más allá de los períodos usualmente adjudicados al proceso político. Esta operación, lícita y legítima en el plano de la intervención política y cultural en la estela de la crisis, el 15-M y los antagonismos políticos actuales, no resulta completamente satisfactoria a la hora de leer desde la investigación académica la producción literaria de entonces. El estudio del corpus literario correspondiente al período –y también el referido al mismo *a posteriori*– se muestra especialmente sensible a los matices entre sus inscripciones –no excluyentes entre sí– en el ala cultural de la resistencia política, en la resistencia cultural, en la contracultura, en la cultura popular, en la cultura oficial y en las industrias culturales; y, sobre todo, a sus muy diversas relaciones con las políticas culturales del Estado. Revisamos, entonces, algunas lecturas de la producción literaria del período prestando especial atención a la relación entre culturas y Estado. A modo de ejemplo, el trabajo se cierra con el análisis de un poema de Leopoldo María Panero.

---

**Palabras clave:** Cultura; política; Estado; Transición; subjetivación.

What culture are we talking about when we talk about the culture of the Transition?

## Abstract

The debates of the last decade in the public sphere, but also in the academy, about the culture of the Spanish Transition (in some positions, abbreviated CT) have had the main effect of converting the category into a unified block that is possible to address and even judge as a whole, even when its effects on Spanish society extend beyond the periods usually assigned to the political process. This operation, lawful and legitimate in terms of

political and cultural intervention in the wake of the crisis, 15-M and the current political antagonisms, is not completely satisfactory from the point of view of the academic reading of the literary production of that time. The study of the literary corpus corresponding to the period –and also that referring to it *a posteriori*– is especially sensitive to the nuances between its inscriptions –not mutually exclusive– in the cultural wing of political resistance, in cultural resistance, in counterculture, in popular culture, in official culture and in the cultural industries; and, above all, to its very diverse relationships with the cultural policies of the State. We review, then, some readings of the literary production of the period paying special attention to the relationship between cultures and the State. As an example, the work closes with the analysis of a poem by Leopoldo María Panero.

---

**Keywords:** culture; politics; State; Transition; subjectivation.

Presento a continuación solo las hipótesis y las conclusiones centrales, que en parte son polémicas, de la investigación para su discusión, y un análisis de texto para mostrar la viabilidad analítica de la propuesta.

La cultura de la Transición española tras la dictadura franquista se ha convertido en objeto de investigación de interés no solo por su actualidad pública sino también porque evidencia problemas de orden teórico y metodológico. Mi hipótesis es que lo que desde 2012, aproximadamente, se viene llamando CT o cultura de la Transición es una percepción paradójicamente tardía o desfasada de la cultura española como por fin autónoma y a la vez plenamente integrada con las políticas culturales del Estado, sobre el fondo persistente de una censura, una propaganda y una disidencia contracultural antiestatalista que se sobreimprimen, incluso, sobre un imaginario histórico, pero no tan lejano, de cultura opositorial de clase, identificable con la memoria de la Guerra Civil, cuando se hicieron bien visibles fuerzas capaces de disputar la hegemonía de las élites y el Estado en vastos sectores del territorio español. Es decir que la evaluación actual de la cultura de la Transición está atravesada por concepciones de cultura no sincrónicas de muy distinto origen. Y, además, que esta discusión permite vislumbrar el final de un giro completo de las relaciones entre cultura y política que pone el Estado nuevamente en el centro de la discusión a partir de una reflexión más detenida sobre los procesos de subjetivación.

La dictadura franquista concibió lo que recién a partir de los años 70 pasó a llamarse política cultural entre los extremos equivalentes de la censura y la propaganda. Se trató de un modelo radicalmente coactivo y dirigista de cultura nacional, con escasas posibilidades de generar instancias de relativa autonomía, y que, por lo tanto, tuvo como consecuencias esperables el desapego y la falta de consenso, así como la resistencia. Esto es lo que cambia completamente durante la Transición. Para simplificar, durante ese tiempo, una parte de la cultura tiende a volverse autónoma respecto de la politización inmediata y, a la vez, difusa, impuesta por la censura del Estado franquista y la resistencia política; pero sus productos alcanzan una difusión masiva, y, al mismo tiempo, cada vez más capaz de diversificarse internamente de acuerdo con las demandas específicas de un mercado de consumos culturales de acceso amplio ya no sujeto única o privilegiadamente a distinciones de clase. Podría adjudicarse perfectamente a todo este proceso el nombre de desencanto, tan habitual entre las caracterizaciones del período: un acceso masivo y cada vez más democrático a la cultura, incluso después del fin de la censura en sus costados más estrictos, no coincide con las expectativas democráticas o

revolucionarias que en todo ello se había cifrado desde otro modelo de cultura, de carácter oposicional de clase o, al menos, disidente.

Frente a la estrategia política que establece una continuidad entre diversos males presentes y la cultura de la Transición, Germán Labrador elige privilegiar la distancia histórica entre memoria histórica y experiencia colectiva. Hay una diferencia entre lo que hoy se recuerda en bloque como la cultura de la Transición y la cultura en la Transición, de la que Labrador destaca sus aspectos intransitivos, aquellos ligados a una “experiencia histórica demótica como deseo compartido” de carácter inmanente y por esto todavía resistente a cualquier “memoria interesada del Estado” (2019:71). La CT, tal como fue teorizada por Guillem Martínez, Amador Fernández-Savater o Ignacio Echevarría, vuelve transitiva esa intransitividad y la supone exclusivamente al servicio de la estabilidad del Estado y el sistema político surgido de la Transición. Labrador, en cambio, es capaz de leer en esa producción cultural intransitiva colectiva unas aspiraciones democráticas y una concepción radicalmente participativa y directa de lo político a partir de las cuales es posible sin dudas deducir maneras alternativas de entender no solo la cultura, que desde entonces se ha vuelto cada vez más radicalmente horizontal e hipersegmentada, sino también –agrego yo– la soberanía y, por lo tanto, el Estado. Hay una línea que une no solo las producciones culturales intransitivas, autónomas y contraculturales de la Transición y la diversidad de la cultura actual, aunque se la considere sometida a la lógica doble del Estado y el mercado integrados como solo el neoliberalismo logró hacerlo, sino también con otra soberanía, con otro Estado y, en consecuencia, con otros modos posibles de subjetivación. Es, en este sentido, una lástima que los dos autores más interesantes sobre la Transición, Labrador y Giulia Quaggio, que estudia las políticas del Ministerio de Cultura, se citen tan poco entre sí. La cultura en la Transición hizo una apuesta no solo por una democracia radical cuya aspiración estaba presente en algunos sectores de la sociedad civil, especialmente los jóvenes, y que el Estado surgido del texto constitucional de 1978 no alcanzó a representar, sino también por otro modelo de Estado y de ejercicio de la soberanía, de los cuales el propio Estado acusó recibo parcialmente en los años siguientes. No conviene, por lo tanto, ni absolutizar las determinaciones de la cultura por parte del Estado, ni idealizar la exterioridad de la cultura respecto del Estado: lo raro, lo interesante, lo sorprendente es que hoy la cultura se refiera al orden de la soberanía y el Estado, porque es precisamente allí donde acontecen nuevas formas de subjetivación posible. O mejor: no que se refiera, pues lo hace todo el tiempo, sino que esa referencia pueda ser percibida, comprendida y valorada por los funcionarios del Estado que somos los críticos, profesores e investigadores.

¿Qué entendemos por nuevas formas de subjetivación ante el Estado? No se trata meramente de las marcas de identificación cultural, que han sido estudiadas, por ejemplo, bajo la figura de la “subcultura” (Hebdige, 2004), que a menudo sirvió de paradigma modélico para pensar las relaciones entre identidad, colectivos y política en los estudios culturales, y que puede dar o no lugar a procesos de subjetivación. A título de ejemplo, se puede considerar el poema “Storia”, del libro *Narciso en el acorde último de las flautas* de Leopoldo María Panero, de 1979. Se sabe que el título de este libro, que alude a la muerte del sujeto poético –ese Narciso del título–, es una traducción del último verso del poema “Kleines Konzert” del poeta austríaco Georg Trakl, con el que Panero declaró sentirse especialmente identificado, como con Ezra Pound. Es habitual que, en la obra de Panero, el sujeto poético se autodestruya y al mismo tiempo se reconstruya por identificación con otros grandes poetas: Panero es, por excelencia, un *culpable por la literatura* en el sentido de Labrador. Pero, por detrás del intelectualismo, la erudición, el teoricismo, la apertura a lenguas y tradiciones literarias no españolas y de la multiplicación de referencias culturales –cultas y populares– incansablemente señalados

por la crítica (a menudo contraria o contrariada) en la poesía de los llamados *novísimos*, nos encontramos con asuntos bien diferentes de la identificación emulativa de esos *fans* del alto modernismo poético del siglo XX que, de otro modo, parecen ser estos poetas experimentales. El libro de Panero tiene como epígrafe “*Aux grands hommes la patrie reconnaissante/* (Inscripción en la fachada del “Panthéon”)”, lo cual remite al acervo cultural nacional (francés), pero también—por ausencia y por la negativa en un contexto en que se estaba gestando, aunque todavía era difícilmente perceptible— al modelo del Estado cultural, es decir, del subsidio ministerial al arte y la cultura que se volvería dominante a partir de la década siguiente —en 1984, Rafael Sánchez-Ferlosio publicaría en *El País* su famosa diatriba “La cultura, ese invento del gobierno”. Este epígrafe establece para todo el libro un marco en el que la relación entre poesía, cultura, nación y Estado resulta crucial, aunque nunca explícitamente tematizada como tal en los poemas. El prólogo —que Panero firma bajo uno de los seudónimos de Kierkegaard, Johannes de Silentio, un caso singular de identificación con un seudónimo, que alude, nuevamente, a la desaparición y silenciamiento del yo— plantea la pregunta del poeta sobre su inscripción en la historia —un gesto habitual en la poética de Panero, que Túa Blesa denominó póstuma y que podría vincularse así con la “política de la inmortalidad” de los artistas a que se ha referido Boris Groys—; al tiempo que, último Narciso, el poeta pretende despegarse de la idea de autoría individual a través de una referencia omnipresente a su muerte, no “por revolucionario”, es decir, por oposición al Estado, “sino, a falta de toda solidaridad política, por loco, por homosexual, por despojado de todo asidero simbólico con el feliz y desdichado mundo de los hombres normales”, vencido por “aquel país que, desde que empezó a querer difundir su voz se empeñó en reducirlo al anonimato” (Panero, 2018:142). La muerte equivale a un desgajamiento del orden simbólico, a esa “pasión por lo real” a la que, siguiendo a Alain Badiou, se refirió Diego Peller también para pensar lo que llamó los *gestos auto* de los intelectuales y teóricos de los años 70, aunque en Argentina. Sin embargo, en el caso de Panero, “esa muerte, por impublicable, quizá por escondida, por demasiado obscena, da un final de sueño y un punto de fuga a toda mi vida, la redime y la vuelve como siempre fue: desaparecida”. La apelación falsamente mesiánica a la redención es capaz de construir una figura sobre lo real de la muerte: “con esa muerte figurada, supongo, porque aquí nada le dice, pero que es ya lo único que me queda para preguntarle: ¿quién soy yo?” (143). Aquí se está evidentemente disparando un proceso real de subjetivación.

La muerte del poeta, que es una muerte simbólica pero a manos del Estado, que lo ha reducido al silencio y al anonimato, coincide con su posible inscripción en la historia, en principio nacional, aunque con aspiraciones en el canon del modernismo internacional. Esto se puede muy bien interpretar también a partir de otra hipótesis de Germán Labrador sobre Panero y muchos de sus contemporáneos: la intervención del franquismo ha sido tan absoluta en sus procesos de subjetivación que la reacción y la agresión contra la nación y el Estado se dirigen, de forma extrema, incluso contra el yo y el cuerpo del poeta. Sin embargo, en esa muerte se lee un cierto sentido de la vida, que es la respuesta a la pregunta “quién soy yo”: hay aquí planteada la posibilidad de otro procedimiento de subjetivación que en realidad coincide con una desidentificación, con la pérdida de la identidad y con el anonimato. La autodestrucción del yo y del cuerpo del poeta en el poema, lejos de cualquier pose de malditismo, encierra también una política de su relación con el estado-nación a través de la aspiración al registro en el acervo o el archivo cultural: ser un poeta muerto reconocido por la nación, ingresado al Panteón.



## Storia

*«I am-yet what I am none cares or knows  
my friends forsake me like a memory lost  
I am the self consumer of my woes.»*  
John Clare

*A una vieja que vi, sentada, gustando el frío,  
sobre una piedra de la Rue du Louvre,  
et item a Andreas Baader, in memoriam.*

Tú has llegado hoy al final del mundo  
que es ahora algo así como una aldea fantasma  
o un teatro macabro e inaprehensible  
desnudo por completo de tu imagen  
y sin embargo  
representando aún fanáticamente la obra  
cuyo guión se extravió hace tiempo en el oscuro  
laberinto sin hilos de tu vida  
miras  
lo mismo que un ciego esa órbita sin creador ni firma  
donde nadan perdidas en un vasto naufragio  
las palabras crueles del colegio  
los sórdidos cuentos de hadas de la infancia:  
Dios, lo «humano» o «fraterno»  
el Diabolo a evitar, con su pompa y sus glorias,  
la lujuria, el pecado a vencer sin jamás flaquear  
hasta llegar ahora a estas piernas desnudas  
cortezas arrugadas debajo del descuido de la falda,  
diciendo dónde estaba la verdad de la falta.  
Ves que aquellas palabras, verdad, hacen peor tu vida  
ahora, porque vuelven  
más irreal tu infierno, y mucho más  
atroz este  
llegar sin palabras ni eco de otras bocas  
hambrientas de tu alma al puerto de unos ojos  
errando en el desierto de la Rue du Louvre  
sin una mano al menos, sin una mano fuera  
de este llanto, este sí, verdadero y nocturno  
sin una mano al menos que te guíe hoy  
bebiendo, copulando entre espasmos y alaridos bestiales, y  
matando  
matando, sí, matando más allá  
de la ceniza de las lágrimas  
por honrar póstumamente con una extraña orgía la leyenda  
y entrar así juntos y unidos por un beso  
de terror y de muerte en aquel paraíso

donde te juro que alguien, sin más nombre que el hecho  
se arriesgará a mirarnos aún perdiendo los ojos.

El poema "Storia" comienza con una cita del poeta romántico inglés John Clare que, en lengua original, vuelve a lamentar, como en el prólogo del libro citado más arriba, la carencia de existencia del yo ante los demás, la destitución simbólica del sujeto. Pero la mención en italiano del título a la historia aparece también cifrada en la referencia indirecta al Museo del Louvre. La muerte es, como es habitual en Panero, el punto de partida de la enunciación del poema, "final del mundo"; este último es definido como un "teatro macabro e inaprehensible". El poema se dirige a un "tú", muy posiblemente identificado con la mendiga que aparece en su dedicatoria: "A una vieja que vi, sentada, gustando el frío, sobre una piedra de la Rue du Louvre" —que, según descubrió Tía Blesa, Panero se complació en identificar con la "Mujer con alcuza" del famoso poema de Dámaso Alonso, dedicado a Panero padre, en *Hijos de la ira*. Como en el poema de Alonso, la mujer sigue "representando aún fanáticamente la obra / cuyo guion se extravió hace tiempo en el oscuro / laberinto sin hilos de tu vida", obstinadamente viva a pesar de la radical pérdida de sentido del mundo, es decir, de la crisis de lo simbólico, que se hace coincidir, como en mucha literatura posfranquista, con "las palabras crueles del colegio": "Dios, lo "humano" o "fraterno" / el Diablo a evitar, con su pompa y sus glorias, la lujuria, el pecado a vencer sin jamás flaquear". Las palabras de la educación religiosa son objeto de un rechazo radical en el poema —en el marco de la imaginación religiosa de Panero—, porque "vuelven / más irreal tu infierno"; aquí Panero juega con las reiteraciones léxicas —"verdad" y "verdad", pero también "falda" y "falta"— al ubicarlas en la misma posición de los versos, lo cual enseguida se tematiza como el "eco de otras bocas / hambrientas de tu alma" (excede este análisis llamar aquí la atención sobre el vínculo mitológico de Eco y Narciso). La mirada de la mujer —el verbo "mirar" aparece en posición gráficamente evidenciada, justo debajo y en paralelo con el "y sin embargo" que introduce la resistencia que ella va a oponer al mundo, al lenguaje y a la muerte— es entonces el "puerto de unos ojos" al que se llega "sin palabras" —en el poema se usa el infinitivo "llegar", que enfatiza, junto con el corte abrupto del verso, la impersonalidad de este acontecimiento —"sin más nombre que el hecho", dirá luego el poema. Entonces: por un lado, tenemos la referencia a la persistencia de la vida ante o gracias a la pérdida de sentido del lenguaje y la cultura, y, al mismo tiempo, el tema de la identidad como supervivencia histórica que implica el museo como instancia de conservación de la patria reconocida a los grandes hombres, que aquí es "el desierto de la Rue du Louvre". El último tramo del poema postula la posibilidad de la experiencia radical de un encuentro con el otro ("bebiendo, copulando (...) matando") que da lugar a una entrada "juntos y unidos por un beso / de terror y de muerte en aquel paraíso", que sin dudas se puede identificar, característicamente, con una modalidad de la imaginación literaria de una comunidad alternativa a la del Estado franquista a la que también se refirió Germán Labrador como imaginación democrática de la Transición, y por lo tanto con otras formas de subjetivación, figuradas como transgresión épica. En un breve texto publicado en ABC en 1992, hoy recogido por Fernando Antón en *Prosas encontradas*, el propio Panero explica la conclusión del poema y su triple referencia a la mano:

En mi viaje mesiánico por los barrios bajos de París, cuando intentaba, creyéndome Jesucristo, consolar a los *clochards*, aquéllos se reían y huían —o me robaban, como a Don Quijote— sabiendo con aquel robo que el único consuelo valedero es una modifi-

cación real de la situación, espiritual, económica y material, pero ante todo espiritual, pues lo que nos lleva al desastre es el otro, y en esa mano que éste tal vez nos ofrezca está el único sentido por el que se gana y se pierde la vida. (362)

La renuncia al yo mesiánico del poeta-profeta o poeta-padre –en los términos clásicos de Harold Bloom que, en el caso de Panero, tienen una connotación mucho más literal– da lugar al acceso a una experiencia de radical destrucción de sí, pero que coincide con un encuentro con el otro que implica “una modificación real de la situación”, muy sesentayochista, que es esta subjetivación alternativa.

Vale la pena destacar, ahora, que el poema está dedicado también “*et ítem a Andreas Baader, in memoriam*”, el, por esos años, famoso líder del grupo revolucionario de izquierda radical Fracción del Ejército Rojo, o Baader-Meinhof, suicidado en circunstancias dudosas tras varios años en una prisión alemana. Ese encuentro radical con el otro puede implicar, como señala también Labrador, la definitiva autodestrucción más allá de cualquier mesianismo de la voz poética identificada consigo misma, autónoma, pero también “una modificación real de la situación, espiritual, económica y material, pero ante todo espiritual”. Esta dimensión espiritual es la cultural, donde el poema espera tener resultados quizás comparables a los propósitos originales de Andreas Baader, aquí fuente asimismo de identificación para el poeta. Aun así, vale la pena señalar que el final del poema recurre a una tercera posición, que vuelve a ser la de la mirada: en el paraíso, “alguien, sin más nombre que el hecho / se arriesgará a mirarnos aún perdiendo los ojos”. Es difícil no pensar aquí en la figura de ese lector que añoraba el escritor del prólogo del libro, quien descubría que “no ha escrito jamás, porque no ha sido leído” (141). Pero también en el *gesto auto* de Diego Peller, una instancia en la que la interrogación más autocrítica y autodestructiva de la propia identidad social puede constituirse a la vez como operación teórica de transgresión como acceso a lo real y como entrega a una praxis política radical como forma de subjetivación. Este es, probablemente, el momento más social, más colectivo del poema.

Este alumbraba así un espacio de subjetivación en que se imagina otra relación entre el poeta, la sociedad, la nación y las políticas culturales del Estado. Panero vivió casi toda su vida sujeto no a las políticas culturales, sino a las de salud mental del Estado español, y, quizás por eso, logró imaginar otros tipos de vínculos entre poesía, sujeto, Estado y política, y, así, “honrar póstumamente con una extraña orgía la leyenda”. Pero algo de esa imaginación póstuma como forma de subjetivación poética tuvo algunas consecuencias por fuera de la poesía. Quizás en la fiesta de la Movida, aunque subsidiada por las políticas culturales del ayuntamiento de Madrid y del Estado español, llegó a haber algo de esa orgía, aunque con un poco más de alcance popular; y algo de los terribles *Poemas del manicomio de Mondragón* de Panero se realizó en los espectáculos de la *Orquesta Mondragón*, con la que, incluso, colaboró Eduardo Haro Ibars. Que hoy, en tiempos de subsidios a la cultura y registro, difusión y acceso digitales a la poesía, podamos vivir con indiferencia o desencanto la gentrificación de esa memoria de participación colectiva con patrocinio ministerial, no hace menos brillantes aquellos otros cruces de poesía, Estado y cultura.

### Bibliografía citada

- Blesa, Túa (2019). *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*. Madrid: Visor.  
 Bloom, Harold (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.

- Echevarría, Ignacio (2012). “La CT: un cambio de paradigma”, en AAVV, *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 18-28.
- Fernández-Savater, Amador (2012). “Emborronar la CT (Del ‘No a la guerra’ al 15-M)”, en AAVV, *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 29-41.
- Groys, Boris (2008). *Política de la inmortalidad*. Buenos Aires: Katz.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura*. Barcelona: Paidós.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Labrador Méndez, Germán (2019). “De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática. Democracia y novelas de la transición española”, en Bonvalot, A-L., Rebreyend, A-L., Roussin, Ph. y Delage, A. (comps.), *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*. Madrid: Casa de Velázquez, 69-87.
- Martínez, Guillem (2012). “El concepto CT”, en AAVV, *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 8-17.
- Panero, Leopoldo María (2014 [1992]). “La parábola del *clochard* (O el misterio de la luz)”, en Antón, F. (ed.), *Prosas encontradas*. Madrid: Visor.
- Panero, Leopoldo María (2018 [2010]). *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor.
- Peller, Diego (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Quaggio, Giulia (2014). *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (1984). “La cultura, ese invento del gobierno”. *El País*, 21 de noviembre.

# Literatura latinoamericana

.....



# Arturo Marasso y su colección de obras de Rubén Darío

**Carmen del Pilar André**

Departamento de Humanidades  
Universidad Nacional del Sur

*cpandre@uns.edu.ar*

## Resumen

Arturo Marasso (1890-1970), el poeta y humanista riojano, tenía una afición que raras veces consta en sus biografías: era bibliófilo. Durante largos años había ido reuniendo en su biblioteca libros de gran valor, que tuvo que vender por necesidades apremiantes. Más de tres mil de esos ejemplares fueron comprados en 1956 por la Universidad Nacional del Sur para el recientemente creado Instituto de Humanidades y son el corazón de la Biblioteca del Departamento de Humanidades, que lleva el nombre de su antiguo poseedor. Una centena de volúmenes proceden de los siglos XVI al XIX e integran el fondo antiguo de la Institución, pero también hay obras de la primera mitad del siglo XX, valiosas por distintas razones que es preciso identificar y describir, entre ellas una pequeña colección de ediciones príncipes de Rubén Darío. El presente trabajo se abocará al estudio de la materialidad de dicho corpus, con el doble propósito de indagar en las marcas de Marasso como lector de Darío y autor del erudito estudio *Rubén Darío y su creación poética* (1934) y de contribuir con la Biblioteca en la puesta en valor de su patrimonio.

---

**Palabras clave:** biblioteca Marasso; ediciones príncipe Darío.

## Arturo Marasso and his collection of works by Rubén Darío

### Abstract

Arturo Marasso (1890-1970), the poet and humanist from La Rioja, had a hobby that rarely appears in his biographies: he was a bibliophile. For many years he had been collecting in his library books of great value, which he had to sell due to pressing needs. More than three thousand of these copies were purchased in 1956 by the Universidad Nacional del Sur for the recently created Instituto de Humanidades and are the heart of the Biblioteca del Departamento de Humanidades, which bears the name of its former owner. A hundred volumes come from the 16th to the 19th centuries and make up the Institution's old

collection, but there are also works from the first half of the 20th century, valuable for different reasons that need to be identified and described, including a small collection of editions prince of Rubén Darío. The present work will focus on the study of the materiality of the said corpus, with the double purpose of investigating the marks of Marasso as a reader of Darío and author of the scholarly study *Rubén Darío y su creación poética* (1934) and of contributing to the Biblioteca in the enhancement of its assets.

---

**Keywords:** Marasso library; princeps Darío editions.

Arturo Marasso (1890-1970), el poeta y humanista riojano, docente de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta y de la cátedra de Literatura Española de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, Premio de Poesía en 1924, Premio Nacional de Crítica en 1937, fundador de la Academia Argentina de Letras y miembro correspondiente de la Real Academia Española, tenía una afición que raras veces consta en sus biografías: era bibliófilo. Durante más de treinta y cinco años había ido adquiriendo libros de gran valor hasta reunir una biblioteca asombrosa, que tuvo que fragmentar y vender por necesidades apremiantes. Más de tres mil de esos ejemplares fueron comprados en 1956 por la Universidad Nacional del Sur para el recientemente creado Instituto de Humanidades y son el corazón de la Biblioteca del Departamento de Humanidades, que desde 1970 lleva el nombre de su antiguo poseedor. Una centena de volúmenes proceden de los siglos XVI al XIX e integran el fondo antiguo de la Institución, pero también hay obras de la primera mitad del siglo XX, valiosas por distintas razones que es preciso identificar y describir, entre ellas una pequeña colección de ediciones príncipe de Rubén Darío (1867-1916). El presente trabajo se abocará a describir dicho corpus con las herramientas de la bibliografía material (Gaskel, 1998), con el doble propósito de indagar en las marcas de Marasso como lector de Darío y autor del erudito estudio *Rubén Darío y su creación poética* (1934) y de contribuir con la Biblioteca en la puesta en valor de su patrimonio.

Esta comunicación se inscribe en el PGI “Recuperación y análisis del fondo bibliográfico antiguo de la Biblioteca del Departamento de Humanidades “Arturo Marasso” como revalorización del patrimonio cultural de la Universidad Nacional del Sur”, proyecto interdisciplinario que dirige la Mgtr. Virginia Martín<sup>1</sup> y que fue aprobado en 2020, cuando ya habían comenzado a regir las medidas de aislamiento social y la prestación de servicios remotos. Resulta ocioso que me detenga a reseñar las dificultades de llevar adelante una investigación que se nutre del material antiguo de la biblioteca, protegido con normas de seguridad y de acceso a la consulta y reproducción, en el contexto de las restricciones derivadas de la pandemia. Por ese motivo y por la inquietud personal de revisar el acercamiento intelectual de Marasso a las obras que había atesorado del poeta nicaragüense, elegí trabajar con el acervo cuya pertenencia al fondo antiguo puede estar en entredicho, pues lo integran libros impresos

---

<sup>1</sup> La directora del PGI concibe la metodología de trabajo como una conjunción de la labor técnica y la de análisis textual y contextual. El trabajo técnico está a cargo de integrantes de la Biblioteca “Arturo Marasso” del Departamento de Humanidades y de alumnos que revistan en otras bibliotecas. El análisis de los aspectos estéticos y de los contenidos de los textos está a cargo de docentes y estudiantes capacitados en distintas disciplinas, como la Sociología de la Historia, la Historia de la lectura occidental, las teorías de la lectura y la Estética de la recepción. La descripción formal y el análisis de contenido apuntan a “establecer el objeto libro como un todo dinámico, un dispositivo de comprensión constructor de sentido en su relación con el lector”.



en los albores del siglo XX<sup>2</sup>. Comencé por rastrear las ediciones en el catálogo en línea de la BAM<sup>3</sup>, cuyos datos cotejé en las bibliografías de Darío, y además consulté la bibliografía asentada por Marasso en su estudio sobre la poesía rubendariana (1934:351-355), donde declara que “en este ensayo me atuve a las ediciones que llamaré príncipes”, puntualizando que privilegió las publicadas en vida de Rubén Darío y que, de las impresas póstumamente, tuvo en cuenta las recopilaciones antológicas de Teodoro Picado aparecidas en 1919-1920 y las *Obras poéticas completas* al cuidado de Alberto Ghirardo editadas en 1932. Esta pesquisa me permitió establecer que, de los veintiséis ejemplares que cita Marasso, se conservan en la BAM un total de diez ediciones príncipe, dos segundas ediciones y una reimpresión, datadas entre 1901 y *circa* de 1915, a las que se suman las dos compilaciones póstumas destacadas por el estudioso y numerosas primeras ediciones, tanto de recopilación de obras literarias, crónicas y cartas de Darío, como de estudios críticos, fechadas entre 1917 y 1954. Finalmente, gracias a la inestimable gestión del equipo de trabajo de la Biblioteca, pude consultar aquellos ejemplares, hoy centenarios. Muchos de ellos guardan las entrañables huellas del coleccionista, por caso el volumen de *El canto errante*, que en una de sus páginas iniciales sin numerar incluía impresa la lista de obras de Rubén Darío, en la que Marasso anotó a lápiz cuáles poseía y agregó tres títulos más.

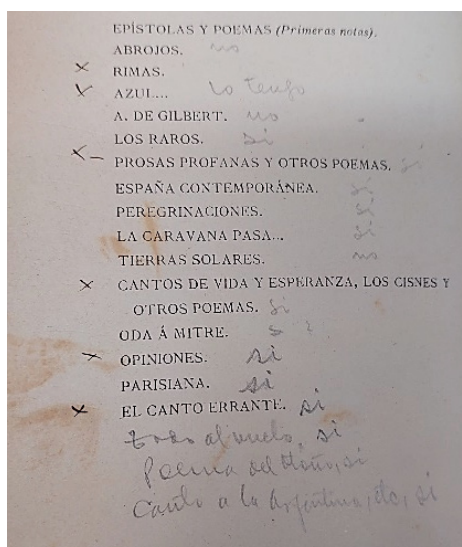


Fig. 1. Anotaciones del poseedor

Las ediciones *príncipe* que pertenecieron a Marasso, que Rubén Darío vio publicadas y que hoy custodia la Biblioteca de Humanidades son europeas y, en su mayoría, de obras en prosa. Impresas en París: por Garnier Hermanos, *España contemporánea*, s/f [1901]; *La caravana pasa*, s/f [1902] y *Letras*, s/f [1911]. Reimpresión por la Librería de la Vda. de Bouret, *Peregrinaciones*, 1910, cuya primera edición había estampado en 1901.

<sup>2</sup> Siguiendo a García-Rendon, Martín señala que el concepto de libro antiguo no es estático, sino que las posturas varían en atención a criterios temporales y de apreciación, por lo que considera antiguo al libro de más de cien años de antigüedad, lo que en estos momentos coincide con la estimación de anteriores a la Primera Guerra Mundial (Presentación de PGI, Textos especiales, p. 6).

<sup>3</sup> Abreviatura de Biblioteca Arturo Marasso.

Editadas en Madrid: por Leonardo Williams, *Tierras solares*, 1904; por Librería Fernando Fe, *Opiniones*, 1906 y *Parisiana*, s/f [1907]; por Sucesores de Hernando, el volumen I de las *Obras escogidas*, que contiene el estudio preliminar de Andrés Gonzalez-Blanco, 1910 y por Renacimiento, *Todo al vuelo*, 1912.

Publicadas en Barcelona: por la Casa editorial Maucci, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, s/f [1915], primera edición en formato libro de las entregas semanales aparecidas en la revista argentina *Caras y Caretas*, entre los meses de septiembre y noviembre de 1912, con el añadido del capítulo final “Posdata, en España”, y la segunda edición de *Los raros*, corregida y aumentada, que fija su texto definitivo, impresa en 1905, cuya primera edición había salido en Buenos Aires, de los Talleres de “La Vasconia”, en 1896.

En verso, está la primera edición de *El canto errante*, Madrid, M. Pérez Villavicencia, 1907 y la segunda edición de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Barcelona-Madrid, F. Granada y C<sup>a</sup>. Editores, 1907, cuya primera edición había sido publicada en Madrid, por la Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, en 1905.

Entre las ediciones póstumas, se hallan las dos resaltadas por Marasso, la antología *Rubén Darío en Costa Rica (1881-1892)*. Cuentos y versos, artículos y crónicas recopilados por Teodoro Picado, San José de Costa Rica, García Monge, 1919-1920 y las *Obras poéticas completas* [de Rubén Darío] con ordenación y prólogo de Alberto Ghirardo, Madrid, Aguilar, 1932.

En cuanto a las características físicas de aquellos libros, en su mayoría no conservan las cubiertas originales, sino que han sido reencuadernados según la vieja costumbre, tanto para preservar como para dignificar los volúmenes de la biblioteca personal. En general, presentan una encuadernación de tipo holandesa, con el lomo forrado en cuero, el tejuelo gofrado y dorado y las tapas de cartón cubiertas con papeles marmolados con efectos de gotas o espirales, en colores sobrios, con diferentes combinaciones de marrón, lacre, ocre, verde oscuro y negro; algunos ejemplares tienen cantoneras y otros están íntegramente encuadernados en cuero.

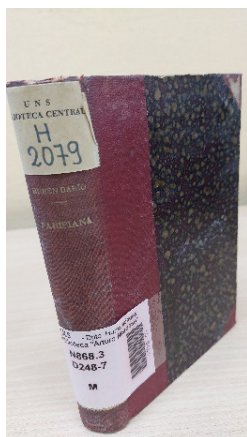


Fig. 2. Papel efecto gotas

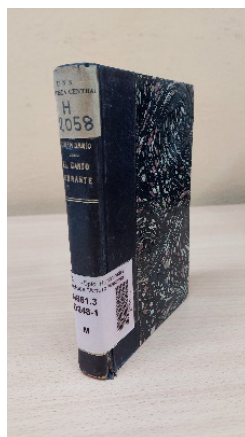


Fig. 3. Papel efecto espirales



Fig. 4. Encuadernación en cuero

Un caso particular es el de dos obras diversas, una de crónicas y la otra de semblanzas, que están encuadernadas en un mismo volumen. Colijo que el criterio para hacerlo debió sustentarse en que ambas ediciones no son *princeps*, ya que se trata de la reedición de 1910 de *Peregrinaciones*, impresa en París por la Librería de la Vda. de Bouret y de la segunda edición de *Los raros*, publicada en Barcelona por Casa editorial Maucci, en 1905, ya citadas. Además,

se puede observar que la firma de Marasso, trazada como marca de posesión en la portada de *Peregrinaciones*, ha sido tachada.

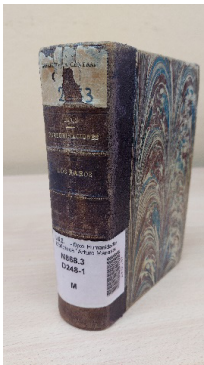
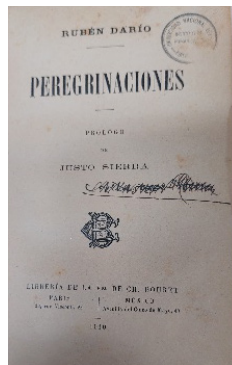
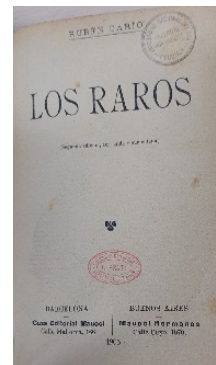


Fig. 5. Lomo y tapa anterior

Fig. 6. Portada *Peregrinaciones* 1910Fig. 7. Portada *Los Raros* 1905

Decía con acuidad Nicolás Matijevic, director de la Biblioteca Central de la UNS en el período 1956-1976:

Son encuadernaciones venerables por su antigüedad, ilustres por su origen, valiosas por el arte del dorador, que ha trazado con sus hierros los filetes, las puntillas, los follajes, los emblemas, los escudos que encantan las hojas. El arte se une al arte; la perfección de la obra misma se encuentra felizmente con la sabia arquitectura del libro como objeto estético. Los artífices fueron viejos encuadernadores porteños y platenses de origen italiano, inseparables amigos del gran maestro [Arturo Marasso] (1970:3).

Por su parte, las ediciones francesas de Garnier mantienen la fina encuadernación original, en cartón entelado, bordó (*España contemporánea*), azul (*La caravana pasa*) y lacre (*Letras*), con los datos de autor, título de la obra, casa editora y lugar gofrados y dorados en las tapas anteriores, y el monograma de los editores, de diseño variable, gofrado en las tapas posteriores.

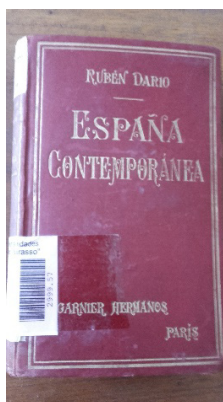


Fig. 8. Tapa anterior

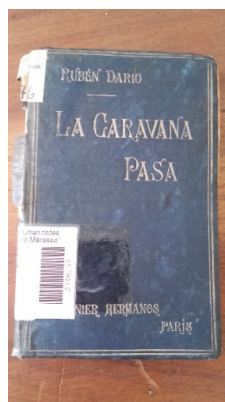


Fig. 9. Tapa anterior

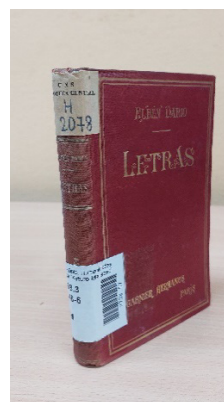


Fig. 10. Lomo y tapa anterior

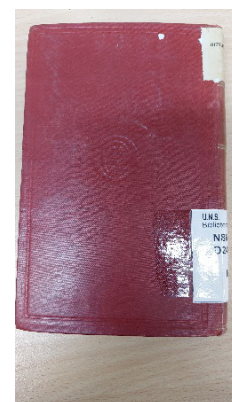


Fig. 11. Tapa posterior

Entre las portadas, que en general son sencillas, se destacan las de *Opiniones*, 1906 y *Parisiana*, s/f [1907], de la madrileña Librería Fernando Fe, porque sus diseños *art nouveau* exhiben la voluntad de dotar los impresos de Darío de una estética incuestionablemente moderna.

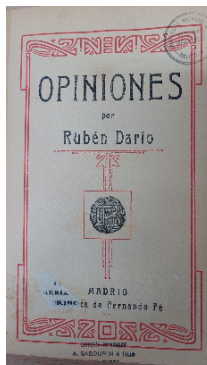


Fig. 12. Portada

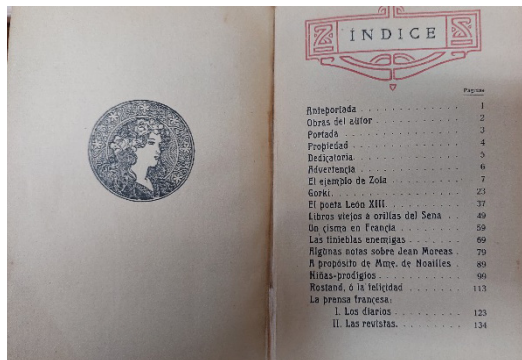


Fig. 13. Hoja de guarda e Índice Fig.



14. Portada

Merece un comentario el libro de las *Obras poéticas completas* compiladas por Ghirardo, cuya factura es la característica de la editorial Aguilar, encuadernación en cuero marrón, tapa anterior y lomo con ornamentos dorados, tapa posterior con ornamento gofrado, cortes dorados, papel biblia, portada con los datos de la edición y el anagrama de una lámpara de aceite con el lema agustiniano *Tolle, lege*, medidas: 10 x 15 cm, 1263 páginas, porque el ejemplar tiene en el ángulo derecho de la portada la dedicatoria: “Al amigo Marasso. Con aprecio”, firmada por Ghirardo.

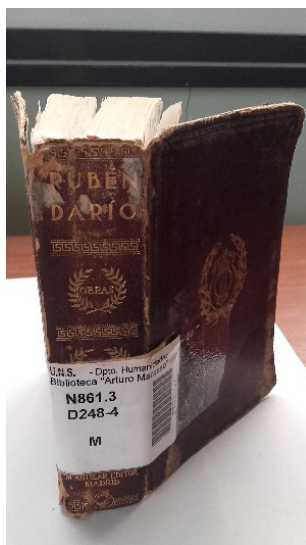


Fig. 15. Lomo y tapa anterior

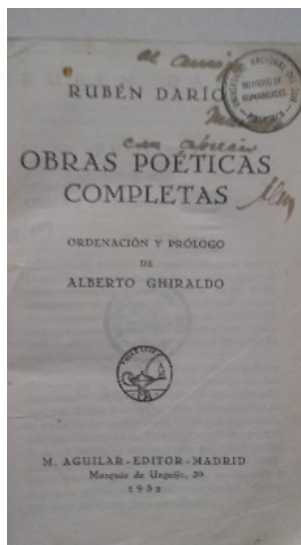


Fig. 16. Portada con dedicatoria

El estado de conservación de los libros es bueno, aunque hay algunos con el lomo deteriorado o con faltantes, o con las bisagras desgastadas o cortadas por el uso<sup>4</sup>.

Un aspecto insoslayable a examinar en los ejemplares que pertenecieron a Marasso es el de las marcas manuscritas que, como lector, fue dejando a través de las páginas; notas, comentarios, traducciones, correcciones de erratas, casi siempre escritos a lápiz, constituyen las huellas del proceso que Félix Weinberg definía como el “desvelo rubendariano”, el “intenso y comprensivo contacto intelectual con el gran poeta modernista” que “casi permiten reconstruir la peripecia de largos años de estudio y meditación” (1970:1), dedicados a producir la exégesis de la creación poética de Rubén Darío.

En su obra ensayística, Marasso se centra en el análisis de buena parte de las composiciones de *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*, de una selección de otras poesías<sup>5</sup> y de cuentos de *Azul* y, en la “Bibliografía de Rubén Darío” asentada en la primera edición, ya citada, deja constancia de haber consultado todos esos libros en ediciones príncipes. Sin embargo, en la sección de su biblioteca que pasó al dominio del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, sólo se encuentran la segunda edición de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, la primera edición de *El canto errante*, ambas de 1907.

El aspecto físico del volumen de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* es singular. En principio, en la página 9, donde consta la dedicatoria oficial a J. Enrique Rodó, ostenta la rúbrica de Marasso como marca de posesión y, debajo, una fecha: 1910, quizá correspondiente a la de adquisición. En dicho ejemplar, Marasso no sólo realizó profusas inscripciones a propósito de los poemas, sino que, en las hojas de guarda pegó recortes de prensa, sin datos de fuente ni datación.

En la primera hoja (r), constan cuatro fotos de Rubén Darío con sus epígrafes, registro éste que permite contextualizarlas; una reproduce un retrato del poeta en 1898, el año en que el diario *La Nación* de Buenos Aires lo envió a España como corresponsal, para cubrir la crisis española causada por la pérdida de las últimas colonias de ultramar; las tres restantes ilustran la visita del poeta a la capital argentina “después de diez años de ausencia”, y posiblemente datan de la breve escala que realizó en 1906, a su regreso de la III Conferencia Panamericana realizada en Río de Janeiro. En la misma hoja (v), se encuentra adherido, a dos columnas, el artículo “Rubén Darío. Sus últimos días”, con la noticia de la muerte del poeta, que incluye la cita literal de una carta de José María Castillo, director de *El Comercio* de Nicaragua, fechada el 25 de diciembre de 1915, de cuyo texto se desprende que el destinatario es el diario *La Nación* y el objeto, informar sobre el delicado estado de salud de Darío. En cuanto a la fecha del recorte, ha de ser inmediatamente posterior al deceso del poeta, ocurrido el 6 de febrero de 1916.

<sup>4</sup> Para la descripción de los impresos, seguí con cierta libertad las pautas trazadas por Montaner Frutos, 1999.

<sup>5</sup> La integran seis poemas de cuatro colecciones diferentes: “Autumnal” y “Caupolicán” (*Azul*), “Canto a la Argentina” y “Los motivos del lobo” (*Canto a la Argentina y otros poemas*), “La Victoria de Samotracia” (*Textos dispersos*) y “Poema de otoño” (*Poema de otoño y otros poemas*).



Fig. 17. Hoja de guarda 1 (r)  
con recortes de prensa

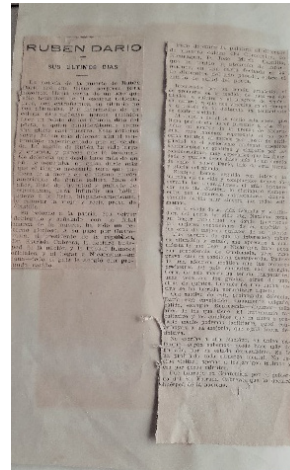


Fig. 18. Hoja de guarda 1 (v)  
con obituario

La segunda hoja (r) está ocupada por una foto de Rubén Darío, plano medio corto, frontal, extraída de un diario y, dada la semejanza del color del papel y la proximidad con el obituario de *La Nación*, cabría suponer que proviene de la misma publicación.

La tercera hoja de guarda (r), contiene otro retrato del poeta, plano medio, tres cuartos delantero, recortado de un impreso de mejor calidad, en torno al que Marasso parece haber diagramado una posible tapa para su libro, ya que en el margen superior anotó a lápiz, en imprenta mayúscula, “Rubén Darío” y, a renglón seguido, también en imprenta mayúscula pero de menor tamaño, “y su creación poética”; en tanto que en el margen inferior consignó su nombre y apellido. En la misma hoja (v) hay unas medidas: 14 ½ x 20 ½.



Fig. 19. Hoja de guarda 2 (r)  
con recorte de foto



Fig. 20. Hoja de guarda 3 (r)  
con posible diseño de tapa

Hacia el final del ejemplar, en las páginas en blanco que median entre el último poema (“Lo fatal”) y el índice, que Marasso numeró a lápiz (170-171-172), se conservan restos de pegamento y vestigios de los recortes de prensa que en aquellas estuvieron adheridos y que hoy

están arrancados en su casi totalidad. De los fragmentos que perduran puede deducirse que se trataba del artículo que Darío dedicó a la exégesis de *Cantos de vida y esperanza*, publicado en *La Nación* en julio de 1913, que luego fue reunido con los que había escrito a propósito de *Azul y Prosas profanas* bajo el título general “Historia de mis libros” y reproducido por la revista *Nosotros*, Buenos Aires (82), febrero de 1916, pp. 204-222.



Fig. 21. Pág. De guarda '170'

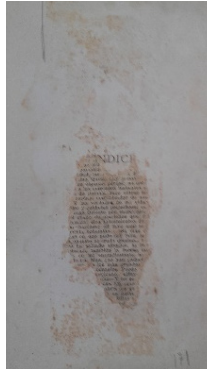


Fig. 22. Pág. De guarda '171'



Fig. 23. Pág. De guarda '172'

En cuanto a las marcas de Marasso en el poemario rubendariano, me referiré a la breve composición “De otoño” (p. 137) para ejemplificar su modo de leer, de anotar y de trazar las relaciones germinales destinadas al estudio *Rubén Darío y su creación poética*. El poema tiene dos estrofas de cuatro versos; Marasso ha subrayado los dos iniciales: “Yo sé que hay quienes dicen: ¡Por qué no canta ahora/ Con aquella locura armoniosa de antaño?” y también el tercero de la segunda estrofa: “Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa”. En el margen superior escribió “Hesíodo 141”, en el margen derecho, “Xènius, <sup>6</sup> Flos Sanctorum”; “Darwin, Memorias” y “Biblia”, y en el margen inferior, “Hugo, Contemp<sup>7</sup>.p. 203”. De esas cinco referencias, en el comentario de la poesía se valdrá de tres, a las que agregará otras cinco nuevas relaciones.

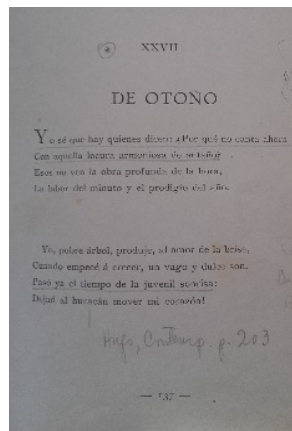


Fig. 24. “De otoño”, con anotaciones de Marasso

<sup>6</sup> Seudónimo de Eugenio d'Ors, escritor y periodista catalán de principios del siglo XX, autor de *Flos sopherum* (Ejemplario de la vida de los grandes sabios), 1ª edición catalana 1912.

<sup>7</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations* (1856), colección de poesía.

El análisis de Marasso sobre “De otoño” (pp. 243-246) comienza con la cita: “¿Por qué no canta ahora?”, que confronta con unos versos de Gregorio Gutiérrez González, para destacar el poder de síntesis de Darío. Se detiene luego en el sentido de la palabra “hora”, que coteja con el uso en otras composiciones del poeta nicaragüense, en Verlaine y en el libro III del *Eclesiastés*. A continuación, transcribe el último verso de la primera estrofa: “La labor del minuto y el prodigio del año”, que considera “una reflexión hesiódica”, e introduce la referencia a la importancia que el tiempo tenía para Darwin, el gran naturalista (“La labor del minuto lúcido dio el *Origen de las especies*”), establece la concordancia de sentimientos expresados poéticamente por Ronsard y Darío frente al paso de los años y la posibilidad de que la segunda estrofa de “De otoño” resuma un soneto de Sainte-Beuve. Por último, observa la oposición entre la brisa primaveral y el huracán del otoño o del invierno, recupera el uso del americanismo *huracán* por Leconte de Lisle, asimila el sentido indeterminado del vocablo en la poesía rubendariana al de las tempestades de otoño en las *Geórgicas* de Virgilio (I, 311) y destaca el empleo de los vientos con valor mitológico (Momotombo).

En esta somera presentación, he intentado compartir la experiencia del trabajo de investigación sobre la materialidad de los libros mediante el uso de las herramientas de la descripción bibliográfica, de la que resultan algunos avances para el desarrollo del PGI. A partir de la delimitación de un corpus factible de examinar, integrado por las obras de Rubén Darío publicadas en vida del poeta que pertenecieron a Arturo Marasso y que son patrimonio de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, pude constatar la existencia de ediciones príncipes y segundas ediciones, realizar una primera descripción de sus aspectos materiales e identificar marcas de posesión y de lectura del “Maestro” riojano. De todo ello concluyo que dichos ejemplares son valiosos por su origen y su historia, por el arte de sus portadas y encuadernaciones, por su buen estado de conservación, por el agregado de dedicatorias y ex libris, por las huellas de experiencia lectora de su erudito poseedor, que los compró cuando eran libros contemporáneos con un exquisito gusto de coleccionista. Y que, aunque hoy tengan más de una centuria, no tienen la morfología de los libros antiguos sino la estructura de los modernos, lo que no les quita mérito porque, parafraseando a Darío, son muy antiguos y muy modernos; audaces; cosmopolitas.

## Bibliografía citada

- García, Idalia y Miguel Ángel Rendón Rojas (2001), “El fondo antiguo: su estructura conceptual”, *Binaria*, vol. 1 [disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/315>]
- Gaskell, Philip (1998). *Introducción a la bibliografía material*. Asturias: Trea.
- Marasso, Arturo (1934). *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Facultad de Humanidades.
- Martin, Virginia Claudia (2020), Presentación PGI “Recuperación y análisis del fondo bibliográfico antiguo de la Biblioteca del Departamento de Humanidades “Arturo Marasso” como revalorización del patrimonio cultural de la Universidad Nacional del Sur”, cód. 24/ZI57, aprobado por Resol. CSU-362/2020, vigencia 01/01/2020-31/12/2023.
- Matijevic, Nicolás (1970). Discurso “Arturo Marasso a través de su biblioteca”. Bahía Blanca: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/5608>
- Montaner Frutos, Alberto (1999). *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*. Gijón: Trea.
- Weinberg, Félix (1970). Discurso “Presencia de Rubén Darío en la Biblioteca “Arturo Marasso”. Bahía Blanca: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/5599>



# Padre, patria y hogar en la narrativa de Patricio Pron

**María Belén Bernardi**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
(Universidad Nacional de Rosario – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

*mariabelenbernardi@gmail.com*

## Resumen

La presente propuesta apunta a indagar cómo el vínculo entre las nociones de padre, patria y hogar que se despliega en la narrativa de Patricio Pron –principalmente en la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) y en algunos de sus cuentos– establece simetrías que resultan fundacionales tanto de su proyecto escriturario como de su construcción autopoética. En primer lugar, leeremos en esa tríada liderada por la figura paterna el germen de una serie de operaciones de rechazo, adhesiones y rodeos con que el autor efectiviza una voluntad de no pertenencia, de no fijeza y de intemperie constitutivas de su escritura. En segundo lugar, propondremos como hipótesis de lectura que la escisión entre distintas patrias y la naturaleza conflictiva que reviste su relación con las ideas de identidad y de nación ponen de manifiesto una tensión que tiene como punto de partida el ámbito de lo familiar y que se vuelve más potente porque atraviesa el nombre propio del autor.

---

**Palabras clave:** autopoética; padre; patria; nación; Patricio Pron.

## Abstract

The aim of this paper is to investigate the link between the notions of father, country, and home that appear in the narrative of Patricio Pron –mainly in the novel *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) and in some of his stories. These notions structure both his writing project and his autopoietic. In the first place, we will read in that triad led by the father figure the germ of rejections and adherences with which the author makes effective a will of non-belonging and non-fixity that are constitutive of his writing. Secondly, we will propose as a reading hypothesis that the división between different countries and the conflictive nature of their relationship with the ideas of identity and nation reveal a tensión that has the sphere of the family (and the author's own name) as its starting point.

---

**Keywords:** autopoiesis; father; homeland; nation; Patricio Pron.

(...) no se atrevería a cortar el cabello negro que era el orgullo de su madre si aún viviera en el país que su padre llamaba “la patria”.

(Pron, *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*).

(...) la reducción de la literatura a la producción nacional ya no es operativa, ya no significa nada ni produce sentido, si es que alguna vez lo produjo. Traer la literatura de regreso a casa es un sinsentido, ya que en realidad esa casa no ha existido nunca, excepto como justificación de un dolor insoportable y un puñado de chistes no muy graciosos (Pron, “Trayéndolo todo de regreso a casa: Saer, Copi, Bolaño y la literatura nacional sin nación”).

## 1. Introducción

Esta presentación tiene como punto de partida la hipótesis, en desarrollo en nuestra tesis doctoral, de que Patricio Pron (junto con Andrés Neuman y Vicente Luis Mora) construyen en sus obras autopoéticas que se sostienen en un *distanciamiento* como operación constitutiva. Este distanciamiento busca problematizar la idea de pertenencia e identidad en relación con un país de origen así como también cuestionar el paradigma nacional que, si bien ha hegemonizado buena parte de la escena crítica y literaria del pasado siglo, en las últimas décadas ha comenzado a evidenciar sus fisuras. El objetivo consiste, entonces, en indagar de qué manera esos procedimientos ficcionales, que podrían encuadrarse dentro de la propuesta de una literatura posnacional (Castany Prado, 2007), se singularizan en la obra de Pron a partir del vínculo entre las nociones de padre, patria y hogar, que aparecen asociadas con insistencia y de manera indisoluble en su escritura.

En primer lugar, leeremos en esa tríada liderada por la figura paterna el germen de una serie de simetrías y de operaciones de rechazos, adhesiones y rodeos con que el autor hace efectiva una voluntad de no pertenencia, de no fijeza y de intemperie que resultan fundacionales tanto de su proyecto escriturario como de su construcción autopoética. En segundo lugar, propondremos que la escisión entre distintas patrias (fundamentalmente la argentina y la “madre patria” española, e incluso la impugnación misma de esa categoría de patria), unida a la naturaleza conflictiva que reviste su relación con las ideas de identidad y de nación, ponen de manifiesto una tensión cuyo origen es el ámbito de lo familiar y que se vuelve más potente en tanto atraviesa el nombre propio del autor. Para eso, nos centraremos en algunos cuentos, entrevistas y sobre todo en la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011).

## 2. Padre-patria-nación como espacio de simetrías

En la novela autoficcional *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, un escritor argentino –cuyos datos biográficos coinciden con los de Pron– regresa de Alemania a su país natal al enterarse de que su padre está enfermo y hospitalizado. Al llegar a su casa y a su pueblo, que no reconoce del todo como tales, en una mezcla de familiaridad y extrañeza, encuentra una carpeta en la oficina de su padre que contiene los rastros de la búsqueda que este estaba realizando acerca de un trebolense desaparecido que resulta ser hermano de una compañera suya de militancia, desaparecida durante la última dictadura militar, tal como logra descubrir el hijo a partir de sus propias indagaciones.

La primera simetría se explicita en el mismo libro, donde la búsqueda del padre tiene su correlato en la búsqueda del hijo. La segunda se sostiene en la premisa metaficcional que vertebra la obra, donde el padre le cuenta que hubiera querido escribir una novela<sup>1</sup> que el hijo imagina con las características de la suya propia: hecha de simetrías, fragmentaria, con los huecos propios de la mala memoria de ambos, y profundamente triste (161). En este interjuego, emerge la simetría más importante: el hijo corrige en la novela ciertas expresiones que recoge de un artículo del padre en *El Ciudadano* (por ejemplo, un caso de queísmo) y el padre, a su vez, Chacho Pron, realiza acotaciones de diversa índole al texto. En la nota autopoética que recoge este suplemento o novela alternativa que finalmente termina escribiendo el padre, titulada “The straight record”,<sup>2</sup> leemos que, por tratar acerca de acontecimientos vividos por la familia en el período comprendido entre 1972 y 2008, el autor solicitó la autorización de sus padres para contar su historia: “mi padre creyó importante hacer algunas observaciones con la finalidad de dar su visión de los eventos narrados y reparar ciertos errores, *lo que contribuyó<sup>3</sup> a un diálogo sobre ciertos hechos que él y yo habíamos deseado tener en muchas ocasiones y nunca habíamos tenido*” (Pron, 2020:2-3).

En estas notas, la figura del padre cumple distintos roles. En primer lugar, aparece como portadora de un saber basado en la experiencia, a partir de la cual amonesta a la generación del hijo:

Pág. 23. No sé si perdimos esa batalla, aunque a veces lo sentimos así. Pero este libro, en cuanto a lo que hemos legado a nuestros hijos, pareciera indicar lo contrario. Que una generación piense que perdió –o ganó– una batalla implica una soberbia adolescente que se cae en la madurez, cuando entendés que el *homo sapiens* tiene miles de años en el planeta.

En segundo lugar, se asimila a la figura del maestro que aprueba pero también corrige. Por ejemplo, en los siguientes casos: “Pág. 75. Muy bien descripta la cuestión [...] Pág. 148. Acostumbramos escribir Resistencia Peronista como nombre propio –las dos palabras con mayúsculas– subrayando Peronista más allá del simple calificativo”.

Y por último, emerge el padre de la esfera íntima que completa los baches en la memoria del hijo precisando datos: “quien te sacó la espina era una médica –la doctora Josefina de Perlo–, no un dentista”.

Más que escribir la novela de los padres, Pron dice en una entrevista que “quería contarse a (sí) mismo cómo había sido la historia” (2019:26) y que tenía la confianza de que si la contaba mal, otros saldrían a señalarlo. “Contar bien” la historia lo hubiera mantenido en la senda del padre, la del periodista “mucho mejor [...] que él –maestro además de los periodistas que con el tiempo iban a ser (sus) maestros” (Pron, 2011:122) en los estudios de Comunicación Social. “Contarla mal”, en cambio, inaugura una nueva senda, propia, que es la del escritor ficcional, una profesión a la que involuntariamente parece haberlo empujado el padre, al elegir su nombre: “Mi padre pensaba nombres para su primer hijo (y) le gustó Patricio [sic]. Él, que es periodista, creyó que sonaría muy fuerte cuando lo llamara años después a las redacciones

<sup>1</sup> Aunque no se trate de una novela, Chacho Pron comenzó efectivamente en 2013 con la publicación de la trilogía Crónicas contra el olvido, cuya segunda entrega está dedicada a la vida de Alicia Burdisso, la compañera de militancia de Guardia de Hierro aludida en la novela de Patricio Pron.

<sup>2</sup> A los fines de nuestro análisis, resulta importante señalar que originariamente, este texto fue publicado en su blog, que el autor ha cerrado, y se titulaba: “The straight record: la versión de mi padre”.

<sup>3</sup> En la novela esto se plantea más bien como una incitación para que los padres “se vean compelidos a corregirme” (Pron, 2011: 226).

y me presentara: ‘Habla Patricio Pron’. Hay gente que cree que es un nombre inventado, no sé por qué” (2015). Es decir que, poniéndole un nombre que parece inventado, hereda al hijo un relato de origen en tanto personaje ficcional, que se convierte luego en hacedor de sus propias ficciones. “Titula” al hijo, al decir de Fresán (2007), con un significante ligado a la patria del que el hijo no reniega, aunque sí de su significado y alcances.

A propósito de esto, en una entrevista le recuerdan a Pron la ocasión en que fue convocado a escribir con motivo de los 25 años de Rosario/12.

La devolución fue un texto donde recordabas la redacción del diario, a través de la mirada de un pibe de 16 años que llevaba sus primeros relatos con intención de ser publicados, el hijo de un apellido célebre del periodismo rosarino, el chico con voluntad de seguir escribiendo y no renunciar al derecho de ser otro (Pron, 2019:23).

Ese derecho a ser otro (distinto del padre), en la línea de la ya aludida pretensión de “contarse a sí mismo la historia” (y no que sus padres la cuenten por él), se relaciona con una ficción de autor (Premat, 2008) cimentada en el autoengendramiento (en ocasiones ligado al azar que determinó, por ejemplo, su mudanza de Alemania a Madrid) con el que Pron relata sus inicios como escritor bajo el título “Escribo para no ser escrito”. Esta autopoética es recogida en un libro editado por Magdalena Siedlecki y Pablo José Rey, donde se pidió a los escritores invitados que eligieran una foto de su infancia para charlar luego “sobre sus orígenes, sus primeras lecturas, el germen de la escritura, sus obsesiones, revelaciones e interrogantes” (2018:4). Pron elige una imagen en cuyo pie escribe:

Estamos con mi padre en la Cuesta del Portezuelo. Debo tener unos 5 años. En esa época se cristalizaban algunas cosas que habían caracterizado los primeros años de mi vida. Creo que es una foto muy significativa debido a la mirada, al hecho de que mi padre no me mire<sup>4</sup>. Siempre que pienso en nuestra relación pienso en esta fotografía, y en las muchas cosas que pueden inferirse (2018:108).

Esa misma escena de la foto había sido ya relatada en *El espíritu...* del siguiente modo:

mi padre mira hacia el paisaje; yo lo miro a él y en mi mirada hay un ruego muy específico: que repare en mí, que me baje de ese muro [...] mi padre no me mira, no repara siquiera en que lo estoy mirando y en la súplica que yo tan sólo puedo formular de esa manera, como si él y yo estuviéramos condenados a no entendernos, a no vernos siquiera (Pron, 2011:25).

Matizado por el epígrafe de Bob Dylan que oficia de antesala al libro de cuentos *Trayéndolo todo de regreso a casa*: “*You can always come back. / But you can’t come back all the way*”, el relato del regreso a Argentina parece retomar el rodeo del padre que no mira al hijo de frente, cuando plantea que “mientras volaba en dirección a mi padre [...] me pregunté qué recordaba de mi vida con él. No era mucho: recordaba a mi padre construyendo nuestra casa” (19). Más

<sup>4</sup>El reverso de esta imagen aparece en el cuento “Quien te observa en el espejo desaparecerá contigo” donde, en referencia al padre, se dice que el hijo “siempre habrá preferido sentarse a sus espaldas, posiblemente para escapar de su mirada” (Pron, 2018:163).

adelante dice “yo viajaba en aquel avión de regreso a *un país que mi padre había querido que fuera también el mío*” (26, subrayado mío).

De estas citas se desprende, por un lado, que el país se configura como una herencia paterna (aunque, según el narrador, junto con la madre, también periodista, le heredan el mandato de la transformación social, propio de su generación [2011:199]). Por otro lado, la cita insinúa que el hecho de que el padre haya construido la casa, lejos de constituirlo como un hogar habitable ligado a la idea de refugio, produce un efecto contrario, la búsqueda de la intemperie (definida por Mora como aquello que carece del techo de lo nacional<sup>5</sup>), en consonancia con la familia sin padre, incompleta, que pudo darle la madre ante el pedido de un juguete por parte del hijo (Pron, 2011). Resulta sugestivo que el protagonista dice haberle sacado la armadura a un romano para que haga de padre, es decir, que para serlo debía despojarse del símbolo de lucha asociado con lo nacional. Volviendo a la elección de la intemperie, esta se da, por ejemplo, cuando el protagonista decide, en Alemania, dejar su habitación alquilada para vivir en los sofás de los amigos, privilegiando la sensación de “dejarlo todo atrás”, de “desprenderse de las cosas” (14), de “estar de paso” (15).

Huir de la casa, en este sentido, y huir del concepto de patria son para Pron, al menos en su producción de la década de 2010, operaciones análogas que conducen a la delimitación de una casa que oscila entre encontrarse en todas partes o en ninguna<sup>6</sup>. La primera opción está constituida por los libros que ha leído y, como ocurre en *Trayéndolo todo de regreso a casa*, por los lugares en donde ha escrito (Rosario, Buenos Aires, Göttingen, Madrid) y donde están sus lectores, como me ha comentado el autor. La segunda se relaciona con la imposibilidad de la existencia de una casa, tal como plantea nuestro epígrafe, y con la idea de país como “república imaginaria (...) de contornos imprecisos” (Pron, 2011:15-16).

### 3. Forjarse un hogar y una genealogía literaria en los que habitar

Ante la sensación de no haber tenido casa ni familia, “aunque todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (Pron, 2011:213), creemos que el autor, siguiendo con la observación del libro de Siedlecki y Rey (2018), construye hogar por encima de su firma, dibuja, ocupa y habita el espacio disponible sobre su nombre. Así restituye y puebla, tal vez, la imagen de la casa en ruinas con la que finaliza *El espíritu...*, donde encontraron muerto a Alberto Burdisso, en la que se imagina con su padre “contemplando la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina” (228). Por eso, y porque “allí están, o estarán, los huesos de los que lo precedieron, todos mezclados en una fosa común que es también la de un país y dos o tres proyectos que no pudieron ser llevados a cabo” (2018:151) es que llama en

<sup>5</sup> En el marco de la conferencia “Representaciones glocales de la narrativa hispánica (o de dónde somos cuando escribimos)” dictada de modo virtual el 25 de julio de 2020, organizada por la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

<sup>6</sup> Ambas posturas pueden encontrarse, respectivamente en un diálogo de Pron con el diario La Capital con motivo de su declaración como escritor distinguido en 2019 por el Concejo Municipal de Rosario, en el cual dijo: “La tillandsia o clavel del aire no tiene raíces y se alimenta del viento. También es algo parecido a mi planta favorita. Cuando pienso en mis raíces pienso en esa planta tan agradecida, que se instala donde se lo permiten y prospera ajena a las resistencias. Pero la tillandsia sí tiene raíces. Cuando pienso en las mías las encuentro en Rosario y en una forma de mirar y de hacer que es de acá y es también la de mis amigos y maestros. El reconocimiento que me dan hoy, y que yo acepto en nombre de tantos que no pudieron hacerlo, cierra un círculo y abre otros posibles en mi relación con Rosario. Y me hace pensar en mi planta favorita, que necesita unas raíces fuertes para seguir encontrando su casa en todas partes” (Bozzano, 2019). La segunda postura tiene una década de diferencia y es presentada por Frieri (2009) quien, en la entrevista “El estado es un gran constructor de ficciones”, plantea que “el escritor reivindica su condición de extranjero, ese no ser de ni de aquí ni de allá, como si siempre estuviera en otra parte. En ningún espacio se siente ‘en casa’”.

ocasiones “\*osario” a su ciudad natal. Esa misma ausencia de casas en pos de la prevalencia de la errancia, el hospedaje y la orfandad resultan estructurantes de *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*.

La búsqueda del padre funda una nueva simetría que establece serie con la búsqueda de figuras sucedáneas a esta, como lo son las de los maestros, los agentes literarios y los precursores. Siguiendo a Luigi Zoja (2016:171), “no siempre el hijo debe realizar un viaje material. Su peregrinación puede ser simbólica, una búsqueda de una relación que otorga un lugar y una justicia al padre”. Como ejemplo del primer tipo, podemos citar *El comienzo de la primavera* (2009), que se centra en el viaje a Alemania que emprende Martínez, un joven argentino, en busca de un profesor a quien él ha traducido. Por otra parte, la expulsión de la que es objeto cuando cuenta cómo es abandonado por un agente que pronostica ningún interés en España para un escritor argentino que escribe sobre Alemania, suscita un desprendimiento de toda adscripción a una literatura nacional, y una búsqueda de su propio sistema de filiaciones. Lejos de generar identificaciones, la patria resulta un pretexto para desalojar la dimensión de lo diferente, de los extranjeros, de los refugiados, de los migrantes, como sucede, por ejemplo, en *Caminando bajo el mar, colgando del amplio cielo*.

Vivimos en una época en la que las patrias retornan como herramientas de exclusión y repulsa de quien no pertenece a un “nosotros” hipotético, pero también como herramientas de interpretación y análisis de una literatura que sigue siendo pensada en términos nacionales pese a haber dejado atrás hace tiempo la obligatoriedad de dar cuenta de una identidad y de un paisaje. (Pron, 2017b: 112).

Ante esto, debe armarse su propia genealogía de escritores que cuestionen los cimientos de las literaturas nacionales, construyendo así autopoéticas desplazadas “donde los rasgos que definen respecto de los autores que configuran su tradición literaria se hacen extensivos también a su propia obra y a su posicionamiento como escritor errante, sin patria” (Bernardi, 2019). De allí que el autor establezca filiaciones con Bolaño, Copi y Gombrowicz que desdibujan, consideran irrelevantes o se oponen a la idea de una identidad nacional.

En este sentido, resulta de especial interés para nuestro análisis que en la novela *Transatlántico*, Gombrowicz no solo propone dinamitar los sentimientos nacionales sino que también, ante un padre polaco que quiere mandar al hijo a la Segunda Guerra para defender su nación, uno de los personajes proponga reemplazar el concepto de patria por el de “filiatria”. En consonancia con este rechazo, de acuerdo con Pron, la historia europea de los últimos doscientos cincuenta años ha demostrado que “las guerras son síntomas psicóticos; la creencia en el Estado nación es patológica, estamos enfermos desde hace más de dos siglos y nuestra enfermedad es la que provoca todo el dolor del mundo” (2017:110).

Por eso, ante lo disparatado y absurdo de la guerra propone un modo de contarla que también es disparatada y absurda, como en *Nosotros caminamos en sueños* (2014) con respecto a Malvinas, en donde se realiza un desmantelamiento de los discursos nacionalistas que posibilitan las guerras en clave paródica y humorística, lo cual constituye, además, una subversión al tratamiento comúnmente serio de este tipo de novelas con base en hechos históricos (Bernardi, 2015). La insistencia de Pron de que no olvidemos que la guerra tuvo como sustrato el nacionalismo argentino<sup>7</sup>, dictatorial, que la motivó y posibilitó, encuentra ligazón con la denominación de Zoja del siglo XX como aquel de “los padres terribles” (2016:178).

<sup>7</sup> En relación con esto, en un cuento de Lo que está y no se usa nos fulminará, leemos: “su hijo (siendo, como es, sólo un argentino a medias o un medio argentino) pensará las mismas cosas que pensaba él cuando iba en coche con sus padres y su padre le hablaba de las maravillas de Argentina, que sólo existen (y esto siempre lo habrá destacado su padre) en la imaginación de los nacionalistas argentinos y en los libros de lit nacional, esos sí, los únicos que su padre habrá reclamado siempre

Gasparini (2006) rescata un ensayo de Gombrowicz contemporáneo a *Transatlántico* en donde señala la “concepción de la patria como tragedia (como hado que implica el sacrificio) y, por otro, la estrategia inventada para escapar a la misma (la *filiatria*)” (49). A la Patria como lugar de lo sagrado, igualada a Dios, Gombrowicz opone un gesto irreverente análogo al de Pron, al que se le puede aplicar también aquel que permite a Gasparini unir a Copi, Perlongher y Gombrowicz a partir de su enunciación impertinente: “podríamos afirmar que la falta de pertenencia es lo que habilita la impertinencia [...] (que) yace en resistirse a entregar su literatura a la patria, a la tragedia, y en forjar un espacio de representaciones que puede ser calificado de “transnacional”” (Gasparini, 2006:51-52).

Por otra parte, Gasparini señala también en Gombrowicz el rechazo de la herencia paterna, que en el caso de Pron estaba ligada con la nación, y el vínculo entre patria, proyecto nacional y “\*osario”, que enunciábamos al comienzo de este apartado:

patria, parece decir Anderson, son todos los muertos que nos han precedido, todos los que han entregado la vida por ella (razón por la cual, por ejemplo, los monumentos nacionales poseen una estética que conjuga lo religioso con lo lúgubre). Este sentimiento sacro (pro patria mori) parece convocar en Gombrowicz la irreverencia, la desafiliación, la asunción del papel del diablo o de alguien que, como el Gonzalo de *Transatlántico*, se da a la filiatria. Este término, algo más rico y connotado que el de bastardía, reúne en *Transatlántico* las ideas de juventud, como fuerza díscola y libertaria, y de potencialidad, como contraria a cualquier tipo de realización; pero ante todo la idea y el gesto de rehusarse a heredar del Padre/Patria (Gasparini, 2006:50).

Para concluir, si el patrimonio a heredar del padre son el país y la patria, de los cuales el autor rehúye, la salida será entonces, en la promesa filiátrica de realización por la vía de la ficción, armarse una tradición literaria alternativa en la cual inscribirse, la de los escritores sin nación o con múltiples naciones; construir una imagen de escritor de entre-mundos; concebir la identidad como un viaje inacabado, material y simbólico, y como una búsqueda constante. En resumen: contarse a sí mismo su propia historia, autoengendrarse, escribir para no ser escrito.

## Bibliografía citada

- Bernardi, María Belén (2015). “Dos novelas de Patricio Pron: la escritura ficcional y los derroteros de la memoria”. En: <http://www.celarg.org/trabajos/bernardicc2015.pdf>; obtenido el 02/03/2020, s/p.
- (2019). “Patricio Pron: lo propio en lo ajeno. Una poética literaria fundada en la proyección”, en Sánchez, M. y Macciuci, R. (eds.), *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*. En: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154>; obtenido el 02/03/2020, 371-386.

---

como su país de pertenencia, un país establecido profundamente en él, en una capa geológica de su conciencia ubicada a una profundidad mayor que aquella que habrá albergado los símbolos superficiales del país en el que nació (el cual, como todo lo importante, no es algo que alguien haya escogido nunca), cosas como un acento o una bandera o la inescrupulosa ingesta de animales” (Pron, 2018:166-7).

- Bozzano, Gastón (2019,16 de abril). “Encontrar una casa en todas partes”. *La Capital*. En: <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/encontrar-una-casa-todas-partes-n1755765.html>; obtenido el 13/06/2021.
- Castany Prado, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Fresán, Rodrigo (2007). “Con título”. *Dossier*. En: <https://revistadossier.udp.cl/con-titulo/>; obtenido el 04/08/2021.
- Friera, Silvina (2009,15 de junio). “El Estado es un gran constructor de ficciones”. *Página 12*. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14223-2009-06-15.html>; obtenido el 10/09/2017.
- Gasparini, Pablo (2006). “Patria y filiatrías (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)”. *Hispanamérica*, 35 (105), 45-58.
- Premat, Julio (2008). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pron, Patricio. (2009). *El comienzo de la primavera*. Buenos Aires: Random House.
- (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Random House.
- (2011a) *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2011b). “Enrique Vila-Matas: el último lector”. *Letras libres*. En: [www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/enrique-vila-matas-el-ultimo-lector](http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/enrique-vila-matas-el-ultimo-lector); obtenido el 15/04/2019.
- (2012). “Prólogo”, en Copi, *Obra (tomo II)*. Buenos Aires: Anagrama, 7-19.
- (2013). *La vida interior de las plantas de interior*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2014). *Nosotros caminamos en sueños*. Buenos Aires: Random House.
- (2017a). *Caminando bajo el mar, colgando del amplio cielo*. Madrid: Siruela.
- (2017b). “Trayéndolo todo de regreso a casa: Saer, Copi, Bolaño y la literatura nacional sin nación”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 801, 108-119.
- (2018). *Lo que está y no se usa nos fulminará*. Barcelona: Random House.
- (2019). “La parte más interesante de mi vida son los libros que he escrito”. *Barullo*, 5,22-27.
- 2020). “El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia: The straight record”. En: <https://patriciopron.com/wp-content/uploads/2020/05/El-espi%CC%81ritu-de-mis-padres-sigue-subiendo-en-la-lluvia.-The-Straight-Record.pdf>; obtenido el 22/05/2019.
- Siedlecki, Magdalena y Rey, Pablo José (2018). *Universos literarios. Retratos entre letras*. Buenos Aires: Rumbo Sur.
- Zoja, Luigi (2016). *El gesto de Héctor*. Madrid: Taurus.



# El cuerpo como apertura en algunos poemas de Hugo Mujica<sup>1</sup>

**Enzo Cárcano**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Universidad de Buenos Aires  
Universidad del Salvador

*enzo.carcano@usal.edu.ar*

## Resumen

“El cuerpo es donde se pierde pie”, dice Jean-Luc Nancy, y sus palabras podrían considerarse como una suerte de apretada síntesis de *Corpus*, el libro en el que la cita aparece. Contra lo que ha sostenido buena parte de la tradición occidental, el francés argumenta que el cuerpo no puede seguir siendo pensado como substancia o como *logos*: se resiste a la explicación, a la totalización; es “ser-excrito”, “interrupción del sentido” en tanto determinación. Estas reflexiones de Nancy pueden ayudarnos a pensar una serie de poemas de Hugo Mujica en los que la corporalidad aparece implicada para subrayar no una presencia, sino algo que nunca está, que nunca se posee, pero que, aun así, es propio del ser humano, íntimo, y que, por tanto, subraya la necesidad de una apertura que asume las figuras del tajo y la herida.

---

**Palabras clave:** poesía; cuerpo; Nancy; Mujica; apertura.

## Body as opening in some poems by Hugo Mujica

### Abstract

“The body is where you lose your footing”, says Jean-Luc Nancy, and his words could be considered as a kind of tight synthesis of *Corpus*, the book in which the quote appears. Contrary to what a good part of the Western tradition has argued, the French thinker argues that the body cannot continue to be thought of as a substance or as *logos*: it resists explanation, totalization; it is “ser-excrito”, “interruption of meaning” as determination. These reflections by Nancy can help us to think about a series of poems by Hugo Mujica in which corporeality is implied to underline not a presence, but something that is never there,

---

<sup>1</sup> El presente texto, leído como ponencia en el XII Congreso Argentino de Hispanistas, constituye un avance de un trabajo más extenso que considera también la poesía de María Rosa Lojo y Enrique Solinas.

that is never possessed, but that, even so, is intimate to the human being and that, therefore, underlines the need for an opening that assumes the figures of the slash and the wound.

---

**Keywords:** poetry; body; Nancy; Mujica, opening.

## 1.

“*El cuerpo es donde se pierde pie*”, dice Jean-Luc Nancy, y sus palabras podrían considerarse como una suerte de apretada síntesis de *Corpus*, el libro en el que la cita aparece. Contra lo que ha sostenido buena parte de la tradición filosófica occidental, el pensador francés argumenta que ya no cabe seguir concibiendo el cuerpo como substancia o como *logos* –como una presencia inteligible–, puesto que se resiste a la explicación, a la determinación, a la significación. Para Nancy, el cuerpo es el más allá –*excedente o límite*– del sentido; la existencia de todas las existencias que *tocan* los bordes del sentido; el ser-*con*, plural en su singularidad o singular en su pluralidad, que se expone –*se presenta ausente, se escribe*– en lo *incorpóreo* del decir –del discurso, de la escritura, del lenguaje–. Escribir el cuerpo sería, entonces, subrayar su esquivez intrínseca, señalar que, allí donde él aparece inscrito, hay un resto que *se escribe*, que solo puede ser sugerido en tanto ausencia. Me interesa este gesto para pensar un conjunto de poemas de Hugo Mujica, independientemente de que, en ellos, no haya elementos suficientes para sugerir, con Nancy, que el *ser-excrito* sea, efectivamente, cuerpo. En dichas composiciones, con todo, la corporalidad aparece implicada para señalar “la fractura de sentido que la existencia constituye” (Nancy, 2003:22), es decir, para indicar que el cuerpo escrito es el lugar de una ausencia –*íntima, constitutiva*– que no cabe más que *abrazar* como tal.

## 2.

Para Nancy, el ser no está dado como unidad primigenia, sino que *tiene lugar* en la materialidad de cada cuerpo, en el ser-cuerpo de cada uno, en la existencia local. Al no haber entonces una esencia o fundamento primero, “*la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia*” (2003:15). Y este ser-cuerpo es también, necesaria y concomitantemente, ser-extenso y ser-expuesto (2003:95): abierto, relacional. De ahí la propuesta nancyana del *singular plural* del ser: siendo cuerpo, el ser es siempre *con* (2006:46), plural en su singularidad o singular en su pluralidad, la existencia de todas las existencias en tanto cuerpos que *tocan* –que *se estiran hasta*– los bordes del sentido. Porque el cuerpo es el límite del sentido, no simplemente como una exterioridad o materia desconocida, sino como el *allí* donde el sentido –como apertura en la que es posible el mundo en tanto significación– se interrumpe, donde se extiende la fractura que es la existencia (2003:22). Escribir, por tanto, nunca es poseer, traducir o ilustrar un cuerpo, sino *tocarlo*, dirigir a él el pensamiento (2003:18):

un discurso del cuerpo o sobre el cuerpo debe a la vez ser tocado por y tocar lo que no es en absoluto discurso. Lo que quiere decir, así simplemente, que el discurso del cuerpo no puede producir un *sentido* del cuerpo, no puede dar sentido al cuerpo. Debe más bien tocar lo que, del cuerpo, interrumpe el sentido del discurso (2003:97).

Contra la idea de *logos*, que comporta la posibilidad de totalizar, Nancy, en línea con una ontología que califica de *modal* o *fractal*, entiende la escritura como *corpus*: ni discurso ni relato, sino catálogo, enumeración aleatoria, yuxtaposición de partes (2003:42-43). La escritura *muestra* que aquello de lo que trata está fuera de ella misma, siendo ese *afuera* no un referente –aun uno inefable– determinable: “El cuerpo, sin duda, [es] eso *que se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe –sino siempre lo que la escritura *excribe*” (2003:67). De lo dicho hasta aquí se deduce entonces que el cuerpo no debe entenderse ni como substancia, ni como fenómeno, ni como carne, ni aun como significación, sino como ser-excrito (2003:19), como interrupción de la escritura: “Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo” (2003:68). Escribir y leer se relacionan, por tanto, con el cuerpo, pero no como su efectiva posesión o su aprehensión intelectual, sino como un *tocar* y *ser-tocado*, es decir, como un allegarse hasta el límite de lo que está siempre afuera.

Los razonamientos precedentes de Nancy sobre cuerpo, sentido y escritura pueden complementarse con la lectura de un par de ensayos del mismo autor anteriores a *Corpus*. En un breve texto titulado “Hacer, la poesía”, incluido originalmente en *Résistance de la poésie*, el francés sostiene que la poesía es “acceso a un sentido cada vez ausente, y llevado más lejos” (2012:120). Se la niega –o se niega a sí misma– si con ella busca darse nombre a un tipo expresivo o figurativo particular, porque el acceso al sentido que la poesía es no debe concebirse como un pasaje o una determinación, como la posesión o comunicación del sentido puesto en palabras, esto es, como significación. Por el contrario, en tanto *poiesis* –desmesurada metonimia–, la poesía es el *hacer* por antonomasia y, en cada momento, “exacción de sentido”, demanda exagerada y exceso: el poema –o el verso o el canto: la poesía no se reduce a un tipo composicional determinado– articula el sentido exacta y absolutamente. Podríamos decir que es la *hechura* finita en la que el acceso al sentido infinito es presentado, y que este acceso es perfecto porque *hace* aquello que *lo hace ser* (2012:126-127).

Por lo dicho hasta aquí, cabe pensar que, para Nancy, lo mejor que puede hacer la poesía –siendo ella resistencia al sentido como determinación– en relación con el ser-cuerpo es exhibir su ausencia. Si bien no podría decirse que los poemas de Mujica que considero para el presente trabajo identifiquen, como Nancy, ser-excrito y cuerpo, sí inscriben el cuerpo para subrayar lo que se escribe, una alteridad íntima que no puede más que ausentarse y que no puede ser asumida más que así, como pura ausencia.

### 3.

Dos de las corrientes estéticas que marcaron los últimos veinte años del siglo pasado en la poesía argentina, el neobarroco –o neobarroso rioplatense, al decir de Perlongher– y el objetivismo que tomó la posta de Giannuzzi, amén de las obvias diferencias de un autor a otro, le concedieron al cuerpo un rol destacado: mientras que en el primero, por un lado, fue la plataforma desde la cual erotizar el lenguaje, esto es, cargarlo de sensualismo y abrirlo a la representación fragmentada en sus manifestaciones –por lo general– más tensas, con cierto gusto por lo sexual y aun lo mórbido; el segundo, por su parte, reivindicó la *percepción* y la posibilidad de crear, a partir de ella, *objetos de lenguaje*, entre cuyos versos se hallaban no solo objetos, sino también cuerpos humanos. Menos central parece haber sido la corporalidad para el neorromanticismo, aunque una de las referencias indiscutidas de dicho movimiento, la poesía de Olga Orozco, ronda en libros como *Museo salvaje* la *conexión* del cuerpo con un

afuera –un más allá del tiempo: el antes de la caída en la contingencia, el inicio de la limitación–. Pese a que ni Mujica, ni Lojo, ni Solinas pueden incluirse sin más en dichas estéticas, que les son –al menos, en parte– contemporáneas, podría pensarse que un aire orozquiano –entre otros elementos, por esa *conexión*– les es cercano.

En la lírica mujicana, que podríamos llamar *desrealizada*, si por esto se entiende que en ella la dimensión referencial de la palabra es más difusa, la corporalidad aparece implicada, en algunas composiciones, para *hacer lugar* a lo que no puede decirse más que en su ausencia. Consideraré, en primer lugar, un poema de *Paraíso vacío* (1992) titulado “Ausencia”:

Fue cuando no pude más y grité “¡yo!”, cuando escuché mi eco diciéndome “¡yo!”.  
 Y supe que las cosas nunca habían tenido bordes, que el hueco de todas las bahías se recortaba en mí, que el borde de todos los otros comenzaba donde faltaba yo.  
 Fue cuando supe que no había nadie.  
 Pero no corrí de un lado a otro para encontrarme con nadie, me quedé solo, y aún así, alguien estaba de más. Quizá no era yo, era el eco de mí.  
 Fue entonces cuando me asaltó una duda: si no había nadie ¿sobre quién rebotaba mi grito para volverse eco de mí?  
 (Es sobre esta duda que ahora escribo, o tal vez, sea sobre la misma esperanza que siempre escribí).  
 (2017:153)

Quisiera poner este poema en diálogo con la noción de *voz* de Nancy, que introduciré brevemente. Para el pensador francés, el sentido se presenta como resonancia o reverberación, como un sonido en remisión constante. Estar a la escucha es, por tanto, abrirse al eco del sentido en un cuerpo que, cual caja, caverna o tubo, lo hace resonar como un “sí mismo” y lo relanza: vibración y apertura, piel de un vientre tensado y boca abierta al mismo tiempo (Nancy, 2007a: 87-88). Pero entre el desierto del sonido –el sentido infinito– y la palabra como determinación, Nancy introduce la idea de voz: ni mera fonación ni propiedad material de un sujeto previo, sino “aquello que suena en una garganta humana sin ser lenguaje” (2007a: 47), pero que es un llamado a hablar, la misma posibilidad de hacerlo. Se trata, entonces, de un corte, una separación, “una existencia eyectada al mundo” (Nancy, 2007b: 36), un clamor en el desierto que abre el camino de la singularidad. Quizá el poema de Mujica podría pensarse como el clamor de una voz en el desierto, uno que, aunque titulado ausencia, es una respuesta a un llamado, el eco del canto del sentido que se recorta en una voz singular, esa que precede a la lengua y a aquel que dice “yo” queriendo marcar los límites de su propia e inabarcable extensión. Pero la composición pone de relieve, al mismo tiempo, la futilidad del yo: el eco rebota en otro y solo así llega al yo; y, precisamente por esa intimidad con el otro para ser, es que las cosas no tienen bordes. No hay *nadie*, porque tampoco hay *yo*. Y cuando el *yo* está *solo*, está de más, precisamente porque está en estado de *yo*. ¿O es el rebote del *yo* en los *otros* lo que está de más? Y, *¿si* no hay nadie porque no hay *yo*, cómo es posible el eco? ¿Sobre quién rebota (en última instancia)? Se trata de una pregunta por el *límite* del sentido, y no es casual, porque la poesía es el sitio del preguntarse por el ser. Aquí, las referencias corporales (el yo en tanto individuación material que hace de receptor del eco) subrayan nuevamente lo que escapa a la aprehensión.

Después de *Paraíso vacío*, las referencias al yo como entidad cerrada, como cuerpo unificado, se pierden, y lo mismo ocurre con la primera persona singular. Con todo, en “Un pedazo

de hambre, un vaso de agua”, de *Noche abierta* (1999), todavía aparece la primera persona, aunque esta vez en plural:

*fiel a lo humano,*

*al tamaño de lo que los brazos  
mecen,  
a la fiesta  
de lo que en las manos cabe,*

*a la callada esperanza  
que es no apretar los labios.*

*fiel a un vaso de agua  
y al pedazo de hambre  
que otro cuerpo nos atrae,*

*fiel a un sorbo, hambre a hambre.*

*fiel al pudor de apenas una seña,  
apenas el abismo  
del otro  
cuando el silencio  
calla la piel que nos separa.*

*fiel al límite de morir hombre,  
de haber abrazado el vacío  
que ese mismo abrazo llenaba.  
(2017:189)*

“El silencio calla la piel que nos separa”: el silencio como encuentro, como sobre-sentido que borra el límite corporal, como posibilidad de apertura, para *caerse* en el abismo de otro. Asumir el vacío luego de haber creído que el vacío podría ser algo efectivamente apresable es algo propio de la mortalidad, límite que nos hace humanos, y más humanos en tanto asumimos ese límite. Porque somos cuerpo, somos finitos. Las implicancias corporales (hambre, sorbo, abrazar, brazos, manos, piel, mecer) son la *patencia* de lo humano en tanto testimonio de su finitud y, a la vez, de ese vacío que nos constituye como lo necesariamente otro. En otras palabras, lo humano se asocia con el cuerpo en tanto su *medida*, pero no como un todo, sino en sus partes: es movimiento y tamaño en los brazos que mecen, es regocijo que las manos abrigan e incluso esperanza en la apertura de la boca. Pero como un otro, ese cuerpo es sosiego para la sed y, a la vez, hambre, puesto que el encuentro con la alteridad comporta un resto que no puede saciarse y que se subraya en esa piel que es, como dice Nancy, distancia y contacto. De esto se trata, en definitiva, ser humano: tocar el límite corporal que nos acerca y nos separa al mismo tiempo, habitar un cuerpo como abrazar un vacío.

Aunque ya presentes antes, desde *Sed adentro* (2001) ganan centralidad las referencias corporales de lo abierto: el tajo, la herida, homólogas de otras, como el rayo o la grieta, que también señalan un espacio (un *kairós* quizá, espacio como tiempo, en el caso del rayo). El ser

humano, su cuerpo, es una grieta, un continuo volcarse hacia un afuera, según puede leerse en el siguiente poema de *Cuando todo calla* (2013):

#### XLIV

*Hay tajos  
que son de amor  
que nos abren un adentro,*

*hay tajos,  
esos mismos tajos,  
que nos salvan de nosotros:  
que nos regalan su afuera.  
(2017:256)*

La referencia al tajo como corte que se hace sobre un cuerpo, pero en tanto amorosa y salvífica apertura de un adentro que posibilita un afuera del sí-mismo. En otras palabras, el tajo (el cuerpo implicado en él) es la *plataforma* entre un adentro y un afuera que son amor y salvación; es una rotura –un traspaso necesario– de lo cerrado, de lo definitivo. Si, como afirma Nancy, el cuerpo es extensión y exposición, el *ego* cartesiano, “identidad atrincherada” (2003:26), constituye un obstáculo para la relacionalidad, para el amor en tanto “tacto de lo abierto” (25). Es así como se comprende la figura de la *herida* en el siguiente poema de *Barro desnudo* (2016):

#### XVII

*Animal herido  
nace el hombre  
cojeando entre lo que es  
y el no serlo nunca  
del todo;*

*bastaría no quererlo todo,  
bastaría hacer casa  
en la herida  
que somos.  
(2017:270)*

El cuerpo, otra vez, es el soporte de la herida, de la apertura. No puede haber herida si no es en un cuerpo. Más bien, somos herida porque somos cuerpo. Para dejar de *cojear*, dice el poema, habría que *no quererlo todo*. Y la poesía, en tanto *exceso*, es ese modo de *hacer casa en la herida*, un modo de asumir la no definitividad.

#### 4.

El cuerpo escrito como *lugar* de lo que no está, como trazo que no se cierra sobre la determinación, sobre la significación, sino que se abre, apelando al título del sexto poemario de

Mujica, *Para albergar una ausencia* (1995). Las reflexiones de Nancy en *Corpus*, según sostuve a lo largo del presente trabajo, sirven para comprender ese gesto, aunque no sea el cuerpo la ausencia de los poemas mujicanos. Con todo, en los textos de Nancy y los poemas de Mujica, escribir el cuerpo es abrir el espacio de lo ausente, de lo que solo cabe como falta. Una última observación: al comentar el gesto de *Último Reino*, el principal núcleo de difusión de lo que se llamó neorromanticismo a finales de los setenta y principios de los ochenta, años de la última dictadura cívico-militar argentina, Mujica se refiere a una “salvación poética” (2008:10), a un “rechazo poético, no político” (11), es decir, en tanto *poíesis*, creación, alternativa. De algún modo ambas posibilidades (poética y política) conviven –de algún modo– en los textos que he considerado en el presente trabajo: frente a una modernidad que rechaza y obtura con violencia la búsqueda de todo lo que escapa a su dominio, esta poesía se erige como una vía alternativa, encaminada no a *decir*, sino a dar fe del misterio, a asumirlo como parte integral del estar en el mundo del ser humano y no como un resto marginal que queda por fuera de lo empíricamente constatable. Estos poemas asumen la necesidad de la indeterminación, la aceptan y la subrayan, precisamente por medio de la inscripción de aquello que nunca está ahí: el cuerpo. Tal correrse tanto de la pretensión moderna de totalidad cuanto de la idea tradicional de poesía como *captura* de lo indecible, es quizá, en la actualidad, un *gesto* que podría llamarse político.

### Bibliografía citada

- Mujica, Hugo (2008). “Dictadura y democracia: tres décadas de poesía argentina”. *Cuadernos hispanoamericanos*, nro. 695, 9-21.
- Mujica, Hugo (2017). *Al alba los pájaros. Antología poética 1983-2016*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, Jean-Luc (2007a). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc (2007b). “Vox clamans in deserto” en *El peso de un pensamiento*. Valencia: Ellago Ediciones, 30-47.
- Nancy, Jean-Luc (2012). “Hacer, la poesía” en *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos, 119-128.





# ¿No es de terror? Lecturas y debates sobre el cuento folklórico maravilloso

**Mirta Gloria Fernández**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

*titiludu@gmail.com*

## Resumen

La recuperación de los relatos provenientes de la tradición oral por parte de España y Argentina comparte datos de interés; por ejemplo, Aurelio Espinosa y su hijo recogen más de 500 relatos entre 1920 y 1936; al mismo tiempo, la Ley Láinez, de 1921, proponía que las maestras argentinas recogieran los relatos folklóricos en sus escuelas. En 1936, ante el avance de la inmigración, el Estado argentino, le propone a la filóloga Berta Vidal de Battini recoger los cuentos contados por sus narradores orales en todo el territorio nacional. En ambos países estos cuentos populares fueron transformándose hasta adquirir una fisonomía desconocida. Al empezar a editarse por escrito, adoptaron, en general, la nomenclatura “relatos maravillosos” “mágicos” o “cuentos de hadas” aunque estos personajes no fueran típicos de España ni Argentina. En este trabajo citamos algunas polémicas sobre los cuentos provenientes de la tradición oral (transformados en escritura), en especial los “mágicos”, y damos cuenta de su particular impacto en lectores infantiles y adolescentes del siglo XXI.

---

**Palabras clave:** cuento; folklórico; maravilloso; polémicas; lectores.

## Isn't it scary? Readings and discussions on the fairy tale

### Abstract

The recovery of the stories from the oral tradition by Spain and Argentina shares data of interest; Aurelio Espinosa and his son collect more than 500 stories between 1920 and 1936; simultaneously, the Láinez Law of 1921 proposed that Argentine teachers collect folk tales in their schools. In 1936, before the advance of immigration, the Argentine Government, proposed to the philologist Berta Vidal de Battini to collect the stories told by their oral narrators. In both countries, these popular tales were transformed. When they began to be published in writing, they generally adopted the nomenclature “magic” or “fairy tales” even though these characters were not typical of Spain or Argentina. In this presentation, we show some controversies, about the stories from the oral tradition, especially the “Enchantment”,

(transformed into writing) and we give an account of their particular impact on child and adolescent readers of the 21st century.

---

**Keywords:** folk tale; fairy tale, polemics; impact; readers.

En la década del '60 el historiador Phillipe Ariès (1988) sostuvo que las obras del arte medieval carecían de representaciones sobre la infancia debido a que en la sociedad de esos tiempos no existía una distinción consciente entre esta etapa de la vida y la adultez. No obstante, mucho antes de que se tuviera en cuenta esta diferenciación social, los narradores orales, sin distinguir edades entre sus oyentes, contaban historias que reivindicaban a los campesinos y mostraban la crueldad de los ricos y poderosos para con los más desposeídos (Zipes, 2001). Con la creación de la escuela, los niños pasan a ocupar el centro de la escena social, y es entonces cuando se requieren cuentos para su educación moral. Esta circunstancia promueve el interés por la recuperación de los relatos vernáculos, que se inició durante el Romanticismo y continuó en los años de la formación de los estados nacionales europeos. Giambattista Basile uno de los primeros intelectuales en quien recalaría gran parte de los recopiladores posteriores, recoge la tradición napolitana en *El Cuento de los Cuentos*, publicado en 1674 como *El Pentameron*. En 1694, Charles Perrault recrea la tradición oral francesa; sus historias serán fundantes de una literatura infantil y juvenil universal cuya destinación no fue, en principio, la infancia. De igual modo, si bien la primera edición de los cuentos de Jacob y Wilhelm Grimm, de 1812, persiguió el objetivo de documentar las raíces alemanas, en la segunda, de 1819, se quitarán las expresiones impropias para la niñez (Tatar, 1987:203).

La historia de la recuperación de los relatos provenientes de la tradición oral por parte de España y Argentina comparte algunos momentos de interés. Citamos como ejemplos al estudioso español Aurelio Espinosa quien recoge más de 500 relatos entre 1920 y 1936; paralelamente, la Ley Láinez de 1921 dispuso que las maestras argentinas registraran las manifestaciones folklóricas en sus respectivas escuelas. Este compromiso se continúa en 1936 cuando, ante el avance de la inmigración, el Ministerio de Educación le encomienda a la investigadora, oriunda de San Luis, Bertha Vidal de Battini<sup>1</sup> la recopilación de los relatos tradicionales en el territorio nacional y el estudio del habla regional (Palleiro, 2014). Tanto Espinosa (1945:45) como Vidal de Battini (1983:9) dejan sentada la pertenencia a la cultura universal del material narrativo recogido, adhiriendo, desde ya, a las teorías sobre el tronco común que une las historias<sup>2</sup>. Estas tienen un parentesco indudable con los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm.

La tesis de que la Literatura infantil y juvenil se alimentó del material de los escritores y folkloristas del mundo cuenta con unánime aceptación. Al empezar a formar parte de una literatura escrita, adoptaron, en general, la nomenclatura “cuentos de hadas” basándose en la

---

<sup>1</sup> Desde 1921, el Ministerio de Educación organizó la llamada Encuesta del Magisterio desde la cual realizó, a través de las maestras, el registro del relato oral argentino en escuelas situadas en toda la extensión del territorio. Tomando como base esta Encuesta Folklórica, Berta Vidal de Battini como Inspectora Seccional y Encargada de la Sección de Habla Regional, Narraciones Populares, Cuentos y Supersticiones, Usos y Costumbres de la Comisión de Folklore y Nativismo fue la encargada de recoger, clasificar y seleccionar las expresiones de la tradición argentina en el territorio nacional (Palleiro, 2014).

<sup>2</sup> “Nada tendría de particular que un cuento español cualquiera, tomado de la tradición oral moderna, viniese de alguna tradición ibérica, fenicia o cartaginesa y transmitido directamente por la tradición oral”. (Espinosa, 1945:45). “El cuento popular de la Argentina conserva, recrea y enriquece la herencia del cuento popular español y revive la tradición oral occidental, que asimiló elementos milenarios de la tradición oriental, pero adquirió características propias que la singularizan. Este corpus de narraciones tradicionales es el aporte argentino a la ciencia universal del cuento popular” (Vidal de Battini, 1983:9).

presencia hegemónica de estos personajes en una literatura europea de incidencia mundial. Especialmente, las ediciones francesas y alemanas fueron el faro de las sucesivas adaptaciones cinematográficas gracias a las cuales, a pesar de la manipulación tendenciosa de la que fueron objeto, siguen teniendo vigencia entre lectores y espectadores. De manera notable, Disney modificó no solo los cuentos sino la forma de leerlos desde el ideario de la familia norteamericana (Zipes, 2001).

Con las sucesivas adaptaciones y versiones de los cuentos se desarrollaron, paralelamente, corrientes críticas que develaban la preocupación adulta por su efecto en los destinatarios infantiles. A principios del siglo XX, la polémica se produce en espacios marcados por la preocupación por la educación pública, como es el caso de la revista *El monitor de la educación común*, órgano del Consejo Nacional de Educación argentino. Entre algunos de los testimonios sobre el sujeto escolar alrededor del cual gira esta revista, tomamos el siguiente:

[...] Los cuentos son verdaderamente su pasto natural, el alimento más rico y agradable para su cerebro (...) mientras que los niños pidan este alimento, me parece que los mayores no debemos tener escrúpulos en concedérselo, en dejarlo en aquel mundo de ilusiones tan agradables, mágicas y reales a la vez. (Lombroso, 1910:38)

Abonando esta idea, unos años más tarde, en el mismo órgano oficial, se postula:

[...] En lo que concierne a los niños ha dicho un famoso autor que “abandonar el elemento mitológico y feérico del cuento de hadas sería para la cultura occidental una pérdida análoga a la que representaría para los anglosajones el abandono de la *Biblia* o de Shakespeare. (Bryant: 1932:158).

En este mismo número. cuatro años antes de iniciar sus viajes en los que recogería un monumental corpus de cuentos contados por sus propios narradores, cuyo producto fueron, sumados a los acopiados en la Encuesta Láinez, los diez tomos de los *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina* (1983), en un artículo sobre la importancia de llevar a la escuela expresiones folklóricas como la danza, la poesía y la narración, afirma Vidal de Battini:

[...] Estará excluido mucho de lo que pertenece al género picaresco, al realista, al supersticioso, y todas aquellas creaciones de ciencias ocultas que chocarían con la mentalidad simple del niño. No serán para ellos, los cuentos de los aparecidos, –de la luz mala, del familiar, de las brujas, de la salamanca y todas las variadísimas formas del diablo americano. En esta parte del folklore estriba el peligro que se ve de inmediato cuando se piensa en él para la escuela. (Vidal de Battini, 1932:18).

Dentro de esta corriente de rechazo al cuento folklórico maravilloso, el especialista español en literatura infantil y juvenil Antonio Robles, imparte, en 1942, un ciclo de seis conferencias patrocinadas por la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública y por el Colegio de México, dirigidas a un público adulto. Estas se publicarán en 1945 con prólogo de Alfonso Reyes con el sugerente título de uno de los seis trabajos críticos *¿Se comió el lobo a Caperucita?* El autor sostiene, en uno de sus escritos en el que arremete contra el autor danés Hans Christian Andersen:

Yo tengo el criterio de que el que escribiera con perfección para los niños sin hacer sacrificio de su personalidad literaria, sería un retardado mental; creemos que para escribir literatura infantilista, hay que cortarse las puntas de la vanidad y las del gusto literario de la edad de uno— distinto del de la infancia, naturalmente—, y hacer la obra un poco achicada y simple, o como si dijéramos agachada, para ponernos a su altura y alegrarles o inquietarles directamente con la narración. (Robles, 1942:24-25).

También Robles se hace eco de la posición del maestro y poeta argentino Germán Berdiales para profundizar ese rechazo de la época al cuento maravilloso:

[...] Raya en lo inconcebible —se ha dicho en Argentina— que se pongan en manos de criaturas cuentos como “Piel de Asno”: un rey que enviuda y se quiere casar con su propia hija; “Barba Azul”, cuya séptima esposa descubre los cadáveres ensangrentados de las seis anteriores; “Caperucita Roja”: lo espantoso de un lobo que devora a una anciana y a su nieta; “Blancanieves”: una reina envidiosa de su hijastra, que ordena asesinar a ésta y que le traigan las entrañas. ¿Son cuentos para niños— dice—, o cuentos para formar asesinos y malvados? ¿Es posible que haya padres que permitan leer tamañas monstruosidades y crueldades a las criaturas? (Robles, 1942:106-107).

Acorde con este enfoque, en los años cincuenta, Darío Guevara (1969) le adjudica el incremento del delito a las historias truculentas, sanguinarias y feroces leídas por los adultos en su niñez. Contra estas posiciones reaccionará el pedagogo brasileño Jesualdo Sosa (1959:31):

[...] De acuerdo con el éxito que han tenido estos cuentos durante tantos siglos, tendríamos que pensar lógicamente que no quedaría en el mundo casi nadie que no fuera asesino o malvado, si aceptamos que *todos* hemos gustado y regustado de esta literatura en nuestra más tierna edad; y parece que tales cuentos no han podido imponer su ética “perversa”, por lo menos en lo que respecta a nuestras experiencias.

En la década del ‘60 estas polémicas continúan. En Argentina si bien existen voces psicoanalíticas de vanguardia, como la de Clara Roitman, que reivindica el valor cultural de los cuentos (Fernández, 2014:107-127) las especialistas que conforman el colectivo pedagógico SUMMA, encabezado por Dora Pastoriza y Martha Salotti, fundadoras del primer profesorado de letras especializado en Literatura Infantil, y con una influencia crucial en los diseños curriculares de varias décadas, proponen conservar los cuentos tradicionales europeos, pero extrayéndoles las partes cruentas (Pastoriza, 1962; Fernández, 2012).

Caperucitas devoradas, niños huyendo de agitados hornos (Grimm, 1985a), reyes a punto de comerse a sus hijos cocinados por esposas vengativas (Basile 2006), cadáveres de niñas sangrientas (Perrault, 1983a), hermanitos decapitados por madrastras resentidas (Grimm, 1985b), ogros que degluten a sus propios hijitos (Perrault, 1983b), niñas vengativas que burlan a los poderosos (Jacobs, 1973) y gigantes que se tragan a dulces nietecitas en el sótano de los abuelos (Espinosa, 1997) resultaron despreciables, incluso indignos, para los valores pregonados por el capitalismo. Lo siniestro encarnado en la familia va a ser relativizado, hasta elidirse, con lo cual gran parte de la herencia folklórica se irá desvaneciendo en versiones y reinterpretaciones diversas acordes con la familia feliz.

Sin embargo, muchos de los detractores del cuento de hadas se vieron neutralizados por la aparición del famoso texto de Bruno Bettelheim (1976) *The Uses Of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, de 1976, traducido como *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, donde el psicólogo austríaco aborda la influencia positiva del cuento de hadas en la educación de los niños y pone de relieve su función catártica en las emociones infantiles. Bettelheim, en el contexto setentista de fuerte adhesión al freudismo, argumenta que el protagonista del cuento popular, opuesto al mítico semidiós, se parece al niño en su fragilidad, en su inseguridad y en sus sentimientos ambivalentes hacia los seres queridos. A partir de estas ideas, se difunde en España y Latinoamérica el rol positivo del cuento de hadas en la resolución de los conflictos infantiles.

Contra esta posición surgieron corrientes feministas que alertaban sobre el rol pasivo de las heroínas maravillosas; y ante el avance patriarcal representado por los príncipes y por el cazador que salva a Caperucita proponían modificar los cuentos (Mc Donald, 1982:8-20). Simultáneamente, enfoques marxistas se centraban en la matriz de resignación que transmitían los personajes campesinos de las historias. Hugo Cerdá (1985) dirá al respecto que los cuentos representan fórmulas rígidas que pretenden expresar una universalidad basada en los intereses de las clases señoriales. Probablemente, este tipo de explicaciones se afiance mucho más, a lo largo de los años, sobre la base de los filmes de Disney donde se fortifican los valores de acuerdo a las condiciones de recepción de la obra; tal es el caso de la primera versión cinematográfica “*Sleeping Beauty*”, de 1959, que se inclina a favor de la familia tradicional, mientras la última, “*Maléfica*”, de 2014, lejos de reforzar los roles arquetípicos, presenta un beso final netamente femenino.

A fines del siglo XX, críticas argentinas como Graciela Montes (1990) y María Adelia Díaz Rönner (2001) postulan que la fantasía de los cuentos –al no ser controlable en sus efectos– fue obligada al destierro del mundo infantil. Estas teóricas argentinas han tratado de defender el carácter estético y la condición de literaridad del cuento de hadas. Marcela Carranza, desde la revista *Imaginaria*, interpela la corriente preocupada por los valores que esta literatura, originada en tiempos ancestrales, pudiera cuestionar o contradecir:

Toda esta literatura ineludible dentro de la historia de la literatura universal, con siglos de existencia, no se aviene, como es de esperarse, a un discurso políticamente correcto. Los héroes de estas historias para lograr sus propósitos, por lo general humillar o incluso destruir al poderoso y ascender en la escala social, recurren a estrategias “non sanctas” como la mentira, el engaño y la estafa. Muchos de estos cuentos no suelen ser aceptados por la lupa escrutadora de algunos adultos, para quienes todo texto infantil debe ser instructivo, ejemplarizante, o por lo menos no contradecir los valores morales oficiales (Carranza, 2012).

En un trabajo empírico reciente, la lectura de *Barba Azul* y *Piel de asno*, ambos de Perrault (1983c), ilustrados por Gustave Doré, dio como resultado que un grupo de varones de entre 16 y 17 años, en una escena de crítica e interpretación posterior a la lectura, preguntara dónde podrían conseguir este tipo de cuentos de “un terror tan real”, agregando toda clase de alabanzas acerca de los textos leídos. A esta experiencia le siguieron otras en las que, ante la pregunta acerca del estante de la biblioteca en el que ubicarían *Hansel y Gretel* (Grimm, 1985a) *Pulgarcito* (Perrault 1983b), *Barba Azul* (Perrault, 1983c.) y *Piel de asno* (ib), chicas y chicos de los primeros años de la escuela secundaria elegían el lugar del “terror”. Para alguien que conoció estos cuentos como maravillosos la respuesta no es ociosa, sino que da cuenta de

cambios en la percepción genérica. Aquellas historias que las generaciones anteriores leyeron desde el verosímil maravilloso son leídas como terroríficas apegadas a “lo real” en el siglo XXI. Para unos chicos del siglo XXI un personaje masculino que se quiere casar con su hija, más allá de la época y más allá de su rol de rey, es un abusador infantil; mientras Barba azul será para ellos un asesino serial. Por lo tanto, no hay dudas de que estas historias van en el estante de “los de miedo”.

Cuando los lectores realizan una interpretación divergente y cuando esas miradas, acaso trasgresoras, extrañas o desbordadas, se reiteran una y otra vez es preciso preguntarse sobre su razón de ser. Así por ejemplo, ante la lectura del texto satírico de Jonathan Swift<sup>3</sup> (2000) que propone servir en bandejas a los hijos de los irlandeses pobres para que sean comidos por la alta sociedad inglesa, un grupo de estudiantes de quinto año de secundaria y un curso del profesorado de Psicopedagogía interpretó que en 1729 quizás fuera posible que la gente se comiera a los niños pobres. Esta elucidación no es vana ni absurda para un grupo de personas cuya mirada hacia los adultos se ha tornado escéptica. Después de todo, la gente joven puede ser testigo en las calles o en internet de las formas de maltrato actuales hacia los niños inmigrantes, los refugiados, los pobres o, incluso, hacia ellos mismos.

Cuando los jóvenes asimilan el terror de los cuentos de hadas están diciendo algo semejante a lo que postula el historiador Robert Darnton (1987) sobre la escasa magia que caracteriza a los cuentos folklóricos englobados en los llamados cuentos de encantamiento. Ese resto que prevalece en las sucesivas adaptaciones permite inferir la necesidad de contar determinadas prioridades por parte del hombre común del pasado lejano; entre estas destaca el casamiento por herencia, como es el caso de *Barba azul*; las uniones no santas entre familiares, como se sugiere en *Piel de asno* y el hambre de los niños abandonados que tienen que robarle al ogro o a la bruja— custodios tradicionales de la fortuna—, como muestran *Pulgarcito* (1983b), Hansel y Gretel (Grimm, 1985a) y “Molly Whuppie” (Jacobs, 1973).

Acaso las viejas polémicas empiecen a perder sentido ante el avance de una cultura visual atractiva y compleja. Por ejemplo, el libro – álbum (Fernández, 2021:45-48), típico de la literatura infantil y juvenil, se nos presenta hoy como un objeto que apuesta a la retórica de la imagen y a la profundización de los clásicos a través de signos plásticos que cuestionan el lugar de los malvados o sencillamente se presentan como parodias, en disputa o en conjunción con los hipotextos, en las que se destacan la ironía, el juego del libro adentro del libro, la metalepsis y una serie de juegos lingüísticos en los que, por momentos, parece importar muy poco la trama (Fernández, ib.). El dominio de la forma y de la técnica se impone en un mundo con acceso a cortar y pegar la belleza de los clásicos infinitamente en una pantalla desbordante de trazos y colores que proyectan mensajes acordes al momento. Evidencian así la capacidad del cuento folklórico para adaptarse a todos los formatos, todos los géneros y hasta todas las tipografías que se achican o se agrandan según la medida del destinatario. Incluso hasta desaparecen en pro de un receptor propenso a la lectura de imágenes. Evaporación de las traducciones. Pura y bella estética al servicio del niño y del adulto.

Más allá de la crítica y más allá de la teoría, la producción dirigida a la infancia está atrapada por el mercado, pero a la vez fluye por distintos canales. La locuacidad se justifica solo si las imágenes lo acreditan.

Mientras tanto se discute acerca de la identidad del hada madrina en la nueva adaptación musical del relato clásico “Cenicienta” a cargo de Amazon Prime, donde el clásico personaje

<sup>3</sup> Me refiero a “Una modesta proposición para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público”.

del hada madrina, que convierte un zapallo en una carroza, ya no será mujer, sino que se mostrará sin género específico. La responsable de esta nueva versión del tradicional cuento de hadas, la guionista y directora Kay Cannon, ha declarado para medios internacionales que la magia no tiene género<sup>4</sup>. Al respecto, vale recordar el planteo de la especialista María Inés Palleiro (2014) sobre la versatilidad de las matrices del cuento folklórico para adaptarse a las nuevas prerrogativas, a los nuevos discursos sobre el mundo. De allí que sean más conocidos los personajes que los cuentos mismos, como así también se sigan reiterando ciertos motivos tradicionales que han podido subsistir por su fortaleza. El hada madrina es indeleble y seguramente lo será también la pérdida del zapatito de cristal. La pregunta es si se elidirá el corte sangriento de talones ordenado por la madrastra para que a sus hijas les quepa el zapatito y la venganza brutal hacia las malvadas; dos escenas incluidas en la obra de los hermanos Grimm (1985c). Veamos una de ellas:

Al dirigirse los novios a la iglesia, la mayor se colocó a su derecha y la pequeña a la izquierda, pero entonces las palomas le sacaron a cada una un ojo. Luego, cuando salieron de la iglesia, la mayor estaba a su izquierda y la pequeña a su derecha, y entonces las palomas le sacaron a cada una el otro ojo, y así fueron castigadas a quedarse ciegas durante toda su vida, por malas y falsas.

Quien hizo caso omiso de las modas de su época fue la poetisa chilena Gabriela Mistral, premio nobel de Literatura, que versiona, entre 1924 y 1926, los famosos relatos “La Cenicienta”, “La Bella Durmiente del Bosque” y “Caperucita Roja”, inspirada en la obra de Perrault y también en la “Blanca Nieves” de los hermanos Grimm. Fruto definitivo de su amor por los clásicos y defensora de la tradición oral o de los llamados cuentos de viejas, la estrategia literaria de Mistral es conservar la crueldad original en un complejo trabajo de transposición al género poético, veamos unos versos:

*Y el viejo Lobo ríe, y entre la boca negra  
tienen los dientes blancos un terrible fulgor.  
“Abuelita, decidme: ¿por qué esos grandes dientes?”  
“Corazoncito, para devorarte mejor...”.*

*Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,  
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;  
y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,  
y ha exprimido como una cereza el corazón.*

Los cuentos maravillosos provenientes de una tradición oral universal, tan viejos como la era glaciaria (Zipes, 2001) atraviesan todas las épocas y geografías independientemente de las polémicas y de los fuertes discursos de rechazo que producen. En el siglo XXI un grupo de jóvenes los ubican en el estante de los de terror dando cuenta de una mutación genérica o de que lo maravilloso es terrorífico, y de cierto gusto por el terror. De ahí el agrado que manifiestan ante la lectura de las versiones que conservan las escenas más crueles que, por lo general pueblan los cuentos más antiguos. Quien no lo crea puede visitar los cuentos de

<sup>4</sup> Diario El español, 17 de mayo de 2021.

magia que se incluyen en la obra de Vidal de Battini donde los narradores orales no escatiman ni en locuacidad ni en violencia.

### Bibliografía citada

- Ariès, Philippe (1988) “El descubrimiento de la infancia”. En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus.
- Basile, Giambattista (2006) “Sol, Luna y Talía”. En *Pentamerón, El cuento de los cuentos*, Madrid: Siruela.
- Bettelheim, Bruno (1976) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.
- Bryant, Sara C. (1932) “La hora del cuento”. En: *El monitor de la educación*, Año LI, N° 715, Buenos Aires.
- Carranza, Marcela (2012) “Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil”. En *Imaginaria* N° 313.
- Cerda, Hugo (1985) *Ideología y cuentos de hadas*, Akal: Madrid.
- Darnton, Robert (1987) “El significado de mamá Oca”. En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Rönnner, María Adelia (2001) “Ingreso a las traiciones”. En *Cara y Cruz de la literatura infantil*, Buenos Aires: Lugar.
- Espinosa, Aurelio (1945-1946) *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Espinosa, Antonio (1997) “El tragaldabas”. En *Cuentos Populares de Castilla y León*, Madrid: Departamento de Antropología de España y América, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández, Mirta Gloria (2014) *Los devoradores de la infancia*, Córdoba: Comunicarte.
- Fernández, Mirta Gloria (2012) “Algunas operaciones literarias en torno a los comeniños a la vuelta del psicoanálisis”. En: *Actas del V Congreso Internacional de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras: Universidad de Buenos Aires.
- Fernández, Mirta Gloria (2021) *Malvados incansables en literatura infantil y juvenil. Un estudio de libros álbum con devoradores*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/12348>
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1985a) “Hansel y Gretel”. En *Cuentos de niños y del Hogar II*, Traducción de la 7ª edición de 1857, Berlín-Madrid: Anaya.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1985b) “El enebro”. En *Cuentos de niños y del Hogar II*, Traducción de la 7ª edición de 1857, Berlín-Madrid: Anaya.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1985c) “Cenicienta”. En *Cuentos de niños y del Hogar II*, Traducción de la 7ª edición de 1857, Berlín-Madrid: Anaya.
- Guevara, Darío (1969) *Psicopedagogía del cuento infantil*. Buenos Aires: Bibliográfica OMEBA.
- Jacobs, Joseph (1973) “Molly Whuppie”. In *English Fairy Tales by Joseph Jacobs*, Mishawaka, U.S. A, Bookseller: Better World Books.
- Lombroso, Paula (1910) “¿Por qué gustan los cuentos a los niños?”. En: *El monitor de la educación común*, Año XXIX– N° 445, Tomo XXXII Buenos Aires, 31 de enero de 1910, pp. 38-42.
- Mc Donald, Ruth (1982) “The Tale Re-told: Feminist Fairy Tales”. En: Ruth K. Mac Donald (ed.) *Children s literature association quarterly*. Boston: Northeastern University, pp 8-20.



- Mistral Gabriela (1935) "El folklore en la escuela". En *Revista de Pedagogía*, año XIV, N° 160, Madrid, abril 1935, pp, 145-152.
- Mistral, Gabriela (2014) ***Caperucita Roja***. Santa Cruz de Tenerife: Diego Pun. Ilustr. Paloma Valdivia.
- Montes, Graciela (1990) "Realidad y fantasía o como se construye el corral de la infancia". En: *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Palleiro, María Inés (2014) "La oralidad, el archivo y la investigación dialectológica". En Palleiro (comp.) *Oralidad, narrativa y archivos: tradición y cambio social en el contexto argentino*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Pastoriza, Dora (1962) "Literatura infantil: Alcances de esta expresión". En *El cuento en la Literatura Infantil*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Perrault Charles (1983a) "Barba azul". En *Cuentos de hadas ilustrados por Doré*. Barcelona: Lumen.
- Perrault Charles (1983b) "Pulgarcito". En *Cuentos de hadas ilustrados por Doré*. Barcelona: Lumen.
- Perrault Charles (1983c) "Piel de asno". En *Cuentos de hadas ilustrados por Doré*. Barcelona: Lumen.
- Robles Soler, Antonio (1942) *¿Se comió el lobo a Caperucita? Seis conferencias para mayores con temas de Literatura Infantil*. México: América.
- Sosa, Jesualdo (1959) *La literatura infantil: ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*, Buenos Aires: Losada.
- Swift, Jonathan (2000) "Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país". En Adolfo Bioy Casares: *Ensayistas Ingleses*, Buenos Aires: Océano.
- Tatar, María (1987) *The Hard Core of Fairy Tales*: New Jersey: Princeton University Press.
- Vidal de Battini, Berta (1983) Tomo IV. *Cuentos populares y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Vidal de Battini, Berta (1932) "El folklore en la escuela". En: *El monitor de la educación común*, Buenos Aires, Año LI, N° 715:18-25.
- Zipes, Jack (2001) *Romper el hechizo: Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen.



# La crónica de Indias: genealogía hispanista y dispositivos discursivos específicos<sup>1</sup>

**Vanina María Teglia**

Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Instituto de Literatura Hispanoamericana

*vaninategla@filo.uba.ar*

## Resumen

Este artículo revisa las caracterizaciones de las crónicas de Indias en sus semejanzas y diferencias con la crónica occidental –y con la española específicamente–, vinculadas desde sus orígenes con el poder gobernante. Propongo que este género discursivo, que proliferó entre los documentos de Indias, dio lugar oportunamente entre sus páginas al testimonio de un mundo que, desde la lejanía, se esperaba que fuera vencido por los hombres enviados a conquistar y colonizar el continente. Las crónicas de Indias se propusieron a sí mismas como testimonios de vista de un mundo desaparecido y, a la vez, esperanzador, nuevo y deseable. Cuestiono, además, el efecto de verdad de la reiteración gramatical del enunciador en primera persona de estos textos (el yo) para poner el acento, en cambio, en sus posibilidades discursivas de certificación del propio sujeto.

---

**Palabras clave:** crónicas de Indias, testimonio, Nuevo Mundo, testigo de vista, colonial.

## The chronicle of the Indies: Hispanic genealogy and specific discursive strategies

### Abstract

This article reviews the characterizations of the chronicles of the Indies in their similarities and differences with the western chronicle –and with the Spanish one specifically–, linked from their origins with the ruling power. I propose that this discursive genre, which proliferated among the documents of the Indies, opportunely gave place among its pages to the testimony of a world that, from afar, was expected to be conquered by the men sent to conquer and colonize the continent. The Chronicles of the Indies proposed themselves as

---

<sup>1</sup> Esta ponencia es una versión resumida de un artículo –más extenso– que se encuentra aprobado y en prensa para ser publicado por la revista *Letras* de la Pontificia Universidad Católica de Argentina.

testimonies of a vanished world and, at the same time, hopeful, new, and desirable. I also question the truth effect of the grammatical reiteration of the first-person enunciator in these texts (the “I”) to emphasize, instead, their discursive possibilities of certifying the subject itself.

---

**Keywords:** chronicles of the Indies, testimony, New World, eyewitness, colonial.

La crónica –y en esto seguimos a Hayden White en su análisis del relato de representación histórica-es, como sabemos, superadora de los anales históricos, que consistían en aquellos calendarios de la Antigüedad referidos al pasado. De forma concisa y cronológica, los anales enumeraban los acontecimientos significativos de una comunidad, reino o nación sin conseguir configurar un componente narrativo. La crónica, en cambio, surgida en el Occidente medieval, se caracteriza por su coherencia narrativa, organización de los materiales por temas y, a veces, por ámbitos, aunque conserva el ordenamiento cronológico en el relato de los episodios, típico de los anales. Pero, a diferencia de la Historia –género posterior que alcanza su perfección en el Romanticismo–, fracasa en conseguir el cierre narrativo y –como concluye White-suele finalizar el relato simplemente con un desenlace abierto, al que podrían agregarse más episodios sobre el mismo tema en cualquier ocasión.

El nombre “crónica” deriva del griego *khronos* (“el tiempo que pasa”), aunque algunas crónicas consideran que, etimológicamente, la palabra ha derivado de “corona”, por su relato de los hechos de los reinos medievales y renacentistas y por una deformación lingüística del nombre que, por momentos, deviene “corónica”. Sin embargo, esta segunda interpretación parece forzada y, en crónicas de Indias, solo la he visto cuando, con el estilo propio de la filología renacentista, se intenta sumar una alabanza a la Corona en la *captatio benevolentiae* de los paratextos. Es por este mismo motivo que la *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala advierte en su “Consideración”:

Se ha leído todas las historias y corónicas de los reyes principales emperadores del Mundo de los reyes y príncipes emperadores del Mundo, así cristianos como del gran turco y del rey chino, emperadores de Roma y de toda la cristiandad, y de judíos y del rey de Guinea, no he hallado a ninguno que haya sido tan gran majestad y sean menospreciados, y no ha sido tan gran majestad ni tan gran rey y de tan alta corona como mi abuelo rey Inca Yupanqui. (Huaman Poma de Ayala, 2015,497-498)

La deformación de “crónica” en “corónica” y las asociaciones que despierta el término develan, en verdad, el vínculo cercano entre relato histórico y narración sobre el poder gobernante o, incluso, la consolidación de este último que el género facilita.

Un ejemplo considerado iniciador de las crónicas en el ámbito colonial indiano son los diarios de viaje de Cristóbal Colón. Si bien perdidos hoy, los diarios colombinos recuperados y resumidos por el fraile Bartolomé de las Casas refieren los eventos sucedidos al Almirante y a su armada desde su salida de Sevilla, en el cruce del Océano Atlántico, llegada a las Indias y retorno. Puesto que las distancias comienzan a tornarse un tema central en las crónicas de Indias, la realidad geográfica se impone sobre la escritura y compite por ser el eje vertebrador de los núcleos narrativos en estos relatos. Así es como algunas crónicas de Indias, como la *Relación* o *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, la *Brevisima relación de la destrucción*

de las Indias, entre muchas otras, comienzan el relato guiadas por un claro eje temporal para organizar, luego, las unidades narrativas de acuerdo con los espacios recorridos e identificados. Leonardo Funes observó la genealogía discursiva que hizo que la cronística de Isidoro de Sevilla fuera la que fijara el estilo propio de la crónica española. Además de haber reunido ideológicamente a los pueblos hispánicos bajo el concepto de un poder central, el estilo narrativo isidoriano hereda, de los anales históricos, la escansión temporal de la que –como vimos– las crónicas de Indias son continuadoras. Además, este estilo agrega un componente estructurante: “el del personaje-protagonista (emperador, rey, obispo), herencia de la narración hagiográfica” (Funes, 2008, 246). En este sentido, las crónicas de Indias, así como las relaciones de méritos y servicios, se esfuerzan enormemente por configurar un *ethos* heroico, merecedor de famas, pero, sobre todo, de distinciones nobiliarias para las familias involucradas y réditos económicos. Sobre esta cuestión, las cartas de relación de Hernán Cortés son un modelo temprano y rector de otras crónicas de Indias, sobre todo, porque México constituyó la primera conquista que interesó a la Corona española y porque Francisco López de Gómara, Cronista Oficial en España, entronó la versión cortesiana de los hechos como la “verdadera” historia de la conquista de México.

Pero es el modelo creado por el rey español Alfonso X –poética del relato histórico vigente hasta el siglo XVI– el que instala la idea de la escritura historiográfica en prosa, más racional y ordenadora que el verso por su carencia de ornamentación. Esta cronística, además, construye al protagonista y a sus personajes especulares sobre el modelo de la figura ejemplar, mientras que, al narrador, le atribuye todos los poderes de la omnisciencia y la articulación de otras voces o fuentes, incluso, controvertidas o contradictorias, que son homogeneizadas por un principio de autoridad historiográfica. La crónica de Indias, por supuesto, se inserta en esta tradición genérica, pero amplía el espectro genérico incluyendo variedades sub-genéricas como las relaciones legales, las cartas relatorias, los diarios de viaje y de navegación, algunos géneros históricos particulares como las décadas, los comentarios y la historia de estructura profética, y las crónicas propiamente dichas desde ya, entre otros.

Para Roberto González Echevarría, la Historia de corte humanístico: “da más importancia a la moral cortesana o caballeresca de los actores [...] se ocupaba de los momentos culminantes”. (González Echevarría, 1984, 159 y 162). En cambio, las relaciones son informes legales en los que, generalmente, testigos oculares de los hechos dan cuenta de su desempeño o del de las personas circundantes: “se reflejaba en ellas, mediante ciertas fórmulas, el contacto de un yo con la realidad circundante” (González Echevarría, 1984, 160) y, por esto, engendrarían una verdad mejor avenida con los hechos. La relación daría cuenta de una verdad más contingente, más apegada a los hechos, “tal como éstos ocurrieron”; es decir, tal y como éstos le ocurrieron en el pasado al narrador. Esto explicaría, por ejemplo, la repetición de “yos” en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, pero, también agregamos, en la *Carta de Jamaica* o *Lettera Raríssima* de Cristóbal Colón, que narra las peripecias e infortunios de su cuarto viaje a las Indias. Las recurrentes marcas del yo enunciador se aparecen como recurso de una verdad enfrentada a la de la historiografía humanística y a la oficial.

Esta propuesta resultó muy consultada y referida por los Estudios coloniales de aquellos años y los posteriores. Sin embargo, a nuestro parecer y a la luz de los avances de los últimos años, consideramos que contienen, por lo menos, una visión de comprobación imposible<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sin embargo, en *Mito y archivo*, González Echevarría revisa y orienta sus planteos hacia ideas similares a las que proponemos en este trabajo. Por ejemplo, en la idea que sobrevuela todo su libro acerca de que la temprana historiografía de Indias se

Respondemos que las crónicas de Indias proliferaron entre los documentos de conquista y colonización no porque resultaran más comunicantes que otros géneros sino que resultaban más adecuadas para comunicar las expectativas del poder metropolitano. Por otro lado, dada la esencial arbitrariedad del lenguaje, no existe manera de comprobar que cualquier documento, así sea una crónica, una Historia o un poema, pueda reflejar más una verdad que otros géneros (¿por medio de qué convenciones en realidad?) o que tuviera la capacidad de hallarse “más apegado” a los hechos tal y como ocurrieron (*sic*).

Creemos, en cambio, que este efecto de verdad y calidad de más “comunicante” se explica en las convenciones del discurso legal de la época, que respondían a fórmulas o convenciones fijadas por el poder. Entre ellas: el testigo de vista (que trataremos adelante), el testimonio de lo vivido por un individuo, la ordenación cronológica, las referencias (los nombres) geográfico-espaciales, el responder a los intereses explícitos del Estado (considerando los pedidos de los cuestionarios confeccionados por la Corona), el dar lugar al relato de la dominación y a las batallas de conquista (tradicionalmente, la crónica, junto con la épica, era el género que narraba la conformación y entronamiento del héroe) y, entre otros, la opacidad del discurso legal, a pesar de que en su superficie simule una transparencia comunicativa. La relación legal y, más ampliamente, la *crónica de fechos* es un género que, de manera cronológica, pudo dar cuenta de los hechos de la conquista americana en la forma de testimonios, principalmente, del enunciador. De esta manera, los cronistas se presentan como testigos de vista o testigos de los testimonios de los hechos. No hay otra razón por la que, en 1532, la Corona ordena, al cronista Oficial de Indias, Fernández de Oviedo, asentarse en Santo Domingo de la Isla Española (Haití/República Dominicana) y escribir desde las Indias y no desde España la Crónica de la Conquista.

En cuanto al contenido, las crónicas no solo son testimonio de las gestas heroicas en tierras lejanas sino que su otra cara es ser testimonio del triunfo sobre una comunidad, pueblo o cultura. Siguiendo las teorizaciones de Giorgio Agamben sobre la cuestión del testimonio, observamos que, en su esencia, éste siempre describe al hombre que ha desaparecido y que ya no puede testimoniar por sí mismo. En los documentos de Auschwitz, Agamben observa que el testimonio siempre es un discurso del sobreviviente que refiere a Otro que no ha podido sobrevivir<sup>3</sup>. En crónicas de Indias, observo una sutil pero significativa diferencia: estos textos reúnen los testimonios de un enunciador que niega a los nativos americanos y a sus pueblos y que implícitamente declara que deben ser dejados atrás para dar lugar a un mundo nuevo. Las crónicas de Indias –sostenemos– contienen el mensaje que anuncia adánicamente un nuevo ciclo, un nuevo tiempo. Por esto, son tanto el testimonio de un mundo asesinado como el de uno que renace o que se piensa como nuevo.

Algunos títulos que autores y editores han elegido para estos textos son elocuentes sobre este punto: *Mundus novus* (1503) de Américo Vespucio, *Primer viaje alrededor del Mundo* (1524 y 1525) de Antonio Pigafetta, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), y otros títulos más sutiles como *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile* (c. 1558) de Jerónimo de Vivar, *Historia del Nuevo México* (1611) de Gaspar de Villagrà o *Argentina. Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán. Todas

---

hallaba muy impregnada por la retórica legal.

<sup>3</sup> En palabras de Agamben: “Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’ son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que ‘han tocado fondo’, los musulmanes, los hundidos. Los sobrevivientes, como pseudotestigos hablan en su lugar, por delegación, testimonian un testimonio faltante. [...] Quizás toda palabra, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Por eso, aquello de lo que testimonia ya no puede ser lengua o escritura: solo puede ser un intestimoniado”. (Agamben, 2019, 40 y 46)

ellas refieren o suponen un mundo que muere y uno por construir que se inicia<sup>4</sup>. También, por este motivo, las Indias fueron traducidas a la nomenclatura utópica de *nuevo mundo*; esto es, la nomenclatura se correspondía con la parafernalia providencial imperial<sup>5</sup> auspiciosa y celebratoria.

Si la lengua es la compañera del Imperio, tal como anunciaba la *Gramática* de Nebrija en 1492, la crónica es el género que, en la Temprana Modernidad, narra el tiempo del poder y del poderoso, lo circunscribe, lo identifica y niega el pasado que no sea cristiano. La épica había asumido este rol en la Antigüedad y la Edad Media. Por esta misma condición, la crónica de Indias, sin final como toda crónica, queda abierta a la continuidad y suma futura de más episodios sucedidos en un espacio que se piensa “nuevo” y en un tiempo fundacional y promisorio. Narra lo contrario de un mundo pensado en decadencia (mundo *senescit*) y se posiciona frente al nativo como “el caído”, el aniquilado o el conquistado, que es uno de los elementos de los que se siente obligada a dar cuenta. El género de la crónica sirve constitutivamente a la cancelación de un mundo anterior que pasará a ser, a partir del momento de escritura, un pasado pre-histórico.

Luego, los cronistas indígenas y mestizos han buscado desplazar este “inicio” a tiempos anteriores al apropiarse del género discursivo y del poder simbólico que se hallaba asociado a él. Justamente, incluyeron sus relatos culturales e históricos en el molde que implicaba la narración y la crónica. En esto, se implicaron, entre otros, los cronistas Hernando de Alvarado Tezozomoc (c. 1525-c. 1610), Diego Muñoz Camargo (1529-1599), Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (c. 1578-1650), Don Francisco de san Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin (1579-1660), Juan Buenaventura Zapata y Mendoza (c. 1620-c. 1688), Titu Cusi Yupanqui (c. 1526-1570), Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), Guamán Poma de Ayala (c. 1534-c. 1640) y Joan de Santa Cruz Pachacuti (fines del S. XVI-principios del S. XVII), para mencionar solo algunos cronistas mesoamericanos y de las zonas andinas.

La figura del testigo de vista es un componente importante en las crónicas de Indias, muchas de las cuales tenían, como base, las formas discursivas y retóricas de la relación legal de fechos, en la que la verdad estaba dada por “lo visto y lo vivido” por el sujeto del discurso. Luego, los cronistas indios y mestizos, quienes comenzaron a escribir Historia varios años después de sucedidos los hechos de Conquista y a revisar las versiones oficiales, transformaron el dispositivo del testigo de vista. Algunos sostenían que la verdad estaba dada en sus crónicas, porque ellos conocían, por relación familiar, las historias de sus antepasados, quienes sí habían presenciado y hasta padecido los hechos de primera mano. Otros, sabiendo de la importancia de la lengua para la historiografía humanística renacentista, argumentaban que sabían la verdad, porque conocían la lengua original y podían traducir fielmente las versiones indígenas antiguas de los hechos.

Pero, antes de esta transformación e, incluso, antes de la proliferación de relatos indios marcados por la figura retórica del testigo de vista, las Historias y relatos de viaje hacían uso de otro dispositivo de verdad para lo narrado. En la alta Edad Media europea, lo verdadero era lo que habían referido los libros de autoridades y esto pervive en las crónicas de Indias, aunque en decadencia. Es así como Colón mismo buscaba, en América, lo que había leído en la *Historia rerum ubique gestarum* del Papa Pío II, la *Imago mundo* del cardenal Pierre d’Ailly, la

<sup>4</sup> Por esto, en *Mito y archivo*, González Echevarría esboza la idea: “el Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma de comienzo” (González Echevarría, 1998,51)

<sup>5</sup> Sobre el providencialismo imperial: “Si bien el providencialismo tiñe la producción historiográfica castellana desde los tiempos en los que Paulo Orosio llevó a esas tierras la concepción agustiniana de la Ciudad de Dios, será con los Reyes Católicos que este tipo de discurso llegue a su máximo esplendor”. (Hamlin, 2012,359)

*Historia natural* de Plinio el Viejo y, sobre todo, las descripciones de Oriente contenidas en los *Viajes* de Marco Polo. Así, el corpus colombino está marcado por la transición entre la Edad Media y el saber de la experiencia, que crecerá en reputación en la Modernidad. La carta que Colón les dirige a los Reyes apenas llega al Mar de España posiciona fuertemente su propia participación como testigo de lo vivido: “Yo vengo de las Indias con la armada que V. Al. me dieron, adonde yo pasé en treinta y tres días después que yo partí de vuestros reinos” (Colón, 2012, 299). El énfasis en la experiencia de la primera persona singular funciona como certificado de verdad de todo lo descrito. Sin embargo, hasta su muerte, Colón aseguró que había llegado y visto la costa occidental de la India. En su segundo viaje, obliga a sus compañeros de la armada real a afirmar que Cuba era Tierra Firme y no isla, porque así lo afirmaban las escrituras y las cartas náuticas consultadas hasta el momento.

Las crónicas de Indias que siguieron a las suyas, del mismo modo, dieron cuenta de esta transición entre el saber por las autoridades/los autores o saber libresco y el saber de la experiencia. Por ejemplo, Fernández de Enciso, socio de Alonso de Ojeda, competidor de Núñez de Balboa en la región del Darién y quien escribió el primer tratado geográfico que incluye a las Indias Occidentales publicado en 1519 (*Suma de geografía*), afirmó que los navegantes buscan: “por la mar, las tierras de que en las escrituras se hace mención” (Fernández de Enciso, 1519, fol. II). Viajeros, adelantados y escribientes formulaban discursivamente lo novedoso desde lo ya imaginado, pero, consideraban que ya se había dicho todo lo de importancia.

Sobre este punto, Mignolo entiende tal dicotomía en estos términos: la verdad de la historiografía podía estar asentada sobre la “causa eficiente” de la Historia (es decir, sobre la demostración de sabiduría del historiador como hombre de letras) o sobre la verdad *de dicto* (esto es, la verdad atribuida a los hechos). En otras palabras: se trataba de la verdad atribuida al historiador por su capacidad para enumerar diversas citas de autoridades que su biblioteca mental había obtenido o –desde un punto de vista pragmático– por su habilidad para enumerar objetos referidos y episodios narrados. Mignolo afirma lo primero –la causa eficiente– basado en las propias afirmaciones de los cronistas, como el siguiente consejo de Bartolomé de las Casas, que incluye en el prólogo a su *Historia de las Indias*:

Tampoco conviene a todo género de personas ocuparse con tal ejercicio [la escritura de la Historia], según sentencia de Metástenes, sino a varones escogidos, doctos, prudentes, filósofos, perspicacísimos, espirituales y dedicados al culto divino, como entonces eran y hoy son los sabios sacerdotes. (Casas, 1994, III, 331)

Pero, luego, Mignolo describe cómo, a medida que el contacto con testigos oculares y la cercanía del sujeto con los hechos y los acontecimientos comienzan, con el tiempo, a ser las únicas garantías del conocimiento y verdad entre las crónicas de Indias. Por lo tanto, plantea, será la crítica a las historias previas, escritas en su mayoría a la distancia desde la península ibérica, como las de Francisco de Gómara, lo que demuestre conocimiento histórico y verdad de los hechos referidos (Mignolo, 1981, 389).

Karl Kohut sostiene que la máxima clásica de Flavio Josefo –retomada también por Tucídides y por Isidoro de Sevilla– que privilegia “lo visto y lo vivido”, llega a los cronistas españoles y, luego, a los indianos a través de Juan Luis Vives y su intérprete o lector Pedro de Rhua –quien se expresó en cartas dirigidas al cronista Antonio de Guevara–. Esta máxima coincide punto por punto con los criterios de verdad que se imponían los cronistas de Indias. El criterio, además, les era útil a esos hombres de poca nobleza y experiencia cortesana –es decir, de poco conocimiento y lecturas– que la Corona española enviaba a las Indias no precisamente



para crecer en abolengo ni mucho menos para fundar reinos modernos con una profunda conciencia documental-archivística y letrada. El estilo llano, exento de ornatos y fórmulas de la retórica, plantea Kohut, se veía asociado a la verdad del testigo ocular y opuesto al escribir con elegancia y ornamentos de retórica en declaraciones paratextuales y capítulos de reflexión historiográfica de estos cronistas, lo que ejemplifica con las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo, Cieza de León y Bernal Díaz del Castillo.

Beatriz Colombi, en cambio, en su estudio sobre la *Brevísima* de Las Casas, analiza este momento de transición con las herramientas del campo de lo legal y lo filosófico. Estos cronistas estarían, según Colombi, marcados por el pasaje de la *disputatio* escolástica, en la que prima la cita de autoridades como prueba de los hechos, a la indagación de testimonios, definida por Michel Foucault como el recurso novedoso que contiene la palabra de los testigos de vista. A pesar de lo esperado, la *Brevísima* de Las Casas no recurre a las autoridades sino a los testigos de vista, y el testimonio aquí tiene el efecto, en contextos legales, de poner, ante la vista, lo ocurrido como si se estuviese presenciando en el presente. Pero, citando nuevamente a Foucault, Colombi observa que esta crónica ya no utiliza a los autores como autoridad sino como testimonio. Esta transición de formas de autenticación del saber otorga paulatinamente más valor a lo dicho por los autores que refieren y narran lo que han visto recientemente y que son citados como testigos de primera mano. Los efectos de lectura de presencialidad y proximidad: “se refuerza [n] con el registro, también sensible, del palpar” (Colombi, 2013, 93). El yo del testigo, a pesar de convencionalmente estar asociado a efectos de identificación, claridad y verdad, es discursivamente diverso, múltiple y heterogéneo, como no podía ser de otra manera. Considero que las preguntas que deben hacerse sobre este punto para no caer en la trampa de este recurso y sus efectos de verdad deberían ser: ¿qué es lo que ve el testigo de vista?, para poder responder así a: ¿cuál es su verdad? y, entre otras: ¿quién o quiénes son el yo que dice “he visto y he vivido”? Las respuestas posibles son, sin duda, complejas, pero creo que son inevitables para no caer en definiciones redundantes y tautológicas, en las que muchas veces cae la historiografía involuntariamente. El tercer interrogante se pregunta por los límites del sujeto. Por ejemplo, la *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil*, escrita en 1500, refiere la llegada a las tierras de Vera Cruz en Brasil de la flota portuguesa de Pedro Álvares Cabral. El sujeto enunciador se traslada de la primera persona singular a la tercera singular para referir las acciones del capitán a una decidida y recurrente primera persona plural:

Neste día, a horas de véspera, houemos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome –o Monte Pascoal e à terra– a Terra da Vera Cruz. (Vaz de Caminha, 2007, 1)

Ver y descubrir, enunciados desde el plural, parecen concentrarse, más que en asegurar la verdad de lo visto, vivido y referido, en certificar a los sujetos de tal visión; más que otorgar mérito y fama a un héroe, el plural parece atribuir un triunfo a lo colectivo, restar o compartir el mérito del capitán en alguna medida.

Luego, otros ejemplos también son recurrentes para dar cuenta de un yo testigo enunciador complejo, como el de los textos de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca publicados en 1555, la *Relación* (conocida como *Naufragios*) y *Comentarios*. La primera es resultado de una serie de hipotextos escritos por los cuatro sobrevivientes de la armada de Pánfilo de Narváez en la Florida ante los tribunales reales en los que narraron su peregrinar y cautiverio de ocho años

entre los nativos que habitaban el sur de lo que hoy es Estados Unidos. *Comentarios* es el escrito de su secretario/escrivano Pero Hernández sobre el viaje y gobernación de Cabeza de Vaca en el Río de la Plata y Paraguay. Su autoría es doble, de Álvar Núñez y de Hernández al mismo tiempo, y su hipotexto también es un texto legal escrito por el primero para su defensa ante las numerosas acusaciones recibidas por su mal desempeño.

Por su parte, la misma *Brevísima relación* de Bartolomé de las Casas –redactada originalmente en 1542 y publicada en 1552– edifica un complejo particular de testigos y testimonios de los hechos. Con palabras de Santa Arias:

[Sobre una escena] el narrador describe la crueldad de los eventos con los detalles que le ofrece la memoria como armas de guerra que van a despertar el pathos del oyente/lector. Si bien sabemos que el narrador no presencié este evento, él se coloca como testigo ante la ejecución de los amerindios: “Yo vide todas las cosas arriba dichas y muchas otras infinitas”. (Arias, 2000, 76)

Consciente de que el testigo de vista es una construcción retórica, Las Casas lo utiliza con soltura para certificar las destrucciones de las conquistas y testimoniar acerca de un mundo perdido que los frailes, con ayuda de la Corona, deberán reconstruir.

Aquí, tampoco podríamos dejar de mencionar la *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, proyecto monumental editado y coordinado por el fraile, pero cuyo autor/autores son difícilmente delimitables. Escrita en español, náhuatl y algunos fragmentos en latín, la *Historia* puso en texto las versiones de la conquista y de la cultura mexicana de descendientes de las élites indígenas transcritas y recopiladas por discípulos indígenas de Sahagún. Además, el códice tiene alrededor de 1800 imágenes realizadas por indígenas tlacuilo. Desde nuestro punto de vista, la obra se sostiene sobre la idea de la multiplicidad de verdades y de puntos de vista diversos multiculturales, multilingües y multisemióticos de los testigos de los hechos y de sus testimonios. Quizás, por esto mismo, ciertamente la obra de Sahagún no pudo ser leída en la época en que fue producida y cayó en el olvido hasta el siglo XIX, y, completa, hasta el XX.

De esta manera, determinadas por las visiones imperiales y las pulsiones de conquista y al servicio de ellas, el corpus de estas crónicas se vio intra-textualmente escandido geográficamente más que temporalmente. El énfasis, desarrollo y complejización del dispositivo del testigo de vista certificaba una verdad, no tanto de los objetos y espacios descriptos y de los hechos narrados sino de los méritos y del pasar del sujeto por esas tierras lejanas o alejadas del centro de poder. Las crónicas de Indias dieron testimonio de un mundo que percibían sólo como ruinas, por un lado, y, por el otro, contribuyeron profundamente con la construcción de un discurso y una identidad nueva heterogénea, dolorosa y esperanzadora.

### Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio (2019). *Lo que resta de Auschwitz*. (E. Castro, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arias, Santa (2000). *Retórica, Historia y Polémica. Bartolomé de las Casas y la tradición intelectual renacentista*. New York: Oxford University Press of America.
- Casas, Bartolomé de las Casas (1994). *Historia de las Indias*. (transcripción de Miguel Ángel Medina) Madrid: Alianza editorial.

- Colombi, Beatriz (2013). "La *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas en el eje de las controversias". *Zama*, 5, 91-102.
- Colón, Cristóbal (2012). *Diario, cartas y relaciones*. (V. Añón, & V.M. Teglia, Edits.) Buenos Aires: Corregidor.
- Funes, L. (2008). "Elementos para una poética del relato histórico". En A. Arizaleta, *Poétique de la chronique: L'écriture des textes historiographiques au Moyen Âge (241-273)*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- González Echevarría, Roberto (1984). "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista". En R. González Echevarría, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana (149-166)*. Caracas: Monte Ávila.
- González Echevarría, Roberto (1998). *Mito y archivo*. México: FCE.
- Hamlin, Cinthia M. (2012). "'Pareció ser cosa hecha por mano de la divina providencia': el discurso providencialista, un caso de continuidad y desvío desde la crónica real a la indiana". *Revista de poética medieval*, 359-375.
- Huaman Poma de Ayala, Felipe (2015). *Nueva crónica y buen gobierno* (Vol.I. Versión paleográfica del código original). (C. Aranibar Zerpa, Ed.) Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Kohut, Karl (2009). "Las primeras crónicas de Indias y la teoría historiográfica". *Colonial Latin American Review*, 18 (2), 153-187.
- Mignolo, Walter (1981). "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana". *Modern Language Notes*, 96 (2), 358-402.
- Vaz de Caminha, Pero (2007). *A carta de Pero Vaz de Caminha*. (I. Soler, Ed., & I. Soler, Trad.) São Paulo: Fundação Biblioteca Nacional.
- White, Hayden (1992). "El valor de la narrativa en la representación de la realidad". En H. White, *El contenido de la forma (17-40)*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Paidós.

ISBN 978-631-00-2023-5



9 7 8 6 3 1 0 0 2 0 2 3 5