

Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas

**Paola Bellomi, Claudio Castro Filho,
Elisa Sartor (eds.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HUMANITAS SUPPLEMENTVM • ESTUDIOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

Presentación: esta serie se propone publicar estudios sobre un amplio abanico de temas y perspectivas de abordaje (literatura, cultura, historia antigua, arqueología, historia del arte, filosofía, lengua y lingüística), manteniendo como eje central los estudios clásicos y su proyección en la Edad Media, el Renacimiento y la actualidad.

Breve nota curricular sobre los coordinadores

Paola Bellomi es doctora en Literaturas Extranjeras y Ciencias de la Literatura por la Universidad de Verona y en Cuestiones de Lengua, Sociolingüística y Crítica Textual Españolas por la Universidad de Salamanca. Trabaja como profesora ayudante doctora de Literatura Española en la Universidad de Verona y es investigadora principal del proyecto nacional *SIR Enquiry on Sephardic Theatrical Representation*. Sus líneas de investigación van del teatro español contemporáneo a la sociología de la literatura. Ha publicado varias monografías, capítulos de libros y artículos sobre el teatro español actual, la narrativa española contemporánea, las revistas literarias del siglo XX y las novelas de caballerías.

Claudio Castro Filho es investigador integrado en el Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra y colaborador del grupo de investigación Estudios Literarios (Universidad de Granada). Es doctor en Literatura Comparada por la Universidad del Estado de Río de Janeiro (2012), institución donde se licenció en Historia del Arte (2005) y fue profesor de Teoría e Historia del Arte entre 2007 y 2012. Es autor de, entre otros diversos trabajos, *Eu mesma matei meu filho: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca* (Coimbra, 2016).

Elisa Sartor es doctora en Literaturas Extranjeras y Ciencias de la Literatura por la Universidad de Verona y en El Veintisiete desde hoy en la Literatura Española e Hispanoamericana (La Edad de Plata) por la Universidad de Granada. Investiga la poesía española del último tercio del siglo XX y se dedica también a la traducción de poesía contemporánea (José María Micó, Félix Grande). Ha trabajado en la Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Polonia) y en los ateneos italianos de Bolonia, Venecia y Verona, donde participa en un grupo de investigación centrado en la lexicografía diacrónica. Es cofundadora y codirectora de la revista *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*.

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

DIRETOR PRINCIPAL
MAIN EDITOR

Delfim Leão
Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

João Pedro Gomes
Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Gabriela Cordone
Université de Lausanne

Ana Isabel Correia Martins
Universidade de Coimbra

Inmaculada Díaz Narbona
Universidad de Cádiz

Pilar Ezpeleta
Universitat Jaume I

Thomas Faye
Université de Limoges

Antonella Gallo
Università degli Studi di Verona

Esther Gimeno Ugalde
Boston College

Eszter Katona
Szegedi Tudományegyetem

Guillermo Laín Corona
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Carlos A. Martins de Jesus
Universidade de Coimbra

Carlos Miguel Mora
Universidade de Aveiro

Rocío Ortuño Casanova
Universiteit Antwerpen

Thiago Rocha Ferreira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diego Santos Sánchez
Universidad de Alcalá

María Teresa Vera-Rojas
Universitat de Lleida

Miguel Ángel Zamorano
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas

Paola Bellomi, Claudio Castro Filho,
Elisa Sartor (eds.)

Università di Verona, Universidade de Coimbra

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

TÍTULO TITLE

DESPLAZAMIENTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LAS CULTURAS HISPÁNICAS
DISPLACEMENTS OF THE CLASSICAL TRADITION IN HISPANIC CULTURES

Eds. EDS.

Paola Bellomi, Claudio Castro Filho, Elisa Sartor

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto CONTACT
imprensa@uc.pt

Vendas online ONLINE SALES
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION
Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS
Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

Infografia INFOGRAPHICS
Nelson Ferreira

Impressão e Acabamento PRINTED BY
Impressões Improváveis, Lda.

ISSN
2182-8814

ISBN
978-989-26-1549-3

ISBN Digital
978-989-26-1550-9

DOI
<http://doi.org/10.14195/978-989-26-1550-9>

Depósito Legal
442487/18

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contacto CONTACT
@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
UNIVERSIDADE DE COIMBRA
POCI/2010



Projeto UID/ELT/00196/2013 -
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade
de Coimbra

© junho 2018
Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Universitatis Conimbrigenis
<http://classica.digitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

DESPLAZAMIENTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LAS CULTURAS HISPÁNICAS

DISPLACEMENTS OF THE CLASSICAL TRADITION IN HISPANIC CULTURES

Eds. Eds.

Paola Bellomi, Claudio Castro Filho, Elisa Sartor

AFILIACIÓN AFFILIATION

Università di Verona, Universidade de Coimbra

RESUMEN

El presente libro reúne 12 trabajos sobre los influjos de la tradición clásica (las mitologías grecolatina y judío-cristiana, la filosofía griega y renacentista, el teatro clásico, etc.) en la producción cultural hispánica moderna y contemporánea, con especial enfoque en la literatura, la cultura popular y el cine. Dentro del amplio abanico de estudios propuestos, el monográfico se reparte en tres secciones temáticas. En la primera, se investigan las poéticas subjetivas en autores y autoras que se vuelcan sobre el tema del exilio y el imaginario odiseico. En la parte central, el libro enfoca la presencia de matrices mitológicas femeninas en la literatura hispánica reciente. La última sección está dedicada a estudios de cariz teórico sobre las relaciones entre mitologización y ficcionalidad en los artefactos culturales del mundo hispánico.

PALABRAS CLAVE

Desplazamientos, herencia clásica, mitologías y mitologización, literaturas y culturas hispánicas.

ABSTRACT

This book presents 12 papers about the influences of the classical tradition (Greco-Roman and Judeo-Christian mythologies, Greek and Renaissance philosophy, classical theatre, etc.) in Spanish modern and contemporary cultural production, with special focus on literature, popular culture and cinema. Within the wide range of proposed studies, the monograph is divided into three thematic sections. The first unit investigates the subjective poetics in authors who are focused on the theme of exile and on the *The Odyssey's* imaginary. After that, the book focuses on the presence of female mythological matrices in the recent Hispanic literature. The last section is devoted to theoretical studies on relations between mythologisation and fictionality in the cultural artifacts of the Hispanic world.

KEYWORDS

Displacements, classical inheritance, mythologies and mythologisation, Hispanic literatures and cultures.

EDITORES

Paola Bellomi es doctora en Literaturas Extranjeras y Ciencias de la Literatura por la Universidad de Verona (Italia) y en Cuestiones de Lengua, Sociolingüística y Crítica Textual Españolas por la Universidad de Salamanca. Trabaja como profesora ayudante doctora de Literatura Española en la Universidad de Verona y es investigadora principal del proyecto nacional *SIR Enquiry on Sephardic Theatrical Representation*. Sus líneas de investigación van del teatro español contemporáneo a la sociología de la literatura. Forma parte de los grupos de investigación *ESTHER* y *Progetto Mambrino. Il romanzo cavalleresco spagnolo nell'Italia del Rinascimento*. Ha publicado varias monografías, capítulos de libros y artículos sobre el teatro español actual, la narrativa española contemporánea, las revistas literarias del siglo XX y las novelas de caballerías. Entre estos, las monografías *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal. La vita e l'opera di un apolide libertario*, con prefacio de Fernando Arrabal (Alessandria, 2013) y *Periodismo cultural y compromiso político. Las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)* (Cáceres, 2011). Con Silvia Monti, ha editado los volúmenes *Frontiere, confini, limiti, soglie / Fronteras, límites, confines, umbrales / Boundaries, Limits, Borders, Thresholds* (Verona, 2013) y *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo* (Alessandria, 2012).

Orcid: 0000-0001-7390-4607

Claudio Castro Filho es investigador integrado en el Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra. Es doctor en Literatura Comparada por la Universidad del Estado de Río de Janeiro (2012), institución donde se licenció en Historia del Arte (2005) y fue profesor de Teoría e Historia del Arte entre 2007 y 2012. En la actualidad, desarrolla el proyecto posdoctoral *Herencia clásica y estética de vanguardia en el último Lorca*, con beca de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología (FCT, Portugal). Es miembro del grupo de investigación *Estudios Literarios* (Departamento de Literatura Española, Universidad de Granada) y presidente de BETA, Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo. Es autor de, entre otros diversos trabajos, *Eu mesma matei meu filho: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca* (Coimbra, 2016).

Orcid: 0000-0001-9885-7376

Elisa Sartor es doctora en Literaturas Extranjeras y Ciencias de la Literatura por la Universidad de Verona (Italia) y en El Veintisiete desde hoy en la Literatura Española e Hispanoamericana (La Edad de Plata) por la Universidad de Granada. Su investigación se enfoca en la poesía española del último tercio del siglo XX, en particular en “La otra sentimentalidad” y en la obra de Javier Egea, temas sobre los que ha publicado varios artículos y estudios. Se dedica también a la traducción de poesía contemporánea, en concreto ha editado una antología de poemas de José María Micó traducidos al italiano y acaba de publicar la traducción italiana de *Blanco espiritual* (1967) de Félix Grande. Ha trabajado en la Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Polonia) y en los ateneos italianos de Bolonia, Venecia y Verona. En esta institución participa en un grupo de investigación centrado en la lexicografía diacrónica. Es cofundadora y codirectora de la revista *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*.

Orcid: 0000-0001-9907-3274

EDITORS

Paola Bellomi obtained a PhD in Foreign Literatures and Sciences of Literature from Verona University (Italy) and a PhD in Spanish Language, Sociolinguistic and Textual Criticism from Salamanca University (Spain). She is a Full Researcher of the Department of Foreign Languages and Literatures at the University of Verona as well as Principal Investigator of the national project “SIR Enquiry on Sephardic Theatrical Representation.” She is a member of the research groups ESTHER and *Progetto Mambrino. Il Romanzo Cavalleresco Spagnolo Nell’Italia del Rinascimento* and vice-president of BETA, Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo. Among several other works, she is the author of *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal. La vita e l’opera di un apolide libertario*, with preface by Fernando Arrabal (Alessandria, 2013) and *Periodismo cultural y compromiso político. Las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)* (Cáceres, 2011). She is also the editor, alongside Silvia Monti, of *Frontiere, confini, limiti, soglie / Fronteras, límites, confines, umbrales / Boundaries, Limits, Borders, Thresholds* (Verona, 2013) and of *Scene di vita. L’impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo* (Alessandria, 2012).

Orcid: 0000-0001-7390-4607

Claudio Castro Filho is a Full Researcher of the UI&D Centre for Classical and Humanistic Studies at the University of Coimbra. He earned his PhD in Comparative Literature from the Rio de Janeiro State University (UERJ, Brazil, 2012), where he graduated in Art History (2005) and taught Aesthetics and Art Theory (2007-2012). He is currently working in the postdoctoral project *Classical Heritage and Avant-garde Aesthetics in the Last Lorca*, through a scholarship awarded by the Portuguese National Funding Agency for Science, Research and Technology. He is also a member of the research group Literary Studies (University of Granada) and President of BETA, Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo. Among several other works, he is the author of *Eu mesma matei meu filho: poéticas do trágico em Eurípidés, Goethe e García Lorca* (Coimbra, 2016).

Orcid: 0000-0001-9885-7376

Elisa Sartor obtained a PhD in Foreign Literatures and Literary Science from Verona University (Italy), and a PhD in *The Generation of '27 in Spanish and Latin American Literatures (The Silver Age)* from Granada University (Spain). Her lines of research include contemporary Spanish poetry with a special focus on «*La otra sentimentalidad*» and Javier Egea’s literary production. She is the author of several studies on this topic as well as the translator of selected poems by José María Micó and of Félix Grande’s *Blanco spiritual* (1967). She has worked at Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Poland) and at Bologna University, Venice University and Verona University. In this Institution she is part of a research group which studies diachronic lexicography. She is co-founder and co-director of the journal *Mise en Abyeme. International Journal of Comparative Literature and Arts*.

Orcid: 0000-0001-9907-3274

Estudio desarrollado en el ámbito del proyecto UID/ELT/00196/2013 y del programa de investigación posdoctoral ref. SFRH/BPD/89857/2012, financiados por FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

TABLA DE CONTENIDOS

PRÓLOGO	11
I - POÉTICAS DEL DESPLAZAMIENTO: SUBJETIVIDAD, ODISEAS Y EXILIOS	
El tópico del <i>navigium amoris</i> en <i>El amor en los tiempos del cólera</i> : de Propertio y Ovidio a Gabriel García Márquez (The topic of <i>navigium amoris</i> in <i>Love in the Time of Cholera</i> : from Propertius and Ovid to Gabriel García Márquez) Manuel Cabello Pino	19
Narraciones del retorno. Vintila Horia y la recreación mítica del exilio en <i>Un sepulcro en el cielo</i> (1987) (Narratives of return: Vintila Horia and the mythic re-creation of exile in <i>Un sepulcro en el cielo</i> (1987)) Luca Cerullo	39
«Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje...»: <i>Son de mar</i> o la poética cinematográfica del desplazamiento (Whoever, as Ulysses, Has Been on a Long Journey is Happy...: <i>Sound of the Sea</i> or the film poetics of displacement) Diane Bracco	51
El romance odiseico de <i>Las señas del esposo</i> : el viaje plurisecular de una balada medieval por la geografía panhispanica (The odyssey romance of <i>Las señas del esposo</i> : the plurisecular journey of a medieval ballad by pan- Hispanic geography) Andrés Manuel Martín Durán	69
II - DESPLAZAMIENTOS DEL DISCURSO: MITOLOGÍAS DE LO FEMENINO	
El mito de la Diosa-Tierra y el Paraíso Perdido en <i>Menesteos, marinero de abril</i> de María Teresa León (The myth of the Goddess-Earth and the Lost Paradise in <i>Menesteos, marinero de abril</i> , by María Teresa León) María Lourdes Núñez Molina	93
El linaje de Eva: revisiones de mitos clásicos en las poetas españolas bajo el franquismo (The lineage of Eve: revisions of classical myths in Spanish women poets under Franco's regime) Encarna Alonso Valero	107
Conflicto entre tradición y modernidad en el teatro barroco: el “feminismo” de Calderón de la Barca (Conflict between Tradition and Modernity in the Baroque Theatre: the “Feminism” of Calderón de la Barca) Zaida Vila Carneiro	121

Electra, Dios y Galdós: comparativa y temática de una <i>Electra</i> en los albores del siglo XX (Electra, God and Galdós: comparison and themes of a <i>Electra</i> at the dawn of 20 th century) Alejandro L. Lapeña	137
--	-----

III - DESPLAZAMIENTOS DEL CANON: MITOLOGIZACIÓN Y FICCIONALIDAD

Lo sagrado y los seres mitológicos en la <i>Enciclopedia de maravillas</i> de Laureano Albán: el caso de Quirón y Pegaso (The sacred and the mythological beings in the <i>Enciclopedia de maravillas</i> by Laureano Albán: the case of Chiron and Pegasus) Ronald Campos López	155
--	-----

«¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?»: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en <i>El complot de los Románticos</i> de Carmen Boullosa (How to neutralize the author without killing him/her? A study of the relationship with the author and the literary canon in <i>The Romantic Plot</i> by Carmen Boullosa) Marie-Caroline Leroux	175
---	-----

La función social de la risa y de la comedia: huellas aristotélicas en los tratados de poética de los siglos XVI-XVII (The social function of laughter and comedy: Aristotelian footprints in the poetic treatises of the 16 th and 17 th centuries) Federica Zoppi	199
---	-----

El mito de Transilvania en la España de Carlos II: imagen, identidad y conflicto en las noticias impresas durante la Guerra Austroturca (The myth of Transylvania during the reign of Charles II of Spain: image, identity and conflict in the News printed during the Great Turkish War) Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer	219
--	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO	239
-------------------	-----

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	246
----------------------	-----

PRÓLOGO

Mare Nostrum y Tritón son los evocativos nombres que han recibido dos de las operaciones humanitarias que, en la última década, se han dedicado al rescate de los inmigrantes que intentan llegar a Europa en pateras desde las costas de África. Desde estas simples referencias podemos darnos cuenta de la profunda relación que la cultura occidental sigue teniendo con sus raíces clásicas, si hasta las acciones militares reciben apelativos que remontan a la mitología y al pasado grecolatinos. Otro ejemplo de la presencia viva del clasicismo en nuestra cotidianidad viene del mundo de la información. En el estado de emergencia que las poblaciones del Mediterráneo están viviendo, el lenguaje periodístico también siente la necesidad de emplear las metáforas ligadas a los mitos fundacionales del Viejo Continente para hablar de la actualidad y contar los cambios —quizá epocales— por los que estamos pasando. De ahí que se cite en los titulares la leyenda de la joven Europa que, embelesada por el manso toro blanco, se deja raptar por Zeus; con las simplificaciones del medio periodístico, la bella virgen se identifica con la Izquierda, la cual se acerca al toro seductor, sin darse cuenta de que se trata de la Derecha populista.

A pesar del uso eurocéntrico que se sigue haciendo del patrimonio cultural grecolatino, su herencia inmaterial ha logrado desplazarse hacia fuera de sus límites geográficos, como se pretende demostrar en el presente volumen. En *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas* se replantean algunos conceptos relacionados con el bagaje artístico-literario que nos han dejado el clasicismo y sus posteriores evoluciones, desde la metáfora del viaje a la redefinición del canon. Los doce ensayos que aquí se presentan proponen una reflexión sobre la necesidad que el arte ha demostrado a lo largo de los siglos de ofrecer una interpretación nueva y una reescritura de la tradición, amoldándola a su actualidad, a su gusto, a su público. Los géneros que se estudian cruzan diferentes campos, de la prosa (Cabello Pino, Cerullo, Núñez Molina, Leroux, Gómez Sánchez-Ferrer), pasando por el teatro y el cine (Bracco, Vila Carneiro, L. Lapeña, Zoppi), hasta llegar a la poesía (Martín Durán, Alonso Valero, Campos López).

Los tres apartados que estructuran el volumen proponen un viaje a través de la noción de clasicismo en tres etapas intermedias, que representan respectivamente una reflexión sobre la relación entre el autor contemporáneo y la tradición clásica; la construcción de nuevas mitologías a partir de las figuras femeninas que pueblan el panteón de las culturas hispánicas; y, finalmente, la herencia del mundo clásico en las épocas modernas y contemporáneas.

Abre el apartado “Poéticas del desplazamiento: subjetividad, odiseas y exilios” la investigación que Manuel Cabello Pino reserva a un aspecto original de un autor de la literatura hispanoamericana contemporánea ya clásico de por sí: Gabriel García Márquez. El estudioso propone una lectura de *El amor en los tiempos del cólera* a partir de las referencias a la literatura grecolatina que García Márquez ha esparcido en su novela; en particular la hipótesis de Cabello Pino parte de lo que él mismo llama “el principio estético de la reutilización”: según el ensayista, la obra del creador colombiano muestra una profunda influencia de la literatura clásica. Después de pasar revista a algunos tópicos del mundo novelístico de García Márquez, Cabello Pino analiza extensos pasos de *El amor en los tiempos del cólera* bajo la lupa de las *auctoritates* de la literatura antigua que apadrinan a los protagonistas de la novela. Entre los puntos en común entre tradición y modernidad, el estudioso se centra en concreto en una metáfora, la del *navigium amoris*, presente en la literatura desde la antigüedad y que vuelve en la novela de García Márquez como motivo estructural, ya que se pueden identificar en la narración por lo menos cuatro viajes en barco asociados a una peripecia amorosa. Cabello Pino establece un útil paralelo entre las obras de autores clásicos como Ovidio y Meleagro y algunos pasajes narrativos de *El amor en los tiempos del cólera*; esta operación de desplazamiento de la tradición a la contemporaneidad permite al lector la fruición de un aspecto original de una obra y de un autor a los que ya se les considera como unos clásicos modernos.

La imagen del viaje perpetuo caracteriza también los ensayos firmados por Andrés Manuel Martín Durán y Diane Bracco; los dos estudiosos se miden con la tradición homérica en dos contextos histórico-geográficos completamente alejados y a través del análisis de dos géneros muy diferentes, la poesía y el cine. Martín Durán vuelve a recorrer las etapas por las que ha pasado el romance medieval *Las señas del esposo*. El estudioso demuestra un conocimiento profundo de la bibliografía crítica antigua y moderna sobre este poema que pertenece al canon panhispánico; las referencias críticas sirven para contextualizar de manera ágil tanto el romance como el tema odiseico que el poema reproduce, es decir el de la fidelidad de la mujer durante la larga ausencia del marido. El ensayo prosigue reproduciendo algunas de las versiones del texto medieval en su evolución histórica y geográfica, como en los casos de las variantes léxicas, sintácticas e interpretativas que Martín Durán ha recogido de la voz de algunos ancianos en la República Dominicana y en Cuba, además de Portugal y del norte de España. El filólogo no se limita a rastrear las huellas que el texto medieval ha dejado en las culturas hispánicas actuales, sino reconstruye algunos de los eslabones modernos que permitieron la difusión y conservación (con las naturales alteraciones) del poema originario; de ahí que se analicen también las variantes presentes en las comunidades sefardíes orientales y las desarrolladas en el Siglo de Oro español, hasta llegar a los extremos geográficos de la colonización cultural ibérica, con la versión recogida en las Islas Filipinas a comienzos de los años Treinta del

siglo XX. Martín Durán amplía el abanico de su investigación a las fuentes no hispánicas del romance *Las señas del esposo*, ofreciendo al curioso lector algunas versiones italianas y catalanas que completan el enriquecedor panorama literario de esta reescritura del mito de Penélope. Al lado del comentario temático y léxico que el filólogo conduce a lo largo de su apasionante estudio, se plantea el motivo del enorme éxito de este romance, que dura hasta hoy en día.

El horizonte literario del viaje marítimo odiseico es también el protagonista de la propuesta ensayística de Diane Bracco, que se centra en una sesuda y aguda lectura de la adaptación fílmica que Bigas Luna hace de la homónima novela *Son de mar* de Manuel Vicent. Como correctamente sugiere Bracco, en la película se asiste a un doble desplazamiento, tanto de un género a otro (de la prosa al cine) como de una poética a otra (del mito homérico a la reescritura contemporánea). La interpretación de la obra de Luna que la autora favorece desarrolla en particular un aspecto que ella denomina la “poética de la itinerancia”; de manera analítica, se indagan algunos de los motivos odiseicos (el binomio fidelidad/traición, la simbología acuática, el nomadismo frente al estatismo, etc.) en relación con la especificidad del código fílmico. El resultado es un ensayo, escrito con una prosa elegante, que logra poner de relieve la peculiaridad y la fuerza comunicativa del género cinematográfico, cómplice sensual de la revitalización de los mitos clásicos.

El autor rumano Vintila Horia, protagonista del estudio de Luca Cerullo, comparte con el personaje de Ulises la existencia errática y el destino de exiliado. Exponente de la intelectualidad rumana asentada en la España franquista después de la instauración del comunismo soviético en el país de origen, Horia se identifica con otro artista inquieto y con una vida en perpetuo camino, es decir Domínikos Theotokópoulos, el Greco. Luca Cerullo indaga la subjetividad de un autor complejo como lo fue Vintila Horia, esbozando su trayectoria literaria, todavía poco nota y poco estudiada también por el multilingüismo que caracteriza y que dificulta la comprensión de su prosa. El ensayista subraya cómo, a través de la reescritura de la vida de El Greco, el autor rumano crea su propia mitología personal: la identificación con el personaje de la novela biográfica *Un sepulcro en el cielo* permite llegar a un conocimiento más profundo de las inquietudes existenciales de Horia, dividido entre la nostalgia por la patria perdida y la insatisfacción perenne del apátrida. Cerullo logra trazar los límites geográficos y literarios que determinan la producción de Vintila Horia, arrojando nueva luz sobre un protagonista semiolvidado de la historia cultural reciente de España.

En el segundo apartado del volumen, “Desplazamientos del discurso: mitologías de lo femenino”, se propone una lectura de las reescrituras que, tanto en la narrativa como en la poesía y en el teatro españoles, se han hecho con algunas figuras femeninas legendarias; en particular, se plantea una visión que se inserta en los estudios de género: dos ensayos están relacionados con el papel jugado por las poetisas españolas contemporáneas a la hora de actualizar los mitos clásicos; en

cambio, los otros dos ensayos que completan el apartado están dedicados al estudio de la relación entre una visión autorial masculina y el empleo de personajes femeninos que pertenecen al clasicismo. Abre la sección el ensayo firmado por María Lourdes Núñez Molina, que se centra en el profundo conocimiento que María Teresa León tenía de los mitos fundacionales femeninos de la cultura occidental. La estudiosa dedica su atenta investigación en particular a tres ámbitos: el apoderamiento —por parte de la escritora republicana— del mito de la Diosa-Tierra, el rescate de algunas mujeres de ascendencia bíblica y la revitalización de la herencia grecolatina. Respaldata por una sólida bibliografía crítica, Núñez Molina propone una interpretación pormenorizada de la novela *Menesteos, marinero de abril* de María Teresa León, a raíz del diálogo ininterrumpido con las tradiciones literarias occidentales. El amor, el destierro y la identidad son los ejes temáticos principales que Núñez Molina examina, en una exégesis que conjuga de manera clara y puntual las fuentes clásicas con la prosa de María Teresa León.

El ensayo de Encarna Alonso Valero cambia la perspectiva crítica, centrandolo la atención en la producción literaria femenina durante la época franquista, desplazando la mirada desde el exterior (como sería el caso de la exiliada María Teresa León) al interior (es decir, el contexto dictatorial). En un trabajo que cruza los límites de la filología clásica para fusionarse con la sociología de la literatura, se propone un canon poético innovador, constituido por una nómina de autoras que, durante el régimen, lograron expresar su voz crítica a través del lenguaje poético. Alonso Valero plantea un canon “a la contra”, como ella misma lo define, que se rige sobre unas categorías críticas y metodológicas que intentan ir más allá de las que han creado el canon literario como lo conocemos hoy. La estudiosa no se limita a presentar a las poetisas y a comentar sus obras, sino pretende sugerir una nueva perspectiva teórica capaz no solamente de devolverles su justo lugar a una serie de creadoras, olvidadas o menospreciadas por el solo hecho de ser mujer, sino de replantear el concepto mismo de canon literario. El mito fundacional de Eva que se evoca en los versos de estas poetisas supera el simbolismo clásico (que la ve como a la madre culpable del pecado original): con su propuesta crítica, Alonso Valero sugiere que ya ha llegado el tiempo para quitarle a Eva (y a las mujeres todas) el papel subalterno que la historia, la literatura y la sociedad han querido darle.

Un planteamiento igual de atrevido es el propuesto por Zaida Vila Carneiro a la hora de debatir la existencia de un mensaje “feminista” en el teatro de Pedro Calderón de la Barca. Respaldata por una sólida base crítica, ante todo la estudiosa aclara el significado que ella otorga al término “feminismo” relacionado con la obra del dramaturgo barroco. A partir de esta base metodológica, Vila Carneiro desarrolla una extensa labor textual sobre la imagen femenina en la escritura de Calderón: la investigadora identifica cinco tipos femeninos, cuyas características comenta brevemente en cada párrafo. El resultado es una propuesta quizá audaz, pero sin embargo sugestiva.

El ensayo que cierra el segundo apartado, firmado por Alejandro L. Lapeña, tiene el mérito de reconstruir el mito literario de Electra, desde sus antecedentes clásicos a la interpretación que dio Benito Pérez Galdós en el homónimo drama *Electra*, estrenado en 1901. El estudioso analiza la obra a partir de los principales ejes temáticos y de la relación entre personajes y contexto en el que se desarrolla la acción; además establece una serie de paralelos entre la versión del mito en la obra de Galdós y en las fuentes clásicas. La hipótesis de Lapeña es que Galdós haya querido no tan solo revitalizar el personaje de Electra, sino adaptar la leyenda a la actualidad española pos-Desastre.

El tercer y último apartado del volumen, “Desplazamientos del canon: mitologización y ficcionalidad”, se centra en la función de la literatura en la creación del horizonte sociocultural en la que se plasma y se transmite. El ejemplo del poeta costarricense Laureano Albán, analizado por Ronald Campos López, introduce al lector en la dimensión personal y subjetiva de la palabra creadora. Campos López delimita y detalla la cosmogonía del poeta hispanoamericano; en particular, ofrece un comentario tanto pormenorizado como evocador de dos poemas largos que pertenecen a la obra magna en cuatro tomos *Enciclopedia de maravillas*. El investigador ofrece una útil contextualización histórico-biográfica del autor, antes de pasar a la hermenéutica de los textos (“El centauro” y “El Pegaso”), escogidos justamente por su relación con el clasicismo grecolatino. El diálogo que se establece entre las raíces costarricenses del fundador del Movimiento Trascendentalista y la herencia de los mitos clásicos es sumamente fructífero, gracias también a las sugerencias interpretativas de Campos López.

La perspectiva autorial de la novelista mexicana Carmen Boullosa, de la que se ocupa Marie-Caroline Leroux en su ensayo, desborda de la dimensión íntima de la poesía de Laureano Albán a la exageración, frecuente en la prosa posmoderna. Leroux analiza el proceso de desmitificación al que Boullosa somete la figura casi sagrada del Autor; la estudiosa examina en profundidad las fuentes literarias tradicionales y las referencias al canon occidental que la novelista emplea en su obra, en clave humorística y fuertemente crítica. Este proceso supone un desplazamiento de la figura del autor-*auctoritas* hacia abajo, con el consecuente resultado de la toma de conciencia, por parte del lector, de las paradojas que el mercado cultural contemporáneo ha creado al mitificar al “Artrista, con rr, sí, con erre”, como se le nombra en la novela. Leroux, a través del análisis de la prosa de la autora mexicana, propone una reflexión sobre el estatuto del artista hoy y los defectos del mercado cultural, además de plantear nuevamente la cuestión del canon, del proceso que lo determina y las consecuencias que esto tiene a la hora de confrontarse con una tradición literaria diferente y minoritaria.

Federica Zoppi, en su estudio sobre las huellas aristotélicas en los tratados de poética de los siglos XVI y XVII, ayuda a recomponer y comprender más de cerca el proceso de canonización de los géneros literarios; centrándose en

la comedia, la estudiosa presenta, con un estilo claro y riguroso, las etapas que han permitido la recuperación y difusión de las teorías aristotélicas en la España renacentista, gracias también a la mediación de los tratadistas y traductores italianos de la época. La reconstrucción historiográfica que se propone en este ensayo permite contextualizar la evolución de los géneros cómicos y de la comedia, con respecto a la tragedia; el estudio de la ideología que se esconde detrás de esta evolución logra poner en su justo lugar la función didáctica y moral que el teatro todo, no solo la tragedia, iba adquiriendo en los Siglos de Oro.

Y la ideología y los mecanismos de su difusión es también el argumento debatido por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer en su ensayo sobre los noticieros impresos de finales del siglo XVII. En su interesante y original reconstrucción del proceso comunicativo empleado en España para difundir las noticias sobre la guerra austro-turca, Gómez Sánchez-Ferrer, con rigor histórico-filológico, detalla las etapas que llevaron al estallido del conflicto; en particular, logra poner al descubierto la voluntad de ficcionalización y de recreación de la realidad histórica que está detrás del uso masivo de los folletines impresos que relataban los sucesos de guerra. Gracias también a esto, sugiere el estudioso, se vuelve a reanudar el mito del imperio español, que seguirá vivo hasta el franquismo. En el ensayo se subraya además la recuperación del paralelo con el pasado áureo grecolatino, referencia que alimentó el sueño de la *grandeur* de los monarcas españoles.

El volumen *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas* propone una reflexión —esperamos que enriquecedora— sobre la presencia y la herencia del clasicismo en el horizonte cultural y literario contemporáneo, sin olvidar las etapas intermedias que, en siglos diferentes y en espacios geográficos lejanos, han sido parte del periplo de la tradición clásica en tierras hispanohablantes.

Agradecemos el apoyo de la Asociación BETA de Jóvenes Doctores en Hispanismo, a la cual pertenecen tanto los autores como los editores de este volumen; asimismo queremos agradecer el apoyo del Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos, de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal y de la Imprensa da Universidade de Coimbra, instituciones que han permitido e impulsado esta publicación. Nuestra gratitud va también al comité editorial por su competencia y disponibilidad; y, finalmente, un sincero gracias a los autores, por su aportación intelectual y humana: sin su contribución no habría desplazamientos de culturas y de conocimientos.

Paola Bellomi,
por los editores.

I

POÉTICAS DEL DESPLAZAMIENTO: SUBJETIVIDAD, ODISEAS Y EXILIOS

EL TÓPICO DEL *NAVIGIUM AMORIS* EN *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*: DE PROPERCIO Y OVIDIO A GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
(The topic of *navigium amoris* in *Love in the Time of Cholera*: from Propertius and Ovid to Gabriel García Márquez)

MANUEL CABELLO PINO
Universidad de Huelva (Orcid: 0000-0002-2683-9168)

RESUMEN: La novela *El amor en los tiempos del cólera*, publicada por Gabriel García Márquez en 1985, supone un auténtico compendio de motivos y tópicos amoratorios procedentes de la tradición clásica grecolatina, tal como han señalado ya en anteriores ocasiones diversos críticos. Pero existe un tópico bastante menos conocido que, aunque aparece en la novela del escritor colombiano, no ha sido señalado nunca anteriormente por la crítica: se trata del *navigium amoris* o navegación del amor, que se basa en la metáfora del amor descrito como si se tratase de un viaje en barco que tiene que enfrentarse a los peligros, azares e incertidumbres propios de la navegación. Lo que nos proponemos hacer en este estudio es realizar un análisis comparativo entre la forma que el tópico literario presentaba en la tradición clásica y la forma en que García Márquez lo presenta y lo utiliza en su novela veinte siglos después. De este modo comprobaremos dos cosas: en primer lugar, que la navegación del amor tiene una importante presencia en *El amor en los tiempos del cólera* no solo a nivel cuantitativo sino además cualitativo, pues cumple una importante función estructural en la novela. En segundo lugar, que el premio Nobel colombiano sabe combinar las dosis justas de tradición y originalidad en su particular recreación de este tópico clásico.

PALABRAS CLAVE: desplazamiento, navegación, tradición clásica, tópicos, García Márquez.

ABSTRACT: *Love in the Time of Cholera*, published by Gabriel García Márquez in 1985, is a real compendium of amatory motifs and topics which come from the classic Graeco-Latin tradition, as previously shown by different critics in several occasions. But there is a quite less well-known topic which appears in the Colombian writer's novel but has never been previously pointed out by the critics: we are talking about *navigium amoris*, or "the navigation of love." This topic is based on the metaphor of love described as if it was a boat journey in which one has to face the dangers, vagaries and uncertainties which are typical of navigation. Our aim with this research is to carry out a comparative analysis between the form of the literary topic as it appeared in the classical tradition and the form given by García Márquez to the same subject in his novel twenty centuries later. In this way we will ascertain two different things: firstly, we will see that the navigation of love has a quantitative and qualitative important presence in *Love in the Time of Cholera*, since it accomplishes an important structural function in the novel. Secondly, we will prove that the Colombian Nobel Prize winner knows how to combine the exact doses of tradition and originality in his particular re-creation of this classical topic.

KEYWORDS: journey, navigation, classical tradition, literary topics, Gabriel García Márquez.

Ha habido épocas de la historia cultural occidental en las que la imitación literaria de modelos anteriores era entendida como un principio fundamental de la creación poética. Desde el propio mundo grecolatino al Barroco español, pasando por la Edad Media o el Renacimiento, esa imitación de fuentes clásicas anteriores consideradas valiosas no se entendía como algo que restase valor a la obra resultante, sino todo lo contrario. El demostrar conocimiento de la tradición clásica¹ y, más importante aún, el ser capaz de tomar ese material y variarlo, invertirlo o adaptarlo a las necesidades expresivas de la obra propia era entendido como una señal innegable de dominio artístico y de capacidad creativa². Aunque la llegada del Romanticismo, con su exacerbación extrema del valor de la originalidad de la obra artística por encima de todas las cosas, cambió para siempre la percepción que como sociedad tenemos del arte³, lo cierto es que muchos grandes escritores han continuado hasta la actualidad siguiendo de alguna manera este principio estético y creativo. Uno de los casos más llamativos, precisamente por tener, en principio, para el gran público la imagen justamente contraria, es decir, la de un autor “completamente original” que aparentemente nada debía a la tradición occidental, es el del premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez.

En el imaginario colectivo a lo largo de los años se ha ido asentando firmemente una idea de García Márquez como un escritor “popular”, que llegaba a millones de lectores en todo el mundo porque “patentó” una nueva forma de escribir, el archiconocido realismo mágico, una técnica narrativa basada en las narraciones orales fantásticas del folclore latinoamericano⁴ que hacía que en todas partes del mundo esos lectores se pudieran sentir identificados con sus historias. Esta idea ha hecho que, por extensión, la mayoría de la gente vea al escritor de Aracataca como un autor que se servía para componer sus novelas sobre todo de la vida real y de géneros populares coetáneos suyos como el melodrama tan característico de las radionovelas y telenovelas latinoamericanas o los folletines de lágrimas. Sin pretender negar radicalmente la veracidad de todo

¹ Término que hizo fortuna desde que en 1949 el profesor Gilbert Highet publicara su famoso libro *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*.

² La bibliografía sobre el método compositivo basado en la *imitatio*, es decir, en la reutilización de modelos literarios anteriores es amplísima. Por lo tanto, nos limitaremos a señalar algunas referencias que pueden resultar valiosas para conocer cómo se llevó a cabo esta práctica en distintas épocas de la historia literaria. Sobre la importancia de este método compositivo en la literatura grecolatina véase Cairns 1972 o el más reciente artículo de Segura Ramos 2003: 23-31. Para saber más sobre cómo se entendía este procedimiento en la Edad Media puede consultarse Curtius 1955. Sobre cómo este procedimiento se llevó a cabo en el Renacimiento puede resultar útil el magnífico estudio de Cruz 1988.

³ Sobre este cambio de mentalidad puede consultarse por ejemplo Jamme; Becker; Engel; Matuschek 1998.

⁴ O como él mismo explicó tantas veces, narrando los hechos más maravillosos con la misma “cara de palo” con que se los contaba su abuela Tranquilina.

esto que hemos dicho, hay que aclarar que todo ello constituye solamente una parte de la verdad. Y es que, además de todo eso, García Márquez no solamente tenía un amplísimo conocimiento de toda la tradición literaria occidental desde Homero hasta nuestros días, sino que es uno de los escritores que mejor supo integrar toda la literatura anterior en su propia obra, bebiendo de esa literatura tanto como lo hacía de la vida real y del folklore popular, para crear siempre algo nuevo, bello y original.

Es cierto que la crítica literaria especializada detectó muy pronto en los años 60 y 70 ciertas influencias literarias en la obra de García Márquez: Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf, etc. Pero da la sensación de que desde entonces los críticos se empeñan en dar vueltas en redondo sobre las mismas influencias y los mismos autores, como si García Márquez solo hubiera leído novela anglosajona de la primera mitad del siglo XX, lo cual evidentemente no es cierto. Por ejemplo, según reconoció el propio autor en multitud de ocasiones, durante un periodo de su vida leyó a los clásicos grecolatinos con gran interés. Él mismo contaba cómo fue un amigo quien le introdujo en la literatura de ese periodo. En sus propias palabras:

Sabía todo lo que debía saberse de la poesía, pero en especial de los clásicos griegos y latinos que leía en sus ediciones originales [...]. Lo que más le preocupó de mí fue mi peligroso desdén por los clásicos griegos y latinos, que me parecían aburridos e inútiles, a excepción de la *Odisea*, que había leído y releído a pedazos varias veces en el Liceo. Así que antes de despedirme escogió en la biblioteca un libro empastado en piel y me lo dio con cierta solemnidad. “Podrás llegar a ser un buen escritor -me dijo- pero nunca serás muy bueno si no conoces bien a los clásicos griegos”. (García Márquez 2002: 394-395)

Por lo tanto, no hay duda de que García Márquez tenía un amplio conocimiento de esa tradición clásica. Sin embargo, son muy pocos los estudiosos que se han encargado de intentar determinar el peso que la literatura clásica grecolatina tuvo en la configuración de la obra garciamarquiana⁵, algo que resulta especialmente sorprendente si tenemos en cuenta que el propio García Márquez en vida nunca trató de ocultar cuál era su manera de trabajar en este sentido. Y así, en una entrevista concedida al *New York Times Book Review* con motivo de la publicación de la versión en inglés de *El amor en los tiempos del cólera*, decía:

⁵ Hasta hace unos años solo el profesor José Manuel Camacho Delgado se había encargado parcialmente de estas cuestiones en algunos de sus estudios. Véase Camacho Delgado 2011: 147-163; 2007: 21-24; 1998a: 371-376; 1998b: 29-40; 1997a; 1997b: 107-140; 1997c: 155-170. Sin embargo, recientemente ha habido varios estudios que vinculan a García Márquez con Ovidio. Véase Pedrosa 2011: 131-147 y Robinson 2013.

I'm always looking up books that deal with a theme I'm dealing with. I do it to make sure that mine is not alike. Not precisely to copy from them but to have the use of them somehow. I think all writers do that. Behind every idea there is a thousand years of literature. I think you have to know as much as possible of that to know where you are and how you are taking it further. (Simons 1988)

Desde luego, no es casualidad que dicha declaración la realizara a colación de la publicación de *El amor en los tiempos del cólera* (1985) ya que, si hay una novela de García Márquez que parece construida claramente sobre el principio estético de la reutilización de la literatura anterior, esa es precisamente aquella que narra los amores de Florentino Ariza y Fermina Daza. A lo largo de los años ha quedado completamente asentado el cliché de que esta novela se basa en los amores reales de juventud de los padres del propio autor, y esta idea ha ensombrecido el hecho de que en ninguna otra obra de García Márquez hay tanta “reutilización” de la literatura anterior sobre diversos temas como en esta. Especialmente la novela supone un auténtico compendio de motivos y tópicos⁶ amatorios procedentes de la tradición clásica grecolatina⁷, tal como señalamos y estudiamos ya en otra ocasión⁸. Por poner un ejemplo, es incuestionable que cuando, ante la amenaza por parte del padre de su amada de pegarle un tiro, Florentino Ariza contesta con la mano en el pecho “péguelo. No hay mayor gloria que morir por amor”, García Márquez (2003: 122) está aludiendo directamente a un tópico tan antiguo como el de la “gloria de la muerte por amor”, popularizado por Propertio en 2.1.47-48 con el famoso *laus in amore mori*.

Sin embargo, existe un tópico cuya presencia en dicha novela, tal vez por tratarse de un tópico algo menos conocido, ha pasado completamente desapercibida hasta ahora. Nos estamos refiriendo al que Gabriel Laguna Mariscal bautizó en un artículo de 1989 como el *navigium amoris* o navegación del amor, que en términos generales asemeja el amor a un desplazamiento en barco, con las numerosas circunstancias azarosas que se pueden dar hasta llegar a puerto.

En este trabajo demostraremos que dicho tópico tiene una presencia cualitativamente importante en la novela del premio Nobel colombiano, y analizaremos la forma en que el autor toma de la tradición clásica esta metáfora náutica y la adapta a las circunstancias propias de su novela, que recordemos transcurre en el siglo XIX. Comprobaremos así como, una vez más, García Márquez sabe combinar en las dosis adecuadas tradición y originalidad en la recreación de un

⁶ Utilizamos aquí estos conceptos según la acepción que propuso Márquez Guerrero 2002: 251-256.

⁷ Sobre los motivos y tópicos clásicos véase Frenzel 1980, y sobre los tópicos amatorios concretamente véase Moreno Soldevila 2011.

⁸ Véase Cabello Pino 2010. Puede resultar también de cierto interés el breve artículo de Santo-Rosa Carballo 1986: 141-151.

tópico literario que ha tenido una pervivencia de más de veinte siglos.

Y es que, como demostró Laguna Mariscal (1989: 310), “el topos del amor como un mar tempestuoso es frecuente desde la poesía epigramática griega”, como atestiguan Macedonio *AP V 235*, Filodemo *AP X 21* y, sobre todo, Meleagro que parece ser el poeta griego que con más frecuencia recurre al tópico, como podemos comprobar en *AP V 190*⁹:

¡Ola de Eros amarga, soplar de los celos que nunca
descansan y azaroso mar del galanteo!
¿Adónde, perdido el timón, mi alma arrastras? ¿Acaso
voy a ver otra vez a la atractiva Escila?

XII 157:

Cipris fletó mi bajel y Eros es quien pilota
rozando con sus manos el timón de mi alma;
y navego, pues sopla Pasión borrascosa y violenta,
por un mar de mozos de todos los países.

XII 167:

Borrascoso es el viento y a ti me conduce, Miisco,
la rauda comitiva de Eros Agridulce;
se alza la bronca pasión en sus olas henchidas;
abre tu puerta al nauta de los mares de Cipris.

Pero probablemente fue en la literatura latina donde el tópico alcanzó una mayor evolución y donde terminó de consolidarse, gracias a las aportaciones personales de prácticamente todos los grandes escritores de la época áurea. Como señala también el propio Laguna Mariscal, “en literatura latina un elemento habitual del motivo es la comparación de las zozobras del enamorado con las de una nave o marinero en peligro de naufragio” (1989: 310). Por ejemplo, Catulo en *LXVIII*¹⁰, vv. 1-5 dice:

El hecho de que tú, golpeado por una suerte y un azar crueles, me envíes esta carta escrita con lágrimas, para que yo te socorra como a un naufrago arrojado en medio de las olas del mar en tempestad y te rescate del umbral de la muerte a ti, a quien ni la sagrada Venus consiente que descanses en un plácido sueño (...).

⁹ Para los textos de los epigramatistas griegos seguiremos la traducción de Manuel Fernández-Galiano 1993.

¹⁰ Señala también Ovidio *Epist.* XVII 120.

Este tópico del *navigium amoris* tendrá posteriormente tanto en el Renacimiento como en el Barroco una gran pervivencia, y será utilizado profusamente por algunos de los más grandes poetas de la época. María del Rosario Martínez Navarro (2015: 143) ha señalado que Petrarca, por ejemplo, alude a él en numerosas composiciones; en la literatura peninsular, según ella:

Algunos de los precedentes de la asociación mar-amor y de las imágenes del Cupido *navigans* y la *navigatio Amoris* lo constituyen diversas cantigas marineras, las obras de Bernat Metge y Ausiàs March, o *La nao de amor* del Comendador Escrivá; el *Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega; varios sonetos de Gutierre de Cetina; una oda de Francisco de la Torre; los versos de Fernando de Herrera; o en una canción de Luis de Camões, entre otros. (Martínez Navarro 2015: 140)

Además de en todos estos autores el tópico puede encontrarse en el Libro quinto de *La Diana* de Montemayor, en *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, en *El Quijote* de Cervantes, en el *Soneto VII* de Garcilaso de la Vega y, por supuesto, en Cristóbal de Castillejo¹¹.

En *El amor en los tiempos del cólera* tenemos hasta cuatro viajes en barco asociados cada uno de ellos a una peripecia amorosa. En todos ellos hay una clara identificación entre los sentimientos amorosos que experimentan los protagonistas y la manera en que se va desarrollando esa navegación, haciendo uso el narrador en muchos momentos de una terminología náutica para describir los sentimientos y acciones de los personajes.

El primero de esos viajes es el que realiza Fermina Daza por mar sola en la goleta que la trae de vuelta desde Riohacha, tras el viaje de olvido de más de tres años al que la había forzado su padre para alejarla de Florentino Ariza. A pesar de esa separación forzosa ambos enamorados habían sido capaces de mantener la relación y estaban ansiosos por volver a reencontrarse. Sin embargo, se nos dice que en el momento en que tiene lugar ese primer viaje “no era la época más benigna del mar, debido a los alisios de diciembre, y la goleta histórica, la única que se arriesgaba a la travesía, podía amanecer de regreso en el puerto de origen arrastrada por un *viento contrario*. Así fue” (García Márquez 2003: 143). Efectivamente ese primer viaje fracasa por los vientos contrarios y la mala mar que hacen que tengan que regresar al puerto de origen de donde la goleta había zarpado la noche anterior. De hecho, se nos dice que Fermina Daza se mareó muchísimo porque “el movimiento era tan fuerte que varias veces tuvo la impresión de que iban a reventarse las correas de la cama, desde la cubierta le llegaban retazos de unos gritos doloridos que parecían de *náufragos* (...)” (144). Las referencias al viento contrario, a los *náufragos* y a no llegar al puerto de destino podrían parecer a primera vista casuales, pero no lo son

¹¹ Véase en este sentido Martínez Navarro 2015: 137-149.

en absoluto ya que justo a continuación se nos dice que, precisamente a causa de ese mareo, Fermina Daza:

(...) por primera vez en casi tres años pasó una noche en claro sin pensar un instante en Florentino Ariza, y en cambio él permanecía insomne en la hama-ca de la trastienda contando uno a uno los minutos eternos que faltaban para que ella volviera. (144)

De una manera simbólica el primer intento de regreso hacia el amor nace condenado de antemano por ese *viento contrario* que indica que la relación entre Florentino y Fermina no va a llegar a buen puerto. Esa noche de mala mar que sufre Fermina representa la tormenta que se está dando de manera inconsciente en su corazón. Esa tormenta acabará en naufragio simbólico, ya que esa noche en que por primera vez no piensa en Florentino mientras él no deja de pensar en ella representa claramente el naufragio de esa relación. Dicho naufragio se constatará en cuanto ella llegue por fin a puerto después de un segundo intento y tome la decisión fulminante de romper la relación. No en vano, tanto en el amor como en el mar después de la tempestad viene la calma y por eso no es extraño que, después de esa simbólica noche de vendavales, se nos diga que “al amanecer, el viento cesó de pronto y el mar se volvió plácido” (144) y que ya en el segundo intento de viaje de regreso “el viento fue favorable toda la noche” (145). Y es que ese ya no es el viaje que la trae a reunirse con su amado, sino el que la trae a romper definitivamente con él.

Encontramos por lo tanto en esta primera aparición del tópicos en la novela una clara identificación de la desazón amorosa con el oleaje marino. Pues bien, esta variante del tópicos no es en absoluto nueva, pues aparte de las numerosas alusiones a dicha metáfora en epigramas griegos como *AP X* 116, 1, *AP V* 190, 1-2, *AP V* 235, 4, *AP XII* 157, 3 y *XII* 167, 3, podemos encontrarlo en la literatura latina en Catulo en *LXVIII*, vv. 63-66, cuando el poeta dice “(...) como a los marineros, arrojados en medio de negra tormenta, les llega una brisa favorable que sopla más suave, respuesta a las plegarias ya a Cástor, ya a Pólux, así me sirvió de ayuda Alio”. O en *LXIV* 62 donde se nos dice que Ariadna, tras ser abandonada por Teseo en la playa “(...) lo ve, y se agita en medio de las grandes olas de sus afanes (...)”. También Virgilio lo utiliza en su *Eneida*, por ejemplo, en *Aen. IV* 532 donde se nos dice al respecto del insomnio de Dido que:

(...) se redoblan sus cuitas y, rebrotando de nuevo,
su amor se recrudece y zozobra en la fuerte corriente de su ira.

Tampoco Horacio es ajeno a la utilización de esta variante del tópicos para la descripción de estados amorosos y así en *Carm. I* 5, vv. 6-10 nos encontramos la siguiente referencia:

¡Ay, cuántas veces va a llorar la mudanza de tu palabra y de los dioses, y a asombrarse ante las aguas encrespadas por siniestros vientos, el incauto que ahora goza confiado del oro que tú eres; ese que espera que estés siempre disponible y siempre amable, sin saber lo tornadiza que es la brisa!

Y por último, también la utiliza Ovidio en *Amores* II 10, vv. 9-11 cuando dice: “Ésta es la que más me gusta, pero también aquella es la que más me gusta. Confuso estoy, cual barquichuela empujada por vientos opuestos, y dividido me tienen uno y otro amor”.

Como vemos, en esta primera ocasión García Márquez está siguiendo con fidelidad una de las variantes más antiguas y utilizadas del tópico clásico del *navigium amoris*.

El segundo viaje en barco vinculado al amor que encontramos en la novela de García Márquez es el que, instigado por su madre, realiza Florentino Ariza a través del río Magdalena para asumir el puesto de telegrafista en la Villa de Leyva que le ha conseguido el tío León XII. Este viaje es organizado por Tránsito Ariza ante el estado de postración en que queda Florentino cuando se entera de que Fermina Daza ha decidido casarse con el Doctor Juvenal Urbino. Nace, por lo tanto, con la pretensión de ser un “viaje medicinal”¹² (200), tal como lo califica el propio narrador, para ayudarle a olvidarse de su amor por Fermina, para conseguir que acabe renunciando a él. No en vano se nos dice que el propio Florentino “(...) no sentía ya que se iba la mañana siguiente, sino que se había ido desde hacía muchos años con la disposición irrevocable de no volver jamás” (201). Por lo tanto, en este caso la utilización del *navigium amoris* está vinculada en cierto sentido a otro tópico grecolatino muy conocido, el de la *renuntiatio amoris* o renuncia al amor. Es también esta una de las variantes de utilización del *navigium amoris* en la tradición clásica. En ese sentido, según Laguna Mariscal (1989: 311) “si las andanzas amorosas se conciben como una travesía marina, la renuncia al amor (*renuntiatio amoris*) suele compararse al retiro de un marinero, tras salvarse a duras penas de un naufragio”. En concreto, la imagen más frecuentemente usada para simbolizar la renuncia al amor es la de “tocar puerto”, “el poeta, salvado de la “tormenta amorosa”, usa el correlato como símbolo de renuncia irrevocable al amor” (Laguna Mariscal 1989: 312). Esta variante la podemos encontrar en Meleagro *AP* XII 84:

Socorredme, que apenas, amigos, el pie en la ribera,
recién desembarcado, de poner acababa,
cuando Eros violento tiró ya de mí iluminando
mi ruta con la antorcha de un hermoso mancebo;

¹² El viaje es también uno de los *remedia amoris* más recomendados en la literatura clásica grecolatina.

Yo le seguí paso a paso y besé con dulzura
la imagen delicada que diseñaba el aire.
¿Tendré, pues, escapado a las olas amargas, que verme
cruzando el mar aún más amargo de Cipris?

La misma variante es utilizada en Propercio III 24, vv. 15-17:

Pero ya mi nave, engalanada, ha tocado puerto
ha superado las Sirtes y yo he echado el ancla.

Finalmente, Ovidio en *Am.* II 9, vv. 31-34 también alude a esta misma acepción del tópicus cuando dice “(...) como un viento repentino arrastra a alta mar a una barca, cuando casi ya tomando tierra tocaba puerto, así me arrebató a mí muchas veces la brisa inconstante de Cupido, y el Amor vestido de púrpura vuelve a tomar las armas conocidas”.

En el caso de la novela de García Márquez, en un primer momento el viaje fluvial como renuncia al amor de Florentino Ariza parece estar teniendo éxito ya que se nos dice que “(...) el buque navegó sin tropiezos las primeras noches” y que a Florentino “el viaje le parecía entonces una prueba más de la sabiduría de su madre, y se sintió con ánimos para *sobrevivir al olvido*” (204). Como vemos, una vez más la navegación fluida se identifica con la paz del corazón. De hecho, la determinación de Florentino por olvidar empieza a resquebrajarse en cuanto la navegación se vuelve más complicada. En un determinado momento el narrador nos dice que:

Al cabo de tres días de buenas aguas, sin embargo, la navegación fue más difícil entre bancos de arena intempestivos y *turbulencias engañosas*. El río se volvió turbio y fue haciéndose cada vez más estrecho en una selva enmarañada de árboles colosales (...).

Y coincidiendo con esa navegación dificultosa ocurren dos cosas que resultan fatales para su determinación de olvidar a Fermina y que también producen turbulencias engañosas en su corazón: la primera es que vuelve a pensar con intensidad en ella hasta el punto de que algunas noches “(...) le escribía cartas de *zozobra*, cuyos fragmentos esparcía después en las aguas que corrían sin cesar hacia ella” (207); la segunda, y más importante aún, es que una noche de repente es asaltado por una desconocida que lo despoja de su virginidad. En ese momento se nos dice que mientras estaba con esa desconocida “(...) en la cúspide del gozo había sentido una revelación que no podía creer, que inclusive se negaba a admitir, y era que el amor ilusorio de Fermina Daza podía ser sustituido por una pasión terrenal” (208). Y es que ese suceso supone para Florentino el descubrimiento de las ventajas del sexo

ocasional y sin compromisos, lo que le hace vislumbrar por primera vez la que será su futura estrategia para ayudarle a sobrellevar la lenta espera por Fermina Daza: la idea de la sustitución temporal del amor verdadero, que reservará para ella, por relaciones con otras amantes ocasionales. Una vez que Florentino Ariza descubre esa posibilidad, el viaje como renuncia está condenado al fracaso sencillamente porque él ya no ve la necesidad de renunciar a su amor por Fermina, solo tiene que esperarla. Y así, efectivamente, para cuando el barco llega a su destino él ya tiene tomada la decisión de volverse a su ciudad. Pero justo al llegar lleva a cabo un acto que es completamente revelador del fracaso que supone este viaje de renuncia al amor:

Antes de abandonar el buque cedió a la tentación de un acto simbólico: tiró al agua el petate, y lo siguió con la mirada por entre las antorchas de los pescadores invisibles, hasta que salió de la laguna y desapareció en el océano. Estaba seguro de que no iba a necesitarlo en el resto de sus días. Nunca más, porque nunca más había de abandonar la ciudad de Fermina Daza. (214-215)

Sin embargo, a partir de este viaje ocurre algo muy curioso y es que en adelante y por el resto de su vida Florentino identificará siempre el amor con la navegación, de manera que las alusiones a dicha identificación pasan un poco desapercibidas en la vorágine de relaciones sexuales que mantiene a lo largo de más de cincuenta años, pero, si nos fijamos un poco, están ahí. Primero observamos cómo durante un cierto tiempo a Florentino le gusta llevar a sus conquistas al faro a ver pasar los barcos, y se nos dice que este “pensaba que algo de sus amores de aquella época les llegaba a los navegantes en cada vuelta de los destellos” (251), y que le gustaba especialmente una casa que había abajo, “junto al estruendo de las olas desbaratándose contra los cantiles, donde el amor era más intenso porque tenía algo de naufragio” (251).

Pero esta obsesión por identificar el amor con la navegación irá en aumento hasta el punto de que, posteriormente, cuando entre a trabajar en la Compañía Fluvial del Caribe, se llevará a una de sus numerosas conquistas a hacer el amor en la cabina de un buque fluvial que está en los astilleros esperando a ser repintado. Aunque, sin lugar a dudas, el colmo de esta obsesión es cuando, siendo ya bastante mayor y uno de los mandamases de la compañía, asistimos a un encuentro sexual con América Vicuña y este tiene lugar en un cuarto del que se nos dice que:

(...) parecía más bien un camarote de barco, con paredes de listones de madera muchas veces pintados encima de la pintura anterior, como los barcos, pero el calor era más intenso que el de los camarotes de los buques del río a las cuatro de la tarde, aún con el ventilador eléctrico colgado sobre la cama, por la reverberación del techo metálico. No era un dormitorio formal sino un camarote de

tierra firme mandado construir por Florentino Ariza detrás de sus oficinas de la C.F.C. sin más propósitos ni pretextos que los de tener una buena guarida para sus amores furtivos. (392-393)

Este último párrafo resulta absolutamente revelador sobre la concepción del amor que Florentino desarrollará a partir de su primera experiencia amorosa en el fallido viaje de olvido, ya que vemos claramente como Florentino asocia para siempre la felicidad del amor a un camarote de barco. Y lo que es más, de alguna manera parece visualizar que algún día, cuando se produzca su tan deseado encuentro amoroso final con Fermina, este tendrá lugar irremediablemente en un barco, y más concretamente en un camarote de un barco fluvial. De ahí que se construya esa especie de camarote de tierra firme para llevar allí a sus conquistas, no solamente porque sea en él donde más a gusto se encuentre para hacer el amor, sino porque, hasta cierto punto, se está entrenando o ensayando para cuando por fin esté en él con Fermina¹³.

En definitiva, es este, como el propio narrador lo denomina, un “viaje inconcluso” (216)¹⁴ y, por lo tanto, como *navigium amoris* destinado a consolidar una primera intención de *renuntiatio amoris*, supone un fracaso estrepitoso. Pero, en cambio, supone para Florentino una iniciación en otro tipo de amor, el de las relaciones sexuales furtivas, por el cual “navegará” sin cesar durante los siguientes cincuenta años. Podría decirse que García Márquez lleva a cabo en este caso una *inversio*, es decir, le da de alguna forma la vuelta a esa variante del tópico, y lo que parece que va a ser un *navigium amoris* vinculado a una renuncia al amor se convierte en un *navigium amoris* como iniciación al amor.

El tercer viaje tiene lugar muy poco después del anterior y es el que realizan Fermina Daza y el Doctor Juvenal Urbino recién casados a bordo de un transatlántico camino de Europa para pasar allí su luna de miel. Hay que recordar en este sentido que ese matrimonio se había producido sin que ninguno de los dos estuviese realmente enamorado del otro. Especialmente ella en un principio lo había rechazado repetidas veces de mala manera y al final había aceptado casarse con él más por un arrebató propio de su carácter que por amor. No es extraño por

¹³ En este sentido, que esté allí con América Vicuña, claro trasunto de la joven Fermina Daza, justo al enterarse de la muerte de Juvenal Urbino no es casual en modo alguno.

¹⁴ Ya Vives Rotella en 1988 había señalado el fracaso que constituye este viaje de Florentino como viaje medicinal (1988: 271), y también el hecho de que “el mismo viaje fallido que le reitera la imposibilidad de una vida completa sin ella, le proporciona también la solución temporaria que va a hacerle llevadera la existencia y la larga espera” (1988: 272). Por su parte Margaret L. Snook ha visto de manera muy certera en este no solo un viaje medicinal, sino que para ella tanto este viaje como el primero de Fermina constituyen sendos viajes de iniciación a la feminidad y a la masculinidad, sendos ritos de paso, y por lo tanto para ella “Florentino’s voyage thus represents an incomplete rite of passage and marks the beginning of a period of regression or entropy in his sentimental life” (1988: 89).

eso que la meteorología, que como estamos viendo, va siempre en consonancia con los sentimientos de los protagonistas, fuese al principio de este viaje muy adversa:

El barco de la Compagnie Générale Transatlantique, con el *itinerario trastornado* por el *mal tiempo* del Caribe, anunció con sólo tres días de anticipación que adelantaba la salida en veinticuatro horas, de modo que no zarparía para La Rochelle al día siguiente de la boda, como estaba previsto desde hacía seis meses, sino la misma noche. (225)

Porque, efectivamente, Fermina al principio del viaje no está enamorada de él, lo siente como un extraño al que no conoce y le tiene auténtico pavor a la noche de bodas. Todo ello sumado parecería indicar que el viaje de amor que supone el matrimonio que comienzan juntos nace con un *itinerario trastornado* por el *mal tiempo* que sería la ausencia de amor entre ambos. Sin embargo, tal como nos dice el narrador, “ni en la primera noche de *mala mar*, ni en las siguientes de *navegación apacible*, ni nunca en su muy larga vida matrimonial ocurrieron los actos de barbarie que temía Fermina Daza” (216). Y es precisamente porque durante esas primeras noches de mala mar, Fermina lo pasa tan mal con el mareo que es absolutamente imposible que pueda producirse el tan temido por ella acto de “desfloración”. Por el contrario, su reciente marido se muestra tan comprensivo y servicial con ella que, para cuando por fin mejora el tiempo, ya sí que ha surgido una auténtica relación afectiva entre ellos, tal como se nos da a entender en este párrafo:

Pero la *borrasca amainó* al tercer día, después del puerto de la Guayra, y ya para entonces habían estado juntos tanto tiempo y habían hablado tanto que se sentían amigos antiguos (...) Fue en la primera noche de *buena mar*, ya en la cama pero todavía vestidos, cuando él inició las primeras caricias, y lo hizo con tanto cuidado, que a ella le pareció natural la sugerencia de que se pusiera la camisa de dormir. (226-227)

Vemos como a la par que cambia el tiempo de malo a bueno, cambia también el tipo de relación existente entre Fermina y Juvenal del recelo y la desconfianza, especialmente por parte de ella, a la confianza plena que caracterizará sus más de cincuenta años de matrimonio. La metáfora náutica en esta escena resulta ya clarísima a estas alturas. Y todavía más lo será cuando al pasar el doctor de las caricias más inofensivas a acariciarle a ella el pecho, se nos diga que “entonces él supo que habían *doblado el cabo de buena esperanza* (...)” (228), confirmando así el cambio de rumbo que tomará la relación entre ambos a partir de ese preciso momento. En este caso la utilización del tópico parece encajar otra vez con la variante que vimos que identificaba la desazón amorosa con el oleaje marino, si

bien es cierto que por primera vez en la tradici3n del t3pico vinculado al amor matrimonial y m3s en concreto a una noche de bodas.

El 3ltimo de los viajes en barco que tienen lugar a lo largo de la novela, y sin lugar a dudas el m3s simb3lico de los cuatro, es el que realizar3n juntos Florentino y Fermina, ya ancianos ambos cuando, tras la muerte de Juvenal Urbino, retomen poco a poco su relaci3n. Si nos fijamos en los tres viajes que han tenido lugar previamente veremos que los dos de Fermina eran de navegaci3n mar3tima (el primero por el mar del Caribe y el segundo transatl3ntico a Europa), mientras que solo el de Florentino hab3a sido fluvial (por el r3o Magdalena). Es para Fermina su primer viaje por r3o y por eso no resulta extra3o que se nos diga que ella "(...) hab3a o3do decir que los buques fluviales eran una delicia porque no se balanceaban como los del mar, pero ten3an otros peligros m3s graves, como los bancos de arena y los asaltos de bandoleros" (437). Del mismo modo tampoco resulta extra3o en ese sentido que sea Florentino, que s3 que tiene m3s experiencia el que le explique que "todo eso eran leyendas de otros tiempos" (437).

Y es que a esas alturas Florentino es ya el director general de la Compa3a Fluvial del Caribe, un detalle del argumento que podr3a pasar bastante desapercibido, pero que cobra todo su sentido en la novela si lo miramos desde el punto de vista del t3pico del *navigium amoris*: si asumimos que dicho t3pico equipara amar con navegar, no debe resultar casual en modo alguno que Florentino Ariza tuviera su primer contacto con el amor sexual (relaci3n con Rosalba) precisamente cuando tuvo su primer contacto con la navegaci3n (que metaf3ricamente representa al amor). Del mismo modo, tampoco puede resultar casual que acabe la novela cincuenta a3os m3s tarde, y tras m3s de seiscientas relaciones amoratorias a lo largo de su vida, como el director general de la Compa3a Fluvial del Caribe, o lo que es lo mismo, pr3cticamente como el due3o y se3or del r3o (que equivale a ser due3o y se3or del amor)¹⁵. Como se3ala Vives Rotella "cuando, medio siglo m3s tarde, repita el viaje fluvial, ya no lo har3 solo sino en compa3a de ella, tal y como debiera haber sido desde un principio" (1988: 273), aunque ya ni ella, ni especialmente 3l sean los mismos. Un primer detalle que simboliza perfectamente ese dominio de Florentino sobre el r3o/amor a la par que el car3cter de met3fora del amor de ambos que representa este viaje es que el barco en el que lo realizan se llama, no por casualidad, el *Nueva Fidelidad*. "Fermina Daza no pudo creer nunca que aquel nombre tan significativo para ellos fuera de veras una casualidad hist3rica, y no una gracia m3s del romanticismo cr3nico de Florentino Ariza" (463).

¹⁵ De hecho, como tambi3n se3al3 ya en su momento Vives Rotella 1988: 277 "la ecuaci3n r3o-amor se establece claramente en un breve di3logo entre Florentino Ariza y su t3o, Le3n XII: Lo 3nico que me interesa es el amor —dijo. /Lo malo —le dijo el t3o— es que sin navegaci3n fluvial no hay amor (247)."

De todas formas, aunque Florentino como hemos visto lo niegue y crea tenerlo todo bajo control, la navegación fluvial (como metáfora del amor que es en la novela) seguirá encerrando sus peligros, como comprobaremos a través del viaje que realizarán ellos mismos. Para empezar Fermina decide llevarlo a cabo una vez más por un impulso propio de su carácter más que porque esté segura y así se nos dice que “a pesar de sus tantos viajes se sentía como si éste fuera el primero, y a medida que rodaba el día le aumentaba la *zozobra*. Una vez a bordo, se sintió abandonada y triste, y quería quedarse sola para llorar” (465). Pero tan pronto como comienza el viaje podemos observar cómo se va produciendo paulatinamente una identificación entre los dos protagonistas y el buque en el que viajan. Primero se nos dice que “(...) los dos corazones se quedaron solos en el mirador en sombras, *viviendo al compás de los resuellos del buque*” (467), luego en referencia a Fermina que “cuando terminó de desahogarse, alguien había apagado la luna. *El buque avanzaba con sus pasos contados, poniendo un pie antes de poner el otro*: un inmenso animal en acecho. Fermina Daza había regresado de su ansiedad” (468) y poco después que “*mientras el buque la arrastraba resollando hacia el fulgor de las primeras rosas*, lo único que ella le rogaba a Dios era que Florentino Ariza supiera por dónde empezar otra vez al día siguiente” (469). Es decir, vemos como en cada ocasión en que se están explicando detalles de cómo va transcurriendo su relación amorosa se alude al ritmo al que viaja el barco. Hasta tal punto llega la identificación del buque en el que viajan con su relación amorosa presente que en el único momento en todo el viaje en que Fermina se acuerda de su difunto marido se nos dice que “(...) vio al doctor Juvenal Urbino (...) que le hizo una seña de adiós con su sombrero blanco desde *otro buque del pasado*” (469). Del mismo modo que tampoco es casual que cuando por fin Florentino y Fermina se dan su primer beso en los labios, ella “(...) con una risa olvidada desde su noche de bodas” exclame “¡Dios mío! —dijo—, qué loca soy en los buques.” (476) en clara alusión a la noche en que perdió su virginidad iniciándose así en el amor.

También el clima y el agua del río van evolucionando a lo largo del viaje en clara correspondencia con los sentimientos de los protagonistas. Los primeros días, mientras se van produciendo todavía lentamente los primeros acercamientos amorosos entre ambos, se nos dice que “navegaban muy despacio por un río sin orillas que se dispersaba entre playones áridos hasta el horizonte” y que las aguas “eran lentas y diáfanas, y tenían un resplandor de metal bajo el sol despiadado” (471). En esa primera etapa están tan a gusto el uno con el otro que cualquier interrupción de la navegación (que implica necesariamente una interrupción de su relación) es percibida por ellos con disgusto, y hasta el clima parece contagiarse. Así se nos dice que cuando hicieron una parada para cargar leña:

Para Fermina Daza fue una escala lenta y aburrida, impensable en los transatlánticos de Europa, y *había tanto calor* que se hacía sentir aun dentro del

mirador refrigerado. Pero cuando el buque zarpó de nuevo *soplaba un viento fresco oloroso a entrañas de la selva*, y la música se hizo más alegre. (474)

Pero en último término serán curiosamente las condiciones adversas de la navegación del río las que les llevarán a tener que permanecer en el camarote y darán lugar a la unión final entre ambos amantes. Así se nos dice que “los días siguientes fueron calurosos e interminables. El río se volvió turbio y se fue haciendo cada vez más estrecho (...)” (478), pero que:

Con todo, la demora del buque había sido para ellos un percance providencial. Florentino Ariza lo había leído alguna vez: “El amor se hace más grande y noble en la calamidad”. La humedad del Camarote Presidencial los sumergió en un letargo irreal en el cual era más fácil amarse sin preguntas. Vivían horas inimaginables cogidos de la mano en las poltronas de la baranda, se besaban despacio, gozaban la embriaguez de las caricias sin el estorbo de la exasperación. (481)

Como vemos, el tiempo parece ralentizarse hasta casi congelarse por un momento. Parece como si fuese necesario que el barco se quedara varado (o lo que es lo mismo, como si el ritmo que había llevado la relación entre ambos hasta entonces tuviese que parar momentáneamente) para que pueda tener lugar la tan ansiada primera experiencia de amor sexual entre ellos. Tal como nos explica el narrador, aprovechando ese parón en el viaje “Hablaron de ellos, de sus vidas distintas, de la casualidad inverosímil de estar desnudos en el camarote oscuro de un barco varado, cuando lo justo era pensar que ya no les quedaba tiempo sino para esperar a la muerte” (482). A partir de ese momento el camarote del barco pasa a convertirse en el espacio ideal para su amor, en un microcosmos del que ya no necesitarán salir (“No hubieran pensado en salir del camarote de no haber sido porque...” [485]), en su refugio y en su cárcel, tal como lo denomina el propio narrador en la página 486. Y hasta tal punto llega la identificación de ambos con ese microcosmos que Florentino concibe un viaje de regreso sin más pasajeros que ellos dos y el capitán, fingiendo una epidemia de cólera a bordo.

Como vemos, con este viaje de regreso García Márquez lleva un paso más allá la identificación entre navegación y amor que sustenta el tópico del *navigium amoris* al situar a sus protagonistas en un viaje de vuelta en barco que es claramente un viaje única y exclusivamente de amor, por amor y para el amor¹⁶. Pero incluso hasta ese viaje se les queda corto porque ante la proximidad del puerto de destino y a esas alturas de su vida ya “ni él ni ella podían concebirse en otra casa

¹⁶ Véase al respecto cuando se nos dice que “el sueño de otros viajes futuros con Florentino Ariza se alzó en el horizonte: viajes locos, sin tantos baúles, sin compromisos sociales: *viajes de amor*” (490).

distinta del camarote, comiendo de otro modo que en el buque, incorporados a una vida que iba a serles ajena para siempre” (491)¹⁷.

Y es aquí, al llegar a la última página del libro cuando García Márquez da la vuelta de tuerca final a su particular recreación del tópico del *navigium amoris* y lo lleva completamente al extremo, al hacer concebir a Florentino una idea aparentemente descabellada: la de continuar viajando una vez más hacia el puerto de La Dorada¹⁸, en palabras del propio Florentino, por “toda la vida” (495). Toda la vida para unos ancianos de más de ochenta años tal vez no sea mucho, pero lo que les quede por vivir será amándose y ellos ya no pueden concebir amarse de otra manera que navegando a bordo de un barco¹⁹. Como vemos, con ese final absolutamente maravilloso de la novela García Márquez demuestra una vez más su talento para tomar un tópico con una extensa tradición de más de veinte siglos y llevarlo a extremos insospechados hasta entonces: con esa respuesta final de Florentino a la pregunta del Capitán sobre la duración del viaje la identificación entre el amor y la navegación se hace total y absoluta. Ya no cabe más.

¹⁷También en este viaje final encuentra Snook 1988: 90 una explicación desde el punto de vista de los ritos de paso. Según ella “both Florentino and Fermina realize that society will not readily accept this type of loving union between two elderly people, and they decide to live out the remainder of their lives sailing on his boat under the protection of the yellow quarantine flag which guarantees their uninterrupted voyage. Their decisions clearly marks a final stage of passage in which they transcend social pressures”.

¹⁸Por aguas no por casualidad calificadas por el narrador como “navegables hasta siempre” (494).

¹⁹En este sentido resulta muy interesante la identificación que han hecho diversos estudiosos entre el *Nueva Fidelidad* y diversos barcos de distintas mitologías, barcos que conectaban el mundo de los vivos y el de los muertos. Ya en 1988 Snook 1988: 90-91 señalaba que “this image of the couple brings to mind ancient Egyptian and Norwegian Myths of the *barco funerario* which carries the departed toward other worlds. The sailing vessel thus becomes a symbolic representation of a final rite of passage or transcendence”. Posteriormente Karine Lecomte 2011-2012: 26 ha realizado una sorprendente identificación entre el río Magdalena y el río Aqueronte y entre el *Nueva Fidelidad* y la barca de Caronte, ya que este les conducirá hacia el otro mundo desconocido que es el de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- (1993) *Antología palatina I. Epigramas helenísticos*. Traducción e introducciones de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.
- Cabello Pino, Manuel (2010), *Motivos y tópicos amatorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Cairns, Francis (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edimburgo: University Press.
- Camacho Delgado, José Manuel (2011), “Los amores otoñales de un seductor nonagenario. De los síntomas de la vejez a los *signa amoris* en *Memoria de mis putas tristes* de García Márquez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, vol. Jul.-Dic., núm. 29: 147-163.
- (2007), “Sófocles, peregrino en Macondo”, *Ínsula*, 723: 21-24.
- (1998a), “El Largo Viaje de Edipo de la Tebas de Sófocles al Caribe de García Márquez”, en *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*: 371-376.
- (1998b), “Sófocles y el enigma de la identidad en *El Otoño del Patriarca*”, *Estudios de Literatura Colombiana*: 29-40.
- (1997a), *Césares, Tiranos y Santos en El Otoño del Patriarca. La Falsa Biografía del Guerrero*. Diputación de Sevilla: Servicio de Publicaciones.
- (1997b), “Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de *El Otoño del Patriarca*”, *Historia y Cultura*: 107-140.
- (1997c), “La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez”, *Letras de Deusto*: 155-170.
- Catulo (1993), *Poemas; Tibulo, Elegías*. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.
- Curtius, Ernst (1955), *Literatura Europea y Edad Media Latina I-II*, México: FCE.
- Elisabeth Frenzel, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- García Márquez, Gabriel (2003), *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2002), *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- Horacio (2007), *Odas. Canto secular. Epodos*. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos.
- J. Cruz, Anne (1988), *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscan y Garcilaso*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Jamme, Christoph; Becker, Claudia; Engel, Manfred; Matuschek, Stefan (1988), *El movimiento romántico*. Madrid: Akal.
- Laguna Mariscal, Gabriel (2004), “La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas”, in Gonzalo Cruz Andreotti, Francisco J. González Ponce, José María Candau Morón (coords.), *Historia y mito: el pasado legendario como fuente de autoridad: (actas del simposio internacional celebrado en Sevilla, Valverde del Camino y Huelva entre el 22 y el 25 de abril de 2003)*: 409-426.
- (1989), “El texto de Ovidio, *Amores* II 10, 9 y el tópicus del *navigium amoris*”, *Emérita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 57, núm. 2: 309-316.
- Lecomte, Karine (2011-2012), *La representación de la sociedad colombiana de finales del siglo XIX y principios del XX en la obra de ficción El amor en los tiempos del cólera (1985) de Gabriel García Márquez (Colombia 1927)*. Tesina dirigida por el profesor Dante Barrientos-Tecun. Département d’Etudes Hispaniques et Latino-américaines. Aix-Marseille Université.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2002), “Tema, motivo y tópicus. Una propuesta terminológica”, *Exemplaria*, 6: 251-256.
- Martínez Navarro, María del Rosario (2015), “Amantes náufragos en el mar de la corte: la visión antiáulica del amor en la obra de Cristóbal de Castillejo”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, núm. extra 33 (Ejemplar dedicado a: *A hombros de gigantes: nuevas líneas de investigación en literaturas hispánicas*): 137-149.
- Moreno Soldevila, Rosario (ed.) (2011), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C. - II d. C.)*. Huelva: Universidad de Huelva (Exemplaria Clásica).
- Ovidio Nasón, P. (1989), *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos.
- Pedrosa, José Manuel (2011), “El mito de Aracne: versiones orales y escritas (de Ovidio y García Márquez a un cuento de los bubis de Guinea Ecuatorial y de los fon de Benín)”, *Oráfrica*, 7: 131-147.
- Propertius (1989), *Elegías*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos.
- Robinson, Lorna (2013), *Gabriel García Márquez and Ovid: Magical and Monstrous Realities*. London: Tamesis.
- Santo-Rosa Carballo, Isabel (1986), “Tópicus amorosos de los poetas elegíacos latinos en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”, *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, núm. 9: 141-151.

- Segura Ramos, Bartolomé (2003), “La literatura latina como traducción e imitación”, *EPOS XIX*, 23-31.
- Simons, Marlise (1988), “García Márquez on Love, Plagues and Politics”, *New York Times Book Review*, 21, 1: 23-25.
- Snook, L. Margaret (1988), “The Motif of Voyage as Mythical Symbol in *El amor en los tiempos del cólera* by Gabriel García Márquez”, *Hispanic Journal*, 10, 1: 85-91.
- Virgilio (2011), *Eneida II*. Texto latino, traducción y notas de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vives Rotella, P. (1998), “Un viaje definitivo: Una lectura del último capítulo de *El amor en los tiempos del cólera*”, *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, núm. 6: 267-78.

**NARRACIONES DEL RETORNO. VINTILA HORIA Y LA RECREACIÓN
MÍTICA DEL EXILIO EN *UN SEPULCRO EN EL CIELO* (1987)
(Narratives of return: Vintila Horia and the mythic re-creation of exile in *Un
sepulcro en el cielo* (1987))**

LUCA CERULLO

Universidad de Nápoles “L’Orientale” (Orcid: 0000-0002-5108-8511)

RESUMEN: El escritor y pensador rumano Vintila Horia, afincado en España desde 1953, pertenece a un grupo de escritores, pensadores e intelectuales que sufrieron, en el siglo XXI, las llagas del exilio. Su última novela, escrita directamente en español, nos cuenta los últimos días del pintor El Greco. El diario, escrito en un estilo refinado y algo experimental, refleja las inquietudes tanto del pintor griego como del propio Vintila Horia, pero, al mismo tiempo, se deduce el amor que el autor rumano siente por España, su tradición, sus mitos y su espíritu. A través de esta identificación novelesca con El Greco, el escritor rumano da lugar a su epitafio —no volverá escribir ni a publicar hasta su muerte—, dejando al mundo de las letras hispánicas un libro de difícil catalogación, pero de amplia y extensa posibilidad hermenéutica que hoy en día es, como toda la obra del autor rumano, objeto de una profunda revaloración crítica.

PALABRAS CLAVE: Vintila Horia, exilio, El Greco, retorno, mito.

ABSTRACT: Rumanian writer Vintila Horia, established in Spain in 1953, belongs to a group of writers/thinkers who experienced exile in the 21st century. His last novel, *Un sepulcro en el cielo*, written in Spanish, provides an account of painter El Greco’s last days in a vivid and, at times, very innovative language. Aside from providing an account of the concerns afflicting both El Greco and the author himself, the book is a testimony of the love Horia felt for Spain and its traditions, myths and spirit. This fictional identification with El Greco is Horia’s epitah — he would not write or publish anything else until his death. He leaves us with a book which is difficult to categorise but that certainly provides — as is the case with all his literary work — multiple hermeneutical possibilities, all of them now being explored.

KEYWORDS: Vintila Horia, exile, El Greco, return, myth.

BIOGRAFÍA DE UN “NUEVO” AUTOR

Vintila Horia Caftangioglu llega a España en 1953, aunque su exilio empieza en 1944, cuando la guerra mundial causa la fractura del mundo en dos bloques antagonicos. Rumanía, su país natal, pasa a ser un país filosoviético y él, para nada a favor del nuevo escenario, decide no volver a casa.

Italia y Argentina protagonizan la etapa inicial de su exilio. Una época en la que, junto a su esposa Olga, Vintila Horia vive el hambre y la miseria. En la

Italia de posguerra nada le hace esperar un futuro mejor y en Argentina solo consigue trabajos provisionales, aunque su capacidad para resistir las circunstancias históricas, uno de los ejes temáticos de su futura trayectoria literaria, se hace evidente y le ayuda a mirar adelante. La ocasión de volver a Europa, que Vintila Horia admira tanto, se presenta tras el diagnóstico de un asma crónico. Su mujer, Olga, no puede aguantar la humedad y el clima bonaerense. Tras un largo viaje de vuelta, la pareja se instala en Madrid. Aquí, Vintila Horia asentará su residencia de exiliado y, después de no mucho tiempo desde su llegada, vuelve a escribir. Cuentos, novelas, pensamientos, se mezclan en las varias lenguas que ha ido adquiriendo durante la guerra y el exilio. La trayectoria literaria del autor presenta un problema de catalogación; en su extenso corpus se cuentan obras escritas en varios idiomas y pertenecientes a diversas corrientes literarias que quizá imposibiliten cierta integración a uno u otro género. Lo que sí cobra interés es, por lo tanto, no el ámbito de pertenencia, cuya importancia se relativiza al entender que se trata de un autor que de forma voluntaria rechaza cualquier acto de afiliación, sino el mensaje que el mismo proceso literario conlleva. Convencido de que la escritura, sobre todo la novela, es una “técnica de conocimiento”, Vintila Horia da lugar a una novela que se somete a varios prismas hermenéuticos, puesto que es no tanto un acto de creación sino el producto de una meditación, de un análisis que se pone en marcha a partir de un problema o de un conflicto. Tal esencia del libro horiano propicia, pues, la coexistencia de diferentes planos de interpretación, una capacidad multifacética que acaba de ser descubierta en ámbito crítico.

En 1960, tras mandar el borrador a varias editoriales francesas, su novela *Dieu est né en exil* se publica por la parisina Fayard y un año más tarde, la novela gana el premio Gouncourt. El premio, que finalmente el escritor rumano rechaza por no someterse al juego intelectual ocasionado por la izquierda intelectual francesa —entre todos Sartre, que le acusa de ser nazista—, le proyecta en el universo de los grandes novelistas, hoy olvidados, del siglo XX. Seguirá una extensa y larga trayectoria literaria que acabará en 1987, cuando el autor publique su último trabajo, *Un sepulcro en el cielo*.

UNA INTENSA ACTIVIDAD CULTURAL

Para nada aislado de la vida social del nuevo espacio, Vintila Horia da comienzo a una intensa actividad cultural, con el afán de crear, en el Madrid de comienzos de los cincuenta, una comunidad cultural rumana en el exilio. La capital española acoge, pues, a varios intelectuales rumanos que han optado por la España de Franco, una situación propiciada por el hecho de que el país ibérico es el único que les acoge sin problemas (Behring, 2001). En torno a Vintila Horia, Gheorghe Uscatescu y Alexandru Busuioceanu se reúnen todos los exiliados rumanos y en poco tiempo, gracias sobre todo al dinamismo de Vintila Horia, la

comunidad rumana en Madrid se convierte en uno de los centros de referencia para la Rumanía de la diáspora.

Muy pronto, el autor rumano traba amistad con el entorno intelectual español. Amistades que le facilitan el acceso a la cátedra universitaria de Literatura Universal en la Complutense, a cargos en el CSIC y a la publicación en revistas de varios artículos de corte literario, político y filosófico. Es, por lo tanto, un intelectual completo, capaz de abarcar, con tranquilidad, varios ámbitos de investigación, para nada colocado en un solo sector de interés.

Su trayectoria novelística se concluye, como dijimos, con la novela *Un sepulcro en el cielo*, escrita quizás en una época de profundo pesimismo: el regreso al país natal ya se ha convertido en una utopía (lleva casi cincuenta años fuera de su país) y el mundo que ha conocido y que ha transformado en su refugio, España, vive un momento de profunda transformación social, caracterizado por una crisis política que reduce el impacto social del clima dinámico de la Transición democrática. El exilio, podemos afirmar, representa ahora su verdadera patria, su único espacio. El retorno imposible a Rumanía se desarrolla tanto sobre el plano espacial como el espiritual. Es decir, si por un lado Rumanía es inalcanzable desde el punto de vista material, por estar sometida a la misma dictadura hostil al entorno del autor, también resulta imposible un tipo de retorno “psicológico”, donde el autor se relacione con su pasado, con su memoria. De ahí que el retorno, como veremos, solo se realice en lo trascendental, en la dimensión del “más allá” que, en nuestro autor, coincide con la visión cristiana del mundo.

La desilusión para la época que Vintila Horia está viviendo se percibe también en la novela: el título hace referencia, de hecho, a la posibilidad única de salvación, ya presente en otras obras del autor: el mundo celestial. Una idea que Vintila Horia hace suya gracias a su sincera fe religiosa, que se advierte en toda su trayectoria de novelista y de pensador. Hay que decir que él nunca ha afirmado ser de confesionalidad católica u ortodoxa, aunque queda bastante claro que su perspectiva teológica no prescinde de tal división.

UN SEPULCRO EN EL CIELO

La novela se inserta en un modelo que Vintila Horia ya ha usado para otras narraciones, es decir, el diario apócrifo de los grandes exiliados de la historia. Tras contar el exilio de personajes como Ovidio (*Dieu est né en exil*) o Platón (*Le septième lettre*) Vintila Horia decide investigar sobre una de las figuras históricas que más le han interesado: El Greco.

El interés por el pintor cretense viene de lejos: entre los varios mundos que Vintila Horia explora, la pintura es uno de los más apreciados. Admirador de la pintura clásica, del arte religioso de la Edad Media, de pinceles como Goya, considera la pintura una de las formas más altas de arte, tal vez imposible de descifrar de manera completa.

Asimismo, el hecho de adueñarse de la voz de los exiliados de la historia se convierte en su misión principal. Es una manera de exorcizar su propio exilio, transformar su propia experiencia en universal y otorgarle a la vida un sentido que vaya mucho más allá de la mera supervivencia o estancia en el mundo. Una voluntad de trascendencia que caracteriza su entera experiencia vital y literaria y que muy a menudo coincide con una visión cristiana del mundo.

En 1985, dos años antes de que publicara *Un sepulcro en el cielo*, Jesús Fernández Santos publica *El Greco*, una versión novelada de la vida del pintor, que Vintila Horia tiene la ocasión de reseñar para *El Alcázar*. En esta ocasión, aunque Horia repite que el libro le “ha gustado”, no deja de manifestar cierto escepticismo sobre la novela y la manera de tratar la figura del pintor, convencido de que

Es El Greco uno de los personajes más complicados, más difíciles de entender, más lleno de trampas vitales y artísticas de la historia de la pintura, porque lleva en sí una carga de complejos que los críticos están desvelando a lo largo y ancho de su pintura, quedando la otra, los complejos vitales, al alcance de pocos, ya que escasos testimonios nos han quedado de su existencia terrenal. (Horia 1985)

Probablemente, cuando escribe la reseña, Vintila Horia esté ya pensando en su próxima novela, ya que va remarcando faltas, lagunas y errores históricos que Fernández Santos comete en su propia versión. Le acusa de insertar una historia de amor no comprobada entre Jerónima de las Cuevas y Francisco Preboste, el ayudante de El Greco, además de confundir las escuelas que el pintor frecuentó y sus relativos conocimientos. Se denota, por lo tanto, no solo un interés especial por El Greco, sino un conocimiento casi académico, que no admite faltas o aproximaciones:

La novela de Jesús Fernández Santos es uno de los mejores libros del autor, a menudo apasionante, escrito en un idioma rico, suculento, representativo de los personajes que maneja con verdadera maestría, pero sin lograr acercarse mucho al misterioso y secreto protagonista. (Horia 1985)

Sin embargo, no podemos hablar de novela histórica. La contextualización, los detalles, las referencias históricas solo sirven para una construcción textual y de los personajes. Además, el deseo de universalización de la condición de exiliado no puede conllevar, por su propio estatus paradigmático, la precisión histórica.

Editado por Planeta, *Un sepulcro en el cielo* sale, como se ha dicho, en 1987 y puede considerarse como síntesis de la trayectoria literaria del autor, pero al mismo tiempo una manera para trazar un balance de su propia existencia de

exiliado. Vintila Horia se despidió de la escena literaria, a la que no deja de detectar cierta sumisión al mercado, con una novela compleja y enriquecida de enigmas, elementos que, quizás adrede, no encuentran solución.

El libro se compone de cinco capítulos correspondientes con etapas vitales del pintor. Los capítulos centrales, desde el segundo al cuarto, recuerdan a obras de El Greco: “El Expolio”, “El Martirio” y “El Entierro”, cuadro este último que reaparece en la portada del libro y que representa quizás el sentido real que Vintila Horia, adueñado de las palabras del pintor, quiere darle al diario. “El Entierro del Conde de Orgaz” es, en efecto, la representación más fiel de una época en que se representa también el entierro simbólico de España y de su proyecto imperial:

El entierro del Conde de Orgaz es la culminación de un sueño que se frustra en la tierra para cumplirse en el cielo. (Horia 1985)

Se entrecruzan una visión horizontal del mundo, visión del Humanismo de tipo renacentista, y otra vertical heredada de la Edad Media. Todo esto, además de ser el perno sobre el que gira la pintura de El Greco, corresponde también con la visión de Vintila Horia de la existencia como grande e inacabado conflicto entre Dios y el Hombre.

Hablamos de síntesis porque en *Un sepulcro en el cielo* se reúnen todos los elementos que pueden detectarse en la novelística horiana. En primer lugar, el diario apócrifo. Emilio Del Río, profesor y pensador de los años sesenta, ha afirmado que en las novelas de Vintila Horia se cumple una posible “fusión mítica”, es decir, a través de la historia, escrita en primera persona, de una figura que ha protagonizado la historia, el autor consigue mandar un mensaje universal, quedando manifiesta la posibilidad de identificación entre personaje histórico y el escritor mismo (Del Río 1971). De esta manera, la distancia entre autor y personaje se reduce, llegando a una identificación casi total. La figura de El Greco es perfecta para encajar en este juego o fórmula literaria: es “un exiliado, parecido a los que hoy abandonan el Este para volver a encontrar o para conseguir su libertad en los puertos occidentales, todavía libres” (Horia 1985), con que el autor establece, en seguida, cierta afinidad. Como él, El Greco decide viajar hacia Occidente, refugiarse en otro espacio y en otra lengua, sin olvidar sus propios orígenes. Como el mismo Horia, El Greco pasa por Italia pero de ahí a poco la abandona para llegar a ese espacio lleno de misterio y de incertidumbre que es España. El exilio de El Greco no es tan distinto del de Vintila Horia. Ambos viven en una España en que la confesionalidad se presenta como eje vital y donde nacen y se desarrollan sueños imperiales de grandeza y triunfos: la España del Siglo de Oro, para El Greco, la España franquista, para Vintila Horia:

España, la del tiempo del Greco, hubiera podido rehacer la unidad perdida, incluyendo en su área imperial a un Bizancio reconquistado (hazaña posible después de Lepanto) y a Inglaterra, bastión de la Reforma y del puritanismo más tarde. Europa hubiera podido estar unida si España cumple con todas las promesas. El imperio romano cristianizado fue el núcleo de aquel sueño, luego Bizancio, luego el imperio alemán de la Edad Media. Pero intervino la separación entre Roma y Bizancio, luego la caída inevitable de este y, más tarde, la ruptura luterana. Roma, Rusia y los anglosajones otorgan matices distintos a un fondo común al que tratamos desesperadamente de reconstituir hoy, a través de instituciones laicas que no vienen al cuento. Por este motivo, el Greco es tan grande. Su propio mundo interior, su cultura, su formación, su inconsciente colectivo forman una personalidad que procede de muy lejos. Es el fondo helénico del pintor, al que se sobrepone su catolicismo cretense, luego su presencia en Venecia y en Roma, y, por fin, en Toledo, en un momento crucial de la historia europea, cuando España da al mundo reyes, guerreros, descubridores, místicos, dramaturgos, novelistas, juristas, técnicos, médicos, marinos que constituyen de por sí un imperio cultural, una civilización, la primera de tipo realmente universal. El pintor asiste al desarrollo del *tymos* castellano, del plan vital como decía Platón, su compatriota, y pinta por encima de la imaginación del rey que forja el imperio pero quizá no lo comprende más que como un amasijo territorial. Todo es tragedia en la vida del griego y nada se cumple, ni el amor ni la ecúmene. Sólo en “El entierro...” se realiza plenamente, tiene la certeza de haber pintado una obra maestra, más grande que la Capilla Sixtina. Su fracaso, que rima con el fracaso del *tymos* castellano, es grandioso, pero, de la misma manera en que España crea un siglo de oro, que es toda una época de plenitud dentro de la cultura occidental y, hasta en el fracaso, sigue engendrando genios, El Greco da con su *Siglo de Oro* en la simbología, tan compleja y tan extraordinaria, de su “Entierro del señor de Orgaz”. Hay un paralelismo estremecedor, una *correspondencia* viviente entre un conjunto nacional, en tensión universal, y el yo de un artista que, al coincidir con la visión española del mundo, se vuelve pintor genial. (Horia 1987: 189)

Escritor y personaje, por lo tanto, se acercan hasta representar la doble cara de la misma moneda. Es esta una técnica muy frecuente en Vintila Horia, cuyo deseo de interpretar las razones por las cuales se desarrolla el proceso histórico le lleva a adueñarse de las mismas dudas y meditaciones que, según él, afectaron a los grandes exiliados de la historia. No es casual que el único canon en que el autor de verdad se reconoce sea él de la así llamada, y para nada exitosa, novela metafísica, un tipo de novela que cuenta con varios escritores, aunque muchos de estos solo de forma provisional o accidental, y que se desarrolla a partir de los años sesenta. El exégeta máximo, y también escritor de este reducido grupo intelectual es Manuel García Viñó, quien, no sin matices muy polémicos, ironiza sobre otros tipos de novelas presentes aún hoy en España, más rentables y

comerciales pero desprovistas de sentido y de cualquier mensaje. Para Horia, en cambio, de acuerdo también con los autores metafísicos, la novela tiene que ser una técnica de conocimiento, un lugar donde el autor no puede permitirse el lujo de limitarse a lo descriptivo, sino abrir brechas en el pensamiento, buscando los límites conceptuales del ser humano y finalmente encontrar respuestas a las inquietudes que mueven el alma de quien escribe. Una misión, por tanto, de la que el escritor tiene que hacerse cargo:

El escritor es el único representante de un arte capaz de abarcar todo y de absorber y recrear la realidad, posibilidad que ninguna otra técnica de conocimiento, la ciencia, por ejemplo, podría nunca aspirar a asumir. (Horia 1978: 33)

Para dar seguimiento a la idea de que estamos frente a una recreación mítica del exilio, señalemos que la historia que se cuenta en *Un sepulcro en el cielo* está llena de referencias de tipo filosófico-existencial. El pintor se pregunta el porqué de una peregrinación continua, reiterada, que no aniquila el pesimismo frente a un mundo que se muestra cada vez más indescifrable:

¿Quién soy yo, al lado y bajo la luz de este cuadro? ¿Por qué he tenido que abandonar mi tierra y venir a vivir tan lejos de ella, en el otro extremo de Europa y del Mediterráneo, mientras crece entre una y otra la oleada de la invasión infiel? ¿Tiene esto algún sentido? (Horia 1987: 36)

La falta de sentido parece una obsesión para cualquier exiliado. La ausencia, pues, de un mundo al que dirigirse y de coordenadas espaciotemporales en las que reunir sus propios pensamientos, emociones, vivencias. A través de la palabra, aquí algo novelada, de El Greco, Vintila Horia da voz a su propio exilio, y sobresale la idea de que el mundo se rige al azar, una casualidad que hizo que un pintor cretense del siglo XVII y un escritor-filósofo del siglo XX coincidiesen en el mismo lugar de exilio, compartiendo análogos conflictos interiores:

Mi pasado griego (o rumano, el de Horia) empezaba a esfumarse tras una niebla parecida a la que limitaba mi visión en aquel momento. Ya en Toledo me había dado cuenta de esta lenta separación, pero no había remedio, mi persona se identificaba cada vez más con el sitio y este con el idioma que había impuesto a los hombres, o éstos a él. El destierro se volvía arraigo y yo no lo lamentaba de ninguna manera. Los colores, además, no se expresan en palabras vinculadas a un espacio. Solo los escritores deben padecer el dolor del desarraigo. (Horia 1987: 173)

Un arraigo que parece aquí inevitable, como si España, la de El Greco y la de Vintila Horia, fuese el único espacio posible, una idea que no se aleja mucho

de la realidad de ambos casos. Para el pintor, las Cortes representan la meta final de un trayecto artístico lleno de conflictos, que lo hizo escapar del “cauce humanista” italiano y, sobre todo, del atraso del mundo oriental del que procede. En el caso de Horia, en cambio, España es el país donde, tras la segunda guerra mundial, se han quedado vivos valores como el catolicismo conservador y cierta idea del mundo para nada relacionada con lo que está aconteciendo en el resto de Europa. Es este un paralelismo bastante claro: El Greco y Vintila Horia huyen de un lugar centro-oriental porque lo consideran un sitio todavía “salvaje” y, desde el punto de vista tanto cultural como artístico, analfabeto. Ambos llegan luego a Italia, donde a pesar de la admiración que tienen por el país, su cultura y su arte, se ven metidos en un ambiente que les es bastante hostil. El Greco lamenta la distancia de su idea de pintura con el grupo italiano, con quien no comparte ideas artísticas:

Roma había dejado de interesarme, no la veía ya, me encontraba solo entre nobles, príncipes de la Iglesia y artistas que se ufanaban en copiar el mundo exterior y se dedicaban a echar a Dios de los templos a golpes de humanismo. (Horia 1987: 15)

Para Vintila Horia tampoco Italia es una etapa feliz. Ahí empieza su exilio, cuando en 1944 tiene que cruzar un país bombardeado y escapar de un campo de concentración para diplomáticos. Asiste a la destrucción física y moral de una tierra que siempre ha admirado, pero que ahora le es ajena: en la Academia Rumana en Roma rechazan hospedarle, en Toscana encuentra cobijo y un sueldo muy bajo por colaborar con revistas de cultura, gracias a la ayuda de Giovanni Papini, pero su estancia en Italia queda como el período más trágico de su exilio, lo que le convence a huir hacia otras orillas, concretamente Argentina, donde se quedará hasta su llegada a España. Con Italia ambos artistas entrelazan relaciones provisionales y efímeras, cuya esencia no logran entender por las circunstancias históricas que los rodean. Es, por lo tanto, la tierra de lo indescifrable, de la incompreensión. El mismo Vintila Horia será siempre algo nostálgico con respecto a Italia, su relación intrínseca con el país italiano permanecerá sometida al bucle de la incomunicación.

Se completa, de ese modo, el proceso de “fusión mítica”. El exilio italiano de Vintila Horia se presenta enmascarado en el período italiano de El Greco, un esquema destinado a repetirse a lo largo de toda la novela. La operación de salida del país italiano es también traumática. Dentro del contexto de incomunicación se producen conflictos interiores que son evidentes:

Lo que descubrí en aquella época, tan concentrada en fechas y acontecimientos, constituyó para mí otro motivo de separación. De manera instintiva me había alejado del humanismo y de los ideales del siglo XV y desde Venecia,

Florenia y Asís y todo lo que el viaje a Roma había significado para mí, la separación había empezado a producirse, pero fue durante aquellos meses en Roma, al amparo de Fulvio Orsini, cuando tomé las medidas de la catástrofe que el espíritu antiguo y su imitación, hasta en Miguel Ángel, habían producido en el alma de mis contemporáneos. Algo nuevo estaba en el aire romano y en su península en general, pero no lograba disipar las nubes oscuras del pasado más reciente. Una época sepulcral estaba agotando su ciclo histórico en nosotros, y desde esta clausura estaba brotando, como desde su interioridad visceral, el cuerpo nuevo de otra época, con la que yo me sentía profundamente vinculado. (Horia 1987: 89)

EL PERSONAJE FEMENINO

El papel de síntesis de la prosa de Vintila Horia es reforzado por la posición dentro de la narración de la figura femenina. La mujer es, para el autor, determinante para el proceso creador. Monica Nedelcu, autora del primer trabajo monográfico sobre el exiliado rumano (1988) afirma que la mujer tiene un papel fundamental en Vintila Horia. De hecho, la mujer se convierte en brújula para el refugiado, hasta representar, en varias ocasiones, a la patria misma. Es un proceso bastante común, donde el paralelismo patria-mujer queda bastante descifrable. En *Dios ha nacido en el exilio*, el encuentro del poeta Ovidio con Dokia, una muchacha del lugar del exilio, Tomis, es determinante para la integración con el nuevo entorno. En *Perseguid a Boecio*, donde se cuenta la puesta en libertad de un prisionero de los campos de concentración soviéticos, es una mujer, Malvina, la que hace sobrevivir al personaje. En *Marta o la segunda guerra*, historia de seis personajes que, por una razón u otra, acaban enamorándose de una mujer, esta es una identificación perfecta con la patria perdida, que todos los personajes comparten: Rumanía.

Monica Nedelcu ha dividido a las mujeres presentes en la narrativa de Vintila Horia en dos grupos: por un lado, la mujer que vive en la memoria: ausente, relacionada con el pasado, es una mujer-guía, que le sirve al protagonista para no olvidar su propio origen. Por otro, la mujer que vive en el presente: vehículo de integración y generadora de la fuerza necesaria de seguir adelante, a pesar de las llagas del exilio y de la separación (Nedelcu 1988). Jerónima de las Cuevas, mujer de El Greco, reúne las dos categorías, hasta romper tal separación, tan rígida hasta el momento en las novelas del autor. Es, al mismo tiempo, la mujer de la memoria, puesto que su ausencia está subrayada a lo largo de toda la novela, y la mujer gracias a la que el pintor conoce y traba amistad con el nuevo espacio:

¿Te acuerdas? Nadie me entendía, salvo tú y los toledanos, hubo desde el principio algo así como una corriente unificadora entre tu gente y yo [...] Y entonces fue cuando decidí crear un reino para mí, entre las murallas de Toledo, rodeadas por el recuerdo de tus brazos de mujer entendedora,

generadora de milagros. Yo nací de aquel movimiento que, desde tus dedos, subía a mi cabeza y desentumecía mi cerebro, al que ni Venecia ni Roma habían logrado desentumecer. (Horia 1987: 13)

Más allá de esta división, la mujer de Vintila Horia sigue tres etapas de transformación. La primera evoca el binomio amor/fatalidad. Víctimas de la historia, hombre y mujer establecen un proceso de hermandad que de alguna forma propicia una relación única entre los dos. La fatalidad se traduce, tarde o temprano, en la separación; el encuentro entre hombre y mujer ya prevé que uno de los dos desaparezca para siempre, y la ausencia del personaje femenino ayuda a que se realice una proyección simbólica de este. En este sentido, la mujer de El Greco, Jerónima, es típicamente horiana. Su ausencia, repetida a lo largo de la novela, es el expediente para que El Greco encuentre las energías para seguir pintando, a pesar de la sensación de pesimismo y decadencia que él mismo ve a su alrededor.

El segundo estadio del amor, en Vintila Horia, se rige por el binomio amor/pasión. La sensualidad juega un papel fundamental en Horia: menudean encuentros amorosos, con largas descripciones y plenos abandonos al mundo de los cinco sentidos. Con Jerónima esta esfera del amor tampoco es marginal, aun cuando, en la última parte, se hace referencia a otro amor del pintor, Violeta Antigua. Jerónima no pierde su papel de mujer superior a las demás, punto principal de la pasión auténtica del pintor. El tercer estadio, el de amor/redención también es protagonizado por ella. Las mujeres de Horia son, en efecto, vehículo para la salvación, objeto de proyección para el mundo del más allá. Fiel a la visión cristiana del mundo, Vintila Horia no olvida subrayar que en la tierra solo se está de paso y que, sin duda, Jerónima de las Cuevas está esperando al pintor en el mundo celestial cuando este acabe su estancia en la tierra.

Se cumple así el esquema que en otras pruebas narrativas del autor no prevé la presencia de una sola mujer, sino de muchas, con el afán de colmar los vacíos de tipo existencial que afectan al protagonista. Jerónima de la Cuevas es, al mismo tiempo, el paradigma de la mujer horiana, objeto de pasión, de memoria y salvación eterna.

LA PROYECCIÓN CELESTIAL

El último capítulo del diario, titulado “El quinto sello”, desplaza la narración a un momento algo posterior a los sucesos que se cuentan en la primera parte. Encontramos aquí a un Domenikos que acaba de cumplir setenta años, se siente viejo y afligido por una sensación de pérdida que quizás esté relacionada con la decadencia de España misma. En un coloquio con Miguel de Cervantes, El Greco le cuenta al escritor de su encuentro y su conversación con Francisco de Quevedo. Prevalece el carácter religioso, muy próximo al arrepentimiento de tipo cristiano del pintor,

llegando este a identificarse con los mártires de Cristo. La proyección celestial es, pues, un eje fundamental del libro. Las frases finales lo explican muy bien:

Y me acordé la desgracia de Francisco de Quevedo y de lo mucho que tenemos que padecer, con el fin quizá de encontrar el camino hacia un sepulcro en el cielo con la mente pegada sin embargo en estas dos preguntas [...] ¿Qué va a ser del mundo sin mí? ¿Qué va a ser de mí sin el mundo? (Horia 1987: 334)

Conjeturando sobre una fe católica, que nunca ha quedado clara para El Greco, Vintila Horia intenta resolver uno de los grandes enigmas del exiliado: si habrá o no forma de compensación por las llagas del exilio. El exilio se presenta en su forma más simbólica, es decir, como proyección del camino terrenal de seres que tienen como destino final el paraíso. Es esta una de las razones que justifican la tesis según la cual *Un sepulcro en el cielo*, además de ser una novela escrita con magistral control del estilo y de la técnica narrativa, es sobre todo un intento de escribir una obra paradigmática para cualquier exiliado.

Desde esta perspectiva, la trayectoria del pintor griego, elegido a representante ejemplar del exilio, se transforma en el recorrido terrenal de todo exiliado: al principio hay una traumática separación, que conlleva cierta pérdida de la memoria, del recuerdo de la patria natal. Aunque quedan en la memoria la nostalgia y el afecto, la separación de su propio país es vista como inevitable. Asimismo, hay una primera etapa, un exilio preparador que se presenta de forma casi inconsciente. Italia para el pintor, y para el escritor, cualquier otro país para otros exiliados: es este el peor momento, cuando quien se exilia toma conciencia del desplazamiento, de lo que significa enfrentarse a un mundo totalmente desconocido. Llega, más tarde, el exilio definitivo, el país elegido. Una tierra que, a pesar de una estancia que a veces es larga, incluso permanente, no deja de provocar violentos conflictos de tipo existencial. Finalmente, no puede faltar la proyección celestial, es decir, el traslado de estas elucubraciones a una esfera más alta, que dé justicia tras una larga estancia en la tierra de privaciones y ausencias.

Para concluir, Vintila Horia, a través de las palabras de Domenicos Theotokopoulis, logra una recreación del exilio. Un recorrido parecido, con las mismas reflexiones, idénticos malestares, el mismo nivel de fugacidad de momentos de dicha. Asimismo, a finales del libro, antes de firmar su despedida del mundo de la escritura, el autor intenta proponer una solución al exilio y a sus injusticias: que el mensaje cristiano se cumpla y abra las puertas a una compensación de tipo cristiano, sometiéndose completamente a la voluntad divina.

BIBLIOGRAFÍA

- Behring, Eva (2001), *Scriitori români din exil, 1945-1989, o perspectivă istorico-literară*. Bucarest: Fundației culturale române.
- Del Río, Emilio (1971), *Novela intelectual*. Madrid: Prensa Española.
- García Viñó, Manuel (1967), *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama.
- Horia, Vintila (1985), “El Griego”, *El Alcázar*, consultable en <http://vintila.blogspot.it/2008/06/el-griego.html>, 30/11/16.
- (1978), *Consideraciones sobre un mundo peor*. Barcelona: Plaza & Janès.
- (1987), *Un sepulcro en el cielo*. Madrid: Planeta.
- (2011), *Un sepulcro en el cielo*. Madrid: El Buey Mudo.
- Nedelcu, Monica (1989), *La obra literaria de Vintila Horia. El espacio literario en cuatro novelas francesas*. Madrid: Universidad Complutense [Tesis doctoral].

FELIZ QUIEN COMO ULISES HA HECHO UN LARGO VIAJE...:
SON DE MAR O LA POÉTICA CINEMATOGRAFICA DEL DESPLAZAMIENTO
(Whoever, as Ulysses, Has Been on a Long Journey is Happy...: *Sound of the*
***Sea* or the film poetics of displacement)**

DIANE BRACCO

Université de Limoges (Orcid: 0000-0002-1220-7258)

RESUMEN: En 2001 el director español Bigas Luna dirige el drama *Son de mar*, transposición cinematográfica de la novela epónima del autor valenciano Manuel Vicent (1999). A través de unas variaciones hipertextuales sobre la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, propone una reflexión sobre el motivo del viaje, entendido en una doble dimensión geográfica y conceptual. Este artículo se propone explorar las declinaciones del traslado a la luz del diálogo que se instaura entre el texto fílmico, vertebrado por la dialéctica salida/regreso, y los referentes épicos subyacentes. De la odisea iniciática del protagonista, significativamente llamado Ulises, al viaje sin retorno de los esposos condenados a la muerte, pasando por las múltiples idas y vueltas de los personajes por el espacio diegético, se analizarán las distintas ocurrencias del desplazamiento cuyas expresiones literales y metafóricas contribuyen a forjar una verdadera poética de la itinerancia. Las representaciones del movimiento y la inestabilidad, asociadas con la isotopía marítima, entran en conflicto con las imágenes de la inmovilidad, asimiladas con la inmutabilidad de la tierra, en un relato fílmico binario donde el director remodela el sustrato mítico: la recuperación de los materiales épicos supone no solo su traslación a otro circuito de significado sino también una metamorfosis que implica la reinterpretación de los hipertextos movilizados, en clave cinematográfica y contemporánea. Al actualizar dichas fuentes antiguas, al entrecruzar las redes visuales y semánticas, Bigas Luna plasma así una mitología del viaje *sui generis*, profundamente anclada en el ambiente mediterráneo del Levante español.

PALABRAS CLAVE: cine español, Bigas Luna, poética, desplazamiento, viaje.

ABSTRACT: In 2001 Spanish director Bigas Lunas directed the drama *Sound of the Sea (Son de mar)*, a cinematic transposition of the eponymous novel by the Valencian writer Manuel Vincent (1999). Using hypertextual variations around *The Odyssey* by Homer and *The Aeneid* by Virgil, the movie explores the theme of the journey, both in its geographical and conceptual dimensions. Through the dialogue that operates between the cinematographic text centered around the dialectic departure/return and the underlying epic references, we would like to explore the various ways in which “transfer” is explored in *Sound of the Sea*. From the initiatory odyssey of the protagonist, significantly named Ulysses, to the multiple comings and goings of the characters in the diegetic space, to the non-return journey of the spouses doomed to death, we will analyse the different occurrences of displacement whose literal expressions and metaphors contribute to forge a true poetics of roaming. The representations of movement and instability, associated with a maritime isotope, conflict with the images of stillness which are assimilated to the land’s immutability in a binary filmic

tale in which the director restructures the mythical substratum. The recuperation of the epic materials implies not only their translation to another level of meaning but also a metamorphosis that implies a reinterpretation of the mobilised hypotexts to adapt them to a cinematographic and contemporary language. Thus, by updating those ancient sources, as well as by interweaving the visual and semantic networks, Bigas Luna gives expression to a *sui generis* mythology of the journey, deeply anchored in the Mediterranean environment of the Spanish Levante.

KEYWORDS: Spanish cinema, Bigas Luna, poetics, displacement, journey.

Son de mar (2001) es una “historia de amor, de naufragios y regresos”, señala la contraportada de la novela que el director español Bigas Luna (1946-2013) llevó a la pantalla en 2001, con guion de Rafael Azcona (1926-2008). Ganadora del premio Alfaguara 1999, la obra literaria de Manuel Vicent (1936) presenta un fuerte carácter visual propicio a la traducción al lenguaje cinematográfico del imaginario mediterráneo creado por el autor valenciano. Aunque la transposición constituye una estrategia creativa recurrente en la trayectoria artística de Bigas Luna¹, el presente artículo no pretende analizar los mecanismos de esta operación de traslación del texto literario al medio cinematográfico, a la que se han dedicado varios estudios², sino que su propósito es centrarse en el largometraje como obra autónoma, independientemente de las especificidades de la obra original y del diálogo que la película mantiene con ella. Me conformaré con señalar que el cineasta catalán retoma globalmente el argumento del libro: Ulises es un joven profesor de literatura clásica que llega a un pueblo de la costa levantina. Ahí conoce a Martina, hija de los dueños de la pensión donde se aloja, y la seduce recitándole versos de las epopeyas clásicas. Pronto se casan y tienen un hijo, Abel. Un día, Ulises desaparece en el mar y es dado por muerto. Desesperada, Martina contrae matrimonio con un antiguo pretendiente, el millonario Alberto Sierra. Tras diez años de errancia, Ulises resurge en la existencia de Martina y ambos reanudan la relación interrumpida, hasta que deciden huir juntos por el mar. Pero su embarcación, previamente sabotada por Sierra, se hunde y ambos perecen en alta mar.

Bigas Luna elige evacuar en su película la cuestión del enigma de la identidad de Ulises, alrededor de la cual se articula la intriga en la novela. La problematización identitaria da paso, en la pantalla, a la representación de un amor idealizado entre el viajero y su mujer, representación que echa sus raíces en el sustrato mítico de las epopeyas antiguas. De hecho, las amplias redes visuales

¹ Es la quinta vez que adapta una novela tras *Tatuaje* (1979; Manuel Vázquez Montalbán), *Las edades de Lulú* (1990; Almudena Grandes), *La camarera del Titanic* (1997; Didier Decoin) y *Volavérunt* (2000; Antonio Larreta).

² Consúltense al respecto las siguientes publicaciones: Sanabria 2009: 211-226; 2010: 107-112. Sobre la transposición del componente erótico, véase el siguiente artículo: Malpartida Tirado 2012: 175-196.

y semánticas desplegadas por el cineasta se polarizan en torno al motivo de la itinerancia, en un relato fílmico constelado de referencias más o menos explícitas a la *Eneida* de Virgilio y a la *Odisea* de Homero. De las expresiones de la movilidad en la diégesis a la migración de los materiales hipotextuales a un nuevo circuito de significado, se tratará precisamente de interrogar estas variaciones sobre el desplazamiento, examinando el diálogo que se establece entre la ficción fílmica y los referentes épicos que la alimentan.

“HAY UN CAMINO MUY LARGO QUE TODO EL MUNDO RECORRE SIN SABER NI CÓMO NI CUÁNDO”: VARIACIONES SOBRE EL DESPLAZAMIENTO



[Fotograma A]

Es fundamentalmente en el personaje de Ulises donde la isotopía de la itinerancia, piedra angular del texto fílmico, encuentra su encarnación más significativa. Al explicitar la identificación del protagonista con el famoso héroe griego, la onomástica plantea de entrada el nomadismo como la característica esencial del joven profesor, lo que corroboran en la pantalla las primeras imágenes que siguen a los títulos de crédito iniciales: los picados y planos de conjunto sucesivos de la carretera, las huertas y los acantilados del litoral mediterráneo (**fotograma A**) constituyen el contracampo de Ulises, quien contempla el paisaje desde el autobús que le conduce hacia la localidad donde le espera su futuro puesto de docente. Nunca se desvelan los orígenes del personaje, pintado como un ser sin raíces que rechaza cualquier forma de sedentarización y, por tanto, asociado de

entrada con una dinámica de desplazamiento. De ahí que no sea sorprendente que al llegar no busque alojamiento fijo sino que prefiera ocupar durante una temporada indeterminada una habitación en la pensión de los padres de su futura esposa Martina. Es precisamente a partir del momento en que se instala con ella, embarazada, en un piso recién construido cuando decide adquirir un barco, aspiración sintomática de una irreprimible ansia de movimiento. A los pocos meses del nacimiento de su hijo, rápidamente asfixiado por la tranquilizadora estabilidad de la cotidianidad familiar, desaparece en el mar a bordo de su embarcación durante una tormenta. Una década después, le revela a Martina que, en realidad, había huido, seducido por las sirenas de la infidelidad, para reunirse con otra mujer en un yate. Este largo errar de resonancias homéricas constituye una verdadera trayectoria iniciática y hace eco al análisis simbólico propuesto por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

[E]l viaje simboliza [...] una aventura y una búsqueda, que se trate de un tesoro o de un mero conocimiento, concreto o espiritual. Pero esta búsqueda, en el fondo, no es sino [...] una huida de sí mismo. (Chevalier y Gheerbrant 1969: 1029)³

En el caso que nos ocupa, la huida por el mar es necesaria a la construcción identitaria de Ulises y, al término de su búsqueda, a la toma de conciencia de que está unido a Martina por un vínculo que ni el tiempo ni el espacio pueden alterar (“he cruzado todos los océanos de este mundo para saber que no puedo vivir sin ti”). De manera general, todos los desplazamientos del personaje masculino se inscriben en una dinámica de continua ida y vuelta, dinámica que atraviesa toda la película y se manifiesta también bajo formas más condensadas y anecdóticas, como el viaje de novios a Valencia, o los trayectos en coche que efectúa a diario Martina entre su hogar y el piso donde esconde a Ulises tras su retorno. Es de notar en este último ejemplo la inversión del esquema homérico ya que es el viajero quien espera la vuelta de su amada y se encuentra en una situación de pasividad e inercia.

Estas expresiones literales de la movilidad se prolongan a través de las ocurrencias simbólicas del desplazamiento que enriquecen el amplio tejido isotópico que recorre el espacio fílmico. La expresión del deseo y del ímpetu amoroso que animan a ambos protagonistas, central en un relato teñido de erotismo, es regida por este mismo principio del movimiento. A la horizontalidad de las peregrinaciones marítimas de Ulises se contraponen la verticalidad que preside los encuentros íntimos de la pareja, en una lógica ya descendente (es en una cueva, lugar mítico con evidentes connotaciones sexuales, donde se unen por primera

³ La traducción de todas las citas en francés es de la autora.

vez), ya ascendente (tras el regreso de Ulises, Martina tiene que subir cada día la escalera del edificio deshabitado en cuyo ático ha encerrado a su primer marido). En este último caso, el fundido encadenado de los planos de la escalera filmada en picado vertical (**fotograma B**), articulados con los primeros planos de los pies de la mujer subiendo los peldaños y las imágenes de los amantes reunidos, desempeña una función iterativa y sugiere que la unión carnal es el término de un laborioso itinerario cotidiano recorrido incansablemente por Martina.



[Fotograma B]

En los episodios eróticos más explícitos, Bigas Luna profundiza aún más en la asimilación entre encuentro amoroso y viaje simbólico: los amantes se encaminan juntos hacia un doble arrebató mental y corporal, propiciado por el poder de encantación de los versos épicos que Ulises recita al oído de Martina. En otras palabras, ese ascenso diario de la esposa abandonada para juntarse con su antiguo marido materializa en cierto modo un viaje hacia el ayer, hacia ese placer olvidado que aliaba el deleite de los sentidos con la fruición del relato, ambos ausentes de su segundo matrimonio.

Sin embargo, es sin duda en las representaciones del espacio marino donde los motivos del periplo y del desplazamiento encuentran el mejor terreno para desplegar plenamente su simbolismo. La isotopía del movimiento se enlaza estrechamente con la del mar, convocado de entrada por el título de una cinta que no deja de oponer el impetuoso mundo neptuniano con el inmutable universo terrestre.

UN RELATO FÍLMICO BIPOLARIZADO: EL CONFLICTO ENTRE MAR Y TIERRA

Las redes de imágenes y significados producidas por el motivo del desplazamiento configuran una estructura fílmica binaria, articulada en torno al enfrentamiento

entre mar y tierra. Esta dicotomía geográfica se encarna en los dos personajes masculinos a los que Martina concede sucesivamente su mano, Ulises, figura de movilidad identificada con el *leitmotiv* marino, y Alberto Sierra, constructor inmobiliario profundamente anclado, por su apellido y profesión, en lo mineral y lo permanente. La tipificación de ambos hombres refuerza esta rivalidad, visualmente reflejada por la composición de algunos planos, donde la profundidad de campo permite disociar los términos respectivamente asociados con el uno y el otro (**fotograma C**). A la búsqueda existencial de Ulises, intelectual de condición precaria, sediento de cambio y movimiento, se oponen las preocupaciones materialistas y el afán de estabilidad del hombre de negocios, el cual corteja a Martina con una constancia inquebrantable prometiéndole la seguridad económica y una casa lujosa. Esta antítesis entre, por un lado, el mundo de la especulación y del dinero y, por otro lado, el de las letras y la imaginación, se plasma verbalmente mediante una agudeza de Martina: el personaje femenino juega con el desdoblamiento semántico del verbo “contar” para denigrar las ambiciones financieras de Sierra (“contar dinero”) frente a los talentos de narrador de Ulises (“contar historias”).



[Fotograma C]

Este hiato es acentuado por el conflicto visual entre las imágenes del litoral urbanizado, controlado por el hombre, y los planos generales del Mediterráneo (**fotogramas D-E**), contrapunto de las piscinas del millonario. En las antípodas de estos espacios acuáticos cerrados, que confinan todo desplazamiento —y donde no por casualidad Sierra cría un caimán⁴, animal de aguas estancadas—, el mar

⁴ El reptil es una señal de mal agüero y presenta una evidente función psicopompa ya que

Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje...:
Son de mar o la poética cinematográfica del desplazamiento

aparece como un territorio infinito y mudable, lugar de continuas metamorfosis cuya riqueza simbólica Chevalier y Gheerbrant sintetizan de la siguiente forma:

Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realizaciones formales, una situación de ambivalencia, que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede terminar bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez la imagen de la vida y la de la muerte. (Chevalier y Gheerbrant 1969: 623)

Efectivamente, en la película el mar se impone como ese espacio de indeterminación y transición donde se aventura el protagonista, en un momento de crisis existencial, a fin de escapar de la invariable rutina en que el trabajo, el matrimonio y la vida de familia le han encerrado. Regenerado al cabo de diez años de errancia por los océanos, el desaparecido, cual espectro surgido del inframundo, regresa, provocando la reactivación de los recuerdos del pasado y el renacimiento de los sentimientos reprimidos por la esposa abandonada. De ahí que se pueda contemplar el mar en este largometraje como un lugar intrínsecamente ambivalente donde se enfrentan constantemente los dos polos de la dialéctica desaparición/(re)aparición.



[Fotograma D]

el esbirro de Sierra lo esconde en el barco sabotado. Quizás se pueda relacionar el animal con las serpientes mitológicas que surgen del mar para ahogar al yo poético en los versos recitados por Ulises. En función de su propio bagaje referencial, el espectador puede detectar también una posible referencia a la historia de Laocoonte y a las serpientes gigantes que emergen de las aguas para matarle a él y a sus hijos.



[Fotograma E]

Esta turbadora dualidad que impregna la diégesis se extiende asimismo a las estrategias discursivas desplegadas por Bigas Luna, como ilustra de modo significativo la recurrencia del procedimiento transitorio del fundido encadenado. El director elabora una verdadera retórica de la fluctuación que se plasma en la pantalla desde la secuencia inicial de los títulos de crédito, mediante la concatenación de planos marinos captados por la cámara, a flote en la superficie del agua, ya emergida, ya sumergida (**fotograma F**). Se integra el *leitmotiv* acuático a la isotopía de la movilidad, que explota el régimen de movimiento propio de la percepción líquida tal y como la analiza Gilles Deleuze (1983: 112) en su obra *La imagen-movimiento*: “El agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas”. Bigas Luna declina esta naturaleza movediza del agua insertando también a menudo en el continuo filmico imágenes de las olas que se superimprimen y se desvanecen en la pantalla, según una cadencia visual que evoca la regularidad del oleaje, mientras el “sonido del mar” —anunciado en el título— que se oye a lo largo de la película alimenta a nivel sonoro dichos efectos rítmicos. Estos procedimientos —que Deleuze llama “reumas”, o sea signos de la imagen-percepción— contribuyen a pintar el mar como un oscilante territorio del entredós donde coexisten vida y muerte. El plano final de los cadáveres de Ulises y Martina que se animan en las camillas de la morgue, progresivamente sumergidas por las olas, es al respecto significativo (**fotograma G**): esta última imagen sella la inscripción en el mundo neptuniano de la tensión entre vida y muerte, reflejada por la unión de Eros y Tánatos literalmente encarnada por el abrazo de los difuntos esposos.



[Fotograma F]



[Fotograma G]

Bigas Luna explota esta ambivalencia simbólica del espacio marino susceptible de resucitar o, al contrario, de engullir a los humanos, planteándolo en parte como un lugar de paso entre dos mundos. Para ello, se apropia especialmente del motivo de la embarcación, “símbolo de una travesía cumplida ya por los vivos, ya por los muertos” (Chevalier y Gheerbrant 1969: 108-109). Cabe señalar que, en el filme, siempre es hacia la estancia de los muertos donde el barco conduce a sus pasajeros. La huida inicial de Ulises significa en efecto su desaparición del mundo de los vivos, oficializada en el funeral financiado por Sierra, después de que su barca ha sido encontrada destrozada en las rocas. El regreso del presunto difunto, más adelante, constituye el punto de partida del viaje hacia el pasado que emprenden Ulises y Martina, viaje materializado en el episodio final por la huida de la pareja reunida: en un intento de actualización de ese tiempo remoto, ambos embarcan a bordo del “Son de mar” —nave que da su nombre a la película—, vestidos con sus trajes de boda, pero perecen tragados por el Mediterráneo, víctimas de la venganza de Sierra. De hecho, la secuencia pone literalmente en imágenes los versos citados al principio del filme por Ulises. Se trata de un fragmento de una oda de Horacio que cobra todo su sentido a la luz de este infausto desenlace: “Adondequiera me precedas, los dos iremos, ambos iremos, caminantes dispuestos a hacer juntos *el viaje sin retorno*”. A través de esta última ocurrencia del viaje, sinónima de desaparición irreversible, de ida simple para el más allá, por parafrasear al poeta, el director catalán reactiva el simbolismo mortífero que cobra a veces el motivo de la embarcación: la nave se vuelve ataúd en esa secuencia trágica de naufragio donde los cuerpos de Ulises y Martina se hunden en los abismos, mientras se oye el sonido extradiegético de unas funestas campanas.

El relato se cierra así con las imágenes que lo habían inaugurado: las de un cadáver que flota en las aguas del mar. Esta estructura cíclica invita a ver en el mar, a fin de cuentas, más que un mero lugar de paso: desde el principio de la película, se sugiere en realidad una confusión total con la estancia de los muertos, antítesis del mundo terrestre de los vivos al que pertenece Sierra: “Dile a Martina que ella escoja: o vuelve con los vivos o se queda con los muertos”, declara el hombre de negocios, amenazante, antes de que Ulises suba con su esposa al barco saboteado. La representación cinematográfica del “Son de mar” como medio de paso hacia el Otro Mundo actualiza asimismo, cómo no, la iconografía del Hades y los ríos infernales en la mitología grecorromana: tras la embarcación mortífera de los amantes se perfila en filigrana la barca de Caronte, guía de las sombras errantes de los difuntos, y las aguas del inframundo, explorado entre otros por los héroes Ulises y Eneas en las dos epopeyas cuya sombra intertextual flota por encima de la ficción.

El caso es que las declinaciones diegéticas y fílmicas de la itinerancia y del movimiento que irrigan el relato fílmico hunden sus raíces en un sustrato mítico del que la *Odisea* y la *Eneida* son los dos principales referentes. Bigas Luna saca

de este fondo icónico común esquemas y figuras claramente identificables por el espectador. La transferencia de dichas fuentes míticas a un nuevo contexto de significación constituye precisamente el último prisma a través del que se puede examinar la noción de desplazamiento en el filme de Bigas Luna, enfocándola desde una perspectiva textual.

MIGRACIONES TEXTUALES: DE LOS REFERENTES MÍTICOS A LA MITOLOGÍA BIGASLUNIANA

A semejanza de la novela que ha dado origen a la película y que excluyo voluntariamente de las siguientes consideraciones⁵, el espacio filmico está poblado de reminiscencias míticas cuyo principal vector es el propio Ulises, no solo por el universo épico convocado a través de su nombre sino también por su oficio. Las reiteradas menciones verbales a las obras de poetas antiguos como Virgilio, Homero u Horacio se justifican plenamente por la formación intelectual del profesor de letras clásicas, a la par que inducen al espectador a buscar en la mitología grecorromana una clave de interpretación del mundo diegético. El análisis de la funcionalidad de las referencias, a veces explícitamente insertadas en los diálogos por medio de la cita literaria, otras veces más subterráneas, permite aclarar la dinámica de desplazamiento textual que preside la plasmación de la ficción fílmica: el director procede a la transcontextualización de los materiales épicos, trasladados a un medio visual —el cine— y a la España contemporánea.

De entrada, la relación entre los futuros esposos se va tejiendo bajo los auspicios de una superposición de hipotextos (Genette 1982: 13) que remiten a los orígenes orales de la epopeya, a la vez que prefigura el destino de los personajes. Desde el primer encuentro en el restaurante de la pensión, se entrecruzan dos fuentes antiguas ya que es leyendo en alta voz versos de *La Eneida* como Ulises, heredero de las dotes de narrador del aventurero homérico, seduce a Martina: “El héroe Eneas y la hermosa reina Dido, herida de amor, se preparaban para huir juntos al bosque. La diosa Juno les dijo: ‘allí en una cueva estaré yo presente para unirlos en un lazo muy fuerte’”. Se crea aquí un evidente juego de ecos entre la ficción fílmica y el poema de Virgilio: a semejanza de Eneas y Dido, la pareja consume por primera vez su amor naciente en una gruta, después de que Ulises le ha recitado a Martina otro fragmento de *La Eneida*, detonante y vía de expresión de la pasión amorosa. De paso, la carga erótica de la acción performativa del cuentista Ulises reactiva el poder hipnótico de la poesía épica, originalmente caracterizada por su oralidad: el historiador Jean-Pierre Vernant recuerda al respecto que, antes de ser fijada por los poetas antiguos, fue “compuesta y cantada delante de los oyentes por generaciones sucesivas de

⁵ Sobre la presencia intertextual de *La Odisea* en la novela de Manuel Vicent, véase el siguiente artículo: Fernández y Balverde 2003: 143-166.

aedos inspirados por la diosa Memoria (*Mnēmosunē*)” (Vernant 1999: 10). De alguna forma, Ulises se convierte en un aedo capaz de cautivar y enamorar a su oyente contándole de memoria episodios mitológicos de las epopeyas, antes de cada unión carnal. A nivel extradiegético, resuena a lo largo de la película su voz en *off* declamando los versos anteriormente citados en la diégesis: la repetición narcótica de dichos versos, conjugada la mayoría de las veces con las imágenes del oleaje que puntúan el relato filmico, tiende a hechizar al propio espectador, a la vez que desempeña una función narrativa, invitándole a relacionar las acciones de los personajes con los hipotextos convocados.

La referencia a Dido, por ejemplo, en el pasaje mencionado no es anodina dado que ya presagia, en ese punto del relato, la triste suerte de Martina, abandonada por su marido más adelante, al igual que, en el cuarto canto de la *Eneida*, la reina de Cartago es dejada por su amante Eneas, obligado por los dioses a proseguir su viaje hacia la península itálica. Del mismo modo que el protagonista combina las características de los dos héroes del viaje, Ulises y Eneas, tres modelos mitológicos femeninos se confunden en el personaje de Martina⁶. El Ulises de Bigas Luna encuentra en su joven esposa no solo la proyección actualizada de Dido sino también la de la Penélope homérica. Pero Martina, a pesar de su profunda aflicción tras la desaparición de su marido, no se suicida como la desconsolada Dido, ni tampoco demora el momento de casarse con uno de sus pretendientes, tejiendo como Penélope. Su precaria situación económica, aunada a la presión de sus padres, le impide mantenerse en la voluntaria espera y la lleva a contraer matrimonio con su antiguo pretendiente, Alberto Sierra, el cual cría al hijo de ella como propio. A estas dos figuras modélicas dominantes se agregan los rasgos de la ninfa marina Calipso, reina de la isla de Ogigia, que, en *La Odisea*, secuestra a Ulises en el lecho de amor durante siete años hasta que recibe el mensaje del dios Hermes de dejarlo ir. La síntesis que propone el historiador Jean-Pierre Vernant del poema de Homero permite apreciar en la película la analogía entre el piso valenciano deshabitado donde Martina oculta y encierra a su primer esposo, para que nadie le vea, y la cueva de Calipso —cuyo nombre procede del verbo griego *kaluptein*, “ocultar”—, lugar atemporal donde la ninfa retiene al héroe contra su voluntad (Vernant 1999: 141). En el filme, el viajero reducido a la inercia se cansa también de la pasión carnal y expresa su deseo de poner fin a su cautividad⁷ pero, a diferencia de su antecedente homérico, se lleva a su carcelera.

⁶ Para un análisis profundizado del personaje de Martina en la película, véase Hafter 2008: 263-274.

⁷ Lo hace mediante la inserción en el diálogo de una referencia a una fuente cuentística indeterminada, narrándole a Martina la historia de amor de una princesa que retuvo a un viajero en un sótano sin puertas ni ventanas. El procedimiento de *mise en abyme* evidencia la relación especular que mantiene el cuento con la ficción filmica.

Ya se ha mencionado también el paralelismo evidente que existe entre el periplo del profesor y la odisea del héroe griego. Se pueden detectar varios elementos en la diégesis que refuerzan la conexión entre la materia mitológica en el hipotexto poético y el hipertexto filmico. A imagen y semejanza del Ulises antiguo, seducido por otras mujeres como Calipso o la maga Circe, el personaje de Bigas Luna, como ya se ha señalado, no es un parangón de fidelidad: se deja tentar por una modelo, conocida en una fiesta, y huye con ella porque se siente de alguna forma fagocitado por el amor ciclópeo de su esposa. A los diez años de su misteriosa partida, Martina cree que su marido ha regresado de la muerte, como el personaje de Homero que retorna salvo del Hades (“Tú no existes, estás muerto”). De paso, la apariencia sucia y descuidada del recién llegado recuerda la del Ulises homérico, el cual se presenta en la epopeya como un mendigo, guardando celosamente el secreto de su identidad a fin de averiguar la situación de su palacio, y va siendo reconocido poco a poco por sus allegados.

No obstante, a la vez que se apropia de los personajes mitológicos para remodelarlos y mestizarlos, Bigas Luna reinterpreta y metamorfosea libremente los elementos narrativos de la trama original: su protagonista no es un héroe que recupera sus derechos legítimos a reinar sobre su patria, matando a todos los pretendientes de su mujer y restableciendo la estabilidad original, sino que es más bien un antihéroe, un espectro del pasado que se mantiene en la tierra de nadie materializada por la urbanización desocupada, fuera del tiempo, donde se esconde. Ni siquiera intenta reconquistar su sitio en el hogar abandonado o conocer a su hijo Abel, evidente proyección deformada de Telémaco. Al contrario del hijo mitológico, que lucha contra los pretendientes de su madre y viaja en busca de noticias de Ulises, Abel ignora por completo la existencia de su padre biológico y, con diez años, comparte con su padre de adopción la obsesión por el dinero.

Aunque se podría profundizar más en el examen de estas filiaciones en un marco de reflexión más amplio, los ejemplos mencionados ya ilustran el doble proceso de absorción y transformación propiamente posmoderno del que son objeto los hipotextos clásicos en el espacio hipertextual de la cinta. Bigas Luna se apropia de diferentes fuentes y las entrecruza, jugando entre persistencia y actualización de figuras y episodios mitológicos cuyos contornos redefine para insuflarles un significado inédito, una nueva sustancia, dentro de su propia creación. Como trasfondo geográfico de las epopeyas antiguas, el espacio mediterráneo constituye un punto de articulación esencial entre este sustrato mítico y el universo cinematográfico del director catalán, profundamente arraigado en dicho espacio, como lo afirmó él mismo con ocasión del estreno de *La camarera del Titanic*: “Soy [...] normediterráneo. Es un mar al que le debo mucho; mis cualidades y mis defectos son propios de una persona

mediterránea, y por eso me gusta reivindicarlo como símbolo⁸. Dicho de otro modo, el mundo mediterráneo constituye un pilar de la cosmovisión bigasluniana, pregnante desde la época de sus primeros largometrajes, a finales de los 70. Aunque este proceso de apropiación y reciclaje referencial se inscribe de lleno en las problemáticas creativas de la posmodernidad, de la que Bigas Luna es un eminente representante en el paisaje cinematográfico español, nos parece necesario precisar que la parodia y la ironía típicamente posmodernas (Hutcheon 1985) patentes en algunas de sus otras películas, por ejemplo en su famosa “trilogía ibérica” (Pisano 2001: 181-224) —*Jamón Jamón*, *Huevos de oro* y *La teta y la luna*— están mucho menos presentes en su adaptación de *Son de mar*. Esta película se arraiga en una tradición clásica de la que el realizador se adueña para concebir su propia poética de la inestabilidad y ponerla al servicio de la puesta en escena de un amor agitado, en un ambiente genuinamente mediterráneo. Al situar el punto de partida y el término de la odisea de su personaje en el Levante español, Bigas Luna desplaza el foco espacial grecorromano de los poemas de la Antigüedad hacia la península ibérica. Desarrolla especialmente un amplio espectro de imágenes totémicas de la costa oriental, focalizando puntualmente su cámara en los paisajes naturales (el mar por supuesto pero también los acantilados, las grutas, la vegetación, las huertas) y los productos gastronómicos (el pescado, los cítricos), forjando así la representación de una verdadera Ítaca levantina.

Por lo tanto, la transcontextualización de los referentes clásicos y su injerto en el tejido textual filmico desembocan en la elaboración de una forma de mitología cinematográfica, propia del director, que bebe de las fuentes de diversas representaciones míticas. Estas proceden del imaginario universal y se trasplantan al universo icónico y simbólico de un creador que explora, a través de su creación, las raíces mediterráneas de su obra y de su propia identidad.

En conclusión, se puede afirmar que Bigas Luna, a la manera de Penélope, urde una amplia tela isotópica que desborda las fronteras de la diégesis, tejiendo una relación de continuidad entre, por una parte, las declinaciones narrativas y discursivas del desplazamiento y, por otra parte, las transferencias textuales que presiden la plasmación de la ficción filmica. La recuperación de los materiales épicos supone no solo un traslado a otro circuito de significado sino también una metamorfosis que implica el remodelado de los hipotextos movilizados. Esta reinterpretación de los motivos de la aventura itinerante y del retorno al hogar muestran cómo circula esa “semilla inmortal” que constituyen, para Jordi Balló y Xavier Pérez (1995), los argumentos universales en el cine: la materia mítica se transporta, se modifica y se adapta a contextos inéditos y a nuevos destinatarios

⁸ Declaración de Bigas Luna en el dossier de prensa de *La camarera del Titanic*, Cine Renoir-Princesa, 24 de octubre de 1997.

susceptibles de apreciar sus variaciones. La mitología cinematográfica forjada por el director, quien revisita en otras películas varios arquetipos míticos relacionados con el amor, la identidad o la creación artística (Merlo 2001: 73-94), recuerda que el séptimo arte, al actualizar las narraciones fundamentales de la historia de la cultura, es el gran fabulador de nuestro tiempo.

FILMOGRAFÍA

- Bigas Luna, José Juan (1976), *Tatuaje*, España, José Juan Bigas Luna, 85 minutos.
- (1978), *Bilbao*, España, Fígaro Films / Ona Films, 95 minutos.
- (1979), *Caniche*, España, Fígaro Films, 87 minutos.
- (1981), *Reborn / Renacer*, España / Estados Unidos / Italia, D.P. Films, 105 minutos.
- (1986), *Lola*, España, Fígaro Films, 101 minutos.
- (1987), *Anguish / Angustia*, España / Estados Unidos, Samba P.C. / Luna Films, 93 minutos.
- (1990), *Las edades de Lulú*, España, Iberoamericana Films Internacional / Apricot, 94 minutos.
- (1992), *Jamón Jamón*, España / Italia, Lolafilms, 94 minutos.
- (1993), *Huevos de oro*, España / Italia / Francia, Lolafilms, 95 minutos.
- (1994), *La teta y la luna*, España / Francia, Lolafilms / Cartel / Hugo Films, 90 minutos.
- (1996), *Bambola*, España / Italia / Francia, Star Line Tv Productions / Rodeo Drive, 92 minutos.
- (1997), *La camarera del Titanic*, España / Italia / Francia, UGC Images / Mate Producciones / Rodeo Drive, 101 minutos.
- (2000), *Volavérunt*, España / Francia / Italia, Mate Producciones / UGC Y. M., 99 minutos.
- (2001), *Son de mar*, España, Lolafilms, 99 minutos.
- (2006), *Yo soy la Juani*, España, Manga Film, 90 minutos.
- (2010), *Di Di Hollywood*, España, El Virgili Films / La Canica Films / Malvarrosa Media, 90 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegre, Luis, Barreiro, Javier *et al.* (1999), *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*. Huesca: Alberto Sánchez Millán (ed.).
- Bigas Luna, José Juan (1997), *La camarera del Titanic* (dossier de prensa), Cine Renoir-Princesa.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1995), *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- Casas, Quim (2001), “*Son de mar*, passió devoradora y minimalisme mediterrani”,

El Periódico, 10 de junio: 2.

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1969), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Jupiter.
- Deleuze, Gilles (1983), *I. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Durand, Gérard (1994), *Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier.
- Fernández, Clara y Balverde, Gerardo (2003), “Las vueltas de Ulises: el feliz naufragio del lector en *Son de mar* de Manuel Vicent”, *Círce*, 8: 143-166.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hafter, Evelyn (2008), “Tras las huellas del guionista. La mirada de Rafael Azcona sobre Martina en *Son de mar*”, *Olivar*, 12: 263-274.
- Homero (1988), *Odisea* (edición de José Luis Calvo). Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York/London: Methuen.
- (1989), *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- Malpartida Tirado, Rafael (2012), “El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna”, *AnMal Electrónica*, 32: 175-196.
- Merlo, Philippe (2001), “Du texte à l'écran: le retour aux ‘muthos’”, in Berthier, Nancy, Larraz, Emmanuel, Merlo, Philippe y Seguin, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 73-94.
- Muñoz, José Luis (2001), “El arte del erotismo”, *DT*, julio/agosto: 180-181.
- Pisano, Isabel (2001), *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid. Sociedad General de autores y editores.
- Sanabria, Carolina (2009), “Regreso al mediterráneo en la cinematografía de Bigas Luna”, *Espiga*, 18-19, enero-diciembre: 211-226.
- (2010), *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez Costa, Joan Josep (2001), “Bigas Luna retrata un triángulo amoroso”, *El Periódico*, 2 de junio: 7.
- Vernant, Jean-Pierre (1999), *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*. Paris: Seuil.
- Vicent, Manuel (1999), *Son de mar*. Madrid: Santillana.
- Virgilio (2005), *Eneida* (versión de Rafael Fontán Barreiro). Madrid: Alianza.

EL ROMANCE ODISEICO DE *LAS SEÑAS DEL ESPOSO*:
EL VIAJE PLURISECULAR DE UNA BALADA MEDIEVAL POR LA
GEOGRAFÍA PANHISPÁNICA
(The odyssey romance of *Las señas del esposo*: the plurisecular journey of a
medieval ballad by pan-Hispanic geography)

ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN
UNAM Canadá (Orcid: 0000-0002-0477-1991)

RESUMEN: El romance novelesco de *Las señas del esposo* es el más extendido y difundido en la tradición oral moderna en la mayor parte de las subtradiciones que conforman el romancero panhispánico. Su fábula, de antecedentes odiseicos, remite a uno de los temas comunes al folclore universal: el de la fidelidad de la mujer puesta a prueba por el marido al volver de una larga ausencia. El artículo viaja a través de la geografía romancística panhispánica, con ejemplos de cada una de las subtradiciones, analizando las diferentes variantes de discurso, de intriga y de fábula, así como las razones por las que, con palabras de Menéndez Pidal, *Las señas del esposo* se ha convertido en “el primer romance de la tradición oral moderna”. Así mismo, se compara el romance panhispánico con otras ramas de la balada europea en las que existen canciones más o menos afines, especialmente con la francesa y con la italiana, con las que el romance comparte sus raíces medievales primigenias.

PALABRAS CLAVE: romancero, balada, literatura oral, *Las señas del esposo*, *La odisea*, literatura filipina.

ABSTRACT: *Las señas del esposo* is the most popular and disseminated *romance* throughout the whole Hispanic world in almost all areas of tradition, and with many hundreds of modern versions. The theme of *Las señas del esposo*, where a wife's faithfulness is put to the test by her husband after his return from a lengthy absence, refers to a common theme of the universal folklore, also present in *The Odyssey*. This work includes examples from each area of oral tradition, and analyses their different structural levels (speech, intrigue and fable), as well as the reasons why, as per the words of Menendez Pidal, *Las señas del esposo* has become “the first *romance* of modern oral tradition.” At last, this article compares the pan-Hispanic *romance* with other branches of the European ballad where there are more or less similar songs, especially with the French and the Italian, with which the pan-Hispanic *romance* shares its original medieval roots.

KEYWORDS: Romancero, European Ballad, Oral literature, *Las señas del esposo*, *Odyssey*, Philippine literature.

El tema odiseico de la fidelidad de la mujer puesta a prueba por el marido al volver de una larga ausencia, común al folclore universal, se documenta en el romancero panhispánico con diversos romances, siendo el de *Las señas del esposo*

el que ha gozado de mayor fortuna, hasta el punto de haberse convertido en el más extendido y difundido en la tradición oral moderna en la mayor parte de las subtradiciones que conforman el romancero panhispánico (Catarella 1990: 342-343; Díaz Roig 1979: 121-122; Bénichou 1968: 227-234; Bronzini: 1958)¹. Esta omnipresencia a lo largo de toda la geografía panhispánica llevó a Menéndez Pidal (1953: I, 194) a calificarlo como “el primer romance de la tradición oral moderna”.

El romance de *Las señas del esposo* —cuya intriga en la mayor parte del corpus se desarrolla en una sola escena con una estructura dialogada de principio a fin, a veces precedida por unos versos de introducción en los que se sitúa la escena y los personajes a modo de acotación teatral— parte de una conversación en la que una mujer pregunta a un caballero (que a la postre resultará ser su marido) si tiene noticias de su esposo, quien habría marchado a la guerra largo tiempo ha. El caballero pide las señas del marido y ella se las da. Él le contesta que el hombre que responde a tales señas ha muerto y le ofrece ser su nuevo esposo. En la gran mayoría de las versiones ella rechaza el ofrecimiento, declarando su intención de ingresar en un convento hasta el fin de sus días (y determinando acto seguido el futuro de su prole), por lo que pasa con éxito la prueba de honestidad y fidelidad a la que ha sido sometida por su subrepticio cónyuge, demostrando su amor hacia el esposo incluso después del fallecimiento de este. El romance concluye en buena parte del corpus con el marido dándose a conocer.

Una de las características singulares del romance es el variado y dispar abanico de rimas de las versiones documentadas en el corpus panhispánico —*é, é-a, á-a, í, í-o*, más las híbridas en las que alternan los versos en *é + á, é + í-o, é + á-o, á-a + í, é-a + é*, entre otras diversas poliasonancias— que comúnmente se corresponden con las diversas subtradiciones geográficas, si bien la rima predominante en el conjunto del corpus es en *é*.

Reproduzco como ejemplo del tema de *Las señas del esposo* una versión inédita que recogí en República Dominicana a principios del siglo XXI, en cuyo final se da a conocer el marido, no sin cierto gracejo:

- Señora, me voy pa Francia, señora, ¿qué manda usted?
- 2 - Señor, yo no mando nada, le agradezco su merced.
Si me ves a mi marido memorias me le da usted.
- 4 - No conozco su marido ni lo puedo conocer.
Deme las señas de él.
- 6 - Mi marido es alto y rubio, tiene tipo aragonés,
y en la copa del sombrero tiene un lebrero francés;

¹ Véase además el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, Washington University, dirigido por Suzanne H. Petersen [<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0113>].

- 8 cuando yo era chiquitica en la escuela lo bordé.
- Por las señas que me ha dado su marido muerto es.
10 - Si mi marido se ha muerto, a monja me meteré;
porque yo tengo tres hijas, todas las repartiré:
12 y una para doña Ana, otra para doña Inés,
la más chiquita y bonita con usted la casaré.
14 - ¡Cómo me voy yo a casar con hija que yo engendré!²

Existe un número de versiones en las que la comunidad de transmisores y recreadores de la tradición oral han introducido una sugerente variante por la que se podría apreciar en el análisis del *discurso*, como lectura e interpretación alternativa, cierta disimulada complicidad en la pareja, lo cual revelaría que la mujer habría reconocido al marido desde el primer momento y le estaría siguiendo irónicamente el juego. Sirva de ejemplo esta versión cubana que recogí en 2004 (Martín Durán 2016: 204):

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que vas mandar.
2 - Mandaremos una carta para mi esposo Manuel.
- Deme su señal señora, pa poderlo conocer.
4 - Mi marido es alto y rubio, que se me parece a usted.
- Según la señal que me ha dado su esposo muerto es.
6 A él yo lo vi matar en la puerta de un café.
- Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
8 y si a los siete no ha llegado, con usted me casaré.
Estas tres hijas que tengo son las que me dan quehacer:
10 una pa su tía Juana y otra pa su tía Inés;
con la más chiquita me quedaré
12 pa que me lave y me planche y me haga lo que hacer.
Y si no lo sabe hacer a palos la mataré.³

Así parecen indicarlo los versos 4 (-Mi marido es alto y rubio / que se me parece a usted.) y 8 (y si a los siete no ha llegado, / con usted me casaré), en los que se podría intuir el reconocimiento del esposo, por lo que el diálogo entre los cónyuges se entendería como un juego irónico repleto de picardía y complicidad⁴.

² Versión de Peralta (provincia de Azua) cantada por Lorenza Rodríguez Mateo, una anciana centenaria. Recogida en San José de Ocoa (provincia de Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 8 de diciembre de 2003. El tercero de los versos está "cojo"⁵ de uno de sus dos hemistiquios como consecuencia probablemente de una deturpación en su proceso de transmisión oral.

³ Versión de Los Ñames (municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba) cantada por Nancy Rodríguez Bustamante, de 55 años de edad. Recogida en Río Grande (municipio de Guamá) por María Victoria Labrada Peña y Andrés Manuel Martín Durán el 9 de diciembre de 2004.

⁴ Mercedes Díaz Roig 1979: 128 lo interpreta de forma distinta: para ella se trataría de una variante emanada de la estructura del romance para poner al público en antecedentes de la intriga.

En otro grupo de versiones del tema —cuya geografía se sitúa en el noroeste de la península y Portugal— encontramos una destacada variante de intriga: el subrepticio marido, tras comunicar a la esposa su espurio fallecimiento, lleva la prueba de honestidad y fidelidad a límites extremos al preguntar a la mujer qué le daría si le trajese a su cónyuge con vida; no contentándose con las sucesivas ofrendas que ella le propone, le solicita finalmente, de forma tácita o expresa, que le entregue su cuerpo. Como ejemplo reproduzco esta versión portuguesa (Ferré 2001: 80), con rima en á-a + í, que incluye uno de los versos característicos de este subtipo, “no tengo yo más que dar / ni usted más que pedir”, de exquisita sutileza:

- Estando Quelaralinda no seu jardim assentada,
2 com pente d'ouro na mão seu cabelo penteava.
Deitando os olhos ao mar viu vir uma grande armada,
4 capitão que nela vinha a trazia bem guiada.
- Diz-me cá, ó capitão, diz-me cá por tua alma,
6 marido que Deus me deu, aí vem na tua armada?
- Não o vi nem o conheço, nem sei que sinais levava.
8 - Levava cavalo branco con sua sela amarela,
na punta da sua espada levava bandeira de guerra.
.....
10 Ai de mim, triste viúva! Ai de mim o que farei?!
Com água dos meus olhos, filhinhas, vos lavarei,
12 com a trança dos meus cabelos, filhinhas, vos cobrirei.
- Quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
14 - Dava rasas de dinheiro quantas quisésseis medir.
- Não quero o vosso dinheiro que me não compete a mim,
16 quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
- Três moinhos que eu tenho, todos três moem marfim.
18 - Não quero os vossos moinhos que me não compete a mim,
quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
20 - Três filhas que eu tenho, todas três eram para ti,
uma para te calçar, outra para te vestir,
22 a mais formosa de todas, para contigo dormir.
- Não quero as vossas filhas que me não compete a mim,
24 quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
- Não tenho mais que te dar, nem tu mais que me pedir.
26 - 'Inda tendes mais que me dar e eu mais que vos pedir,
esse corpinho bem feito, para com ele dormir.
28 - Cavaleiro que tal diz deve ser arrastado,
ao longo do meu jardim, aos rabos dos meus cavalos.
30 Levantai-vos, meus criados, vinde-lhe fazer assim!
- Qué e do anel das sete pedras, que eu contigo reparti?

32 Mostra-me a tua ametade que eu a minha tenho-a aqui.⁵

Existe así mismo un grupo minoritario de versiones en el corpus panhispánico de *Las señas del esposo*, aunque especialmente significativo en la subtradición americana, en los que la esposa reacciona al anuncio de la muerte del marido con variantes bien distintas: tomando nuevos amores, propiciándolos, o mostrando su alegría por quedar viuda joven y bonita. El tema sufre entonces una transformación radical: deja de ser el alegato de fidelidad ejemplar (que el matrimonio conllevaría necesariamente para “las esposas modélicas”) confirmado con el paso victorioso de la prueba por parte de la mujer, para convertirse en el tópico misógino tan extendido de la liviandad y la volubilidad intrínsecamente asociadas al género femenino, con importantes matices según cada versión. Como ejemplos de este tipo, frecuente en el continente americano, voy a tomar una versión dominicana y otra cubana. La primera procede de la provincia quisqueyana de Duarte y en ella la esposa muestra su alegría por haber quedado viuda con juventud, lozanía y belleza:

- Yo soy la recién casada que no dejo de llorar,
2 me abandonó mi marido por amar la libertad.
Venga acá, mi buen soldado, ¿No ha visto usted a mi marido?
4 - No señora, no lo he visto, deme usted las señas de él.
Él es alto, blanco y rubio, tiene tipo de francés,
6 y en el puño de la espada tiene el nombre de Isabel.
- Sí señora, yo le he visto, hace un año que murió,
8 en la plaza Cartagena un español lo mató.
- Ya se murió mi marido, tan solita yo quedé,
10 y me miro en el espejo: ¡qué joven viuda quedé!
Yo me voy para la plaza, voy a comprar mis verduras,
12 para que la gente diga: ¡qué joven quedó la viuda!...
Para que los hombres digan: ¡A mí me gusta la viuda!⁶

Este tipo de variante, documentada sobre todo en Hispanoamérica, podría interpretarse como una respuesta funcional discordante recreada y transmitida por una parte de la comunidad —seguramente debido a la importancia de la voz femenina en el romancero novelesco de tradición oral, género femenino por excelencia (Catarella 1990)— que se rebelaría contra el tópico establecido para la

⁵ Versión de Armamar (Viseu, Beira Alta) recitada por una niña (sin más datos del informante) en 1907 (sin datos del colector). En esta versión falta el segmento narrativo en que se anuncia el fallecimiento del esposo, que correspondería a los puntos suspensivos que denotan una laguna de memoria de la informante.

⁶ Versión de San Francisco de Macorís (provincia de Duarte, República Dominicana) cantada por Tomasa Pérez, sin datos de edad. Recogida en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs en agosto de 1945 (Garrido de Boggs 1946: 46-47).

mujer que enviuda, sugiriéndole unos planes de futuro más alegres y atractivos. Sería una subversión del código moral patriarcal que parte de las mujeres reivindicaría (al menos en el ámbito privado y doméstico —habitualmente privativo femenino— donde solían cantarse los romances) o con la que fantasearía —acorde con una de las funciones del folclore (Bascom 1965)— como solución alternativa al luto de por vida o al monacato. Por más que las comunidades sefardíes no sean representativas de las sociedades tradicionales campesinas de otros ámbitos panhispánicos, creo que viene al caso recordar las palabras de Oro Anahory-Librowicz (1989: 183):

Los romances se cantaban entre mujeres, entre las cuatro paredes de una casa, mientras se hacían los quehaceres domésticos o se arrullaba a una criatura, mientras se columpiaban las doncellas en los patios de la judería soñando con el varón ideal. Así que después de todo, ¿por qué no dar rienda suelta a su imaginación precisamente cuando el código ético del grupo a que una pertenece es riguroso y no permite la expresión de la sensualidad más que en el relato de lo ficticio, en el mundo de lo soñado que nada tiene que ver con la realidad?

El segundo de los ejemplos, que difiere bastante del anterior, es una versión cubana (Martín Durán 2016: 202) que plantea como futuro para la viuda unas nuevas nupcias:

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde de San Miguel.
- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo caché.
- Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.
- 6 - Allá en Francia lo mataron en la esquina de un café.
- Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré,
- 8 si a los ocho no regresa, otra vez me casaré.⁷

En este segundo ejemplo, y a diferencia del primero —en cuyo final se recrea el tópico de la viuda alegre que alaba su hermosura—, no hay jactancia alguna, sino la escueta aceptación por parte de la viuda de unas nuevas nupcias, con la variante de los largos años de luto que matizan ese “sí”. Estos oscilarían, y no por casualidad, entre siete y catorce —dos veces siete— para aceptar casarse en el año ocho, con el simbolismo de cambio de estado que en la literatura tradicional se asocia a dichos números (Devoto 1959) y que podría interpretarse como la obligada y necesaria espera que la comunidad impondría para que una

⁷ Versión de Chivirico (municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba) cantada por Silvia Aguilera Rivera, de 45 años, y María Victoria Labrada Peña, de 43. Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 6 de diciembre de 2004.

larga ausencia fuera aceptada como defunción. Si bien la esposa no pasaría en sentido estricto la prueba al no mostrar la firmeza suficiente para sostener el celibato de la viudedad de por vida, probablemente para muchos miembros de las comunidades tradicionales quince años serían suficientes para cambiar de estado (como parece sugerir el simbolismo de los guarismos de la espera: siete, catorce y ocho años), por lo que la fidelidad de la esposa no quedaría así en entredicho.

Entre los diversos análisis estructurales del tema de *Las señas del esposo* que los estudiosos han propuesto, creo que el de Catarella (1990) y el de Díaz Roig (1979), en el que me detendré a continuación, son especialmente interesantes. Mercedes Díaz Roig propuso un análisis estructural partiendo de la distinción que Giuseppe di Stefano (1972: 277-296 y 1973: 372-376) establecía entre romances “alfa” y romances “omega”, así como del papel de los antecedentes para la comprensión de los relatos (con las consideraciones al respecto de Cesare Acutis [1974]), para después aplicar el concepto de “función” que Propp definió en su *Morfología del cuento* (1971):

Su estructura [la del romance de *Las señas del esposo*] es desde luego *alfa* [sucesión de acontecimientos presentados cronológicamente], pero varía respecto a las estructuras *alfa* típicas ya que se oculta al público un antecedente de primordial importancia (el marido disfrazado). La sorpresa final modifica lo ya contado. Los distintos elementos adquieren un sentido diferente. Y aquí voy a referirme, aunque brevemente a Propp (*Morphologie du conte*), quien dice que las funciones son las invariantes del relato folklórico [...]. La sorpresa final modifica en el romance varias de estas funciones; así la solicitud de señas, la participación de la muerte y la solicitud de amores se convierten en engaño a la heroína y prueba de su fidelidad; el dolor de la noticia y el rechazo de la proposición, además de su función como signos de honestidad de la mujer, representan el paso victorioso de la prueba. El público, ante el final sorpresivo, tiene que reorganizar correctamente los datos que ya tenía. Siente una especie de suspenso retrospectivo al darse cuenta del peligro que corría la mujer ante las trampas del marido; también aprecia la sutileza de estas (anuncio de la muerte y de la infidelidad), que pueden propiciar que por celos retrospectivos y/o desamparo la mujer acepte las proposiciones, lo cual hubiera traído un castigo ejemplar (quizás la muerte a manos del marido). El público siente que en vez del desarrollo de una historia triste [...] ha presenciado un juego peligroso que podía haber desembocado en una tragedia. Esta es pues una estructura muy particular y que sólo poseen unos pocos romances (por ejemplo *La hermana cautiva*, *Bernal Francés* y *El caballero burlado*), una variante, creo que importante, de la estructura alfa. (Díaz Roig 1979:121 y ss.)

El romance de *Las señas del esposo* no se documenta en ninguno de los *Cancioneros* y *Silvas* quinientistas. La versión más antigua conocida del romance en el ámbito panhispánico se incluye en el último de los pliegos sueltos de la tradición

oral de los Siglos de Oro (Menéndez Pidal 1953: 193-194), el publicado por Juan de Ribera en 1605, que daría fin a la fecunda fortuna editorial de los pliegos romancísticos del siglo XVI:

- Caballero de lejas tierras, llegaos acá y paréis,
2 hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendéis,
Preguntaros he por nuevas, si mi esposo conocéis.
4 - Vuestro marido, señora, decid ¿de qué señas es?
- Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,
6 muy gran jugador de tablas y también del ajedrez.
En el pomo de su espada armas trae de un marqués,
8 y un ropón de brocado, y de carmesí al envés,
cabe el fierro de la lanza, trae un pendón portugués,
10 que ganó en unas justas a un valiente francés.
- Por esas señas, señora, tu marido muerto es:
12 en Valencia le mataron en casa de un ginovés;
sobre el juego de las tablas lo matara un milanés.
14 Muchas damas lo lloraban, caballeros con arnés,
sobre todo lo lloraba la hija del ginovés.
16 Todos dicen a una voz que su enamorada es.
Si habéis de tomar amores por otro a mí no dejéis.
18 - No me lo mandéis, señor, señor, no me lo mandéis,
que antes que eso hiciese, señor, monja me veréis.
20 - No os metáis monja, señora, pues que hacello no podéis,
que vuestro marido amado delante de vos lo tenéis.⁸

Si comparamos el texto del pliego suelto, que nos remontaría a la tradición oral de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, con los textos anteriormente reproducidos (y también por extensión con la mayor parte de las versiones de la tradición oral moderna), podremos fijarnos en algunos detalles de la evolución del tema tras cuatro siglos de vida oral: en estos cuatrocientos años de transmisión y recreación oral se han pulido los elementos del aforo caballeresco o los relativos a la indumentaria —ya que ambos resultan anacrónicos para el siglo XXI y, por tanto, no funcionales⁹— así como la mención al juego de las tablas, tan popular en el Medievo y Siglos de Oro como en desuso desde hace ya mucho tiempo en las sociedades tradicionales del ámbito hispánico; las referencias a los celos con los que el camuflado marido malmete para poner a prueba a la esposa,

⁸ *Nueve romances, el primero de Lucrecia, el segundo del Padre Santo, etc. . . , compuestos por Juan de Ribera y con licencia impresos*, s. l., 1605; editado por Wolf y Hofmann 1856: 88-89, de donde reproduzco la versión.

⁹ Acerca de la importancia transcendental del criterio de funcionalidad para la pervivencia de los romances en la tradición oral moderna, véase Catalán 1997: XXVII-XXXI y Cid 2003: 162. Más adelante en este mismo trabajo me extenderé acerca de ello.

que no forman parte de la intriga de los textos que anteriormente he utilizado como ejemplos, sí están en cambio presentes en parte de las versiones del corpus del romance en la tradición oral moderna, como en esta recogida en la provincia española de Lugo (Valenciano 1998: 313):

Estando la Isabelita sentada junto a un laurel,
2 con los pies en la frescura, viendo las aguas correr,
llegó por allí un soldado y le hizo detener.
4 - Deténgase, ay, soldado, que una pregunta le haré:
si ha visto a mi marido por la guerra alguna vez.
6 - Si le he visto, no me acuerdo; deme usted las señas de él.
- Mi marido, cierto hombre, alto, rubio y cortés es,
8 y en la punta de la espada lleva la enseña del rey.
- Por las señas que usted da, ese hombre muerto es,
10 lo mataron en Valencia en casa de un genovés;¹⁰
lloraban reyes y condes, pastorcitos y marqués,
12 pero la que más lloraba, la hija del genovés.
- Siete años hay que le espero y otros siete esperaré,
14 si a los catorce no viene, monjita me meteré.
Mis chichis y mis alhajas por rosarios cambiaré,
16 y a los dos hijos varones a la patria los daré,
y a las dos hijas mujeres conmigo las llevaré.
18 - Calla, calla, Isabelita, calla, calla, Isabel,
que yo soy tu marido, tú eres mi linda mujer.¹¹

Son los celos también, junto a la desgarradora respuesta de la esposa al oír que su marido —quien estaría vivo— la habría abandonado, los motivos más destacados en la intriga de una de las versiones más singulares del corpus, una versión sefardí recogida hace cien años en Sarajevo (Bosnia) que puede consultarse en la web de Suzanne H. Petersen:

Asentada está la reina, asentada en su verjel.
2 Agujica de oro en mano, ata bien y enfila perla.
Por ahí pasó un caballero que a su marido asemejaba.
4 - Así bivas, caballero, así Dios vos dé bonanza,
¿si viteis a mi marido al Montesico de Francia?
6 - Bien lo vide, bien lo conozco, letra en mi mano daba.
Me dijo que os buscéis otro marido, que él ya se buscó otra dama.
8 Esto que sintió la reina, grito echaba dolorioso,
que los cielos borracaba y la tierra retemblaba.

¹⁰ [<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0113>]

¹¹ Versión de Soutelo (ayuntamiento de Ribeira de Piquín, provincia de Lugo) recitada por Elena López Fernández, de 18 años de edad. Recogida por Aníbal Otero López hacia 1928.

- 10 - No lloreis vos, la mi reina, ni vos toméis dolor mucha,
que yo so vuestro marido, el Montesico de Francia.
12 - Un mal ay a las mujeres que en los hombres se confían.
Falsos son y mentiros, echados a la malicia.¹²

El tema de *Las señas del esposo* no solo se documenta en el romancero panhispánico —en el que está presente en todas sus subtradiciones (castellana, catalana, portuguesa, sefardí, americana) e incluso en Filipinas— sino que también es común a otras ramas de la balada europea con canciones más o menos afines. Podemos manejar un nutrido corpus de textos (véanse Menéndez y Pelayo 1900: 85-86; Vicuña Cifuentes 1912: 57-58; Bronzini 1958: 217-219; Bonamore 1986; Kioridis 2012) en francés, italiano, catalán, portugués, alemán, griego moderno, inglés, bretón o lituano. Son especialmente interesantes para el estudio del romance la tradición oral francesa e italiana, pues varias canciones tradicionales en francés e italiano están emparentadas con el romance panhispánico.

Para Menéndez Pidal (1953: 318-320) el romance de *Las señas del esposo* habría sido importado desde Francia y su fuente sería la balada francesa *Gentilz gallans de France*, documentada en el siglo XV en un único texto que diera a conocer en 1875 Gaston Paris:

- Gentilz gallans de France qui en la guerre allez,
2 je vous prie qu'il vous plaise mon ami saluer.
- Comment le saluoye quant point ne le cognois?
4 - Il est bon a cognoistre: il est de blanc armé.
Il porte la croix blanche, les esperons dorez,
6 et au bout de sa lance ung fer d'argent doré.
- Ne plorés plus, la belle, car il est traspasé:
8 il est mort en Bretagne, les Bretons l'ont tué.
- J' ay veu faire sa fouce l'orée d'ung vert pré,
10 et veu chanter sa messe a quatre cordelliers. (Paris 1875: 127-128)

Pero esta hipótesis de Menéndez Pidal tiene un punto de inconsistencia, que ya advirtieran Giovanni B. Bronzini (1958) y Mercedes Díaz Roig (1979), pues en esta canción francesa solo encontramos la preocupación de la esposa por la suerte del marido y la noticia de su fallecimiento como desenlace del romance, sin que se someta a la esposa a prueba de fidelidad alguna, uno de los elementos aparentemente esenciales del romance de *Las señas del esposo*. No obstante, en las encuestas que llevé a cabo en Cuba en los años 2000, 2001 y 2004 pude recoger tres versiones (Martín Durán 2016: 191, 200 y 201-202) similares a la canción

¹² Versión de Sarajevo (Bosnia) recogida por Laura Papo en 1917 sin especificar informante, aunque bien podría ser ella misma por los datos que se incluyen en la página web, a la cual remito para más información al respecto.

francesa del siglo XV, en las que la intriga concluye con la noticia de la muerte del marido, sin que tampoco exista prueba de fidelidad alguna ni la esposa se detenga a explicar cómo afrontará su viudez o cuál será la suerte futura de su prole:

- Buenas tardes señor soldado. - ¿Qué se le ha ofrecido a usted?
2 - ¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- No señora, no lo he visto, deme alguna seña de él.
4 - Mi marido es blanco y rubio y de tipo aragonés,
en la punta de su lanza lleva un pañuelo francés
6 que, cuando yo era niña, en la escuela lo bordé.
- Por las señas que usted ha dado su marido es muerto ya.¹³

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
2 mañana me voy pa Francia, ¿qué es lo que quiere mandar?
- Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
4 - Deme la señal señora, que la quiero conocer.
- Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
6 - Por la señal que me ha dado su marido muerto es.
Su marido lo mataron en la puerta de un café.¹⁴

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
2 - Mandaremos una carta a mi querido Manuel.
- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.
6 Allá en Francia lo mataron en la puerta de un café.¹⁵

Los cuatro informantes, procedentes de áreas cubanas de geografía folclórica distinta (véase Martín Durán 2016: 186-188), me confirmaron que la versión del romance que ellos conocían finalizaba así y que ni existían otros versos posteriores que hubieran olvidado ni continuaba de ninguna otra manera. Podría pensarse que lagunas de memoria de los informantes hubieran truncado dichas versiones, pero creo especialmente significativo para refutarlo que la versión de Santiago de Cuba fuera cantada a la par por una pareja de informantes que la habían aprendido en

¹³ Versión de Cienfuegos cantada por María Teresa Albis Muñoz, de 60 años de edad. Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 25 de septiembre de 2000.

¹⁴ Versión de Sagua de Támara (municipio de Sagua de Támara, provincia de Holguín) cantada por Ana Milagros Durán de la Cruz, de 47 años. Recogida en Punta Gorda (municipio de Moa, provincia de Holguín) por Andrés Manuel Martín Durán el 13 de octubre de 2001.

¹⁵ Versión de Santiago de Cuba cantada por Carlos Lambet Alcántara, de 75 años y natural de Jarahueca (municipio y provincia de Santiago de Cuba) y por Olga Risel Almenara, de 65 años y natural de El Cobre (municipio y provincia de Santiago de Cuba). Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña y Andrés Manuel Martín Durán el 3 de diciembre de 2004.

localidades vecinas, pero diferentes, y ambos negaran taxativamente y sin ningún género de dudas que los versos tuvieran continuación o que hubieran olvidado la parte final de la canción. En estas versiones cuyo desenlace es la información escueta de la muerte del marido, la fábula del tema ya no es la de la fidelidad ejemplar (o la liviandad femenina), pues la historia del romance se limita al tópico de “las desdichas de la guerra”, con la tragedia de una mujer que se entera, tras una larga espera y tras dar a un viajero las señas de su marido, de la noticia de la muerte de su cónyuge; y en ellas sorprendentemente no hay reacción alguna de la esposa, ni tampoco prueba de fidelidad, ni autoidentificación del marido. Por lo tanto, como apuntan estas versiones cubanas, al menos para ciertos transmisores y recreadores de la tradición oral en el ámbito panhispánico, esta fábula (una mujer pregunta a un soldado o viajero por su marido ausente que está en la guerra y, como respuesta, el soldado, tras pedirle las señas de su marido, le informa de la fatal noticia de su muerte) tendría un sentido completo, como la de la canción francesa del siglo XV que diera a conocer Gaston Paris. Este tipo de versiones de *Las señas del esposo* son las que estarían más claramente entroncadas con la balada francesa *Gentilz gallans de France* y podrían servir para sustentar en parte la hipótesis de Pidal, aunque esta seguiría siendo inconsistente para el resto del corpus del romance en el que, mayoritariamente, la prueba de fidelidad es uno de los elementos esenciales de su fábula.

La hipótesis pidaliana del origen francés del romance de *Las señas del esposo* fue matizada por Giovanni B. Bronzini (1958: 217-247) al estudiar la balada italiana de *La prova*, emparentada con el romance panhispánico, de la que reproduzco como ejemplo uno de los textos editados por Bronzini:

- Canta, canta, Lisetta, finché trovi da maritar.
- 2 - Nun vo cantar né rider, lo mio cor l'è appassionà.
El mio amor è andato a guerra, da sette anni unn'è artonnà.
- 4 Si sapessi la strada, l'anderei a ritrovar.
A forza di domande io la strada ritroverò.
- 6 Quando fu a mezza strada, un bel giovine incontrò.
- Dite, dite, bel giovane, da che parte ne venghi tu?
- 8 - Io ne vengo da una parte dove il sol per me va giù.
- Dite, dite, bel giovane, l'ète veduto il mio amor?
- 10 - Sì sì cho l'ò veduto, veduto e conosciuto.
- Alla porta di San Marco, lo portavano a seppellir. –
- 12 Lisetta casca in terra da la pena e dal dolor.
- Sta su, sta su, Lisetta, sono io il tuo primo amor. –
- 14 Lisetta s'alzò in piedi e tre baci gli donò.
Se lo prende sotto al braccio e al su padre lo riportò.¹⁶

¹⁶ Versión de Città di Castello (Perugia) sin datos de informante, recogida por Giulia Torrioli, quien la incluyó en su tesis de licenciatura inédita *Le tradizioni popolari a Città de Castello (Perugia)*; reproducida por Bronzini 1958: 241.

La balada italiana presenta gran afinidad con el romance panhispánico, pues ambos comparten un buen número de motivos: una joven cuyo enamorado lleva gran tiempo ausente por haber ido a la guerra, el encuentro con un viajero —que no es otro que su enamorado— a quien no reconoce y al que pregunta por la suerte de su amado, la prueba de fidelidad a la que este la somete anunciándole que ha muerto, el paso de la prueba por parte de la joven y la autoidentificación posterior del joven soldado. El motivo de las señas para identificar al esposo en cambio solo se encuentra en parte del corpus italiano (Nigra 1888: 314-318; Bronzini 1958: 235-236). En algunas versiones este motivo de las señas se ha elidido, como en el texto de Perugia anteriormente reproducido, o es la joven la que pide las señas de identificación para asegurarse de que el fallecido sea su enamorado, como en este texto de Ascoli (Bronzini 1958: 240):

- Il mio amore è andato in guerra, chissà quando ritornerà.
2 chissà, quando, chissà quando ritornerà.
Se io sapessi la strada lo andrei a rincontrà. –
4 Nel mentre camminavo un bel giovane mi incontrò.
- Dimmi, dimmi, quel giovane, se lo ài visto il mio primo amò.
6 - Sì sì, sì sì l'ò visto, ma non l'ò riconosciù.
- Dimmi, dimmi bel giovane, con che panni era vesti?
8 - La giubba di scolante, pantaloni imperatò.
- Dimmi, dimmi bel giovane, da chi era accompagnà?
10 - Da un frate e tre becchini che lo andavano a soterrà. –
Ninetta getta un grido, cade a terra per morì.
12 - Su su, su su Ninetta, sono io il tuo primo amò. –
Ninetta s'alza súbito e tre bacini gli darà,
14 e al son delle campane la Ninetta si sposò.
Evviva la Ninetta che à sposato, che à sposato il suo primo amò.¹⁷

También encontramos versiones en catalán, que guardan gran afinidad con las italianas del tipo anteriormente transcrito, en las cuales es la joven la que pide las señas de identificación a un peregrino encubierto, que no es otro que su marido (Milá 1882: 154-155):

¹⁷ Versión de Monte Urano (provincia de Fermo [hasta 2009 provincia de Ascoli Piceno]) recitada por Renata Riccioni, de 72 años de edad. Recogida por A. M. Rocchetti en 1957, quien se la envió a Giovanni B. Bronzini.

- S'estaba linda senyora à l'ombreta d' un pi.
2 Las ombretas eran altas, que'l sol li tocava al pit.
Ya'n passava un cavallé no'n la gosa despertí.
4 Li tira un ram de violas, al pit las hi va tirí.
Las violas n'eran frescas, la senyora's despertí.
6 - Quí es aquet cavallé que m'ha quitat el dormí?
- Non so, cavallé, senyora, soch un pobre pelegrí.
8 - ¿No 'm diría, el cavallé las novas qu' hi per allí?
- La nova que duch, senyora, se n'es mort un pelegrí.
10 - ¿No 'm diría, 'l cavallé de quin coló va vestit?
- Porta la capa d'horlanda y la valona d'or fi,
12 y á n-el cap de la valona se ni penja un rich satí.
- ¡Ay trista de mi, mes trista, que será lo meu marit!
14 ¿No' m diría 'l cavallé, quant hi ha d'allí aquí?
- Cen lleugas n'hi ha, senyora, y aqueixas de mal camí.
16 - Yo l'en tinch d'aná á veure mes que 'm sáliga morí.
- No hi vaji, lina senyora, que 'l seu marit es aquí.¹⁸

Junto a este tipo de versiones, que Milá intitula *El peregrino* y que están claramente emparentadas con la canción italiana precedente, convive en la tradición oral catalana otro tipo enraizado con el romance castellano de *Las señas del esposo*. Reproduzco como ejemplo la documentada por Milá (y que publicó junto a *El peregrino*, señalando así la diferencia de ambos tipos) bajo el título de *La vuelta del marido* (Milá 1882: 153), con afinidades con la versión sefardí anteriormente reproducida y cuyo comienzo nos remite a una atmósfera claramente odiseica:

- Estava la Blancaflor sota l'ombra de la menta,
2 que brodava un camison per la filla de la reyna.
El camison era d' or, de seda li broda ella.
4 Quant la seda li faltá brodava de *sus cabellos*.
De *sus cabellos* al or, no hi havia diferencia.
6 Gira 'ls ulls envers la mar veu venir la mar lluenta,
veu vení fustas y naus y galeras mes de trenta.
8 Veu vení un galion que su gran senyor le sembla.
- Galion, bon galion, Deu te do [en] la mar bonansa.
10 Si est vist y conegut el meu gran senyor en Fransa?
- Yo l'hi vist y conegut y de sa part li comanda:
12 diu que' es cerqués aimadó que 'ell aymada s' es cercada.
La filla del rey francés por esposa li han dada.

¹⁸ Milá, como era habitual en las primeras recolecciones folclóricas, no aporta datos sobre informantes, origen geográfico, fecha o identidad del colector de esta versión.

- 14 - Ben haja qui presa l' ha, mal haja qui li ha dada.
Una dona com som jo per altra m' haji deixada!
- 16 Set anys el som esperat com á dona ben casada
y altres set le esperaré com á viudeta enviudada,
18 si al cap daquests set no ve per monja' m seré posada.
- No 's fassi monja, Senyora, no 's fassi pas monja encara:
20 no dormiría en llit de plomas ni en cambra encortinada,
Haurá de dormí en llit de pots sense llansol ni flassada,
22 al capsal li posarán una pedra mal picada,
no beuré vi de sarment, sino d' un prunell molt aspre.
24 All vós le seu marit, li va doná una abrassada.
- Perdoni lo meu marit si he faltat en cap paraula.
26 - Perdoni la meva esposa del temps que á mi m' aguardava.
- Perdoni le meu marit si n' he 'stada mal criada.
28 - Ben criada, Blancaflor, de bon pare y bona mare.¹⁹

Aunque la referencia más odiseica del corpus de *Las señas del esposo* creo que se esconde en el primer verso de una versión cubana que recogí en 2004 (Martín Durán 2016: 201), el cual, en un principio, me pareció carente de sentido, consecuencia de alguna deturpación que se podría haber producido en el proceso de transmisión oral:

- Catalina, flor de Lima, flor de todo es y no es,
2 mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
4 - Dame la señal señora pa poderlo conocer.
- Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
6 - Por las señas que me ha dado su marido muerto es.
Su marido lo mataron en la puerta de un café.
8 Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
si a los ocho no viniese, a monja me meteré.
10 - No se meta usted a monja, yo le haré la caridad.
- De las tres hijas que tengo, todas las regalaré:
12 una pa su tía Juana y otra pa su tía Inés.
Con la más chiquirritica, con esa me quedaré
14 para que me lave y planche y me dé de qué comer.²⁰

¹⁹ Véase la nota anterior.

²⁰ Versión de Santa Rita (municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba) cantada por Esther Rosa Romero, de 77 años. Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba) por Andrés Manuel Martín Durán el 2 de diciembre de 2004.

A mi pregunta acerca del significado del hemistiquio “flor de todo es y no es”, la informante que me cantó el romance me hizo la siguiente aclaración, la cual nos remite directamente a *La odisea*:

Significa que Catalina era bonita, pero como era casada y su marido era un soldado que estaba en la guerra, era una flor para todos, pero no lo era porque ella no aceptaba ya que era casada, porque se preocupaba de saber de su esposo.

Como Penélope, su referente homérico, Catalina sería una presunta viuda con innumerables pretendientes, a quienes rechazaría sistemáticamente con la esperanza del regreso de su marido, a pesar de los fúnebres agüeros al respecto.

Volvamos a la canción italiana. Son tantas las coincidencias entre *La prova* y el romance de *Las señas del esposo* que Giovanni B. Bronzini (1958: 221-229), quien fue el primero en reparar en ello, propuso un origen común, modificando en parte la hipótesis de Pidal. Bronzini creía que las versiones catalanas y una parte de las portuguesas no podían entroncarse directamente con el texto del romance en castellano reproducido en 1605 por Juan de Ribera. Para Bronzini, los segmentos dialogados de la intriga entre mujer y soldado en los que ella le da las señas de su esposo y él la noticia de su muerte tendrían como origen la canción francesa *Gentilz gallans de France*; pero el motivo de “la prueba de fidelidad”, común al romance panhispánico y a la balada italiana, habría de tener como origen otro texto que Bronzini no supo determinar, y que posteriormente Mercedes Díaz Roig propuso que podría derivar de la canción de gesta francesa del siglo XII *La chanson des Saisnes*, siendo este texto “perdido” fuente no solo del romance de *Las señas del esposo* sino también del de *Nuño Vero*:

Menéndez Pidal [1953: 253] al hablar de los posibles antecedentes del romance de *Nuño Vero*, cita un pasaje de *La chanson des Saisnes* [...] muy relacionado con el tema de la prueba de *Las señas del esposo*: Badouin, amante de la reina Seville, combate con Justamont (quien también está enamorado de la reina), lo mata y disfrazado con sus armas llega ante Seville y la requiere de amores; el sobresalto de la reina hace que se identifique. Tenemos aquí todos los ingredientes de una parte de *Las señas*... disfraz, propuesta de amores, identificación final, y no falta tampoco la pregunta de ella: “Contez-nos vos noveles, trovaste Badouin?”. Quizás no sería muy arriesgado pensar que hubiera un romance que reprodujera este episodio entre Seville y Badouin y que dicho romance hubiera tomado de las versiones de *Gentilz gallans*... las señas, la noticia de la muerte y la desolación, debido a coincidencias tales como la pregunta de ella, la muerte del amado (falsa en una y verídica en otra) y los lamentos de la mujer. [...] Dado que, según Menéndez Pidal, el romance de *Nuño Vero* tiene su antecedente en el pasaje del falso Justamont de *La chanson des Saisnes* (incluso con el “núcleo tradicional” de la pregunta: “contez-nos...”: “preguntaros he por nuevas...”), el romance de *Nuño Vero* podría tener su origen en un primer texto

más cercano al episodio francés y conservaría de este primer texto algunos versos. Este texto, antecesor de *Nuño Vero*, sería aquel que se unió a la versión española de *Gentilz gallans de France* y que también conservó los primeros versos, cambiando el nombre concreto de Valdovinos por el general de “esposo” (“amy” en *Gentilz gallans...*). (Díaz Roig 1979: 123-124)

Por tanto, para Mercedes Díaz Roig el origen del romance de *Las señas del esposo* sería una amalgama entre temas y motivos que aparecen en *La chanson des Saisnes* de Jean de Bodel y la canción *Gentilz gallans de France*. De la primera el romance habría tomado el motivo del subrepticio esposo que pone a prueba a su mujer y la identificación final de su personalidad; de la segunda, la preocupación de la esposa por el marido ausente, el motivo de las señas y la noticia de su muerte.

Como apuntan las hipótesis de Bronzini y Díaz Roig, probablemente existiera en la tradición oral medieval paneuropea un conjunto de temas y motivos, comunes al acervo folclórico del continente, que se intercambiarían entre sí con relativa frecuencia, dando lugar a fábulas e intrigas nuevas, y que viajarían fluidamente por las permeables fronteras lingüísticas y culturales de la Europa romance medieval²¹. Seguramente la raigambre de esos temas y motivos primigenios se remontaría todavía más lejos, a la tradición oral de la pan-Romania latina de la Alta Edad Media²², compartida por la mayor parte de Europa durante esos siglos en los que el latín fue la lengua franca de comunicación. El tamiz de los siglos convertiría el latín vulgar en las diversas lenguas románicas habladas por los habitantes del continente, quienes seguirían compartiendo un acervo folclórico de temas y motivos comunes, aunque ahora ya los cantaran en lenguas diferentes.

Pero independientemente de sus orígenes o sus posibles estemas, el romance de *Las señas del esposo* es el tema más difundido del romancero panhispánico, está presente en todas las subtradiciones y es, si no el primero como afirmaba Menéndez Pidal (1953: 360), uno de los que primero aparece en cualquier cala romancística. La razón para tamaña fortuna hay que buscarla en la funcionalidad como rasgo esencial y distintivo de la literatura tradicional, difundida oralmente durante siglos de generación en generación:

²¹ Por ejemplo, Romeu i Figueras 1974: 230-232 defiende la existencia de una región comprendida entre el norte de Italia, sur de Francia y Cataluña que habría conocido desde antiguo un tipo de canción narrativa de rima asonante con un esquema métrico común y cuyo recuerdo habría permanecido en la tradición oral.

²² En el caso particular del tema de *Las señas del esposo* podría ser que tuviéramos que remontarnos a baladas griegas herederas directas de *La odisea* de Homero (Kioridis 2012: 67), si bien el tema es controvertido y especialistas como Ayensa Prat 2000: XII y 23-24 lo refutan defendiendo su génesis durante los siglos XIII y XIV en las islas del Égeo bajo el dominio franco.

En la balada y el Romancero tradicional perviven únicamente aquellas narraciones que contienen un significado arquetípico, generalizable en forma de sucesos ejemplares, explicaciones de una realidad cultural y social, o incluso de sanciones y códigos de conducta. Para las comunidades de cantores que han transmitido determinadas narraciones y fábulas romancísticas, los romances no tienen la función de mantener viva la memoria del pasado, sino la de racionalizar su propio presente. (Cid Martínez, 2003: 162)

El tema de la fidelidad de la esposa, directamente asociado a la legitimidad de la descendencia, ha sido desde siempre una de las preocupaciones fundamentales de las sociedades patriarcales, como lo han sido las comunidades tradicionales campesinas donde se transmitían y recreaban oralmente los romances y en las que era relativamente frecuente la ausencia del marido para atender a los campos o al ganado, o para vender los productos de la cosecha o las reses, cuando no por alguna guerra en la que los varones (maridos o novios) voluntaria u obligatoriamente eran reclutados para servir en el ejército. Esta es seguramente la razón por la que el tema de *Las señas del esposo* se ha convertido en el romance más difundido de la tradición oral moderna. Existe además en *Las señas del esposo* otro motivo, presente en gran parte del corpus, que, a mi juicio, ha podido influir también de forma determinante en la fortuna del romance entre los transmisores tradicionales, reforzando aún más su funcionalidad para la comunidad de portadores. Si el tema de la fidelidad ejemplar de la esposa es básico en estas sociedades tradicionales campesinas, lo que bastaría sobradamente para explicar solo desde criterios de funcionalidad la extraordinaria difusión del tema en el folclore universal, no lo es menos el papel de los hijos —y sobre todo el de las hijas— en la estructura familiar de estas sociedades, donde tácitamente se reservaría a la hija más pequeña el deber de cuidar a los padres mayores, anulando sus posibilidades de poder formar a su vez una familia independiente. El romance actuaría como recordatorio de ese obligatorio e injusto papel que las hijas más jóvenes habrían de asumir, con fórmulas del tipo “y con la más chiquitica, / con esa me quedaré, // para que me lave y planche / y me busque de comer”.

Como colofón de este trabajo reproduzco probablemente la más exótica de las versiones del corpus panhispánico del romance de *Las señas del esposo*, la cual, hasta donde tengo conocimiento, permanecía todavía inédita. Se trata de una versión de las Islas Filipinas. La envié en 1932 a Ramón Menéndez Pidal (1953: 359-360) el secretario de la Academia Filipina, Jaime C. de Veyra. Según Pidal, el mismo Veyra y un magistrado aficionado a la música serían los informantes de la versión, que recordarían desde la niñez. Sin embargo, en el original tipografiado conservado en el Archivo del Romancero Hispánico Menéndez Pidal/Goyri, custodiado en la Fundación Ramón Menéndez Pidal (y cuya consulta me ha sido posible gracias a la generosidad de su presidente, Jesús Antonio Cid, que amablemente me la escaneó y envió por correo electrónico) el papel de Veyra

como informante quedaría un tanto ambiguo, pues hay una anotación manuscrita donde se puede leer claramente:

Recitado en su niñez por D. Norberto Romuáldez, magistrado del Tribunal Supremo de Manila, y recordado por D. Jaime C. de Veyra, secretario de la Academia Filipina, 1932.

El texto de la versión es el siguiente:

- Oiga ustedé, señor soldado, ¿de qué tierra viene usted?
2 - Yo, señora, vengo de Asia, de la tierra de arabés.
¿Ustedé ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
4 - Sí señora, yo me acuerdo que se ha muerto ya hace un mes
y en su testamento dice que me case con ustedé.
6 - No permita el cielo santo ni la virgen Santa Inés.
Aquí tengo a mis tres hijas que tienen facciones de él.
8 La primera es blanca rubia tan blanca como el clavel;
la segunda es morenita, morena como la pez;
10 la tercera.....

En el verso 10 del original hay una nota que informa de que no fue posible al informante reconstruir el verso entero por olvido, pero no da información alguna sobre otros versos posteriores que así mismo se le hubiesen olvidado, por lo que la versión podría finalizar en este verso décimo. El texto posee un delicioso sabor local con la pintoresca variante “vengo de Asia”, que creo única en el corpus del tema, o el nada frecuente símil “morena como la pez”. Es una lástima que no se haya llevado a cabo una investigación de la tradición oral en Filipinas, pues esta versión apunta a sabrosas sorpresas que nos podrían haber deparado las versiones de romances de la tradición oral moderna filipina.

BIBLIOGRAFÍA

- Acutis, Cesare (1974), “Romancero ambiguo”, in *Miscellanea di studi ispanici*, I. Pisa: Università di Pisa.
- Anahory-Librowicz, Oro (1989), “La sensualidad femenina en el romancero judeo-marroquí”, in *Literatura Hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*. Barcelona: PPU, 177-184.
- Ayensa Prat, Eusebi (2000), *Baladas griegas: estudio formal, temático y comparativo*. Madrid: CSIC.
- Bascom, W. R. (1965), “Four functions of folklore”, in Alan Dundes (editor), *The Study of Folklore*. New Jersey: Prentice-Hall, 279-298.
- Bénichou, Paul (1968), *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid: Castalia.
- Bonamore Graves, Alessandra (1986), *Italo-Hispanic ballad relationships: the common poetic heritage*. London: Tamesis.
- Bronzini, Giovanni B. (1958), “Las señas del marido e La prova (con versioni inedite dell’Italia centro-meridionale)”, *Cultura Neolatina*, vol. XVIII/ num. 2-3: 217-247.
- Catalán, Diego (1997-1998), *Arte poética del romancero oral*, 2 vol. Madrid: Siglo XXI.
- Catarella, Teresa (1990), “Feminine Historicizing in the *romancero novelesco*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXVII/num. 4: 331-343.
- Cid Martínez, Jesús Antonio (2003), “Romancero hispánico y balada vasca”, in Juan José Bustos Tovar (coordinador), *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor libros, 157-188.
- Devoto, Daniel (1959), “Entre las siete y las ocho”, *Filología*, Buenos Aires, vol. V/num. 1-2: 65-80.
- Díaz Roig, Mercedes (1979), “Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: el caso del romance de *las señas del esposo*”, in Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (editores), *El romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional sobre Romancero, University of California, Davis*, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 121-131.
- Ferré, Pere (2001), *Romanceiro Português da Tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Garrido de Boggs, Edna (1946), *Versiones dominicanas de romances españoles*. Ciudad Trujillo: Pol Hermanos.
- Kioridis, Ioannis (2012), “El retorno del marido en el romancero y en las *tragoúdia* tradicionales griegas”, *Boletín de Literatura Oral*, num. 2, 55-70.

- Martín Durán, Andrés Manuel (2016), *El romancero tradicional en Cuba: historia de su recolección y versiones inéditas*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e Historia*, 2 vol. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1900), *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo X. Madrid: Hernando y cia.
- Milá y Fontanals, Manuel (1882), *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, 2ª ed. Barcelona: Álvaro Verdaguer.
- Nigra, Constantino (1888), *Canti popolari del Piemonte*. Torino: Ermanno Loescher.
- Paris, Gaston (1875), *Chansons du XV siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Paris: Librairie de Firmon-Didot et cie.
- Petersen, Suzanne H., *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, portal web [https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0113].
- Propp, Vladimir (1971), *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Romeu i Figueras, Josep (1974), *Poesía popular i literatura: estudios i textos*. Barcelona: Curial.
- Stefano, Giuseppe di (1973), *El romancero*. Madrid: Narcea.
- (1972), “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero”, in Diego Catalán *et al.* (editores), *El romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 277-296.
- Valenciano, Ana (1998), *Os romances tradicionais de Galicia: catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid/Santiago de Compostela: Fundación Ramón Menéndez Pidal/Xunta de Galicia.
- Vicuña Cifuentes, Julio (1912), *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición popular chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.
- Wolf, Fernando José y Hofmann, Conrado (1856), *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. Berlín: A. Asher y comp.

II

DESPLAZAMIENTOS DEL DISCURSO: MITOLOGÍAS DE LO FEMENINO

EL MITO DE LA DIOSA-TIERRA Y EL PARAÍSO PERDIDO EN
MENESTEOS, MARINERO DE ABRIL DE MARÍA TERESA LEÓN
(The myth of the Goddess-Earth and the Lost Paradise in *Menesteos,*
marinero de abril, by María Teresa León)

MARÍA LOURDES NÚÑEZ MOLINA
Investigadora independiente (Orcid: 0000-0002-4472-6685)

RESUMEN: Inspirada en los poemas de *Ora marítima* que Rafael Alberti dedicó a su Cádiz natal, María Teresa León fabula sobre el doloroso destino de Menesteos, fundador mítico de El Puerto de Santa María. Marinero enamorado de un sueño inalcanzable, Menesteos —otro conductor de carros veloces— deambula por tierras de Tartessos, persiguiendo el recuerdo de una muchacha a orillas del mar. Al construir el relato como un viaje real e imaginario, en el que el héroe ateniense va perdiendo su identidad, la autora proyecta su experiencia como exiliada: la soledad, el paso del tiempo, el anhelo por regresar a la patria, el miedo al olvido... Sin embargo, prevalece una visión esperanzada. María Teresa se reencuentra con la España perdida y añorada, con la plenitud del amor, recreando el mito de la diosa-tierra. Estudiaremos cómo aquella muchacha, de quien Menesteos únicamente conserva la cinta que ataba sus cabellos, aparece transfigurada en elementos de la naturaleza que simbolizan el amor —cuyas connotaciones eróticas enlazan con la tradición del *Cantar de los Cantares*— y, finalmente, se alza como diosa, “espuma de Venus”.

PALABRAS CLAVE: Menesteos, exilio, mito.

ABSTRACT: Inspired by the poems of *Ora marítima*, that Rafael Alberti dedicated to his hometown Cádiz, María Teresa León fables about the painful fate of Menesteos, legendary founder of El Puerto de Santa María. A sailor in love with an unattainable dream, Menesteos (a former driver of fast cars) wanders through the land of Tartessos, pursuing the memory of a young girl by the seaside. By constructing the tale as a real and imaginary journey, in which the Athenian hero gradually loses his identity, the author projects her experience in exile: loneliness, the passage of time, the yearning for a return to the motherland, the fear of oblivion... However, a hopeful outlook prevails. María Teresa is reunited with her lost and longed Spain, with the plenitude of love, re-creating the myth of the Earth goddess. We will study how that girl, from whom Menesteos only retains a hair band, appears transfigured in elements of nature that symbolise love — whose erotic connotations are linked to the traditions of the *Song of Songs* —, finally standing as goddess, “Foam of Venus”.

KEYWORDS: Menesteos, exile, myth.

Dejaba caer mi pelo por la espalda y... ¡Qué bien se hundían mis pies en la arena al correr junto a la línea de la espuma! Se apresuraban los cangrejos. Reuníamos conchillas. Eran nuestra fortuna. Se podían cambiar por besos. Cádiz al frente y toda la playa, todo el mar para nosotros. (León 1999: 194-195)

Al evocar aquellos días transcurridos en Rota a comienzos de 1931, la plenitud amorosa se funde con la imagen del mar y se torna en metáfora del paraíso perdido. La nostalgia de ese paraíso aviva la composición de uno de sus libros más hermosos, *Menesteos, marinero de abril* (1965), una novela en la que María Teresa León proyecta su experiencia como exiliada: la soledad, el paso del tiempo, el anhelo por regresar a la patria, el miedo al olvido... Trasfiere esa traumática vivencia a Menesteos —jefe ateniense en la guerra de Troya— quien, cansado de luchar, navega y comercia, hasta que un día desembarca en la costa de Tartessos, enclave mítico donde consume un azaroso periplo iniciático.

Tras residir veintitrés años en Argentina, el 28 de mayo de 1963 María Teresa inicia una nueva etapa del exilio en Roma¹. Hasta entonces el destierro había motivado creaciones como *Morirás lejos...* (1942), *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960) o *Fábulas del tiempo amargo* (1962). En la última fábula de esta colección, “Por aquí, por allá”, la narradora cumple el deseo de volver a su patria, recorriéndola a lomos de un caballo blanco, un viaje onírico que la conduce a recordar su infancia, su barrio madrileño, los años de la guerra; pero también a sentirse extraña entre su gente, como sucede en la leyenda del santo que quiso gozar del Paraíso —mencionada en la fábula—. Oyendo el deleitoso canto de un pajarillo, el santo se quedó dormido varios siglos. Cuando la avecilla se marcha y despierta de tan largo sueño, nadie lo reconoce, aunque para él solo haya transcurrido un instante². A pesar de que el reencuentro con su pueblo ha sido doloroso, el sueño de la narradora concluye con el deseo de que la dicha alcance a todos los españoles:

¡Qué ancha y grande la tierra fresca de la patria! ¿Estoy despierta? ¡Qué dulzura da ver su extensión! Un claro espejo, unas colinas, una línea blanda, un prodigio de tiempos anteriores nos lleva de la mano. Y así, pequeños,

¹ El exilio había comenzado el 6 de marzo de 1939. María Teresa y Rafael Alberti vuelan desde Alicante hasta Orán; de ahí, se dirigen a Marsella. A continuación, se instalan en París, donde permanecen casi un año trabajando en Radio París-Mondial. En febrero de 1940 embarcan en el *Mendoza* rumbo a Argentina. El matrimonio tendría que esperar al 27 de abril de 1977 para regresar a España (Álvarez de Armas 2005: 21, 23 y 24).

² Se conocen diversas versiones del cuento del monje y el pajarillo. Por ejemplo, es el motivo de la Cantiga 103 de Alfonso X el Sabio y de “La leyenda del monje Félix”, recogida en el *Libro de los exenplos por a.b.c.* de Clemente Sánchez de Vercial. Cf. Filgueira 1982, quien, además, reproduce dos poemas de Ramón del Valle-Inclán: “Ave Serafín” y “Estela del Prodigio” (*Aromas de Leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño*, 1907), en los que la avecilla que embelesa al santo es un ruiseñor. También María Teresa escoge el melódico canto del ruiseñor como augurio de felicidad, siguiendo una de las tendencias literarias de la Edad Media, en la que el ruiseñor es símbolo de la primavera y del amor (tradicción que proviene de Aristóteles, Plinio y Homero, entre otros). La otra tendencia deriva del mito de Filomena, tal como lo relataron Virgilio, en las *Geórgicas*, y Ovidio, en las *Metamorfosis*. En esta tradición el ruiseñor personifica el dolor y la tristeza. Cf. Pampín 2001: 63-71.

dormidos en su pliegue de tierra, alcanzamos el mar [...]. ¡Patria! ¡Patria! ¡Patria! [...]. El ruiseñor cantará para todos. (León 2003: 343)

Esa visión esperanzada se transmite de nuevo en *Menesteos, marinero de abril*. En las primeras páginas, el lector asiste al encuentro amoroso, a orillas del mar, entre Menesteos —otro conductor de carros veloces— y una joven virgen, una bailarina de quien el protagonista solo conserva la cinta verde que ataba sus cabellos. Marinero, enamorado de un sueño inalcanzable, vaga por esa tierra ajena, persiguiendo el recuerdo de aquella muchacha, cuya incansable búsqueda es el hilo conductor del relato.

A lo largo del viaje, confunde sueño y realidad, transita espacios reales (plazas, mercados, playas, montañas) e imaginarios (el Infierno y el Paraíso). Algunas de las personas con las que dialoga son meras ilusiones, como el joven dios del ceñidor bermejo que lo dirige hacia las profundidades del Hades, donde se propicia su redención y un simbólico retorno a los orígenes. Con el paso de los años, Menesteos renuncia a regresar a la Hélade y crea un vínculo con aquella tierra, su nueva patria. Goza de la unión con la naturaleza (en la que se refleja y metamorfosea la muchacha) y, al llegar la primavera, es partícipe de su renacimiento. Al final de sus días, el marinero de abril erige un templo destinado a la celebración del amor.

Trataré de esclarecer cómo María Teresa León recrea el mito de la diosa tierra y se reencuentra con la España perdida y añorada, analizando las imágenes que identifican a la muchacha tanto con la tierra como con el mar. El relato aúna la herencia clásica y la bíblica, pues la autora emplea símbolos cuyas connotaciones eróticas enlazan con la tradición del *Cantar de los cantares*, en sus palabras, el “más sublime canto de amor que conocieron los hombres” (León 2015: 159); y, en las últimas líneas, la niña de la arena se alza como diosa, que habita en el litoral del sur español —“espuma de Venus” (León 1965: 123)—, espacio propicio para el placer.

Antes es oportuno hacer algunas observaciones sobre la gestación del texto. La colaboración artística entre María Teresa León y Rafael Alberti fue frecuente. A modo de ilustración señalaré alguno de sus quehaceres. En mayo de 1933 fundaron la revista *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*. En diciembre de 1937 llevaron a escena una versión de la *Numancia* de Cervantes, escrita por el poeta y dirigida por María Teresa, quien también dirigió *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* de Alberti, como despedida a los brigadistas internacionales en noviembre de 1938. León interpretó el papel de España en ambas (Torres 1996: 41-44). En Argentina firmaron dos guiones cinematográficos (Emiliozzi 2003). El primero es una versión libre de una comedia de Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. El film se estrenó en 1945, bajo la dirección de Luis Saslavsky. *El gran amor de Bécquer* es el segundo. Fue escrito fundamentalmente por María Teresa y daría lugar a la biografía novelada *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (una vida pobre y apasionada)*

publicada en 1946, mismo año en que se estrenó la película, dirigida por Alberto de Zavala. Por otra parte, desde finales de los años cincuenta el matrimonio realizó una apreciable labor de traducción: poesía china, canciones populares rumanas, poemas de Mihail Eminescu, Paul Éluard, Tudor Arghezi³...

No ha de extrañar, por tanto, que María Teresa se inspirase en la obra de su esposo, *Ora marítima* (1953), cuando eligió como protagonista de su tercera novela al fundador mítico de El Puerto de Santa María y, posiblemente, a la hora de concebir la atmósfera narrativa (el comercio de minerales, la pesca de atunes, las minas de cobre, las marismas, los toros, las alusiones a Heracles y Geryón)⁴. La dedicatoria —“A Rafael Alberti, de Puerto de Menesteos”—, la transcripción de las citas de Avieno, Homero y Estrabón⁵ y del poema “Menesteos, fundador y adivino”, funcionan como proemio a la novela y trazan un vínculo insoslayable con *Ora marítima* —anotado sobradamente por la crítica—⁶. No obstante, *Menesteos, marinero de abril* es una creación personal. Las referencias mitológicas (héroes de la guerra de Troya, dioses, amazonas, sirenas, náyades, tritones, centauros, la Gorgona...) proceden de la lectura de “fuentes clásicas”, tal y como María Teresa le explica a Max Aub, en carta fechada el 18 de abril de 1964, en la que también ruega su mediación con la Editorial Era para publicar el libro y orienta la lectura de su amigo, indicándole “que sigue la línea de la *Doña Jimena*” escrita años antes⁷.

Ciertamente, Menesteos y Doña Jimena son dos figuras que se prestan a la meditación sobre el destierro. Al tejer las historias del capitán de la *Ilíada* y de la

³ Cf. la bibliografía de Estébanez 2003: 449-450.

⁴ Ambientes que aparecen en los poemas “Cádiz, sueño de mi infancia”, “Ríotinto, lago del infierno”, “Bahía del ritmo y de la gracia”, “Canción de los pescadores pobres de Cádiz” y “Menesteos, fundador y adivino” (Alberti 1999: 273-276, 284-286, 293-303). Además, Heracles es “el personaje mítico con más incidencia en *Ora marítima*, puesto que tres de sus proezas se relacionan con el orbe hispánico, [...] la décima de sus gestas, en la que logró la captura de los toros de Geryón, uno de los tres vástagos de Crisaor, rey de Iberia. La oncena y doceava iban a ser, respectivamente, el robo, en el Jardín de las Hespérides, de las áureas manzanas, y el viaje a los infiernos” (Balcells 2005: 29).

⁵ Alberti compuso este poemario con motivo de la conmemoración del tercer milenario de la fundación de su Cádiz natal. María Teresa copia los epígrafes con los que el poeta (1999: 274, 301 y 303) encabezó “Cádiz, sueño de mi infancia”: Avieno, *Ora marítima* 85-86, 261-265, 390-393; y “Menesteos, fundador y adivino”: Homero, *Il. II*, 546-556 y Estrabón, *Geog. III*, 2:13; 1: 8 y 9.

⁶ Martínez 2013: 83: “Probablemente el mayor estímulo que recibió para crear esta novela fue gracias a un poema escrito una década antes por Alberti”. Estébanez 2003: 403: “El personaje principal es la figura mítica de Menesteos [...], cantado por Rafael Alberti en su *Ora marítima*”. Ramos 2001: 117: “María Teresa, pues, voluntariamente se convierte en la estela del cometa, *Menesteos, marinero de abril* sigue la senda de la *Ora marítima* [...]. Menesteos, pues, se lo debe María Teresa a su compañero sentimental, a su mundo mítico de los orígenes”. Torres 1996: 121: “La novelada historia del mítico fundador de El Puerto de Santa María no es sino el desarrollo prosístico —y de excelente factura— de un libro, y especialmente de un poema, que en la bibliografía albertiana se llamó *Ora marítima*”.

⁷ Carta de María Teresa León a Max Aub, Roma, 18 de abril de 1964. Fundación Max Aub, C-10/30a, C-10/30b, C-10/30c, C-10/30d.

esposa del Cid, María Teresa incide en que ambos se sienten extranjeros (uno en Tartessos, otra en Valencia); indaga en la terrible soledad, en la angustia causada por el infortunio de vivir en tales circunstancias, como le sucede a ella misma y a tantos desterrados. Dar voz a estos personajes relegados es, en cierto modo, dárseles a todos aquellos republicanos, hombres y mujeres anónimos —asesinados, encarcelados o exiliados—, sumergidos en el olvido, “desprendidos del fluir de la historia” (Zambrano 2014:10). Rescatar, recordar, contar sus pequeñas hazañas sería una manera de reintegrarlos en la Historia y de dignificar su memoria⁸.

Retomando la vinculación entre novela y poemario, coincido con Carla Perugini en que existe una divergencia crucial en el tratamiento del personaje. Alberti exalta “la imagen de un héroe divino, numen tutelar de la bahía” (Perugini 2012: 87), ansía que Menesteos, “dios humano” (Alberti 1999: 301), regrese y restaure la libertad en España. En cambio, León suprime parte de los rasgos distintivos del héroe —“el culto público”, “la muerte gloriosa” o “su naturaleza semidivina” (Perugini 2012: 87)— y reelabora el relato. Carlos García Gual (1998: 36) estableció cinco modalidades en la “recreación o utilización sesgada de los mitos” cultivada por la literatura moderna, atendiendo a la “presentación” del mito y a “la intención” del autor. Si adoptamos esta clasificación, el desarrollo psicológico y la progresiva humanización de Menesteos constituyen una “*amplificatio* del esquema mítico”; además, el enfoque crítico de la autora guarda relación con “la reinterpretación subversiva del sentido del mito”. María Teresa hace hincapié en la crueldad e inmoralidad inherentes a los conflictos bélicos. Al recordar a los héroes aqueos, sus compañeros de batalla, Menesteos refiere su cansancio, el horror de la guerra —perros y buitres devorando cadáveres—, e insinúa que el rapto de Helena fue un pretexto para entablar una contienda promovida por la ambición. Los dioses no se manifestaron en el momento de la victoria, ni se conmueven ante el sufrimiento, el hambre, la miseria del ser humano; por ello, el marinero ateniense cuestiona su existencia y decide vivir sus últimos días como un hombre humilde, como un anciano sin nombre, dejando atrás sus proezas.

Las fuentes clásicas contienen escasas noticias sobre Menesteos⁹, de manera que María Teresa puede inventar detalles de su historia —por ejemplo, cuando el personaje evoca su infancia en Atenas y su amistad con Arcesilao, jefe de

⁸ En *Memoria de la melancolía*, María Teresa León 1999: 404 pone de relieve la necesidad de dar a conocer la intrahistoria del exilio: “Sí, desterrados de España, contad, contad lo que nunca dijeron los periódicos, decid vuestras angustias y lo horrorosa que fue la suerte que os echaron encima. Que recuerden los que olvidaron”.

⁹ Menesteos, hijo de Péteo, biznieto del rey Erecteo, fue uno de los pretendientes de Helena. Estuvo al mando de cincuenta naves, durante el ataque a Troya, y permaneció escondido en el caballo de madera. Se le atribuye la fundación del Puerto de Menesteos, cerca de Gades, así como el gobierno de Atenas y el reinado de Melos, después de la caída de Troya. Cf. Homero, *Il.* II, 546-556; IV, 327-364; XII, 331-363, 373; XIII, 195-196, 689-690, XV, 329-331. Estrabón, *Geog.* III, 1, 9. Apolodoro, *Bibl.* III, 10, 8; *Epít.* 1, 23, 24; 3, 11; 6, 15b. Higino, *Fáb.* 81,1; 97, 11.

los beocios en Troya—. Así, en la primera parte de la novela —estructurada en trece capítulos—, la narradora reconstruye su pasado heroico. Resalta su valor, su habilidad para conducir carros “de ruedas inigualables” (León 1965: 19), su afán de gloria e inmortalidad: “—Los aedas¹⁰ prometieron hablar de mí” (León 1965: 24). Cuenta cómo, movido por el empeño de capturar a Eneas, “se convirtió en capitán de nave” (León 1965: 35), cómo Menesteos se enorgullece de ser “un guerrero de Atenas” (León 1965: 44) y de sus orígenes: “¿No ves que soy un héroe de alta talla? Los hombres me han elegido como jefe de sus carros de guerra [...]. Soy Menesteos, nieto de rey” (León 1965: 53). Aunque vende pescado, “voceando, para poder seguir viviendo” (León 1965: 55), continúa rememorando sus hazañas en Troya: “Él pertenecía a la tercera raza, a la de los héroes”, le dice a un anciano (León 1965: 86).

Sin embargo, la soledad, la desesperación y el paso del tiempo van mudando su naturaleza. En la segunda parte de la novela, un Menesteos desalentado emprende rumbo a las montañas, con la esperanza de reunirse con la muchacha de la playa. Como en el mito de Orfeo y Eurídice, el enamorado descenderá a los infiernos en busca de su amada. Pero, antes de que acontezca la catábasis, la autora reinterpreta el mito de la primavera ligado a Deméter, “diosa de los frutos de la tierra” (Baring y Cashford 2005: 418) y a su hija Perséfone; además de hallarse en la imagen de Afrodita, “emergiendo de las olas”, y en la de Gea, “diosa de la tierra, elevándose del subsuelo” (Baring y Cashford 2005: 144-145).

Baring y Cashford (2005: 420-421) consideran que Deméter y Perséfone están tan unidas que forman “una figura con dos apariencias” y se preguntan: “¿Es esta figura, entonces, la de la gran y única diosa madre en su forma dual, como madre y doncella? ¿Se trata de la faceta más joven y la menos joven de una única figura, madre de los vivos y de los muertos?”. Según el mito, cuando Perséfone es raptada por Hades, Deméter adopta el aspecto de una anciana y, durante un tiempo, permanece en la tierra, siendo nodriza de Demofonte. Tiempo en el que la tierra se vuelve estéril. Para restaurar su fertilidad, Zeus ordena a Hades que libere a Perséfone. Pero, como la joven diosa ha comido un grano de granada, deberá permanecer parte del año en el mundo de los muertos y parte en la tierra, junto a Deméter, iniciándose entonces el ciclo de la primavera. Esta faceta materna de la Tierra, origen de las estaciones, podría tener un correlato en la novela que nos ocupa.

Tras varios días recorriendo las montañas, Menesteos encuentra una cabaña habitada por una mujer de “cara marchita” y “pechos hermosos” (León 1965: 61), es decir, que posee doble apariencia. El olor de “la leche batida” (León 1965: 62) le hace evocar su infancia: “—Hay horas en que los hombres únicamente

¹⁰ Según Bauzá 1998: 31, “la poesía, a través de la taumaturgia de su canto, confiere de alguna manera una suerte de inmortalidad”.

desearíamos dormir sobre unos senos cansados de alimentarnos” (León 1965: 63), le confiesa a la mujer. Esta le ofrece leche y “un caramillo” (León 1965: 64) para que cante sus penas de amor; poco después, se desvanece y “Menesteos, niño de Atenas, cerró los ojos para encontrar su cuna” (León 1965: 65). Cuando despierta, a su lado, cobijándose de la lluvia, descansan unos arrieros. El héroe les propone intercambiar queso por vino, pero mujer, leche, quesos y cabritillos han desaparecido, por lo que creen que es un loco embustero. La lluvia cesa. Al amanecer, Menesteos halla el caramillo, única certeza “de no haber soñado despierto” y sopla: “Un sonido ligero se fue desplegando por el monte. [...] y ante los ojos de los mal despiertos la primavera ganó las vertientes, cubriéndolas de hojitas menudas, de miradas azules, de lirios blancos. Nada quedó desnudo” (León 1965: 70). Otros hombres van llegando y contemplan asombrados aquel “prodigio”, al marinero, cual Orfeo, ayudando “a las aves a volar”, “al sol a crecer” y a florecer a “las plantas que adornan el vestido de Deméter, a la que ellos llamaban únicamente la Tierra” (León 1965: 71).

Menesteos reanuda el viaje. Rodeado de las incipientes plantas, oye un silbido que detiene sus pasos y, creyendo seguir el rastro de la cinta de la muchacha, es picado por una serpiente —recordemos que Eurídice muere por la picadura de una serpiente—. Un grupo de íberos lo salvan de la muerte y lo trasladan a su aldea. Allí asiste al sacrificio de una doncella. Acabado el banquete, se encamina hacia las cumbres, donde trabajan los mineros y, al fin, penetra en el Hades. Pero, una vez llega al “hogar de los difuntos” (León 1965: 89), se siente engañado, pues “[e]stá en el cero del tiempo” (León 1965: 90), completamente solo: “¿Dónde están los dioses o las madres terribles de la tierra, Gea la devoradora o Perséfone...?” (León 1965: 91), le reprocha al joven que le guía. Entonces proclama ser “solamente un hombre” (León 1965: 92) y rehúsa la sabiduría que pueda revelársele, porque eso significaría olvidar: “¿Qué voy a hacer ahora si la olvido en esta cueva o cáscara final donde todo se desvanece?” (León 1965: 92-93).

Siguiendo el estudio de José Antonio Molina Gómez (2006: 862), la cueva “en la mentalidad primitiva aparece como símbolo del útero de la Madre Tierra, [...] que se pone en relación con la renovación natural de los seres vivos que emergen de la matriz cósmica”. Al adentrarse en el Infierno, Menesteos cumple un rito de iniciación¹¹, una muerte simbólica que le libera, permitiéndole disfrutar de un instante en el Paraíso —asunto que estudiaremos más adelante—. A su “regreso de la cueva del sueño” (León 1965: 95) y culminado el deleite, duda de su identidad: “¿Soy verdaderamente sólo una brizna soplada por la desventura? Yo el mendigo, que monta un caballo ajeno ¿fui de verdad descendiente de reyes?

¹¹ Wolfzettel 2005: 18-19 explica que el rito iniciático “exige [...] que el viajero pase por el infierno antes de poder alcanzar el paraíso, porque no es posible omitir escalones (*gradus*) del itinerario iniciático. [...] la redención no es posible sin la muerte simbólica”.

¿Yo, ilustre entre los atenienses? ¿Descendiente de Erecteo? ¿Paladín en Troya?...” (León 1965: 104). Este monólogo interior refleja que un destierro dilatado trae consigo la idea de pérdida de la identidad. El desterrado siente que está condenado a ser alguien sin identidad, a ser un “forastero”, un “extranjero”, un “extraño”, un “mendigo”¹² a quien pueden marginar y expulsar en cualquier momento. De ahí que, poco antes de morir, el héroe acepte su destino y se niegue a pronunciar su nombre: “—Ese es mi nombre. Mendigo soy y por mendigo respondo” (León 1965: 114), alejándose de los hombres que lo han interrogado, para cavar su tumba y hallar la anhelada paz.

Espacio y tiempo perdidos son dos de las preocupaciones del exiliado, además de la ya citada quiebra de la identidad. Andrea Luquin Calvo (2012: 376) explica cómo la nostalgia y “el propio sentido del espacio como soporte de nuestras acciones” son abordados con frecuencia por los escritores desterrados, quienes se valen de la memoria para afrontar el desarraigo y procurar que su identidad no se diluya. Si la muchacha de la playa es metáfora de España, su ausencia lo es del exilio, por lo que su encuentro es concebido por la autora como “la absolución de los trabajos” (León 1965: 95). En el recuerdo, la patria amada y perdida es idealizada por María Teresa, que la imagina como una madre, fuente de vida a la que desea regresar. Imagina que Menesteos era uno de aquellos navegantes ávidos de aventuras que olvidan “la tierra en que bebieron leche materna y nombre” (León 1965: 33). Pero su prolongada estancia en Tartessos, “tierra de piel dura” (León 1965: 81), a la que llega a amar, constituye un retorno a los orígenes. El personaje renace y muere en conexión con la naturaleza, lo que sugiere una conciencia de unidad cósmica, afín al culto a la divinidad femenina y a la mística (Molpeceres 2012). Uno de los motivos principales de la literatura mística es “el amor nupcial a lo divino”, es decir, el anhelo de unión con Dios, que toma como modelo el *Cantar de los cantares* (Hernández 2011: 21), cuya impronta se aprecia en *Menesteos, marinero de abril*, en el deseo que mueve al protagonista a proseguir su búsqueda.

Flores, frutos, animales y una serie de símbolos eróticos e imágenes sensuales dirigen nuestra atención hacia la tradición del *Cantar de los cantares*. El poema bíblico llega a María Teresa a través de la traducción del hebreo de Fray

¹² María Teresa compara, a menudo, la situación del desterrado con la del menesteroso. Ejemplo de ello es el cuento “Morirás lejos”, protagonizado por un coleccionista innominado que, a causa de la guerra y del éxodo, parece “de los más miserables. [...] un pordiosero aseñorado” (León 2003: 226). Para sortear los derechos de aduana y poder desembarcar en América, este hombre debe renunciar a sus preciadas monedas —única pertenencia—. El relato se cierra con amarga ironía. La guerra le ha arrebatado todo, salvo la libertad de afeitarse los bigotes, “para que se quedasen también” (León 2003: 227) con ellos. En su libro de memorias, la autora se vale nuevamente de este símil: “aunque parezcamos mendigos, los españoles debemos seguir pidiendo, contando, hablando, iluminando las cárceles oscuras para que la gente mire, vea y compare” (León 1999: 474).

Luis de León —su lectura a tres voces fue una de las *Charlas de María Teresa* que emitió, en 1943, Radio El Mundo de Buenos Aires— (León 2015: 159-167). En el Prólogo, Fray Luis (2002: 22-23) interpreta el texto bíblico como “una égloga pastoril” y señala algunos tópicos de la poesía amorosa, como el de *morir de amor*, empleado también por María Teresa. Llama la atención que el peregrinaje de Menesteos siga el modelo tradicional de la *huida*. Ante la ausencia de la amada, el amado sale en su busca y pregunta a todos aquellos que se cruzan en su camino si la han visto: “¿No habéis visto por estos montes a una criatura que me huyó desde la misma orilla del mar?” (León 1965: 71). Como en el *Cantar*, la Esposa anhela encontrar al Esposo y pregunta: “¿Visteis, por ventura, al que ama mi alma?” (Ct 3, 3). Citaré solo algunos versículos que contienen motivos que pueden rastrearse en la novela:

Béseme de besos de su boca; que buenos [son] tus amores más que el vino (Ct 1,1).

Llévame en pos de ti, correremos (Ct 1,3).

A la yegua mía en el carro de Faraón te comparo, amiga mía (Ct 1,8).

Semejante es mi Amado a la cabra montés, o ciervecito (Ct 2, 9).

Huerto cercado, hermana mía, Esposa; huerto cercado, fuente sellada (Ct 4, 12).

¿Quién te me dará, como hermano, que mamases los pechos de mi madre? Hallarte ía fuera; besárate y ya nadie me despreciaría (Ct 8, 1).

Besos, vino, higuera, granados, lirios, rosas, palomas, cabras, tórtolas, el amado como ciervo, la amada como yegua, pero, sin duda, lo más significativo es que, tras su paso por el Infierno, tiene lugar el soñado encuentro entre Menesteos y la niña de la playa, que brota de su interior. Juntos recorren un naranjal, que no es sino la evocación del *hortus conclusus* del *Cantar*, donde los amantes alcanzan el éxtasis amoroso amoroso —“sus bodas reales con la naturaleza ilimitada” (León 1965: 96)—. El marinero y el vergel se funden: “sentía que [...] sus pies desnudos se combinaban estrechamente con la tierra” (León 1965: 97). Según ha anotado Pociña (2004: 271), en el tópico del *locus amoenus* se distinguen dos fuentes, “la *Biblia* y la lírica bucólica pagana clásica”, a las que se suma

la notable influencia del *Cantar de los cantares*, que contiene un nuevo aspecto del paraje ameno: la metáfora del jardín como “cuerpo femenino”, con toda una serie de relaciones simbólicas entre las partes físicas de la mujer y los elementos florales o animales presentes en el lugar ameno.

En el vergel-naranjal de la novela confluyen la tradición bíblica y la clásica, puesto que la niña se identifica con el huerto, pero también con Afrodita, mediante el deseo y la “fertilidad” (Baring y Cashford 2005: 401-407) que la diosa

despierta a su paso tras surgir del mar¹³. Menesteos, pleno de felicidad, exclama: “¡Dulce bien! como si levantase entre sus manos un coral blanco de muchos brazos, cruzado por sorprendentes pececillos verdes” (León 1965: 96), y luego leemos: “Todas las especies puras de la tierra levantaron al arrullo del hombre su vuelo nupcial, [...] los animales [...] sensibles a los cambios de tiempo, galopaban hacia el placer de la fecundación” (León 1965: 96-97). Menesteos “recorría las Hespérides sin encontrar dragones fulgurantes” (León 1965: 97) ni manzanas de oro. En su lugar, se habla de naranjas. María Teresa introduce este cambio con el fin de recrear un entorno menos fabuloso y un tiempo alejado de la Edad Dorada. Si bien podría tratarse del influjo de un referente literario destacado en la prosa de la autora: la lírica tradicional, donde tanto la manzana como la naranja¹⁴ son frutos eróticos e imagen simbólica de la mujer amada (Devoto 1974: 423). O sencillamente ser un guiño afectivo. Mientras se alejaba de España, recuerda que vio “los últimos naranjos de los huertos” (León 1999: 431).

Resta añadir que el *Cantar de los cantares* adopta la forma de diálogo amoroso y este halla su reflejo en la novela. Primero es el héroe quien dirige palabras tiernas a la muchacha, transfigurada en liebre, buscando aliviar su propia aflicción. Y, más tarde, cuando el vergel se ha desvanecido y la desesperación vuelve a invadir a Menesteos, surge el yo femenino, que susurra a través del barro, tratando de consolar al marinero:

humedéceme los labios con vino para entrar dulcemente en el reposo [...]. Ya no corren carrera la amada y el amante. Junta a los míos tus pies. Trénzalos. Reposa. Apoya tus labios en mi hombro. Duerme. Nos cubre el alba. Sí, no hay menoscabo en decirte dueño, amigo, vida, destino, amor... (León 1965: 109)

Si bien no logra serenar su ánimo. Vencido por el paso del tiempo, por el desdén con que es tratado, considera que ha llegado el momento de morir. En el último capítulo, se revela un sentido sagrado del *locus amoenus* (Pociña 2004:

¹³ De los genitales de Urano, cortados y arrojados al mar por Crono, nace Afrodita, según relata Hesíodo, en *Teogonía* (vv. 188-195): “Los genitales, [...] fueron llevados a través del mar durante mucho tiempo; a ambos lados, blanca espuma surgía del inmortal miembro y, en medio de aquélla, una muchacha se formó [...]. Salió del mar la respetable bella diosa y bajo sus delicados pies a ambos lados la hierba crecía”.

¹⁴ Según Calderón 1996: 154, “la manzana, prescindiendo de que el sintagma ‘manzanas de oro’ pueda significar ‘naranjas’, tiene precedentes clásicos, bíblicos y folklóricos”. En la tradición lírica española, manzanas, naranjas y limones, “arrojados por los amantes, sugieren el intercambio amoroso y el juego erótico” (Trubarac 2001: 323). Margit Frenk 2003: 1150-1154 recoge dos variantes ilustrativas de esta interpretación: “Arrojóme las naranjillas / con los ramos del blanco açar, / arrojómelas y arrojéselas / y bolviómelas a arrojar” (núm. 1622 A) y “Arrojóme las mançanillas / por encima del verde olivar, / arrojómelas y arrojéselas / y volviómelas a arrojar” (núm. 1622 C).

274). Un día, Menesteos se detiene en un paraje apacible “donde únicamente vivían los ánades de dos en dos. Algunas tortugas medían la orilla, cautas y perezosas, y la paz mecía los juncos al desplazarse el viento. Buen lugar para una cita de amor” (León 1965: 118). Se propone cavar su tumba, pero el tacto de la tierra le hace recordar el hogar: “Por primera vez sus manos levantaron la corteza de la madre común. Ahondó con un palo, con las uñas las entrañas de Deméter. [...] y se dijo: ¿Qué semilla dejaré caer en los surcos? pues confundido se creía labrador de su casa” (León 1965: 119).

Más tarde, otros hombres van llegando y le ayudan en su labor que, en realidad, consiste en erigir un santuario para festejar el “amor humano”. La niña, que se había ido transfigurando en animales (cierva, garza, liebre...), ahora se le aparece como una diosa: “¿Has llegado andando? Déjame tenderte a secar pues aún traes espuma de la leche de tu madre [...]. Ríete, para que ondules como el oleaje [...]. Amor, niña, sonrisa, nacimiento, burbuja de la vida [...] ¿Por qué huiste de mí, marinero de tu barca, patrón de tu boca?” (León 1965: 121-122). La diosa besa al marinero y desaparece. Entonces “el héroe dejó caer su rostro sobre la tierra, muerto” (León 1965: 122) y fue olvidado hasta que, “una tarde un geógrafo descubrió la piedra fundamental de esta historia: PUERTO DE MENESTEOS” (León 1965: 123). Pero nadie llegó a conocer sus andanzas, ni cuál fue la causa que le alentó a fundar un puerto en la bahía gaditana, hoy conocido como El Puerto de Santa María.

Al concebir el azaroso destino de Menesteos, María Teresa León da cauce a su propio dolor. Entabla un apasionado diálogo con la tierra deseada, a la que da apariencia de mujer, emprendiendo una búsqueda interior que le permite reconciliar sueño y realidad, reintegrarse en sus raíces y recuperar el paraíso perdido. El ahondamiento en la psicología del personaje revela la dualidad que experimenta quien ha perdido su patria: dolor/alegría, vida/muerte, memoria/olvido, lugar/no lugar. Si bien las connotaciones del mar, el naranjal, la primavera y la fundación del templo —espacio propio que suple al que le ha sido arrebatado— invitan a pensar que, más allá de ser expresión del exilio, *Menesteos, marinero de abril* es un canto a la vida, al amor, a la esperanza. Por eso, quisiera terminar con las emotivas palabras que María Teresa dirige a Max Aub, meses antes de su publicación, pues dejan entrever la ilusión con que la escritora fragua el texto: “Creo que tus manos tendrán magia y veré navegar al marinero. Puede que sea bonito con ilustraciones. Fotos de piedras, de vasos griegos, de toros ibéricos, de orígenes de la vida... y Afrodita, desnuda... claro es”¹⁵.

¹⁵ Carta de María Teresa León a Max Aub, Roma, 21 de agosto de 1964. Fundación Max Aub, C-10/33a, C-10/33b.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1999), *Retornos de lo vivo lejano; Ora marítima* (ed. de Gregorio Torres Nebrera). Madrid: Cátedra.
- Álvarez de Armas, Olga (coord.) (2005), *María Teresa León. Memoria de la hermosura*. Madrid: Fundación Autor.
- Apolodoro (2004), *Biblioteca mitológica* (traducción, introducción y notas de Julia García Moreno). Madrid: Alianza.
- Balcells, José María (2005), “El viaje mítico en *Ora marítima* de Rafael Alberti”, *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 27: 25-42.
- Baring, Anne; Cashford, Jules (2005), *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (pról. de Sir Laurens van der Post, trad. de Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano, Isabel Urzáiz). Madrid: Siruela.
- Bauzá, Hugo Francisco (1998), *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: FCE.
- Calderón, Manuel (1996), *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Devoto, Daniel (1974), *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos.
- Emiliozzi, Irma (2003), “Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio: sus colaboraciones en el cine argentino”, *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 2 [www.sagw.ch/dms/sseh/publications/untitled/untitled1/06-Emiliozzi, último acceso: 23 oct. 2016].
- Estébanez Gil, Juan Carlos (2003), *María Teresa León. Escritura, compromiso y memoria* (pról. de Julio Valdeón). Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Estrabón (2015), *Geografía de Iberia* (traducción de Javier Gómez Espelosín; presentaciones, notas y comentarios de Gonzalo Cruz Andreotti, Marco V. García Quintela y Javier Gómez Espelosín). 2ª ed. Madrid: Alianza.
- Filgueira Valverde, José (1982), *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval (la Cantiga CIII)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Frenk Alatorre, Margit (ed.) (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. El Colegio de México. FCE, vol. II, 1150-1154.
- García Gual, Carlos (1998), “Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en Blesa, Túa (ed.), *Mitos*. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de

1996, 3 vols. Zaragoza. Asociación Española de Semiótica y *Tropelías*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Zaragoza, vol. I, 34-41.

Hernández Villalba, Afhit (2011), “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”, *Revista de El Colegio de San Luis*, núm. 2: 10-34.

Hesíodo (2008), *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen* (introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez). 5ª reimpresión. Madrid: Alianza.

Higino (2009), *Fábulas mitológicas* (traducción, introducción y notas de Francisco Miguel del Rincón Sánchez). Madrid: Alianza.

Homero (2006), *Iliada* (introducción, traducción y notas de E. Crespo; índice onomástico de M. Cuesta; revisión de C. García Gual). Madrid: Gredos.

León, Fray Luis de (2002), *Cantar de los cantares de Salomón* (ed. de Javier San José Lera). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

León, María Teresa (2015), *Trabajos de una desterrada* (ed. de Gabriel Cacho Millet). Madrid: Sial.

——— (2003), *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos* (ed. de Gregorio Torres Nebrera). Madrid: Cátedra.

——— (1999), *Memoria de la melancolía* (ed. de Gregorio Torres Nebrera). Madrid: Clásicos Castalia.

——— (1965), *Menesteos, marinero de abril*. México: Era.

——— Carta de María Teresa León a Max Aub, Roma, 21 de agosto de 1964. Fundación Max Aub, C-10/33a, C-10/33b.

——— Carta de María Teresa León a Max Aub, Roma, 18 de abril de 1964. Fundación Max Aub, C-10/30a, C-10/30b, C-10/30c, C-10/30d.

——— (1960), *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*. Buenos Aires: Losada.

——— (1950), *Las peregrinaciones de Teresa*. Buenos Aires: Botella al mar.

——— (1946), *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (una vida pobre y apasionada)* con las *Rimas* del poeta, un poema y un epílogo de Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada.

——— (1942), *Morirás lejos...* Buenos Aires: Americalee.

Luquin Calvo, Andrea (2012), “El espacio, la palabra, el nombre: identidad y destierro en el exilio español de 1939”, en Caballero Rodríguez, Beatriz; López Fernández, Laura (eds.); Bowron, Tim (ed. asistente), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck413>, último acceso: 23 oct. 2016].

- Martínez García, Ana (2013), “Reinventando mitos desde la distancia: María Teresa León y su *Menesteos, marinero de abril*”, *Ubi sunt?*, núm. 28: 78-88.
- Molina Gómez, José Antonio (2006), “La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo”, *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, núm. 23: 861-880.
- Molpeceres Arnáiz, Sara (2012), “Aspectos femeninos de la divinidad en la literatura mística de las tres culturas”, *Tonos digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 22: 1-32.
- Pampín Barral, Mercedes (2001), “«Cantan ruyseñores cantares más de çiento»: la evolución del canto del ruyseñor en la poesía cancioneril”, en Alvar, Carlos et al. (ed.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá el 29 y 30 de octubre de 1998. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá [www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/07-pampin.pdf].
- Perugini, Carla (2012), “Menesteos, el antihéroe de María Teresa León”, en Losada Goya, José Manuel; Guirao Ochoa, Marta (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 81-91.
- Pociña López, Andrés José (2004), “Tópicos literarios en la lírica de Gil Vicente: el tópico del *locus amoenus*”, en Sánchez Marín, José A.; Muñoz Martín, M. Nieves (eds.), *Retórica, Poética y géneros literarios*. Granada: Universidad de Granada, 267-287.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel (2001), *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y María Teresa León, y la novela histórica)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- Torres Nebrera, Gregorio (1996), *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Trubarac, Djordjina (2001), “Las manzanas de oro: un motivo en las líricas populares española y serbia”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 19: 315-336.
- Wolfzettel, Friedrich (2005), “Relato de viaje y estructura mítica”, en Romero Tobar, Leonardo; Almarcegui Elduayen, Patricia (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Universidad Internacional de Andalucía/ Akal, 10-24.
- Zambrano, María (2014), *El exilio como patria* (presentación de Eduardo González Di Pierro; edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz). Barcelona: Anthropos; México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Instituto de Investigaciones Filosóficas «Luis Villoro».

EL LINAJE DE EVA: REVISIONES DE MITOS CLÁSICOS
EN LAS POETAS ESPAÑOLAS BAJO EL FRANQUISMO¹
(The lineage of Eve: revisions of classical myths in Spanish women poets
under Franco's regime)

ENCARNA ALONSO VALERO
Universidad de Granada (Orcid: 0000-0002-3947-0304)

RESUMEN: En 1947 se publicó *Mujer sin Edén*, de Carmen Conde, que fue el detonante de un fructífero diálogo poético entre un gran número de poetas de posguerra, que se interpeaban en sus poemarios. Entre esas respuestas se encuentra el famoso *Mujer de barro* de Ángela Figuera, que reescribe los más importantes arquetipos bíblicos femeninos (Eva, María, Sara, etc.) para, de ese modo, establecer una línea de género dentro de la poesía social bajo el franquismo. Esa cadena, en diálogo, de reescrituras subversivas de mitos clásicos femeninos va a permitir nuevas lecturas que muestran construcciones hasta ese momento inéditas de activos sujetos femeninos que contestan el ideario tradicional de la mujer como objeto y en particular como objeto de la poesía. Esta tendencia, además, no se agotó con el franquismo, sino que se consolidó en los años ochenta. Con frecuencia, ese nuevo sujeto activo toma en esos momentos la forma de un sujeto erótico que, con un erotismo lúdico, utiliza la subversión, la ironía y la parodia para encontrar un nuevo modo de decir el cuerpo, la sexualidad y los sentimientos femeninos. Dentro de ese objetivo, la frecuente revisión y subversión de mitos clásicos tiene una presencia fundamental.

PALABRAS CLAVE: campo literario, poetas mujeres, posguerra, arquetipos bíblicos femeninos.

ABSTRACT: Published in 1947, *Mujer sin Edén* by Carmen Conde triggered a fruitful poetic dialogue amongst a great number of post-war poets, who started a conversation through their poetry books. Among the responses it generated, *Mujer de barro* by Ángela Figuera rewrites the most important feminine biblical archetypes (Eve, Mary, Sarah, etc.) so as to establish a gender line within social poetry during the Franco dictatorship. This chain of dialoguing subversive rewritings of feminine classical myths promoted new readings, which showed previously unknown constructs by active feminine subjects who rejected the traditional representation of women as objects and, especially, as objects of poetry. This trend did not fade out with the end of the dictatorship, quite the contrary, it was consolidated in the 1980s. This new active subject often appears as an erotic one who playfully uses subversion, irony and parody to find a new way to talk about the body, sexuality and women's feelings.

KEYWORDS: literary field, women poets, post-war, feminine biblical archetypes.

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de I+D *La configuración del patrón poético español tras la Guerra Civil: relaciones literarias, culturales y sociales* (FFI2013-44041-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER.

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de cómo reescribir (o, en ocasiones, subvertir) mitos clásicos femeninos era para las poetisas españolas bajo el franquismo una forma efectiva de hablar de problemas de su presente pero burlando o disminuyendo la presión de la censura. Aludir a mitos clásicos, como hablar de tiempos o personajes pasados, era uno de los recursos para poder sacar al espacio público discursos que, hechos explícitos, el régimen no toleraría, o al menos no tan fácilmente.

Esas reescrituras de mitos clásicos tienen otra consecuencia importante: provocan una redefinición de la experiencia poética y de las realidades susceptibles de ser poetizadas que da lugar a nuevas formas de lenguaje y de expresión. Cuando el orden aparece desafiado por un grupo, aunque sea con todas las limitaciones que impone escribir y publicar bajo una dictadura, la experiencia hasta entonces no hablada se encuentra bruscamente expresada en público. Así, las experiencias privadas sufren un cambio de estado cuando se reconocen a sí mismas en la objetividad pública de un discurso, y este discurso es el signo objetivo de la reivindicación de su derecho a ser habladas y dichas públicamente (y poéticamente).

En el análisis que proponemos resulta fundamental el concepto de campo desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1997). Dicho concepto hace referencia a un espacio social, un microcosmos con una autonomía relativa y poseedor de su propia lógica. En un campo determinado se producen, entre los agentes o grupos de agentes que actúan en él, enfrentamientos que responden a relaciones de fuerza. Esta fuerza es el capital simbólico acumulado y lo que está en juego es la transformación de estas relaciones de fuerza, la imposición considerada legítima de principios de visión y de división del mundo social; en resumidas cuentas, la lucha por cambiar el peso de los capitales dentro del campo, por cambiar o mantener el orden social establecido.

El campo literario presenta toda suerte de homologías (es decir, parecidos en la diferencia) estructurales y funcionales con el campo social en su conjunto. Como él (y de la misma manera que el campo político, cuyas relaciones se encuentran alteradas bajo el franquismo) tiene sus dominantes y sus dominados, sus conservadores y su vanguardia, sus luchas subversivas y sus mecanismos de reproducción, siempre teniendo en cuenta que cada uno de esos fenómenos reviste en su seno una forma completamente específica (se trata, como hemos señalado, de rasgos estructuralmente equivalentes, lo que no quiere decir idénticos, en conjuntos diferentes). En el caso de la poesía española bajo el franquismo, que es el objeto que nos ocupa, todas estas relaciones se encuentran alteradas y determinadas por el régimen dictatorial bajo el que se desarrollan. De este modo, la conceptualización de la poesía de posguerra tendrá que hacerse inevitablemente en su relación con el campo político (dando cuenta de la sobredeterminación que este ejerce sobre aquella, así como de la pluralidad ideológica presente en el campo literario del momento).

La aparición de *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, en 1947, ayuda a situarse en los conflictos que dificultan la inserción de las poetas en una tradición y un lenguaje dados, así como en los condicionamientos que determinan el campo literario bajo la dictadura franquista.

Mujer sin Edén se constituye como un auténtico poemario inaugural que logró permear “el imaginario poético de autoría femenina en los años siguientes, dejando su rastro en la obra de otras autoras. De ahí en adelante, las variaciones en torno al mito de Eva ordenan un discurso transgresor en relación a las estructuras patriarcales, inaugurando un diálogo poético centrado en la situación del colectivo femenino” (Payeras Grau 2009: 318).

Una de las condiciones de posibilidad de esta relevancia viene dada por la posición de Carmen Conde en el campo literario del momento (es decir, por su capital simbólico, muy alejado del de muchos poetas hombres pero que no poseía en ese momento ninguna otra mujer), que se transfiere a su poemario y a la posterior cadena de diálogos y que, en gran medida, la posibilita. Lo mismo podría decirse de la antología presentada por Conde en 1954, *Poesía femenina española viviente*, que supuso una transgresión simbólica importante, especialmente en los años en los que se publicó. Su relevancia está determinada también por la posición de Conde en la vida cultural de esos años, que se transfiere a la antología y, de nuevo, la posibilita y la legitima. Tras ese primer volumen antológico, publicará otros dos: *Poesía femenina española: 1939-1950* (1967) y *Poesía femenina española: 1950-1971* (1971).

Recordemos que el acceso a la vida intelectual en la España franquista, en particular en los primeros años, suponía situarse respecto de una tradición próxima muy exigente: la que culminó en la Segunda República y que la Guerra Civil canceló institucionalmente pero no, aún, intelectualmente. No hay más que pensar en la trayectoria de Carmen Conde: había iniciado su carrera literaria antes de la guerra y gozaba ya entonces de una proyección importante; recordemos, por ejemplo, que en 1934 su libro *Júbilos* fue prologado por Gabriela Mistral e ilustrado por Norah Borges. No es casualidad que la persona que hace la primera antología de mujeres poetas que se publica bajo el franquismo y que inicia esta cadena de reescrituras de mitos clásicos femeninos sea una autora que inicia su socialización dentro del campo literario en la época de la República.

Por todo ello, estas antologías de poesía femenina publicadas por Carmen Conde tuvieron un significado simbólico fundamental, a pesar de los problemas que ha señalado un sector importante de la crítica (Payeras Grau, Senís Fernández) acerca del peligro de que el estudio separado y en bloque de las mujeres poetas dificulte su inserción en la historia de la literatura o construya una especie de canon ‘a la contra’. El problema, en definitiva, viene dado por la asimetría de considerar antologías de género a las que incluyen solamente a mujeres, mientras que aquellas que dan cabida solamente a hombres se presentan como generales. La justificación está en la idea de mérito: en las segundas ese

criterio, el del mérito, es el único que se declara, mientras que en las femeninas se hace explícito que el género es un criterio de exclusión.

Estas antologías, en el momento en el que se realizaron y publicaron (especialmente la primera), poseen el valor añadido de todos los movimientos de contestación del orden simbólico: contribuyen a desbaratar las evidencias. Si estas formas de contestación molestan tanto a las élites culturales es porque van en contra tanto de las disposiciones profundas como de los intereses específicos de los que podríamos llamar hombres de aparato (es decir, que ocupan un lugar central y duradero en grupos y posiciones de poder). De ahí viene su insistencia en dejar fuera de la reflexión cultural (y política) espacios enteros del mundo social (como todo lo que tiene que ver con las mujeres: arte o literatura producidos por ellas, trabajo femenino...). En el caso de estas antologías de mujeres poetas estamos, por tanto, ante la introducción en la cultura necesariamente política de muchos ámbitos que la cultura de ese momento excluía.

Una afirmación parecida podría hacerse de *Mujer sin Edén* y la fructífera cadena de respuestas que generó: pensemos, por ejemplo, en *Mujer de barro* de Ángela Figuera, *Eva en el tiempo* de María Beneyto o *Esa mujer que soy* de Susana March, por dar solamente tres nombres de primer nivel.

En *Mujer sin Edén*, Carmen Conde revisa a partir de la figura de Eva los mitos constitutivos del género femenino en el mundo social y cultural. Tras ser silenciadas en los textos sagrados, son las mujeres quienes toman la palabra en este largo poema para contar su propia versión de la historia (y de la Historia) y mostrar su desacuerdo con los valores que les fueron impuestos. El libro constituye, en lo fundamental, una reflexión acerca del papel de las mujeres a través de los tiempos; esa reflexión, como hemos señalado, se inicia en el mito del Génesis y se centra en el arquetipo fundacional de Eva, aunque se ramifica en otras figuras femeninas de la Biblia (Sara, María, María Magdalena...), que completan el mapa de una voz colectiva que representa a las mujeres en su conjunto y que confronta sistemáticamente su propio discurso con el discurso masculino y patriarcal, quedando de esta forma de manifiesto el sometimiento y la marginación que las mujeres han sufrido a lo largo de la Historia.

Como ha señalado Payeras Grau, “la argumentación de Carmen Conde se organiza alrededor de los siguientes asuntos: el doble rasero que el patriarcado aplica a la conducta femenina; la polaridad en la representación tradicional de la mujer; la naturaleza y la responsabilidad de la transgresión, y, por último, la denuncia de la marginación histórica de la mujer” (Payeras Grau 2009: 311).

En este sentido, resulta particularmente interesante el alegato que Conde pone en boca de Eva acerca de la cuestión de la culpa en el pecado original, especialmente en lo referido a la responsabilidad de la propia Eva en ello y a la desproporción entre la falta cometida y el castigo recibido (castigo que, como es sabido, se constituye como un pecado de linaje, por lo que alcanza a toda su descendencia).

La representación patriarcal de la figura de Eva, responsable de la caída y la pérdida del paraíso de todos los seres humanos, lleva a Conde a organizar un discurso cuidadosamente montado sobre la síntesis de diversos episodios del Antiguo Testamento donde pone de relieve ese doble rasero que se aplica a la conducta de las mujeres. Así, por ejemplo, en el poema “La mujer no comprende” identifica las experiencias misóginas de distintos personajes bíblicos femeninos como una tragedia común para todo el colectivo de las mujeres, recurriendo a un yo poético en primera persona que se identifica con un sujeto femenino plural:

¡Cuántas veces a estéril has condenado mi vientre!
¿por qué luego que otra, Agar la egipcia pariera,
hiciste que mi entraña doblara su existencia?
¿Por qué Abraham fue cobarde, por qué Isaac fue cobarde?
¿Por qué los dos dijeron: “Es mi hermana”, de mí?
¡Ay Señor, cuánto duelo en mi cuerpo permites,
dejándome sufrir sin piedad de mi enojo! (Conde 1979: 406)

La cadena de reescrituras iniciada por *Mujer sin Edén* resultó especialmente fructífera en el caso de la poeta Ángela Figuera, cuyo primer libro, *Mujer de barro*, además de ser uno de los grandes poemarios de la posguerra española, está escrito en gran medida en diálogo con el de Conde.

En *Mujer de barro*, publicado en 1948, la mujer está hecha del mismo material que el hombre y no de su costilla, como un apéndice del varón. Además, impugna los barrotes en los que siempre han sido encerradas las mujeres en el mundo cultural:

¡Cuán vanamente, cuán ligeramente
me llamaron poetas, flor, perfume!...

Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme.
Me entregan la simiente: doy el fruto.
El agua corre en mí: no soy el agua. (Figuera Aymerich 2009: 32)

Las metáforas biológicas son constantes, tanto referidas a la maternidad como a la producción de la propia obra. Aunque, como vemos en el poema anteriormente citado, con frecuencia aparece la idea de que el principio generador de vida (la simiente, en palabras de Figuera) es masculino, no podemos decir que la visión de los procesos (típicamente femeninos) de gestación y parto coincida con el discurso tradicional defendido por el régimen de Franco. Frente a esa perspectiva, que plantea esos procesos como pasivos, el yo poético de *Mujer de barro* se vive como un sujeto completamente activo que propone una visión gozosa de la maternidad y la crianza.

El valor que tanto Conde como Figuera otorgan en estos poemarios a la maternidad —no solamente en la vida de las mujeres sino como principio vertebrador y pivote sobre el cual tiene que girar el papel y la presencia de las mujeres como sujetos de la Historia y como redentoras de la humanidad en su conjunto— permanece (quizá de manera aún más clara en el caso de Conde que en el de Figuera) dentro de un planteamiento claramente esencialista, aunque, como hemos señalado, no se ajusta en absoluto al discurso franquista dominante. Teniendo en cuenta que estamos hablando de la España de los años 40, la reflexión desplegada por ambas se trataba, sin duda, de un discurso difícil de conquistar.

Pocos años después, Ángela Figuera desarrollará un pensamiento mucho más crítico y más cercano a la poesía social en lo que respecta al discurso sobre la maternidad. En *El grito inútil*, de 1952, desmitifica dicha experiencia y cada una de sus etapas, desde la relación sexual hasta la crianza de los hijos, será contada sin vanas euforias. En este poemario encontramos, por ejemplo, el famoso “Mujeres del mercado”, que finaliza diciendo:

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. 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. (Figuera Aymerich 2003: 142-143)

Esta doble réplica de género aparece a cada paso en la obra de Ángela Figuera. Si pensamos en sus libros poéticos a partir de *Vencida por el ángel*, veremos que, como otras poetisas sociales, escribe sobre los mismos temas que los hombres (que tienen la consideración de generales), y además de los relativos a la vida de las mujeres, cuyas experiencias estaban invisibilizadas. Como es habitual, lo masculino aparecía en el discurso dominante como lo neutro, lo no marcado, y la única marca de género que se percibe es la femenina.

Lo que las mujeres han recorrido, nos dice Figuera en sus poemarios, no es solamente la historia de los hombres, al igual que ellos, sino su propia opresión específica: una historia, tal como nos relata la autora, de una violencia inaudita. De ahí que se detenga en sus textos en una maternidad no idealizada, en la vida doméstica, las relaciones conyugales, así como en otras experiencias que formaban parte del día a día de millones de mujeres, como ir al mercado en

condiciones económicas precarias, o que construya metáforas de la sangre alusivas al parto o a la menstruación (por ejemplo, “La sangre”, Figuera Aymerich 2009: 205-206). Es por eso por lo que estos discursos poéticos son, en cierto modo, un trabajo de teoría crítica, al ser textos de contestación con voluntad de ejercer algún efecto sobre la realidad. Naturalmente, se trataba de poemas que llegaban a un público escaso (como ocurría con la poesía en general y con la escrita por mujeres en particular), pero la crítica siempre tiene límites que vienen dados por las condiciones objetivas en las que se desarrolla.

El discurso crítico de Figuera (como el de otras autoras del momento) tiene, como decíamos al inicio de este trabajo, otra consecuencia fundamental: supone una redefinición de la experiencia poética y de los aspectos de la realidad susceptibles de ser poetizadas. Estos discursos son, como señalábamos, el signo objetivo de la reivindicación de su derecho a ser habladas y dichas públicamente (y poéticamente).

Como correlato necesario al mito de Eva, dibujada en estos poemarios fundamentalmente como figura materna, tanto Conde como Figuera dedican muchas reflexiones a los mitos de Caín y Abel, en unos términos que, tratándose de dos poetisas españolas en la inmediata posguerra, no resulta difícil interpretar como una forma de aludir, sin hacerlo directamente, a la Guerra Civil. Se trata de uno de los ejemplos más claros de un mecanismo que funciona también en el discurso con perspectiva de género desarrollado no solamente por ambas autoras sino por el resto de poetisas que, bajo el franquismo, conforman el diálogo e intercambio poético del que venimos hablando: la reescritura de mitos clásicos, como de figuras arquetípicas, era un recurso efectivo para eludir la censura en la España de Franco.

En las producciones culturales se superponen siempre diferentes juegos de lenguaje: lenguajes teóricos, políticos, estéticos... El trabajo sociológico es una de las maneras de analizarlos y desenredarlos. Se trata del mismo fenómeno que Bourdieu destacaba a propósito de Heidegger y que puede resultar útil para pensar otras producciones culturales. El pensamiento filosófico, decía Bourdieu, es, en mayor o menor medida, un pensamiento bizco (Bourdieu 1988: 9-14) en el que se dice una cosa sin dejar de aludir a otra por el modo de decirlo y por los signos con los que se siembra la expresión. Si a todo eso añadimos la situación política y el lugar que se ocupe en el campo literario, esa cuestión de la producción bizca, que mira con un ojo hacia la obra sin dejar de mirar con el otro a muchas realidades que la determinan, se multiplica hasta casi el infinito en una situación de heteronomía como la de la producción literaria en la posguerra española. Y más si se es una mujer.

De este modo, el discurso poético, como cualquier otra forma de expresión en los años de los que hablamos, es resultado de una transacción entre una intención expresiva y la censura ejercida por el universo político y social en el que se produce. Así, para comprender la poesía española de posguerra en su lógica

inseparablemente literaria y política, hay que rehacer el trabajo de dobles sentidos que le permite desarrollarse. Hay que analizar la lógica de doble sentido y de sobrentendido (sobre todo si nos situamos en la parte izquierda del campo) que permite a las palabras (o a los mitos o arquetipos) funcionar simultáneamente dentro de dos registros hábilmente unidos y separados. En ocasiones, los propios autores hacen explícito el procedimiento, en una reflexión metaliteraria sobre ese sentido doble y esa constante alusión/elusión: no hay más que recordar, por ejemplo, el poema “Biotz-begietan” de Blas de Otero, con su repetido “Escribo y callo”, o “No quiero” de Ángela Figuera.

Si esa lógica del doble sentido se da en todos los discursos críticos con el régimen, sucede en mayor medida si se es una mujer, que es una variable fundamental al estudiar ese lugar en el que están situadas las personas que producen las obras culturales y que determinan su valor. Ser mujer es una marca simbólica negativa que además se retroalimenta (negativamente) cuando escribe textos sobre cuestiones que afectaban a la vida de las mujeres.

Así, la trayectoria de un o una poeta, como de cualquier otro productor cultural, comprende, entre otras, dos condiciones importantes: la adquisición de un determinado capital cultural y la inversión del mismo en la comunicación pública. Los distintos tipos de capital cultural y los modos de inversión del mismo determinan un mayor o menor reconocimiento, siempre que tales actividades se acompañen bien con los modelos intelectuales dominantes. En cuanto al tipo de capital cultural, existen recursos culturales que permiten o no participar en los debates centrales de una coyuntura intelectual concreta. La transmisión posibilita la adquisición de unos recursos culturales compartidos, al menos en teoría, por un conjunto de individuos susceptibles de entrar en debate. Pero la transmisión de ciertos contenidos culturales también puede condenar tanto a sus poseedores como a sus receptores a la marginalidad intelectual. Es lo que ocurre con la poesía escrita por mujeres, que se constituye casi como una especie de subcampo (también en lo relativo a su consideración cultural peyorativa, que no es más que un juicio social denegado). Tanto si se escribe dentro las características de la supuesta poesía de lo femenino (sometida a esa irreductible esencia, la feminidad), como si, tal como ocurre en el caso de la reescritura de mitos clásicos, el texto ejerce una crítica sobre el presente (acompañándose así, teóricamente, con la línea poética dominante, la de la poesía social), el discurso quedará relegado a la marginalidad intelectual: hablar del parto, de la menstruación o de la dureza de la vida de las mujeres de clases desfavorecidas no era una opción legítima en el mercado de los bienes simbólicos.

Conviene, para analizar esta problemática, diferenciar entre aparato y campo. Dicha distinción la establece Bourdieu (1997) y posteriormente se detiene en ella Gisèle Sapiro (2007). Bourdieu reserva el término aparato a aquellos casos en los que, en un campo, los dominantes tienen los medios para anular la

resistencia y la reacción de los dominados. No obstante, según Sapiro, esa definición es demasiado extrema, ya que, dice esta socióloga, incluso en los regímenes más autoritarios y que emplean los métodos de control más sofisticados, siempre existe una resistencia, aunque sea en la clandestinidad. Además, y creo que esto es aún más importante para nuestro tema, defiende Sapiro que siempre que hay un campo literario o intelectual ya constituido subsiste una forma de autonomía. De hecho, en España es eso lo que hace que el campo literario, sobre todo en lo que respecta a la poesía, y el político estén desincronizados, ya que las líneas poéticas centrales de los años 40 y 50 desarrollan disposiciones críticas hacia el régimen.

Entre los medios de control que apunta Sapiro está la autorización de imprimir, algo que el mercado había ido eliminando en la práctica ya en el siglo XIX pero que en España revitalizó el franquismo (significativamente, en latín: *imprimatur, nihil obstat*). Simultáneamente, los campos culturales se llenaron de estrategias diversas para eludir la presión: uso de códigos y alusiones veladas, publicaciones en el extranjero o clandestinas, desplazamientos en el tiempo y en el espacio geográfico o, como hemos dicho, en el caso de la poesía escrita por mujeres, uso de mitos o arquetipos. Es importante, en este sentido, destacar que el combate contra el control político de la producción cultural, contra la heteronomía, ha contribuido a fundar los principales valores sobre los que reposa la autonomía relativa del campo literario, incluso si, como ocurre en las dictaduras o los regímenes totalitarios, la defensa de la autonomía está asociada a una lucha política a la que la primera, la autonomía, queda subordinada.

Así, obras como *Mujer sin Edén* o *Mujer de barro* son instrumentos políticos muy potentes aunque no hablen directamente de política. Ello es así porque, como antes comentábamos, van en contra de las disposiciones profundas y los intereses específicos de las personas y grupos que ocupan los lugares centrales (en este caso, tanto del campo político como del literario, copado por hombres). Estamos, como decíamos, ante la introducción en la cultura de muchos ámbitos (en la problemática que nos ocupa, relativos a la vida de las mujeres) que la definición de cultura de ese momento excluía. Y ese acto es, inevitablemente, político.

Hay un poema de Ángela Figuera, significativamente no recogido en ningún libro, que se llama "A Carmen Conde, mujer sin edén". En él, Figuera interpela a Conde, identificándola con su Eva de *Mujer sin Edén*, y a Eva con todas las mujeres del mundo que buscan una humanidad nueva y una vida social libre de injusticias y discriminación. De ahí surge la imagen de una mujer (la madre Eva, la madre Conde) cuya nostalgia del paraíso perdido se suma al dolor de la guerra fratricida. La rigurosa reflexión de Figuera desarma, de manera explícita en la última estrofa, el discurso misógino y patriarcal. Recuperando, en la misma línea de Conde, el tópico sobre la culpabilidad de la caída, Figuera ironiza en un amargo verso final:

Tú, Carmen Conde, sabes qué sepultados ojos
acechan horizontes del misterio celeste.
Tú sabes cómo el plomo pesa sobre la nube
y qué sucia cortina de telarañas cierra
las trémulas gargantas en profético trance.
Tú sabes que, a despecho de los lúcidos raptos,
setenta veces siete puertas sin cerradura
custodian el recinto de la Verdad. Y cantas.

Porque tú, desterrada del Jardín, sacudida
por la lluvia y el cierzo, calcinada por soles
implacables, doblada por antiguos cansancios,
con tus dos pies desnudos sobre piedras hostiles,
con tus manos ligadas por remotos decretos,
tenazmente deslindas tus caminos y buscas
aquel rayo sin sombra que brilló en el principio.

(Oh nostalgia del limpio Paraíso, del Hombre
recién hecho que hallaste respirando a tu lado
cuando flores y bestias se te daban sumisas.
Y tus hijos, tus únicos, tus auténticos hijos,
Caín y Abel doliéndote como dos llagas tórpidas
en la férvida carne.)

Tú, mujer en exilio, sumergida en mareas
seculares y amargas, no renuncias. Inquieres.
Tú, vencida, disuelta, resurrecta, juzgada,
clamas alto con grito de agudísimo vuelo
por tu amor, tu pecado, tu ignorancia y tu sino.

Porque Eva no sabía. La Serpiente sabía.
Dios sabía y callaba consintiendo. La fuerza
del Varón no detuvo ni cortó aquella mano.
Y la culpa fue nuestra. Nuestra culpa. Eso dicen. (Figuera 2009: 336-337)

Hay otro poema de Ángela Figuera que resulta significativo en lo relativo a esa especie de hermandad (casi al modo de las poetas románticas) entre poetas españolas de posguerra. Está dedicado, como reconocimiento de su poemario fundacional, a Carmen Conde y aparece una nueva referencia a Eva como arquetipo femenino originario pero, de acuerdo con la lógica de estas reescrituras, sus características aparecen no solamente como positivas sino como ejemplares. El poema se publicó en la revista *Espadaña* en 1950 pero, de nuevo, no se recogió en libro. Se trata de “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas” (Figuera 2009: 308-309):

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como en una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. Modosas.
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
suspirillos rimados, como pájaros bobos.
[...]
Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica.
Dad al viento el cabello. Requemaos la carne
con el fuego y la escarcha de los días violentos
y las noches hostiles aguzadas de enigmas.
[...]
Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta.

Dos son los criterios (aunque él mismo admite que podrían ser más) que Louis Pinto (1998: 15-16) propone para esclarecer la calidad de una producción intelectual y que nos pueden resultar de utilidad; el primero, un criterio polémico: ¿propone un punto de vista nuevo que en el estado dominante de los saberes era difícil conquistar? Y, en segundo lugar, un criterio económico: ¿permite este punto de vista una extensión del conocimiento a través de las generalizaciones y comparaciones que su puesta en funcionamiento provoca?

Si referimos ambas cuestiones a la reescritura de mitos clásicos llevados a cabo por las poetas de posguerra, la respuesta a ambas preguntas, tal como venimos viendo, sería un rotundo sí.

Mujer sin Edén y *Mujer de barro* no solamente influyeron en sus coetáneas, que hicieron suya esa elocuencia para hablar de su condición presente, sino que inauguró una línea ininterrumpida hasta hoy de reinterpretación de mitos clásicos por parte de las mujeres poetas para denunciar la discriminación que sufren las mujeres por el hecho de serlo.

Así, en España, a partir de los años ochenta, la consolidación de la democracia y la mayor presencia de mujeres en poesía van a permitir nuevas lecturas que muestran construcciones hasta ese momento inéditas de activos sujetos femeninos que contestan de manera radical al ideario tradicional de la mujer como objeto y en particular como objeto de la literatura. Con frecuencia, ese nuevo sujeto activo toma la forma de un sujeto erótico que, con un erotismo lúdico, utiliza subversión, la ironía y la parodia para encontrar un nuevo modo de decir el cuerpo, la sexualidad y los sentimientos femeninos. Dentro de ese objetivo, aparece con frecuencia la revisión y subversión de mitos clásicos (pensemos, por ejemplo, en Ana Rossetti).

Para finalizar, conviene insistir en la importancia de las revisiones y subversiones de mitos clásicos realizados por estas escritoras como una forma

de compromiso y de contestación a la *doxa* porque contribuyeron a construir posibilidades o, mejor dicho, condiciones de posibilidad en las formas de decir y por tanto también de vivir, a pesar de las limitaciones, de todo tipo y desde todos los campos, con las que se toparon. En ese sentido, contribuyeron a posibilitar la existencia real de las mujeres como agentes históricos en las prácticas culturales y la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1988). *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. París: Les Éditions de Minuit.
- (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Conde, Carmen (1954). *Poesía femenina española viviente: antología*. Madrid: Arquero.
- (1967). *Poesía femenina española: 1939-1950*. Barcelona: Bruguera.
- (1971). *Poesía femenina española: 1950-1960*. Barcelona: Bruguera.
- (1979). *Obra poética 1929-1966*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Figuera Aymerich, Ángela (2009). *Obras Completas*. Madrid: Hiperión.
- Payeras Grau, María (2003). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Pinto, Louis (1998). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Rossetti, Anna (2004). *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Sapiro, Gisèle (2007). “Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie”, *CONTEXTES*, núm. 2 [<http://contextes.revues.org/165>; DOI:10.4000/contextes.165]
- Senís Fernández, Juan (2004). “Canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres”, *Clarín*, 52: 10-14.

CONFLICTO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL TEATRO BARROCO: EL “FEMINISMO” DE CALDERÓN DE LA BARCA (Conflict between Tradition and Modernity in the Baroque Theatre: the “Feminism” of Calderón de la Barca)

ZAIDA VILA CARNEIRO

Universidad de La Rioja (Orcid: 0000-0002-5917-4887)

RESUMEN: Son muchas las voces que desde hace ya varias décadas se alzan para proclamar el “feminismo” de Calderón, a pesar de lo anacrónico del término. Es cierto que el tratamiento de los personajes femeninos en sus comedias difiere respecto al que se expone en otras obras del momento, siendo estos retratados, en multitud de ocasiones, como seres inteligentes, luchadores y con voz propia ante el abuso masculino. No obstante, los rasgos positivos de las damas calderonianas entran en conflicto constante con referencias satíricas y tópicos misóginos procedentes de la tradición y que aún hoy en día siguen vigentes. En este trabajo se analizará cómo es la visión positiva que nuestro dramaturgo transmite de la mujer en su producción, pero también cómo reproduce concepciones heredadas sobre la misma como la liviandad femenina, su superficialidad, su incontinencia verbal, su capacidad para la mentira, su cobardía, etc.

PALABRAS CLAVE: mujer, Calderón de la Barca, teatro español del Siglo de Oro.

ABSTRACT: For several decades, many voices have risen to proclaim the “feminism” of Calderón, even though this is an anachronistic term. It is true that the treatment of the female characters in his plays differs from the treatment that they receive in other *comedias* of the seventeenth century. Thus, his female characters are represented as intelligent and courageous beings facing the male abuse. Nevertheless, the positive features of the Calderonian ladies are in constant conflict with satirical references and misogynistic *clichés* deriving from tradition which are still in force today. In this paper, we will analyse the positive perception of women in the Calderonian plays, but also how he reproduces inherited conceptions about them, such as female lightness, superficiality, verbal incontinence, their capacity for lies, their cowardice, etc.

KEYWORDS: woman, Calderón de la Barca, *Spanish Golden Age theatre*.

1. LA PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN EN LA CARACTERIZACIÓN DE LA DAMA ÁUREA

La idealización de la mujer es una de las características básicas del teatro del Siglo de Oro, género que, por norma general, nos presenta personajes femeninos que son descritos como bellos, discretos, castos y virtuosos. La belleza de la dama es aludida en la comedia a través de diversos motivos y tópicos, extraídos fundamentalmente de la tradición petrarquista. Son continuas, de hecho, las menciones a la blancura de sus manos, a la palidez de su rostro, al sonrosado

de sus mejillas, etc. y, asimismo, es frecuente su comparación, como se observa en los ejemplos que siguen, con las divinidades, el sol¹ y el alba², concepciones heredadas del *Dolce stil novo*:

(1)
SEGISMUNDO
Dime tú agora, ¿quién es
esta beldad soberana?
¿Quién es esta diosa humana,
a cuyos divinos pies
postra el cielo su arrebol?
¿Quién es esta mujer bella?
CLARÍN
Es, señor, tu prima Estrella.
SEGISMUNDO
Mejor dijeras el sol.
(Calderón, *La vida es sueño, Come-
dias I*, p. 54)

(2)
ENRICO
Estela es esta,
que cuando cayó la Infanta
fue por agua y viene agora.
REY
Mejor dijeras que el alba,
vestida de resplandores
o de rayos coronada,
otra vez al campo sale
y que entre sus manos blancas
trae congelado el rocío
que por lágrimas derrama.
(Calderón, *Amor, honor y poder*, vv.
217-226)

Pero el teatro del Siglo de Oro no solo bebe de la tradición para caracterizar positivamente a sus damas, sino que toma también de la lírica cortés y petrarquista la concepción de la mujer como tirana, cruel, ingrata y dura³; si bien estas cualidades responden a una también valorada férrea voluntad de la dama, rasgo que, por otro lado, contribuye a incrementar su atractivo:

(3)
REINA
No me juzguéis tan ingrata,
tan esquivia y tan crüel;
que no es ser crüel y esquivia

¹ Acerca de este tópico puede verse Manero Sorolla 1990: 495-510 y, sobre la presencia del sol en la producción calderoniana, Valbuena Briones 1977: 106-118.

² La belleza de las damas, como apunta Orozco Díaz 1989: 145, “no solo compite con las flores, sino que además estas la envidian por su blancura y color, y hasta lo reciben de ella. Con la salida de la pastora o dama, que se confunde con la de la aurora —ya que compite la luz de sus ojos con la del sol— todo se alegra: las flores se abren, las aguas ríen y las aves cantan”.

³ En este sentido, era habitual, al igual que en la literatura petrarquista, la identificación de la dama, de su corazón o de su alma con el mármol. Para más información acerca de esta imagen puede consultarse Manero Sorolla 1990: 414-423.

el ser noble una mujer.

(Calderón, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Comedias V*, p. 1072)

Asimismo, acentúa el poder seductor de la dama del teatro del Siglo de Oro su condición de discreta, cualidad que se refleja en múltiples ocasiones en su manera de vestir y en la ausencia de maquillaje. De este modo, se presentan protagonistas que viven ajenas a los dictados de la moda cortesana y usan ropa modesta, como se observa en el siguiente pasaje, en el que se empieza a caracterizar de manera indirecta a la protagonista femenina de la obra:

(4)

Por tu gusto, Estela, vives
en Salveric retirada
del aplauso de la corte,
del adorno de sus galas.

(Calderón, *Amor, honor y poder*, vv. 13-16)

El motivo de la inclusión de estas referencias en la presentación de los personajes femeninos radica en el hecho de que en el siglo XVII se creía que la decadencia española tenía mucho que ver con el gusto desenfrenado por la moda y el lujo. Ello, unido a que las “mujeres hermosas, gallardas y engalanadas despiertan la lujuria de los hombres” (Romera-Navarro 1934: 270), provocó que el rechazo del lujo en el vestir por parte de las mujeres se convirtiese en un símbolo de virtud. De acuerdo con Profeti (2001: 155), “Moda significa corrupción; No Moda significa Sobriedad, respeto a la ley, respeto a las tradiciones”. Moralistas de la época como Alonso de Andrade o De la Cerda afirmaban que de la sofisticación de la apariencia femenina “nacen los adulterios y los homicidios, y tienen principio los amancebamientos, y se venden infamemente las honras, y aprenden pestilenciales costumbres los hijos” (Vigil 1986: 178).

Paradójicamente, como ya se ha esbozado, ser la encarnación de la castidad, la virtud y la discreción les traerá a nuestros personajes femeninos consecuencias negativas, pues, al igual que sucedía con la crueldad, estas cualidades aumentan su belleza e incitan al deseo carnal, lo que obligará a las damas a mantenerse alerta ante los peligros que la pasión conlleva.

2. EL “FEMINISMO” DE CALDERÓN: LUCES Y SOMBRAS

Son muchas las voces que desde hace ya varias décadas se alzan para proclamar el “feminismo” de Calderón, a pesar de lo anacrónico del término. De acuerdo con Regalado (2000: 93), Calderón “no cesó de representar las injusticias y represiones a que está sometido el ser humano, haciendo hincapié en la condición del género femenino”; mientras que Hernández González señala cómo nuestro dramaturgo, en piezas como *Las armas de la hermosura*, “desafía el orden social establecido en

la España del siglo XVII para abogar, de modo inusitado, por los derechos de las mujeres” (2015: 151). Sin embargo, este feminismo es también habitualmente matizado, como hace, por ejemplo, Rey Hazas, quien afirma que Calderón hizo

a las mujeres protagonistas de su propio destino y justificó su rebeldía, a la búsqueda de una libertad que las convenciones de la época negaban. Sin duda. Pero no dio el paso definitivo, no hizo que triunfaran cuando transgredían todas las normas (...) y rompían con todas las ataduras. Probablemente no pudo. Era sin duda excesivo para la religión, la mentalidad, la moral y la convención social seiscentista. Con todo, nos dejó testimonios magníficos, complejos y llenos de matices de mujeres que luchaban contra la opresión masculina, y dejó, aunque solo fuera de manera implícita, constancia de la necesidad de una nivelación social que ampliara los márgenes de la libertad de la mujer. (Rey Hazas 2003: 40-41)

En las comedias áureas era relativamente habitual que las protagonistas femeninas desempeñasen un rol activo, de acuerdo con las características de la dama formuladas por José Prades (1963: 251), que afirmaba que esta está “dedicada exclusivamente a la consecución de su amor por el galán y, para lograrlo, sabrá emplear audacia e insinceridad”. Calderón, sin embargo, refuerza este papel y nos presenta a mujeres que, además de no dudar en disfrazarse de hombre⁴ para intentar liberar, salvar o acceder a sus galanes⁵, también hacen uso de su ingenio para combatir las adversidades y, en ocasiones, toman la palabra para expresar sus deseos, como sucede en *Amor, honor y poder*, pieza en la que Flérida llega incluso a solicitarle al Rey el poder casarse con Enrico, a pesar de que el monarca previamente le había concedido su mano a Teobaldo o, como sucede en *Las armas de la hermosura*, donde Astrea y Veturia “dirigen el curso de la acción arrastrando tras sí la voluntad de dos hombres” (Hernández González 2015: 153).

Calderón presenta, pues, a damas con voz propia que se enfrentan al poder masculino utilizando sus armas de mujer y haciendo uso de la *industria*⁶, circunstancia

⁴ Los motivos por los que las protagonistas femeninas de las comedias del Siglo de Oro se visten de varón son muy numerosos; los más frecuentes han sido recopilados por Romera-Navarro 1934: 273. En la comedia calderoniana, normalmente las damas se ven obligadas a hacer uso del hábito varonil “para buscar solución a una serie de problemas de amor y honor que no han sido generados por ellas, sino por la sociedad y por los hombres, más protegidos por las convenciones sociomorales y amparados por su mayor margen de libertad en el amor [...]. De ahí que numerosas mujeres calderonianas no tengan otra opción que vestirse de hombres y emular los comportamientos masculinos, a sabiendas de que a nada bueno llevan, para buscar salida a los conflictos de honra y sentimientos que les han causado padres y galanes. De esta manera, ellas toman las riendas de su vida y deciden libremente la vía de su hipotética solución” (Rey Hazas 2003: 37).

⁵ En *Las armas de la hermosura* “emplea un molde literario tradicional, el de la «mujer viril», para transmitir una cierta reivindicación del papel de la mujer en la sociedad” (Hernández González 2015: 160).

⁶ La industria, de acuerdo con la segunda acepción recogida en el *Diccionario de Autoridades*, “Se toma también por ingenio y sutileza, maña u artificio”.

que se observa, por ejemplo, en la ya mencionada *Amor, honor y poder* (vv. 942-978), cuando Estela, sirviéndose de su poder de seducción, engaña al monarca que la pretende y le hace creer que un encuentro sexual es posible para que este baje la guardia y ella pueda encerrarse bajo llave en una sala, o en *Argenis y Poliarco*, obra en la que Hianisbe y Timoclea “cuentan con rasgos opuestos a la sumisión y a la pasividad” (Vara López 2014: 246) y esta última es, como indica Vara López (2014: 252) “la portadora de la *industria* y, como tal, traza un plan que todos han de seguir para la salvación del caballero, mientras él se encuentra abatido”.

En relación con esto, en las comedias calderonianas se pueden hallar diversas alusiones positivas a la inteligencia de las mujeres⁷; así se aprecia en el siguiente fragmento extraído de *El mayor encanto, amor*, donde dice Circe:

(5)

Prima nací de Medea
en Tesalia, donde fuimos
asombro de sus estudios
y de sus ciencias prodigio,
porque, enseñadas las dos
de un gran mágico, nos hizo
docto escándalo del mundo,
sabio portentoso del siglo,
que en fin las mujeres, cuando
tal vez aplicar se han visto

a las letras o a las armas,
los hombres han excedido.
Y así, ellos envidiosos,
viendo nuestro ánimo invicto,
viendo agudo nuestro ingenio,
por que no fuera el dominio
todo nuestro, nos vedaron
las espadas y los libros.
(Calderón, *El mayor encanto amor*,
Comedias II, p. 29)

Sin embargo, más adelante, es el gracioso, Clarín, quien le quita mérito a la sabiduría de la diosa, en particular, y a la de las mujeres, en general, y señala:

(6)

Engañada Circe bella
—que, en efeto, las mujeres
que saben más en el mundo
se engañan más fácilmente.
(Calderón, *El mayor encanto amor*, *Comedias II*, p. 56)

Algo similar ocurre con la caracterización de Semíramis en *La hija del aire*, mujer culta y con capacidad para gobernar, que, sin embargo, es representada como una mujer despiadada y un tanto desagradecida.

Por otro lado, es preciso destacar la existencia de un pasaje en *Afectos de odio y amor*, estrechamente ligado al que hallábamos en *El mayor encanto, amor*, el cual se reproduce a continuación:

⁷ Esta idea también se encuentra, entre otros, en Tirso y Rojas Zorrilla, quienes presentan personajes femeninos que estudian en la universidad (Sánchez-Crespo 1996).

(7)

LESBIA *lee*

“Y porque vean
los hombres que si se atrasan
las mujeres en valor
y ingenio, ellos son la causa,
pues ellos son quien las quitan
de miedo libros y espadas,
dispone que la mujer
que se aplicare inclinada
al estudio de las letras
o al manejo de las armas,
sea admitida a los puestos
públicos, siendo en su patria
capaz del honor que en guerra
y paz más al hombre ensalza”.

CRISTERNA

Si el mérito debe dar
los premios, y este se halla
en la mujer, ¿por qué el serlo
el mérito ha de quitarla?
¿No vio Roma en sus estrados,
no vio Grecia en sus campañas
mujeres alegar leyes,
mujeres vencer batallas?
Pues lidien y estudien; que
ser valientes y ser sabias
es acción del alma, y no es
hombre ni mujer el alma.
(Calderón, *Afectos de odio y amor*,
Comedias III, pp. 490-491)

No obstante, en esta comedia no se encuentra un rebatimiento similar al que realiza Clarín en *El mayor encanto, amor*, aunque sí hallamos en los versos finales la siguiente sentencia de Cristerna, acompañada de una apreciación misógina del gracioso:

(8)

CRISTERNA

No hay por qué cobarde llegues,
pues no es de quien te la da,
sino de quien te la adquiere;
y pues que mis vanidades
se dan a partido, puedes,
Lesbia, borrar de aquel libro
las exenciones. Estése
el mundo como se estaba,

y sepan que las mujeres
vasallas del hombre nacen;
pues en sus afectos, siempre
que el odio y amor compitan,
es el amor el que vence.

TURÍN

Ahora digo, y digo bien,
que son diablos las mujeres.
(Calderón, *Afectos de odio y amor*,
Comedias III, p. 588)

A este respecto, Cruickshank, en su edición de la obra, señala que

a pesar de lo que pueda parecer a primera vista, no es esta una capitulación. Cristerna ha cedido ante el amor, pero su rendición es menos absoluta que la de Casimiro, pues en su servil sumisión a Cristerna, este invierte el papel de los sexos, aunque solo sea temporalmente. La rendición de Cristerna no supone tampoco una capitulación por parte de Calderón. El mundo debía continuar como era en el siglo XVII, pues la sociedad de la época no estaba

preparada para aceptar los derechos de la mujer, y Cristerna amenazaba de hecho lo que se creía que era el orden social natural. Sin embargo, los grandes dramaturgos escriben para ensanchar la mente, no para confirmar prejuicios. Es posible que la mayor parte del público de Calderón acogiera las leyes de igualdad de oportunidades con cierto escepticismo. (Cruickshank 2007: XXI)

Así pues, es cierto que el tratamiento de los personajes femeninos en las comedias calderonianas difiere respecto al que se expone en otras obras del momento, siendo estos retratados, en multitud de ocasiones, como seres astutos, luchadores y con voz propia ante el abuso masculino. No obstante, solo en contadas ocasiones estas mujeres hacen gala real de su libertad, y su autoridad o inteligencia son aceptadas sin prejuicios. De este modo, por un lado, constatamos que es visible la presencia de personajes femeninos bizarros y activos, pero, por otro, la mujer sigue siendo sometida al poder masculino y “premiada” con el matrimonio (quiera o no quiera)⁸. A ello se une el hecho de que los rasgos positivos de las damas calderonianas entren en conflicto constante con referencias satíricas y tópicos misóginos procedentes de la tradición y que aún hoy en día siguen vigentes, los cuales se insertan de manera recurrente en la producción calderoniana y no siempre en los parlamentos del gracioso (como podríamos suponer), ya que no son pocas las veces en las que es alguna de las protagonistas femeninas la que da cuenta de los tópicos negativos que eran atribuidos a las mujeres en la época. Tras un estudio de diversas piezas calderonianas, se han seleccionado para el presente trabajo los cinco defectos atribuidos a la mujer que parecen ser más del gusto de nuestro dramaturgo.

2.1. Volubilidad de las mujeres

Quizá sea la inconstancia femenina el defecto al que más recurre Calderón para deslizar en su producción literaria una crítica a la mujer. En ocasiones, se trata simplemente de alusiones a su frágil voluntad femenina; véanse, por ejemplo los textos (9), (10) y (11). En el (9), Decio realiza una alabanza a la hermosura, la fuerza y el poder de Cenobia y en su parlamento se reproducen los versos:

(9)

Que en la fortuna fuera acción contraria,
siendo mujer, no ser mudable y varia.

(Calderón, *La gran Cenobia, Comedias I*, p. 320)

⁸ Como declara Couderc 2006: 33, uno de los condicionamientos del personaje del teatro del Siglo de Oro es la justicia poética. Es decir, que al término de la comedia sean premiados los personajes virtuosos de la obra, siendo en este caso el premio la celebración del matrimonio. Y es que, como apunta Rey Hazas 2003: 26, “Calderón aboga por la libertad de la mujer, sin duda, pero lo hace de manera muy matizada y ponderada, como no podía ser menos, dado el contexto sociomoral del siglo XVII”.

En el texto (10) es Mariene, la protagonista femenina de *El mayor monstruo del mundo*, la que alude a esta condición inconstante de la mujer:

(10)

—propio afecto de mujeres
pasar de un extremo a otro
en los males o en los bienes—.

(Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, *Comedias II*, p. 620)

Y en el (11) se observan unos versos más agresivos con los que don Luis se dirige a Leonor:

(11)

¿Qué me podrás responder,
mujer tan fácil, liviana,
mudable, inconstante y vana,
y mujer, en fin, mujer,
que pueda satisfacer
a tu mudanza y tu olvido?

(Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*, *Comedias II*, p. 759)

En otras ocasiones, esta volubilidad de la mujer es retratada en circunstancias violentas, con lo cual parece limarse lo terrible de la situación, como se aprecia en *El purgatorio de san Patricio* cuando Ludovico relata cómo violó a una familiar suya, religiosa, y describe de qué manera ella pasó del horror al agrado por ser esta volubilidad típica de las mujeres:

(12)

Desmayada a tanto horror,
cayó rendida en el suelo,
de donde pasó a mis brazos
y, antes que vuelta en su acuerdo
se viese, ya estaba fuera
del sagrado en un desierto,
adonde, si el cielo pudo
valerla, no quiso el cielo.
Las mujeres, persuadidas
a que son de amor efetos
las locuras, fácilmente

perdonan y así, siguiendo
al llanto el agrado, halló
a sus desdichas consuelo,
aunque ellas eran tan grandes
que miraba en un sujeto
escalamiento, violencia,
incesto, estupro, adulterio
al mismo Dios, como esposo,
y, al fin, al fin, sacrilegio.
(Calderón, *El purgatorio de san
Patricio*, *Comedias I*, pp. 228-229)

2.2. La superficialidad de las damas: gusto por el lujo y el maquillaje

Como ya se avanzó, en los siglos XVI y XVII los moralistas atacaban las “complicaciones indumentarias de las mujeres” (Vigil 1986: 172). Fue un tópico ya desde la Edad Media el criticar los afeites y los arreglos femeninos y Calderón

tampoco permanece ajeno a estos juicios, como se observa, entre otras piezas, en *La dama duende*, *El purgatorio de san Patricio*, *Los cabellos de Absalón* o *Darlo todo y no dar nada*. En la primera, Juan en una conversación con Ángela afirma:

(13)
que tristezas de mujeres
bien con galas se remedian,
bien con joyas convalecen;
si bien me parece que es
un cuidado impertinente.
(Calderón, *La dama duende*, *Comedias I*, p. 837)

Mientras que en la segunda, Ludovico describe lo que ve en la cueva de san Patricio y, en particular, una parte de este lugar del siguiente modo:

(14)
Esta, me dijeron, es
la quinta de los deleites,
el baño de los regalos,
adonde están las mujeres
que en esotra vida fueron
por livianos pareceres
amigas de olores y aguas,
unturas, baños y afeites.
(Calderón, *El purgatorio de san Patricio*, *Comedias I*, p. 300)

En los textos (15) y (16) también se puede observar cómo Calderón incide en lo valioso que es para la percepción de la belleza de la mujer el no maquillarse:

(15)
AMÓN
Oye, que hay aquí serranas.
JONABAD
Y no de mal talle y brío.
ABSALÓN
De mi hacienda son, y os fío
que envidian las cortesanias
el aseo y hermosura.
AMÓN
Bien haya quien la belleza
debe a la Naturaleza,
no al afeite y compostura.
(Calderón, *Los cabellos de Absalón*,
vv. 1658-1665)

(16)
CAMPASPE
Buen arte es el que no admite
mudanzas en las mujeres.
CHICHÓN
Por eso otras, que se pintan
de matices diferentes,
no solo se mudan, pero
se enmudan con los afeites.
(Calderón, *Darlo todo y no dar
nada*, p. 20)

Si bien, llama la atención que nuestro dramaturgo defienda la postura contraria en comedias como *Las armas de la hermosura*, en la que la virtuosa Veturia “encabeza una rebelión contra el edicto del Senado romano que impide a las mujeres usar galas y afeites” (Hernández González 2015: 161), enfrentándose así a la imposiciones sociales del momento.

2.3. Mujeres chismosas

Otro de los tópicos misóginos de la época que Calderón reproduce en sus obras es el de la incapacidad de la mujer para estar callada cuando debe. De este modo, encontramos afirmaciones como la que hace Morón, el gracioso de *El astrólogo fingido*:

(17)
Si su amo no viniera,
pienso que me lo dijera,
que Beatriz es muy mujer
y nada me negará,
porque es ley en las mujeres
“contarás cuanto supieres”.
(Calderón, *El astrólogo fingido*, p. 233)

O Marcial, criado de Fadrique, que en apenas siete versos incluye dos apreciaciones sexistas:

(18)
Es guardar, en caso tal,
joya en caja de cristal
fiarle a mujer secreto;
pero, ¿sabes lo que creo?
Que en mujer me he transformado,
porque una vez me han rogado
lo mismo que yo deseo;
(Calderón, *La selva confusa*, vv. 950-956)

Pero no solo el gracioso insiste en el carácter chismoso de la mujer y, así, en la misma obra, hallamos el siguiente comentario de Fadrique:

(19)
¿Qué mucho, si considero
que no hay en mujer valor
para guardar un secreto?
(Calderón, *La selva confusa*, vv. 2026-2028)

2.4. Damas mentirosas

También se deslizan críticas constantes a la tendencia femenina al enredo y la mentira, tópico misógino ampliamente difundido en la Edad Media, que hallamos, por ejemplo, en boca de diversos personajes tipo en *La selva confusa*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*:

(20)
(FADRIQUE)
¡Oh inconstancia siempre inestable!
¡Que aun dormidas las mujeres
no saben decir verdad,
pues hasta en el sueño mienten!
(Calderón, *La selva confusa*, vv.
2585-2588)

(21)
ÁNGELA
¡Miren la mala mujer
en qué ocasión te había puesto!
¡Que hay mujeres tramoyeras!
(Calderón, *La dama duende*,
Comedias I, p. 776)

(22)
CALABAZAS
¿Ella no es enredadora?
Quien es sé: ¿no es embustera?
Quien es sé: ¿no es bachillera?
Quien es sé: ¿no es habladora?
La misma razón lo enseña
quién es, sí, jurado a Dios.
LISARDO
Dilo.

CALABAZAS
Aquí para los dos,
es...
LISARDO
Prosigue.
CALABAZAS
...alguna dueña.
(Calderón, *Casa con dos puertas*,
Comedias I, pp. 188-189)

2.5. Mujeres cobardes

Ya por último, he considerado importante destacar las menciones a la cobardía de las mujeres, ya que se contraponen a la caracterización activa de los personajes femeninos calderonianos. Estas, como se puede observar en los ejemplos seleccionados, no suponen un “ataque” directo a ninguna protagonista de la comedia, sino que son consideraciones genéricas que le sirven al dramaturgo para exaltar la valentía propia de los hombres o para criticar su inesperada cobardía:

(23)
REY
¿Piensas, Patricio, que a mi sangre
[debo
tan poco que me espante ni me
[asombre
o que como mujer temblando
[muero?
(Calderón, *El purgatorio de san Patricio, Comedias I*, p. 271)

(24)
REY
¡Oh, cobardes, oh, infames,
[hombres viles,
indignos de ceñir templado acero,
sino de solo adornos mujeriles!
(Calderón, *El purgatorio de san Patricio, Comedias I*, p. 272)

(25)
que no quiero que se diga
que las cobardes mujeres
quitan el valor a un hombre,
cuando es razón que le aumenten.
(Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza, Comedias II*, p. 767)

3. CONCLUSIONES

En definitiva, es clara la existencia de un tratamiento especial y un tanto reivindicativo de los personajes femeninos en la producción calderoniana, si bien nuestro dramaturgo nunca sobrepasa ciertos límites. De acuerdo con Vara López (2014: 260),

[Calderón] otorga protagonismo a determinadas mujeres que brillan por sus cualidades y viven, como los héroes que las acompañan, situaciones excepcionales que las diferencian de las demás y las convierten en ejemplos idealizados de virtud y valor. Sin embargo, todas ellas (...) forman parte del plan general de una comedia totalmente acorde con el sistema social e ideológico de la época (...) su camino por la comedia discurre siempre dentro del decoro y se rige por las normas y valores de una sociedad que de una forma u otra, antes o después, las acomoda y las somete al hombre y al rey.

Por otro lado, es innegable que no son pocos los tópicos misóginos que nuestro dramaturgo derrocha en sus versos. La visión que ofrece en sus obras de la mujer astuta, luchadora y activa entra en conflicto constante con las referencias a su liviandad, su superficialidad, su incontinencia verbal, su capacidad para la mentira, su cobardía, etc., lo cual nos lleva a afirmar que Calderón no rechazaba los estereotipos negativos sobre la mujer de su época. Es difícil analizar este fenómeno desde nuestra perspectiva actual, pero aquí nos aventuramos a lanzar la hipótesis de que quizá buscarse contentar al público de los dos sexos, mostrando

personajes femeninos con voz propia, pero criticando a su vez a la mujer en otros lugares del texto. Esta necesidad de agradar a unos y a otras estaría relacionada a su vez con el hecho de que los tópicos misóginos parezcan aglutinarse en sus piezas más tempranas, en concreto, se ha detectado que esta concentración tiene lugar en las obras compuestas en la primera mitad del siglo XVII, por lo cual es posible que nuestro dramaturgo fuera imponiendo su mirada “feminista” a medida que su popularidad crecía y el aplauso del público estuviese más que asegurado.

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, Pedro (2017), *Amor, honor y poder*, Vila Carneiro, Zaida (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- (2011a), *El astrólogo fingido*, Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- (2011b), *La selva confusa. Edición crítica y adaptación*, Coenen, Erik (ed.). Kassel: Reichenberger.
- (2010), *Comedias V. Quinta parte de comedias*, Ruano de la Haza, José María (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- (2007a), *Comedias III. Tercera parte de comedias*, Cruickshank, Don W. (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- (2007b), *Comedias II. Segunda parte de comedias*, Fernández Mosquera, Santiago (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- (2006), *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Luis Iglesias Feijoo (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- (1989), *Los cabellos de Absalón*, Rodríguez Cuadros, Evangelina (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- (1830), *Darlo todo y no dar nada*, en *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*. Leipsique: Casa de Ernesto Fleischer, tomo IV 1-33.
- Couderc, Christophe (2006), *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Hernández González, Laura (2015), “¿Un Calderón “feminista”? A propósito de Las armas de la hermosura”, en *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, De Armas, Frederick A. y Sánchez Jiménez, Antonio (eds.). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 147-167.
- José Prades, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC.
- Manero Sorolla, M^a Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU.
- Orozco Díaz, Emilio (1989), *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.
- Profeti, Maria Grazia (2001), “El triunfo del deseo en la comedia de capa y espada de Calderón”, en Tietz, Manfred (ed.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo coloquio angloamericano sobre Calderón*.

- Leipzig, 14-18 de julio de 1999*. Stuttgart: Franz Steiner, vol. 9, 151-166.
- Real Academia Española (1990), *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], ed. facsímil. Madrid: Gredos. [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>].
- Regalado, Antonio (2000), “Sobre el feminismo de Calderón”, en Aparicio Maydeu, Javier (coord.), *Estudios sobre Calderón*. Madrid: Istmo, 71-94.
- Rey Hazas, Antonio (2003), “La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos”, en Pedraza Jiménez, Felipe B., González Cañal, Rafael y Cano Navarro, José (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 13-42.
- Romera-Navarro, Miguel (1934), “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, vol. 2/4: 269-286.
- Sánchez-Crespo Muñoz, M.^a del Carmen (1996), “El personaje de Laura en *La vengadora de las mujeres*: cultura, tradición y modernidad”, en Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael (eds.), *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1995*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 145-156.
- Valbuena Briones, Ángel (1977), *Calderón y la comedia nueva*, Madrid. Espasa-Calpe.
- Vara López, Alicia (2014), “Entre el poder y el decoro: nobleza e independencia en los personajes femeninos de *Argenis y Poliarco* de Calderón”, *RILCE*, 30.1: 242-267.
- Vigil, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.

**ELECTRA, DIOS Y GALDÓS: COMPARATIVA Y TEMÁTICA DE UNA
ELECTRA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX**
(Electra, God and Galdós: comparison and themes of a *Electra* at the dawn of
20th century)

ALEJANDRO L. LAPEÑA
Investigador autónomo (Orcid: 0000-0001-9460-075X)

RESUMEN: A pesar de que el mito de Electra ha sido tratado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia por autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca, Giraudoux, O'Neill, Nelson Rodrigues, la *Electra* de Galdós es una versión muy personal de mito, tanto que pudiera parecer a simple vista que nada queda de la princesa griega en su obra. Sin embargo, nos encontramos con una obra que bebe de las fuentes clásicas sin olvidar la realidad social de su tiempo: una España entre la tradición y la modernidad, entre la religión y la ciencia con Dios de telón de fondo.

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, Electra, religión y ciencia, reformulación del mito.

ABSTRACT: Although Electra's myth has been addressed and portrayed many times throughout history by authors such as Aeschylus, Sophocles, Euripides, Seneca, Giraudoux, O'Neill and Nelson Rodrigues, Galdós' *Electra* is a very personal version of the myth. So much indeed that at first glance it might seem that nothing of the Greek princess remains in his work. Nevertheless, this work draws on the classical sources while being aware of the social reality of its time: a Spain torn between tradition and modernity, between religion and science, with God in the background.

KEYWORDS: Pérez Galdós, Electra, religion and science, reformulation of the myth.

ANTECEDENTES: LAS ELECTRAS CLÁSICAS

Si vamos a hablar de Electra como mito, es lógico remontarnos a las que podemos considerar las "Electras fundacionales" como son la de Sófocles y la de Eurípides, aunque existan otras muchas versiones posteriores como la de Girandoux, la de O'Neill (*A Electra le sienta bien el luto*) o las brasileñas de Nelson Rodrigues (*Álbum de família* y *Senhora dos Afogados*), amén de la de Pérez Galdós, que será analizada en el presente capítulo. Ambas versiones clásicas relatan la misma historia: la venganza de los príncipes Electra y Orestes contra su madre, Clitemnestra, que asesinó a su padre, Agamenón, cuando volvió de Troya para poder quedarse así con su amante extranjero, Egisto, y poder vengar la muerte de su hija Ifigenia, que fue sacrificada por Agamenón antes de partir a Troya para conseguir buenos vientos. Sin embargo, existen diferencias bastante significativas que resumimos a continuación.

Sófocles nos presenta a una Electra soltera que aún vive en el palacio de la familia, ahora encabezada por Egisto, el amante de Clitemnestra. Asimismo, en esta tragedia aparece el personaje de Crisótemis, la hermana de Electra, que es más transigente con el adulterio materno.

Por su parte, Eurípides nos muestra a una Electra que vive exiliada en el campo y casada con un campesino de pobre condición, del que no está enamorada. Sin embargo, este respeta esta ausencia de amor y su matrimonio no ha sido consumado, por lo que, al igual que en la versión de Sófocles, nos encontramos con una Electra virgen. Además, encontramos a un Orestes mucho más dubitativo con el hecho de matar a su madre. Asimismo, este final es mucho más amargo: Orestes debe huir por haber derramado la sangre de su madre y los hermanos, nuevamente después de tantos años, deben volver a separarse.

Según Finkenthal (1980: 136-137), la *Electra* de Galdós bebe mucho más de la de Eurípides, ya que esta obra criticaba más las condiciones de vida de la mujer ateniense y atacaba abiertamente el oscurantismo y las falsas convenciones, mientras que la de Sófocles se decanta más por una dialéctica entre el destino y el carácter. Sin embargo, aunque concordamos con esta visión, es cierto que Pérez Galdós consigue distanciarse mucho de la herencia clásica de la obra, como veremos más adelante.

CONTEXTO HISTÓRICO

La *Electra* de Pérez Galdós se estrena en 1901. Estamos hablando de una época muy convulsa para España con la reciente pérdida de las colonias (1898) y todo lo que ello supuso a diversos niveles tanto económico como social. Asimismo, España está en un momento de profunda crisis política con la muerte de Cánovas (1897) (López Nieto 1990: 717-721).

No obstante hay tres hechos que influyen tanto en la concepción de la obra como en su posterior éxito (como veremos más adelante) como son el proyecto de matrimonio de la princesa de Asturias María de las Mercedes de Borbón y Austria, hermana del rey Alfonso XIII, con su primo, el príncipe Carlos de Borbón, ya que los liberales no veían con buenos ojos que su padre hubiera luchado con los carlistas durante la Tercera Guerra Carlista dado que, en caso de que la princesa llegara al trono, la protección de los principios constitucionales no estaban asegurados; la discusión de la Ley de Asociaciones o el famoso, en la época, caso Adelaida Ubao (López Nieto 1990: 711).

Este último hecho es muy importante para entender la obra. Resumido de forma muy sucinta, Adelaida Ubao fue una joven que fue persuadida por un jesuita para ingresar en el convento frente a la opinión familiar. El caso tuvo un gran calado en la época y obligó a modificar la Ley de Asociaciones Religiosas y, según autores como Iglesias Zoido (2006: 462) o Finkenthal (1980: 135), la representación de la obra parece haber sido decisiva para la sentencia final sobre

el caso, que fue contraria a la orden jesuita. Esto coincide en el tiempo con un profundo sentimiento contra los abusos de los clericales que estaban en el Gobierno y el contraataque de la jerarquía eclesiástica, como puede verse en la marcha de los niños de Valencia en febrero de 1901 (Finkenthal 1980: 114).

Asimismo, hubo circunstancias personales del propios Galdós que influyeron en su concepción como fue su ruptura con la actriz fracasada y judía conversa Concha [Ruth] Morell, cuya relación, según algunos biógrafos, fue simultánea con las que tuvo con otras mujeres como Lorenza Corbián (Escolar 1989) o la propia escritora Emilia Pardo Bazán —Iglesias Zoido (2006: 461) ve una clara influencia intertextual de la obra *La madre naturaleza* (1887) de Pardo Bazán en *Electra*—. La relación con Concha [Ruth] Morell fue tortuosa y ella le había amenazado con que, cuando la dejara, se metería a monja, por lo que, según algunos autores como Ávila Arellano (1992: 837), se produce una más que notable identificación entre Electra y Concha, ya que ambas vivieron con parientes en el País Vasco (Electra en Hendaya y Concha en San Sebastián), sus madres tuvieron una vida disoluta, rompieron con sus familias y luego se arrepintieron y murieron en sendos conventos (la de Electra en San José de la Penitencia y la de Concha en las Hermanitas de las Pobres). Además, ambas hablaban francés y eran aficionadas a la pintura.

ELECTRA, DE PÉREZ GALDÓS

Electra, de Pérez Galdós, cuenta la historia de una muchacha huérfana llamada Electra, de padre desconocido y madre muerta cuya vida disoluta la llevó a arrepentirse de sus pecados e internarse en el convento de San José de la Penitencia alrededor de 1888, donde falleció en 1895. Así pues, Electra ha estado viviendo en Hendaya con sus parientes, hasta que es acogida por la prima hermana de su madre, Evarista, y su marido, Urbano Yuste, ambos de familia acomodada. A cargo de la gestión de los negocios de los Yuste está el Sr. Cuesta y al frente de la dirección espiritual de la pareja se encuentra Salvador Pantoja, un clérigo inflexible con unas ideas bastante conservadoras sobre la educación de Electra, que esta rechaza. Lo interesante de estos personajes es que ambos dejan entrever que son el verdadero padre de Electra en sendas conversaciones con ella:

Cuesta. [...] Electra, he pensado mucho en usted antes que la trajeran a Madrid, y al verla ¡Dios mío!, he pensado, he sentido... qué sé yo... un dulce afecto, el más puro de los afectos, mezclado con alaridos de mi conciencia.

Electra. (*Aturdida*.) ¡La conciencia! ¡Qué cosa más grave debe ser! La mía es como un niño que está todavía en la cuna.

Cuesta. (*Con tristeza*.) La mía es vieja, memoriosa. Me repite, me señala sin cesar los grandes errores de mi vida.

Electra. ¡Usted... errores graves usted tan bueno!

Cuesta. Sí, sí; bueno, bueno... y pecador... En fin, dejemos los errores y vamos

a sus consecuencias. Yo no quiero, no, que usted viva desamparada. Usted no posee bienes de fortuna. Es dudoso que la protección de Urbano y Evarista sea constante. ¿Cómo he de consentir yo que se encuentra usted pobre y desvalida el día de mañana?

Electra. (*Con penosa lucha entre su conocimiento y su inocencia.*) No sé si lo entiendo... no sé si debo entenderlo. (*Electra I, ix*)

Pantoja. No. Cuando me envilecí, cuando me encenagué en el pecado, no había usted nacido.

Electra. Pero nació...

Pantoja. (*Después de una pausa.*) Cierto...

Electra. Nació... Por Dios, señor de Pantoja, acabe usted pronto...

Pantoja. Su turbación me indica que debemos apartar los ojos del pasado. El presente es para usted muy satisfactorio.

Electra. ¿Por qué?

Pantoja. Porque en mí tendrá usted un amparo, un sostén para toda la vida. Inefable dicha es para mí cuidar de un ser tan noble y hermoso defender a usted de todo daño, guardarla, custodiarla, dirigirla, para que se conserve siempre incólume y pura; para que jamás la toque ni la sombra ni el aliento del mal. Es usted una niña que parece un ángel. No me conformo con que usted lo parezca; quiero que lo sea.

Electra. (*Fríamente.*) Un ángel que pertenece a usted... ¿Y en esto debo ver un acto de caridad extraordinaria, sublime?

Pantoja. No es caridad: es obligación. A mi deber de ampararte, corresponde en ti el derecho de ser amparada. (*Electra I, xi*)

Pantoja. Amo a Electra con un amor tan intenso, que no aciertan a declararlo todas las sutilezas de la palabra humana. Desde que la vieron mis ojos, la voz de la sangre clamó dentro de mí, diciéndome que esa criatura me pertenece... Quiero y debo tenerla bajo mi dominio santamente, paternalmente... Que ella me ame como aman los ángeles... Que sea imagen mía en la conducta, espejo mío en las ideas. Que se reconozca obligada a padecer por los que le dieron la vida, y purificándose ella, nos ayuda, a los que fuimos malos, a obtener el perdón... (*Electra, IV, vi*)

También es esencial el personaje de Máximo en la trama. Máximo es el sobrino de Evarista y ha quedado recientemente viudo y con tres hijos a su cargo, uno de ellos un bebé de corta edad, con los que Electra, con su carácter infantil y despreocupado, conecta desde un principio hasta el punto de llegar a secuestrar a uno de ellos con idea de cuidar de él. Además, Máximo, al que apodan el *Mágico Prodigioso*, es un hombre de ciencia de gran inteligencia y siempre enfrascado en sus experimentos. No hay tampoco que olvidar la importancia de otro personaje de la obra como es el Marqués de Ronda, amigo de los Yuste, pero con unas ideas más liberales.

Tras estas revelaciones de supuesta paternidad, Electra se mostrará desorientada y desconcertada, por lo que su comportamiento se volverá más infantil con objeto de poder volverse a encontrar con el fantasma de su madre que, cuando era pequeña, se le aparecía para guiarla (*Electra* II, v). De nuevo, volvemos a ver en este acto un nuevo atisbo de la paternidad de Cuesta, al afirmar este que “¡Qué felicidad la mía si pudiera quererla públicamente!” (*Electra* II, xi). Termina este segundo acto con el “secuestro” del hijo de Máximo por parte de Electra, antes mencionado, en un intento por parte de esta de que no sufra la ausencia de madre, ocupando ella dicho puesto.

Empieza entonces a cocerse a fuego lento la relación de amor entre Máximo y Electra en el laboratorio de este, donde ella le está ayudando con la casa y los experimentos a escondidas de sus tíos, que no aprueban que una mujer joven esté en casa de un hombre. Allí, Electra mantiene una larga conversación con Máximo donde le hace partícipe de los miedos que le provoca Pantoja y de la poca importancia que le da a los hombres que la rondan. Es en esta escena donde puede observarse la visión de Máximo sobre Electra y donde puede ya entreverse el amor que empieza a sentir por ella.

Máximo. ¡Singular caso! Cada palabra, cada gesto, cada acción de esta preciosa mujercita; en la libertad de que goza, son otros tantos resplandores que arroja su alma inquieta, notablemente ambiciosa, ávida de mostrarse en los afectos grandes y en las virtudes superiores. (*Con ardor*). ¡Bendita sea ella que trae la alegría, la luz, a este escondrijo de la ciencia, triste, oscuro, y con sus gracias hace de esta aridez un paraíso! ¡Bendita ella que ha venido a sacar de su abstracción a este pobre Fausto, envejecido a los treinta y cinco años, y a decirle: “no se vive sólo de verdades...!” (Electra, III, iv)

Por lo que poco después (*Electra* III, vi) resuelve pedirle matrimonio para que ella pueda dejar de depender de sus tíos y, por ende, de Pantoja. Tras la “bendición” del Marqués y tras el enfrentamiento entre Máximo y Pantoja por la “posesión” de Electra (*Electra* III, x), ambos deciden ir a anunciar a los Yuste su unión. No obstante, Pantoja, que desea que Electra entre en el convento de San José de la Penitencia, urde un plan consistente en hacerle creer que Máximo y ella son hermanos por parte de madre (*Electra* IV, vii) con objeto de que ella se sienta perdida e ingrese de forma voluntaria en el convento (*Electra* IV, xi-xii). Ya en el último acto, Cuesta fallece, dejándole la mitad de sus bienes a Electra, pero con la condición de que abandone el convento. Asimismo, se descubre que todo era una invención de Pantoja (*Electra* V, iii), aunque Electra sigue sin aceptar las nuevas versiones, aún conmocionada por la “revelación de Pantoja”. Por lo tanto, Máximo y el Marqués planean sacarla del convento con la ayuda de la hermana Dorotea, que también quiere huir. Ya, en la última escena, se produce el *deus ex*

machina: el fantasma de Eleuteria se aparece y le revela a Electra que todo lo que Pantoja le contó era mentira.

Sombra. Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu corazón amante. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió como esposa. Lo que oíste fue una ficción dictada por el cariño de traerte a nuestra compañía y al sosiego de esta santa casa [...] Acepta, hija mía, como prueba del temple de tu alma, esta reclusión transitoria, y no maldigas a quien te ha traído a ella... Si el amor conyugal y los goces de la familia solicitan tu alma, déjate llevar de esta dulce atracción, y no pretendas aquí una santidad que no encontrarías. Dios está en todas partes... Yo no supe encontrarle fuera de aquí... Búscale en el mundo por senderos mayores que los míos... (*Electra* V, ix)

Finalmente, Electra huye del convento o, como dice Máximo: “Resucita” (*Electra* V, x).

DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS CON LA(S) OBRA(S) CLÁSICA(S)

Aunque en una primera lectura nos pudiera parecer que los elementos de la *Electra(s)* clásica(s) no están presentes en la obra, si nos fijamos bien, estos aparecen de forma más o menos velada.

Ya en la segunda escena del primer acto, el Marqués de Ronda nos explica su historia y el porqué del apelativo de *Electra*. Allí nos cuenta que es un apodo “heredado” de su madre, que se llamaba Eleuteria, por tener un padre militar, muy valiente, desgraciadísimo en la vida conyugal al que apodaron *Agamenón*. Así pues, el propio Marqués denomina a esta Electra *Electra II* (*Electra* I, ii), con lo que incluso podríamos pensar que, más que ante una nueva versión del mito, estamos ante una segunda parte, basada en la hija de Electra.

También habría que destacar otro aspecto importante que es la virginidad de Electra, en este caso motivada por el carácter infantil o infantiloides de la protagonista, amén de su juventud y su soltería, en lugar de por la pesadumbre y la reclusión, en el caso de Sófocles o del matrimonio no consumado, en la obra de Eurípides.

Apunta Iglesias Zoido (2006: 463) que esta Electra recuerda más a la “sacrificada” Ifigenia que a la férrea hija de Agamenón. No obstante, debemos desestimar la idea de encontrarnos con una Electra abnegada o sacrificada. Si bien es verdad que, tras la falsa revelación de Pantoja, Electra pierde la cabeza ante la idea de amar a su propio hermano, durante toda la obra vemos a una Electra rebelde, que lucha por lo que quiere y que no acepta ser el “ángel” en que Pantoja quiere convertirla, como puede verse en los siguientes fragmentos:

Electra. (*Se levanta con grande agitación. Alejándose de Pantoja, exclama aparte:*)
¡Dos, Señor, dos protecciones! Y ésta quiere oprimirme. ¡Horrible confusión!

(*Alto.*) Señor de Pantoja, yo le respeto a usted, admiro sus virtudes. Pero su autoridad, sobre mí, no la veo clara, y perdone mi atrevimiento. Obediencia y sumisión no debo más que a mi tía. (*Electra* I, xi)

Electra. Tú me aconsejaste que me insubordinara.

Máximo. Sí tal: yo he sido el instigador de tu delito, y no me pesa.

Electra. Mi conciencia me dice que en esto no hay nada malo. (*Electra* III, i)

No encontramos, pues, con una Electra que se insubordina ante los deseos de Pantoja y de sus tíos y, por tanto, no debemos quedarnos con la imagen de una Electra abnegada o sacrificada. Es más, es capaz de ser feliz y buscar la felicidad a pesar de las desgracias que ha vivido y que le rodean. Es, en cierto sentido, una obra con un cariz feminista bastante fuerte, lo cual nos retrotrae en parte a la(s) obra(s) clásica(s), aunque denominarlas a estas “feministas” sea anacrónico. Este cariz feminista, que veremos más a continuación, tiene sentido, habida cuenta de la amistad o relación sentimental que unía a Galdós con Emilia Pardo Bazán.

Si nos colocamos en el lado de las diferencias, estas son muchas: esta Electra no tiene madre o padre, cuando uno de los *leitmotiv* de la obra original es el adulterio de la madre, Clitemnestra, y el posterior asesinato de Agamenón. En este caso, la madre es un ser fantasmal, pues ya está muerta al principio de la obra, a la que Electra (o, mejor dicho, Electra II) adora y a la que le pide consejo cuando no sabe qué hacer. Como antes hemos referido, creemos que Galdós ha querido, más que reescribir la historia, hacer una segunda parte de esta, basada en la hija de Electra.

Otra de las diferencias con respecto a la(s) obra(s) clásica(s) es que Electra no tiene hermanos. Este hecho no es baladí, ya que Orestes juega un papel fundamental en todas las versiones de la obra como mano ejecutora de la venganza. Sin embargo, en esta ocasión, al no existir venganza contra la madre, puede pensarse que no es necesario, por lo tanto, la mano ejecutora. Con todo, es verdad que, durante las escenas finales del acto IV y todo el acto V, Electra considera que Máximo es su hermano y, como puede verse en estas escenas, es él el que se convierte en esa mano ejecutora, solo que esta vez las iras no se dirigen hacia la madre y su amante, sino hacia Pantoja, uno de los posibles padres de Electra. Se produce nuevamente una conjura de los hijos hacia los padres ocupando Máximo el papel de un Orestes vengativo y Pantoja, el de Egisto (Iglesias Zoido 2006: 465-466).

Sin embargo, Finkenthal (1980: 138) encuentra un mayor paralelismo entre las figuras de Orestes y de Pantoja, al considerar que ambos son víctimas de un concepto erróneo de la religión, pues “el crimen que cada uno comete es peor que el que debe ser vengado. Pantoja interpreta la ley divina a su modo. Argumenta que Electra debe espiar [*sic*] los pecados de sus padres siendo enterrada viva en un convento” (Finkenthal 1980: 138). Asimismo, Finkenthal (1980: 137) sugiere un paralelismo entre Clitemnestra y Eleuteria, entre el adulterio y la vida

licenciosa de la segunda. Con todo, aceptando que Pantoja fuera el verdadero padre de *Electra* —aunque me inclino más a pensar que el padre realmente es Cuesta, aunque verdaderamente el interés consiste en que nunca se llega a saber realmente quién es el auténtico padre de la protagonista—, este ocuparía entonces el papel de Egisto, como ha apuntado anteriormente Iglesias Zoido, más que el de Orestes, como indica el propio Finkenthal.

TEMÁTICA

Como hemos visto en los puntos anteriores, la *Electra* de Galdós es una especie de segunda parte de la(s) obra(s) clásica(s) que, a su vez, es hija de su tiempo, tratando temas que son muy importantes en la España de los albores del s. XX. No es de extrañar, por tanto, que la obra, a pesar de que para algunos no está considerada como una de las obras más importante de Galdós (López Nieto 1990: 711), contara con un éxito y un impacto incuestionables con protestas callejeras liberales o anticlericales, prohibiciones de los arzobispos de Sevilla y Oviedo, provocando incluso la caída del Gobierno y la creación del “Ministerio *Electra*”, etc. La obra se tradujo para su representación al alemán, inglés, portugués, neerlandés y francés (López Nieto 1990: 711), representaciones que obtuvieron un gran éxito (Iglesias Zoido 2006: 461) con, por ejemplo, 180 representaciones en París y 32 en Roma (Finkenthal 1980: 111).

Así pues, la crítica respondió de la misma manera, ya que mientras algunos la calificaron de “alegato anticlerical o partidista”, otros, entre ellos la prensa liberal de la época, la consideraron “una defensa de los valores del liberalismo, del librepensamiento, de la causa de la libertad y el progreso” (López Nieto 1990: 711, 724-726).

Al respecto de la obra, Pérez Galdós expresó en el *Diario de las Palmas* el 7 de febrero de 1901 (Finkenthal 1980: 112):

En *Electra* puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo y la necesidad de que olvidando nuestro desgraciado país las rutinas, convencionalismos y mentiras, que nos deshonran y envilecen ante el mundo civilizado, puede realizarse la transformación de una España nueva que, apoyada en la ciencia y en la justicia, puedan resistir las violentas de la fuerza bruta y las sugerencias insidiosas y malvadas sobre las conciencias.

Si nos centramos en los personajes, vemos como estos cumplen con los arquetipos ideológicos de segmentos de la sociedad de la Restauración, salvo del proletariado con el que Galdós aún no estaba muy sensibilizado (Inman Fox 1970-71: 617). Así, Pantoja sería un carlista ultramontano o el prototipo

de jesuita; Evarista y Urbano, conservadores clericales; Cuesta y el Marqués, liberales moderados, y Máximo, liberal radical o republicano (López Nieto 1990: 723). Electra, por su parte, se erigirá como símbolo de una España que, como hemos visto, todos quieren dominar a su forma. Es bastante elocuente, aquí, la escena del ángel citada anteriormente (*Electra* I, xi).

Esta representación de Electra como España se ve claramente en multitud de detalles. Por ejemplo, todos los nombres femeninos de la familia de Electra empiezan por e como son Eleuteria, Evarista y, por supuesto, Electra. Además, Electra es descrita, como hemos dicho anteriormente, como una niña “pura”, con problemas familiares (pensemos en todas las rencillas de la España —o de las Españas— de la época en un siglo XIX repleto de guerras civiles) y multitud de fantasmas pasados (la historia) cuyos pecados ella ha de purgar (leyenda negra, herencia recibida tras la pérdida de las últimas colonias, situación social de principios del siglo XX).

Además, como refiere Sobejano (1970: 49):

Generalmente la figura protagónica que encarna el más alto valor moral [en los dramas galdosianos] es una mujer [...]. Lo ordinario es que la mujer ejerza la fuerza más trascendental, aquella mediante la cual se exalta la autenticidad de la persona ética [...] o el ideal ejecutivo [...]. Son mujeres espirituales y prácticas, en tanto los hombres, a menudo, aparecen como sujetos de una espiritualidad inoperante o como juguetes de la duda y de la indolencia. Al fondo de sus creaciones Galdós siempre parece tener presente a España (a Electra) como novia, mujer o madre, y es España la silueta que se dibuja detrás de esos nombres femeninos que cifran la voluntad, la libertad, la acción útil, el amor a la vida, el aliento, la economía, la largueza, el sacrificio. Casi todas esas mujeres son jóvenes, pero sensatas, conscientes y amorosas.

Y, he aquí otro de los temas tratados por Galdós en *Electra*: el papel de la mujer. Quizá sería muy osado por nuestra parte hablar de *Electra* como una obra feminista. Sin embargo, sí es verdad que incluye elementos muy avanzados para la época: Electra es una mujer joven que ansía ser libre y que no solo aspira, sino también, a ser madre y esposa, por lo que tiene una serie de motivaciones intelectuales que van más allá, como puede verse a principios del acto III, donde observamos a una Electra que ayuda a Máximo en su laboratorio (*Electra* III, i) aun rebelándose contra los deseos de sus tíos. Es en esa escena donde Máximo, que como hemos visto refleja esa España moderna y científica, habla de la liberación de la mujer de una forma bastante directa.

Electra. (*Muy satisfecha.*) ¿Verdad, Máximo, que no soy absolutamente, absolutamente inútil?

Máximo. (*Mirándola fijamente.*) Nada existe en la creación que no sirva para algo. ¿Quién te dice a ti que no te crió Dios para grandes fines? ¿Quién te dice

que no eres tú...?

Electra. (*Ansiosa.*) ¿Qué?

Máximo. ¿Un alma grande, hermosa, nobilísima, que aún no está medio ahogada... entre el serrín y la estopa de una muñeca? (*Electra* III, i)

Pero no es solo Máximo quien anima a Electra a rebelarse o la incita a liberarse; ella resurge como un personaje con voz propia, con capacidad para tomar decisiones y que se cuestiona los porqués de las convenciones sociales del momento y de su propio rol como mujer.

Electra. Dios, que ve los corazones, sabe que en esto, no hay ningún mal. ¿Por qué no han de permitirme que este aquí todo el día, cuidándote, ayudándote...? Máximo. (*Volviéndose con el crisol que ha elegido.*) Porque eres una señorita, y las señoritas no puede permanecer solas en casa de un hombre, por muy decente y honrado que éste sea.

Electra. ¡Pues estamos divertidas, como hay Dios, las pobres señoritas! (*Electra* III, i)

No obstante, debido a las limitaciones de la época, no podemos esperar una Electra liberada en su plenitud: ella sigue teniendo valores y conocimientos de una buena ama de casa, como puede verse en sus facultades de “buena madre” (cocina, cuidado de los niños, etc.) (*Electra* III, iv y vi), aunque también posee cualidades consideradas “masculinas” como es la capacidad de elegir un buen vino (*Electra* III, vi).

Es en este tercer acto donde vemos una de las escenas más simbólicas y “románticas” de la obra: la fusión de los metales que será la perfecta metáfora de la futura unión de los dos amantes. Si vemos este acto en perspectiva, en un principio ellos se comparan con los metales que van a fundirse:

Electra. ([...] *Al verter el metal en la cápsula, admira su belleza.*) ¡Qué bonito! ¿Qué es esto?

Máximo. Aluminio. Se parece a ti. Pesa poco...

Electra. ¿Que peso poco?

Máximo. Pero es muy tenaz (*Mirándole al rostro.*) ¿Eres tú muy tenaz?

Electra. En algunas cosas, que me reservo, soy tenaz hasta la barbarie, y creo que, llegado el caso, lo sería hasta el martirio (*Sigue pesando sin interrumpir la operación.*)

Máximo. ¿Qué cosas son ésas?

Electra. A ti no te importan.

Máximo. (*Atendiendo al trabajo.*) Mejor... En seguidita me pesas 70 gramos de cobre. (*Prestándole otro frasco.*)

Electra. El cobre serás tú... No, no, que es muy feo.

Máximo. Pero muy útil.

Electra. No, no: compárate con el oro, que es el que vale más.

Máximo. Vaya, vaya, no juguemos. Me contagias, Electra; me desmoralizas...
Electra. Déjame que me recree con las cualidades de este metal bonito, que es mi semejante. ¡Soy tenaz... no me rompo...! Pues bien, puedes decírselo a Evarista y a Urbano, que en el sermón que me echaron dijéronme como unas cuarenta veces que soy... frágil... ¡Frágil, chico! (*Electra* III, i)

Así pues, conforme vaya avanzando el acto, se producirá un claro simbolismo entre las fases de calentamiento y fusión de los metales y las fases por las que pasarán los amantes. Esto puede verse en la pequeña reprimenda que le echa Máximo a Gil por estar distraído (*Electra* III, ii), de la misma forma que a él le “distraen” las locuras e ideas de Electra; en la confesión de Máximo a Gil (*Electra* III, v) y en el monólogo de Máximo sobre la necesidad de amor y humanidad en el ser humano más allá de la ciencia, que reproduzco a continuación:

Gil. [...] Distraído yo, confundí la cifra de la potencial con la de la resistencia... Pero ya rectificué... Dígame si está bien.

Máximo. (*Lee.*) 0,318,73 (*Con repentina transición a un gozo expansivo.*). Y si no lo estuviera, Gil; si por refrescar tu mente con ideas dulces, con imágenes sonrosadas, poéticas, te hubieras equivocado, ¿qué importaba? Nuestra maestra, nuestra tirana, la exactitud, nos lo perdonaría.

Gil. ¡Ah! señor, esa no perdona. Es muy severa. Nos agobia, nos esclaviza, no nos deja respirar.

Máximo. Hoy no: hoy es indulgente. La maestra, de ordinario tan adusta, hoy nos sonrío con rostro placentero. ¿Ves esa cifra?

Gil. (*Diciéndola de memoria muy satisfecho.*) 0,318,73.

Máximo. Pues di que los primeros poetas del mundo, Homero y Virgilio, Dante, Lope, Calderón, no escribieron jamás una estrofa tan inspirada y poética como lo es esa para mí, esos pobres números... Verdad que la armonía, el encanto poético no están en ellos: están en... Vete... Puedes irte a comer... Déjame, déjanos. (*Le empuja para que se vaya.*) No me conozco: yo también confundo... Lucido estoy con esta inquietud, con esta pérdida de mi serenidad. Es ella la que... (*Desde el punto conveniente de la escena mira al interior.*) Allí está la imaginación, allí el ideal, allí la divina muñeca, entre pucheros... (*Vuelve al proscenio.*) ¡Oh! Electra, tú, juguetona y risueña, ¡cuán llena de vida y de esperanzas; y la ciencia qué yerta, qué solitaria, qué vacía!

También es de destacar cómo, después de la “pedida de mano” de Máximo a Electra (*Electra* III, vi), la fusión se encuentre “al rojo vivo” (*Electra* III, viii) y que después de recibir la bendición por parte del Marqués de Ronda, esta haya alcanzado el “blanco incipiente” (*Electra* III, ix) —una clara alegoría del traje de novia de Electra—. Finalmente, tras el enfrentamiento entre Máximo y Pantoja sobre Electra (*Electra* III, x), la fusión de los metales está “blanco deslumbrante”. Es entonces cuando el que responde a Mariano, el operario, no es Máximo, sino el Marqués con un sucinto, aunque elocuente: “La fusión está hecha” y, justo después de esta réplica,

Máximo le dice a Electra que va a reclamar su mano ante sus tíos. El acto acaba con una réplica de Electra: “Es el día... ¡Día eterno para mí!” (*Electra* III, xi)

Este acto de la fusión de los metales como símbolo de la unión entre los amantes es considerado por Inman Fox como “fusión sana de los intereses económicos” (1970-1971: 617) y lo compara con las representaciones de las masas en *Las de San Quintín* o el amor entre Pascual, el pastor-revolucionario, y la duquesa de Ruydiaz en *Alma y día*. Por su parte, Finkenthal (1980: 136) ve a Electra como símbolo de la electricidad por su compartimento aparentemente desenfadado y por el hecho de que el laboratorio de Máximo se dedica, precisamente, a estudiar la electricidad.

Volviendo al tema social anteriormente presentado, es de rigor observar que no es una obra “revolucionaria”, como afirmó el propio Galdós (López Nieto 1990: 721), sino una obra que defiende el orden social de la Restauración frente a los extremismos y una victoria del pensamiento liberal avanzado y del sentimiento religioso progresista (López Nieto 1990: 717). Esto puede verse claramente en una escena entre el Marqués y Máximo en el acto V.

Máximo. [...] (*Exaltándose más.*) A ese hombre [Pantoja], a ese monstruo... hay que matarlo.

marqués. No tanto, hijo. Imitémosle, seamos como él astutos, insidiosos, perseverantes.

Máximo. (*Con brío y elocuencia.*) Seamos como yo, sinceros, claros, valientes. Vayamos a cara descubierta contra el enemigo. Destruyémosle si podemos, o dejémonos destruir por él... pero, de una vez, en una sola acción, en una sola embestida, en un solo golpe... O él o nosotros.

Marqués. No, amigo mío. Tenemos que ir con pulso. Es forzoso que respetemos el orden social en el que vivimos.

Máximo. Y este orden social en que vivimos los envolverá en una red de mentiras y de argucias, y en esa red pereceremos ahogados, sin defensa alguna... manos y cuello cogido en las mallas de mil y mil leyes caprichosas, de mil y mil voluntades falaces, alevés, corrompidas. (*Electra* V, v)

Como puede verse en este fragmento, mientras Máximo es más partidario de una revolución o revuelta (llegará a afirmar poco después que podría incluso “pegar fuego a Madrid”), Marqués es un hombre más cabal, que se deja llevar menos por los impulsos primarios y que es firme partidario de respetar el orden social establecido, tesis que se revela finalmente como la mejor y la que logra el éxito. Es de rigor decir que Pérez Galdós aún no había evolucionado hacia el republicanismo, aunque en palabras de Botrel (1977): “Galdós sigue siendo para los sectores católicos, conservadores y tradicionalistas el enemigo de siempre, de antes de *Electra* y de después, y para los partidos obreros o radicales un burgués arrepentido, incluso de su anterior republicanismo”.

Otro de los asuntos más importantes tratados en la obra es el de Dios o, mejor dicho, de la tolerancia religiosa. No estamos, ni mucho menos, ante una

obra atea o que haga “apología del ateísmo”; Dios está presente de forma positiva incluso en los personajes más progresistas como pudieran ser el Marqués, Máximo o la propia Electra. Por lo tanto, no es extraño ver durante la obra momentos en los que algunos de estos personajes se encomienden a Dios con la idea de que obre justicia. Este es, según Finkenthal (1980: 137-138), uno de los puntos que más unirá esta obra con la(s) antigua(s).

Así pues, como afirma López Nieto (1990: 715) estamos ante una obra que pregona la tolerancia religiosa, tesis apoyadas por las opiniones de Máximo, Electra, el Marqués, Cuesta e incluso Evarista y Urbano en su enfrentamiento con Pantoja. No en vano, como afirma el propio López Nieto (1990: 716):

Máximo y Pantoja (apoyados o matizados por el Marqués de Ronda y Evarista) representan [...] los dos polos opuestos en una disputa en la que se debaten cuestiones como el verdadero sentimiento religioso y la libertad de conciencia frente a los peligros del fanatismo y la intransigencia; la idea de Dios —y una religión— tolerante, bueno, amable... frente a la concepción de un Dios —y una religión— intolerante, duro...; la denuncia de la imposición de la vida religiosa y la muestra de la posibilidad de alcanzar la salvación también en el mundo; la denuncia del aumento del poder, de la creciente influencia del clericalismo; la negación de la validez del uso de cualquier medio para conseguir el fin deseado; y la contraposición entre ciencia (progreso) y fe (tradición), entre otros temas de menor importancia.

Por último, hablaremos del final de la obra, un final que ha sido bastante vilipendiado por algunos críticos. En la penúltima escena de la obra (*Electra* V, ix), a Electra se le aparece el fantasma de su madre, quien le dice que no existe ningún vínculo familiar entre Máximo y ella y que la motivación de Pantoja vino dictada por el cariño y no por la maldad. Finalmente, le pide que encuentre a Dios donde mejor pueda encontrarlo —ya sea en el amor conyugal o en la santidad de la reclusión monástica—. Como podemos ver, el fantasma de la madre transmite un mensaje de tolerancia, reconciliación y paz sin rencillas en Electra (y, por ende, en España), una España/Electra dirigida o comandada por la burguesía y la aristocracia liberal (López Nieto 1990: 724) y que, como se ve en las palabras finales, “No huye, no, resucita” (*Electra* V, x). Es, por tanto, un final optimista: es posible la salvación de España.

Sin embargo, llama la atención el uso de este recurso (el *deus ex machina*) en una obra tan progresista, podríamos llamarla, y que elogia tanto a la ciencia. No obstante, cabe rescatar que no estamos ante una obra “atea”, sino en una donde se habla de la tolerancia religiosa y donde se hace hincapié en que, parafraseando la máxima bíblica, “no solo de ciencia vive el hombre”. Además, como afirma Finkenthal (1980: 146), desde un punto de vista teatral, esta aparición fantasmal no entra en conflicto con la verosimilitud de la trama, ya que esta no es más

que un reflejo de la conciencia de Electra y, como señala Sobejano (1970: 47), Galdós, aunque realista, no se deja encasillar e introduce elementos prodigiosos en algunas de sus obras (como *Realidad*), del mismo modo que hacían sus contemporáneos Ibsen, Hauptmann o Strindberg.

Así pues, el final parece bastante más lógico con respecto a la obra de lo que cabría esperar en un primer momento y en el que, aunque Iglesias Zoido (2006: 465) ve claramente la influencia de *Hamlet*, nosotros encontramos que estamos más hacia un nuevo elemento que une la *Electra* galdosiana con la(s) *Electra(s)* clásica(s), como puede ser el final de la *Electra* de Eurípides con las Furias.

CONCLUSIONES

Aunque en una rápida lectura parezca que no queda nada de la(s) *Electra(s)* clásicas en la obra de Galdós, hemos podido analizar cómo permanecen en la obra muchos elementos que relacionan directamente a esta *Electra* con sus antepasadas como son los paralelismos entre personajes como los de Máximo y Orestes o como entre Egisto y Pantoja. Así, más que una reescritura del mito, Galdós ha optado por hacer una segunda parte, una *Electra II*, que bebe directamente de los conflictos sociales y culturales de la España de después de la pérdida de Cuba y Filipinas, entre los que encontramos un incipiente feminismo y una búsqueda de la tolerancia religiosa, entre otros, en un país donde la influencia de la jerarquía eclesiástica católica ha sido tradicionalmente tan fuerte.

Existe una clara relación entre Electra y España, ambas en conflicto y ambas obligadas a purgar los pecados de generaciones anteriores (recordemos las tres guerras civiles del s. XIX en España). Ambas han de sufrir la polarización entre aquellos que la quieren convertir en su ángel, como Pantoja, y aquellos que la quieren libre, como Máximo. El final no podría ser más esperanzador: se busca una reconciliación entre las dos España (tal como afirma el fantasma de la madre de Electra) y una paz sin rencillas. En este sentido, las palabras de Máximo que cierran la obra no podrían ser más elocuentes: no nos encontramos ante una huida, sino ante una resurrección.

Estamos, pues, ante una obra muy interesante, no solo para entender el mito de Electra, sino la situación de una España que estaba renaciendo (resucitando) ante el progreso. Galdós, gran conocedor de la historia de España, supo plasmar en sus réplicas un interesante conflicto entre pasado y futuro, entre tradición y modernidad, entre religión y ciencia y, sobre todo, entre perdón y rencor. Desgraciadamente, ese futuro idílico y utópico no llegaría a concretarse y la obra fue objeto de multitud de críticas provenientes, sobre todo, de las élites más conservadoras (o “pantojiles”).

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila Arellano, Julián (1992). *El personaje femenino en la obra de Galdós (una aproximación al simbolismo histórico del escritor)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Botrel, Jean François (1977). Benito Pérez Galdós, ¿escritor nacional? En: *Actas del Primer congreso internacional de estudios galdosianos*. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/benito-prez-galds-escritor-nacional-0/html/ffd60992-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_2_]
- Escolar, Arsenio (1989). «Las mujeres de Galdós». *Cambio* 16. 30 de enero de 1989.
- Finkenthal, Stanley (1980). *El teatro de Galdós*. Jesús, Bruno de (trad.). Madrid: Fundamentos.
- Inman Fox, Edward (1970-71). “En torno a “Mariucha”: Galdós en 1903”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-251-252. 608-622.
- Iglesias Zoido, Juan Carlos (2006). “Anagnorisis en la *Electra* de B. P. Galdós”. *Bulletin Hispanique* 2. 459-474.
- López Nieto, José Carlos (1990). «*Electra* o la victoria liberal. (Una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de hacia 1900)». En *Actas del IV Congreso Galdosiano*. 711-730.
- Sobejano, Gonzalo (1970). “Razón y suceso de la dramática galdosiana”. *Anales galdosianos*. 39-53.

III

DESPLAZAMIENTOS DEL CANON: MITOLOGIZACIÓN Y FICCIONALIDAD

LO SAGRADO Y LOS SERES MITOLÓGICOS EN LA *ENCICLOPEDIA DE MARAVILLAS* DE LAUREANO ALBÁN: EL CASO DE QUIRÓN Y PEGASO
(The sacred and the mythological beings in the *Enciclopedia de maravillas* by Laureano Albán: the case of Chiron and Pegasus)

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Costa Rica (Orcid: 0000-0001-5168-8392)

RESUMEN: En la *Enciclopedia de maravillas* del costarricense Laureano Albán, el sujeto lírico evoca a dos seres mitológicos de la tradición helénica: Quirón y Pegaso. Con ellos establece una dialéctica en torno al tema de lo sagrado y, por consiguiente, sobre las necesidades de trascender la realidad objetiva, conceptual y desacralizada de la (pos) modernidad por medio de la poesía. Para el sujeto lírico, Quirón y Pegaso son rastros simbólicos y míticos en la búsqueda de lo sagrado, ya que estos dos seres presentan un contenido mítico, religioso, mágico, creativo o figurativo, frente al misterio terrible y fascinante de lo numinoso. Por un lado, en el poema “El centauro”, la figura mítica de Quirón le revela al sujeto lírico la herida interminable del *homo religiosus*, ese deseo profundo del ser intuitivo por alcanzar un conocimiento trascendental y místico, en medio de una realidad profana, el devenir histórico y un sentimiento de soledad y angustia. En esta coyuntura, se evoca asimismo el mito helénico de Cronos. Por otra parte, en “El Pegaso”, la figura de esta criatura alada representa para el sujeto lírico la elevación espiritual, existencial y poética, porque este descubre que solo cuenta con la poesía para expresar el conocimiento espiritual que ha aprendido a través de sus experiencias cotidianas en el mundo y su espacio interior. Al final, las figuras de Quirón y Pegaso materializan el arquetipo del anciano sabio y el simbolismo de la elevación y perfeccionamiento espirituales, respectivamente.

PALABRAS CLAVE: poesía costarricense, Laureano Albán, lo sagrado, Quirón, Pegaso.

ABSTRACT: The lyrical subject of the *Encyclopedia of Wonders* of the Costa Rican poet Laureano Albán evokes two mythological beings belonging to the Hellenic tradition: Chiron and Pegasus. The lyrical subject establishes with them a dialectic regarding the sacred and, consequently, the need to transcend the objective, conceptual and desacralised (post)modern reality through poetry. The lyrical subject considers Chiron and Pegasus as symbolical and mythical traces in pursuit of the sacred, for they present a mythical, religious, creative or figurative content in face of the tremendous and fascinating mystery of the sacred. On one side, in the poem “The Centauro”, the mythical figure of Chiron reveals the endless wound of the *homo religiosus* to the lyrical subject. It is the intuitive being’s profound desire to achieve a transcendental and mystical knowledge amidst the profane reality, the tragic passing of time and the feeling of loneliness. At this juncture, the Hellenic myth of Cronus is also evoked. On the other hand, in the poem “The Pegasus”, the figure of this winged creature represents the spiritual, existential and poetic elevation to the lyrical subject. It is because the lyrical subject realises that he only relies on poetry for expressing the spiritual

knowledge he has acquired through his daily experiences both in the world and in his innermost. At the end, Chiron and Pegasus figures respectively materialise the archetype of the ancient sage and the symbolism of spiritual elevation and refinement.

KEYWORDS: Costa Rican poetry, Laureano Albán, the sacred, Chiron, Pegasus.

PUNTOS DE PARTIDA Y ENCUENTROS

La producción poética del costarricense Laureano Albán (1962-) es una de las más significativas en la historia literaria de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI de América Latina. Sus veintiséis poemarios son partícipes de un esfuerzo por develar y mostrar las realidades cotidianas en tanto afirmaciones trascendentales, desvirtuando y contraviniendo el concepto. Por eso, evitando la timidez metafísica y buscando darles a sus poemas un patrón retórico más próximo a la rebelión y la renovación (Monge 1981, 1984), Albán desde joven ha abordado una variedad temática: Dios, lo trascendente, la naturaleza, lo ontológico, el misticismo, el amor, el erotismo, el dolor, la vida, la muerte, lo cotidiano, el drama humano, lo perdurable, la duda, entre otros (Von Mayer 2007).

Albán ha compuesto su obra siguiendo siempre los principios del *Manifiesto trascendentalista* (Albán *et alii* 1977), el primer manifiesto literario redactado en Costa Rica, del cual deriva el primer movimiento literario producido y promovido como tal en este país y, además, exportado a España y difundido a través de la labor literaria del Grupo Trascendentalista de Aranjuez. La poesía albaniana ha sido catalogada, desde la década de los 60 hasta la actualidad, como práctica de ruptura en comparación con la tradición poética costarricense. Debido a esto, Fornoff y McClintock (1995) y Pieragnolo (2011) afirman que la poesía de Albán es la de un poeta a contracorriente y trascendentalista, que desde hace más de cincuenta años imagina lo inefable y el destino de los elementos terrestres, en una época cuando la poesía trata de desprenderse de las figuraciones y enfocarse en un lenguaje cotidiano. Los textos de Albán han sido publicados en Costa Rica, Estados Unidos, Portugal, España, Italia, Israel, Alemania y Francia; y traducidos al inglés, italiano, francés, alemán y hebreo. Varios poemas suyos han sido antologizados en al menos quince proyectos nacionales e internacionales relevantes. Sus poemas, igualmente, han sido publicados por administradores y colaboradores de páginas y blogs virtuales.

Como se ha demostrado en otro momento (Campos 2013), el lenguaje poético, la estética y la ideología albanianos han sido objetos de estudio. La riqueza estética en la producción de Albán, desde sus inicios, se caracteriza por un contacto con otras culturas y nociones sobre el hecho poético, desde donde se logra un cosmos complejo y variado (Monge 1984), explorado desde lo común y cotidiano. Pese a esto, la crítica e historiografía literarias costarricenses se han centrado mayormente en los textos albanianos publicados entre 1966 y 1986. En

tales acercamientos críticos o valorativos se señala, principalmente, la temática sociopolítica y, en segunda instancia, los temas existenciales en general. A pesar de estos estudios, existen pocos en relación con su poética de corte metafísico y religioso¹, la cual abarca el mayor porcentaje de su producción. Por otra parte, no existe hasta el momento estudio alguno sobre la tradición clásica en dicha poesía.

Cabe aclarar desde ya que lo religioso, tanto en la poesía de Albán como en este estudio, se refiere al auténtico sentido del término: a la empresa mística por la que el ser busca (re)ligarse con lo numinoso y cósmico. Lo religioso, pues, no coincide con lo “religioide”. Con este neologismo se busca diferenciar la empresa mística de todas aquellas prácticas institucionales y dogmatismos que la deforman y desvirtúan, confundiéndola con intereses económicos, políticos, proselitismos, discriminación, fundamentalismos, entre otros. Lo religioide es la conversión de lo simbólico y mítico de la religión en mera sustancia institucional.

Dentro de las obras de corte religioso de Albán, destaca justamente uno de los textos más significativos, no solo en el ámbito literario nacional, sino también internacional: la *Enciclopedia de maravillas*. Sus tres primeros tomos fueron publicados en 1995 y el cuarto en 2010 por Internacional Poetry Forum. Los cuatro configuran —como dicen las portadas del libro— una unidad textual catalogada como: “La primera enciclopedia escrita totalmente en poesía, en la historia de la humanidad”. En efecto, la *Enciclopedia de maravillas* constituye un texto y un patrimonio únicos en la poesía y literatura universales. Sus 1935 poemas —335 en el tomo I, 333 en el II, 335 en el III y 932 en el IV; los de los tres primeros tomos se publicaron simultáneamente en español e inglés— ofrecen un nicho literario donde se funden, cuantitativa y cualitativamente, una perspectiva literaria trascendentalista, una diversidad temática y estilística, una extraordinaria capacidad subjetiva para expresar estados y circunstancias complejos. De ahí que, como toda la poesía de Albán, la *Enciclopedia de maravillas* esté hecha “para reflexionar, pues tiene la virtud de aislar los fenómenos de la realidad para desentrañar las verdades epistemológicas, y convertirlas en palabras esenciales” (Von Mayer 2007: §4).

Esta, pues, no es una enciclopedia como todas las demás. La perspectiva, forma y contenido de la *Enciclopedia de maravillas* superan la tradición del enciclopedismo francés del siglo XVIII y la filosofía occidental (Durand 1971, 1993), al proponer una dialéctica poética y subjetiva de la verdad, el mundo y la experiencia intuitiva de lo sagrado. Por eso, ella intenta consolidar una realidad

¹ Entre estos estudios se encuentran los cuatro prólogos críticos escritos por Frederick Fornoff y Scott McClintock, Peggy von Mayer, Juan Durán Luzio y Montserrat Doucet, respectivamente para cada uno de los tomos de la *Enciclopedia de maravillas*.

trascendental de los seres, objetos, acciones, sentimientos y materialidades cotidianos, entre otros, dentro de un cosmos donde todo forma parte de una hierofanía, más allá de una perspectiva racionalista de las realidades sensoriales y conceptuales humanas (Campos 2015). En este sentido, se pueden encontrar, por mencionar algunos, poemas como “El buey”, “La caña”, “La laguna”, “El hacha”, “El desafío”, “El ángel”, “El trío” o “La voluntad”.

Este tratamiento trascendental de los objetos cotidianos, sin embargo, no es exclusivo de la *Enciclopedia de maravillas*. Ya había sido trabajado por Albán en *Sonetos laborales* (1977) y *Sonetos cotidianos* (1978). Esta es una tendencia y perspectiva continua en la poesía de este autor costarricense, aunque herencia de la poesía latinoamericana del siglo XX. Dicho tratamiento se puede rastrear, según Oviedo (2001), por un lado, en Gabriela Mistral, quien poetizó el mundo a través de las cosas simples, elementales o toscas; por otra parte, en Pablo Neruda, quien organizó metódicamente en sus *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956) y *Tercer libro de las odas* (1957) un proyecto estético que buscó un nuevo ordenamiento de los elementos del mundo y su trascendencia. Neruda quiso verbalizar e inventar desde la A hasta la Z la totalidad del mundo (Oviedo, 2001); sin embargo, es Albán quien, en el panorama de la poesía latinoamericana del siglo XX, lleva este afán poético hasta un nivel más claramente enciclopédico, integrando —a diferencia de Neruda— verdades metafísicas y cósmicas de mayor complejidad, asociadas con las vivencias de lo sagrado, los mitos y los arquetipos. Otro caso más se dio. En 1967, el poeta cubano Eliseo Diego publicó *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*. En este poemario se pretendió iluminar los signos del zodiaco, las estaciones, herramientas, entre otros, a partir de la fascinación que motivó el catálogo de los tipos de letras, grabados y viñetas de la imprenta de José Severino Boloña, publicado en La Habana en 1836. En comparación con la *Enciclopedia de maravillas*, el texto de Diego se limita a fortalecer la relación ilustración-texto, donde ambas textualidades se complementan. La segunda, claramente, aparece posterior a la primera y en función de esta. En el texto de Albán, la definición poética del mundo no se restringe a ilustrar el universo, sino que trasciende sus significaciones hacia lo metafísico y místico, e inclusive reinventándolo (Campos 2015).

Visto lo anterior, es esperable que, dentro de su enciclopédico repertorio, dentro de su particular visión metafísica y mística de la realidad cotidiana y el universo, el sujeto lírico albaniano poetice a los seres mitológicos que han extasiado o aterrorizado a la humanidad desde la antigüedad. Por eso, entre muchos otros, evoca con su palabra a dos seres de la tradición helénica: Quirón y Pegaso. Para él, aquel centauro y este caballo alado son rastros simbólicos y míticos de lo sagrado, ya que estos presentan un contenido religioso, mágico, creativo o figurativo en medio de su búsqueda de lo numinoso. De ahí que en los poemas por analizar el sujeto lírico recree imaginariamente a estos dos seres y establezca con ellos un proceso dialéctico-introspectivo, cuyo resultado es la intuición de

verdades metafísicas y místicas sobre el Ser y el conocimiento trascendentales; su propia doble naturaleza cósmica (material y espiritual) y la de todo ser humano; así como sobre las formas en que el *homo religiosus* vive o puede vivir el misterio tremendo y fascinante de lo sagrado (Eliade 1981).

Con la intuición de tales verdades a través de las figuras de Quirón y Pegaso, el sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas* pretende trascender la realidad objetiva, conceptual y desacralizada de la (pos)modernidad; y, por ende, superar la crisis existencial-religiosa al verse inmerso en un contexto profano, caracterizado según él por la soledad, el silencio y subyugado por la precariedad de su naturaleza humana.

En ambos poemas, la actitud del sujeto lírico confirma la necesidad de que el *homo religiosus* debe existir en un contexto profano, para luego trascenderlo, gracias a la facultad intuitiva (Eliade 1981), la imaginación simbólica (Durand 1971) y la ensoñación poética (Bachelard 1997), en búsqueda de lo real. Se trata, pues, de una búsqueda en sí y consigo mismo; una búsqueda en los seres mitológicos que materializan las necesidades espirituales del ser a través de los procesos de ensoñación y el mito. El estudio de esta actitud, esta necesidad, esta búsqueda a través de las figuras de Quirón y Pegaso es, justamente, el objetivo de este capítulo. Igualmente, con este abordaje hermenéutico exploratorio se estaría saldando un vacío, como se ha mencionado, con respecto al análisis metodológico sobre la tradición clásica en la poesía de Albán.

Para este análisis, sin duda alguna, es fundamental aclarar la noción de mito por utilizar. Como bien lo ha señalado Eliade (1991), el mito, al ser lenguaje simbólico y poético, expresa arquetipos y símbolos; por eso, manifiesta un conocimiento subjetivo, constituye una realidad verdadera, ejemplar y memorable para quien lo cree; y señala la identidad, comportamientos y actividades profundos del ser, integrados al universo. Asimismo, el mito desvela lo sagrado mediante irrupciones en el mundo. Tales irrupciones fundamentan el mundo y, por consiguiente, la realidad sacralizada. Así, el mito distingue entre lo sagrado y lo profano como situaciones existenciales del ser (Eliade 1964).

Debido a que son parte de mitos, el centauro Quirón y el caballo alado Pegaso resultan hechos admirables (*thaúmata*) para el sujeto lírico. Por eso, la imaginación simbólica integrada por el mito y la ensoñación poética son las fuentes de revelación de una verdad mística, metafísica y existencial, que se da a través de la fascinación de un mundo alterno de seres mitológicos.

“El centauro”

Trotando desmedido
sin más fuerza que el cielo,
bajo el próximo ojo de la niebla.
Desde el ayer hacia el ayer,

corriendo por un campo de dioses moribundos, pisoteando los últimos espejos de algún sueño, el espectro de alguna estrella que no pudo abandonar las muertes cumplidas del pasado.	5 10
Con la frente enfrentada a las últimas nieblas que bajan del Olimpo, como las incendiadas pinceladas de viejas profecías que fallaron su luz.	15
Cabalgando en sí mismo. Jinete de sí mismo. Domador de su propia ardiente lejanía imaginaria.	20
¡Qué noticia de ausencia es mirarte la frente grabada por la estrella silenciosa del hielo del ayer!	25
Saber que en algún punto de los sueños del hombre contra el tiempo, sobre ti y sobre el mundo de mármol, oro, ríos de esmeralda pensada, fuentecillas que eran soportales del cielo, cayó el polvo puntual del olvido, la agobiada ceniza que la mano de Cronos —el anciano divino, el anciano de niebla— esparce lentamente, ineluctablemente sobre los hombres y dioses, animales y mundos y espejismos...	30 35
Sin embargo en las noches de la luna que impone decisiones de sangre plateada sobre el mundo, y a lo lejos se siente	40

que todo lo que fue, será, está siendo, 45
es como un ruido azul
derivando hacia el hombre,
oigo tu casco impuro de mago del deseo
—ah Quirón, pobre herido interminable—
trotar sobre la nieve 50
tan sonora y sumisa del ayer.
(Albán 1995: 257)

El nombre “centauro” proviene de la voz griega antigua χένταυρος, y esta a su vez de la voz sánscrita *gandharvas*, la cual significa “caballo”. Este último, en su amplio simbolismo, connota el instinto controlado, dominado y sublimado: “Si el caballo simboliza los componentes animales del hombre es sobre todo debido a la cualidad de su instinto, la cual lo presenta dotado de clarividencia. Corcel y jinete están íntimamente unidos. El caballo instruye al hombre, es decir, que la intuición aclara la razón. El caballo enseña los secretos, se dirige con acierto” (Chevalier y Gheerbrant 1988: 210).

Morfológicamente, un centauro es un ser con cabeza, brazos y busto de hombre, y el resto del cuerpo y las patas de caballo. Entre esta raza de criaturas legendarias, se distingue Quirón, el más famoso y listo de los centauros (Garibay 2006). Fue hijo de Cronos y la oceánida Filira. Habitaba en una cueva del monte Pelión, en Tesalia. Era docto en medicina. Usó sus conocimientos tanto en humanos como en criaturas, y por esto se lo conoció como el primer veterinario. Sabía asimismo sobre herbología, cirugía, música, artes, astrología, caza y moral. Destacó por su justicia entre los hombres (Sanz 2002); por eso, Homero lo describió como el más justo de los centauros. Fue el maestro y tutor de varios héroes y personajes helénicos, entre ellos: Aquiles, Jasón, Heracles, Teseo, Asclepio, Peleo, Áyax, Aristeo y Acteón. Por su carácter noble e inteligencia, se diferenció de los otros centauros, hijos de Ixión y una nube en forma de Hera. Como el resto de los hijos de Filira y Cronos, Quirón representa la fuerza de la ley al servicio de los buenos combates (Chevalier y Gheerbrant 1988).

A lo largo de las primeras cuatro estrofas, se construye una topografía del espacio y ambiente oscuro y gélido, por donde viene Quirón (vv. 1, 4, 13-15, 19-22). Dicho ambiente se construye, respectivamente, con símbolos nictomorfos² (“niebla”, “estrella”, “noches”, “luna”) y teriomorfos³ (el “ayer” se asocia con la “nieve” y el “hielo”, lo falta de vida o lo inerte). Por un lado, la sintaxis simbólica que configura la oscuridad nocturna evoca la angustia, el pesimismo, la tristeza,

² Según Durand 1982, los símbolos nictomorfos son aquellos que remiten al ámbito de las tinieblas y el paso del tiempo.

³ Los símbolos teriomorfos refieren a la monstruosidad animal, las inclemencias y catástrofes meteorológicas, el movimiento fugaz, cambiante, doloroso y caótico del tiempo (Durand 1982).

el infortunio, la confusión, la desolación y el desorden en medio de la vida cotidiana. Por otra parte, lo gélido connota un estancamiento del mundo, el rotundo y constante peso de lo profano. Este ambiente, pues, refiere las circunstancialidades del mundo fenomenológico.

En las estrofas 1-3 se da la elipsis de “viene”, verbo de los cuatro predicados propuestos para Quirón. El primer predicado comprende los versos 1-3; el segundo, 4-12; el tercero, 13-18; el cuarto, 19-22. Bien se puede comprobar la coherencia de la primera cláusula, al leerse el título, agregando el verbo elidido y el primer argumento: “El centauro” + *viene* + “Trotando desmedido/ sin más fuerza que el cielo,/ bajo el próximo ojo de la niebla”.

Junto a esta topografía, se construye también una etopeya de Quirón. Las estrofas 1 y 2 aseveran el desplazamiento que trae este centauro a través del “campo”, el contexto oscuro y la historia. Él viene “trotando desmedido”, cargando sobre sí el poder superior, benévolo o terrible, que representa el orden sagrado universal sobre cualquier ser terrestre (“cielo”). Este desplazamiento no solo es espacial, sino también temporal, ya que la metáfora del verso 3 sugiere el paso de la luna y, con este, el ciclo natural de la noche. Asimismo, el verso 4 afirma metafóricamente el viaje que emprende Quirón en tanto criatura mítica a través de la historia. Este fue parte de la cultura y el conocimiento mítico de la Antigua Grecia; de ahí que su figura venga “Desde el ayer hacia el ayer”. En todo caso, la figura de este centauro llega desplazándose a través del tiempo y un ambiente de oscuridad y frío hasta este poema, porque Quirón es Sagitario: la constelación homónima ratifica su constante presencia. Él llega igualmente, a través del instante presente y continuo de la lectura, gracias al poder evocador de la palabra poética y la semiosis del acto de lectura de quien decodifica e interprete en su momento este poema (v. 45). El pronombre indefinido y las tres cláusulas de relativo que conforman el verso 45 expresa, claramente, lo eterno.

La figura de Quirón aparece *in illo tempore*. Por ello, para el sujeto lírico, este centauro viene “Con la frente enfrentada/ a las últimas nieblas/ que bajan del Olimpo” antes del día, porque a esa hora se logra contemplar aún la constelación de Sagitario. Obsérvese el valor semántico de resistencia contra estas “últimas nieblas” que connota la onomatopeya del verso 13. Esta onomatopeya está conformada por el sonido vocálico abierto, medio, anterior (/e/) y el grupo consonántico /fr/. Quirón viene, pues, “desmedido” a través de la historia, la noche y la evocación de la palabra poética (vv. 1, 7-12). Posee un conocimiento espiritual, empírico y moral, y una herida (sobre esta última se hablará más adelante). Él viene “herido” (vv. 16-18), enfrentándose asimismo al devenir trágico del tiempo profano (“ayer”, v. 34).

Durante la tercera estrofa, se brinda un retrato de Quirón. Tales versos refieren a la morfología del centauro, la cual resulta una construcción mítica, simbólica y arquetípica, producto del ludismo imaginativo (v. 22). Los versos 19-20 sugieren la *coincidentia oppositorum* que el caballo representa. Quirón

participa de esta coincidencia, por su origen divino, sus partes físicas equinas y antropomórficas, y sus cualidades de sabio.

Arquetípicamente, Quirón representa al anciano sabio, ya que personifica a un ser iluminado, quien es, por excelencia, el iluminador, el preceptor y el maestro. Jung expone que el arquetipo del anciano sabio “aparece en sueños como mago, médico, sacerdote, maestro, profesor, abuelo o como cualquier persona dotada de autoridad” (1984: 200). Tales palabras se relacionan con la función de las cuatro primeras estrofas de este poema: presentar el valor del mito de Quirón, con el propósito de revelar la ausencia de este ser mitológico, ahora evocado mediante la palabra poética (vv. 23-26).

Pese al valor que le da a la figura de Quirón, al sujeto lírico le apesadumbra “saber” precisamente que sobre este ser mitológico (vv. 27-28) y el “mundo” pasó el tiempo histórico (vv. 34-37). Tanto la aliteración del sonido vocálico abierto, central, bajo (/a/), en los versos 35-36, y de la vocal abierta, media, anterior (/e/), en el verso 37, así como los epítetos apositivos dados a “Cronos” (v. 36), enfatizan la presencia, carga y valor semánticos del símbolo del tiempo. A través de una enumeración (vv. 29-33), el sujeto lírico describe al “mundo”, utilizando símbolos como el “mármol”, el “oro”, el “río”, la “esmeralda”, la “fuente” y el “cielo”. Todos estos elementos se relacionan con lo sagrado y lo espiritual (Chevalier y Gheerbrant 1988), y no en balde se han utilizado para metaforizar al “mundo”, ya que ellos generan un contraste con el lento e ineluctable paso del tiempo, que se “esparce” y cae por igual sobre “hombres y dioses,/ animales y mundos y espejismos...”. Obsérvese la apertura semántica que brinda la reticencia al final de este verso, para seguir nombrando a otros seres y objetos sobre los cuales también caería “la mano de Cronos”.

En este punto, se puede afirmar que el arquetipo del anciano sabio presenta otra materialización: en la quinta estrofa se concreta a través de la figura mítica de “Cronos”, es decir, el tiempo que todo lo rige —incluso a Quirón— y todo lo devora. Recuérdese el verso de Publio Ovidio Nasón: *Tempus edax rerum* (“El tiempo, devorador de todas las cosas”).

Frente a este accidente destructor que conlleva la existencia humana, solamente el mito y la palabra poética (v. 46) son la respuesta creadora con que el ser se rebela (v. 13) contra “el anciano divino, el anciano de niebla”. Precisamente porque cuenta con esta posibilidad de enfrentar al tiempo, el sujeto lírico se expresa optimista (vv. 40-51). Entre los versos 40-44 se observa, relacionada con el verso 3, la imagen redundante del transcurso natural del ciclo nocturno. El sintagma nominal que conforma esta imagen expone el carácter histórico de la duración periódica de “las noches/ de luna” y, por ende, del tiempo. Sin embargo, en esta estrofa, lejos de que esto último lo angustie, el sujeto lírico experimenta un sentimiento de permanencia, intuye la perdurabilidad de todo aquello que es poético, creación de la imaginación simbólica, como un arquetipo expreso a través de un mito, ya que “fue, será, está siendo” una verdad espiritual,

misteriosa, fascinante y trascendental (vv. 44-47). La sinestesia “ruido azul” connota, ciertamente, la capacidad que tiene el misterio tremendo y fascinante de ser percibido de manera sensible e intuitivo a través de la palabra poética como una verdad mística, reveladora, cotidiana y trascendental.

Por lo anterior, en mitad de estas “noches/ de luna”, el sujeto lírico oye (percibe e intuye como un “ruido azul”) de pronto en su interior a Quirón: evoca, mediante el apóstrofe, su figura simbólica, manifiesta a través del mito (v. 49).

Como al inicio del poema, el sujeto lírico propone una nueva breve topografía y una etopeya de este centauro. Vuelve a percibir y sentir al centauro cerca, en medio del oscuro y gélido ambiente. Obsérvese cómo el mismo movimiento descendente de los elementos álgidos contribuye con el significado de vivir estancado en la realidad del mundo profano. En los versos 25-26, el “hielo” se asocia con las alturas (“estrella”); mientras que, en 50-51, la “nieve” se vincula con el plano terrestre. Empero, hay una diferencia. El contexto profano pasa de ser silencioso a llenarse del sonido esperanzador y perdurable del trote del centauro, que viene desde el “ayer” (vv. 48-51).

Ya desde el verso 1 el sujeto lírico ha establecido como primer rasgo característico de Quirón su trote y, ahora, lo reitera al final del poema. Asimismo, resalta sus capacidades creadoras, curativas, adivinatorias y espirituales, al llamarlo “mago del deseo”. El “casco” es metonimia de Quirón y, por ende, el complemento adnominal referido a aquel se aplica por extensión a toda esta criatura lírica.

Por sus conocimientos y su habilidad creadora, Quirón se encuentra y viene aún “herido” interminablemente. Míticamente, este centauro padeció el sufrimiento de una herida incurable, causada por una de las flechas envenenadas con la sangre de la Hidra de Lerna, que este le entregó a Hércules para luchar contra los centauros. Según algunas fuentes, Hércules le disparó a Quirón accidentalmente durante la contienda contra los centauros (Bartra 1998; Sanz 2002). Otras afirman que una de las flechas se le escapó de las manos al mismo Quirón y le cayó en uno de sus pies (Conti 2006). En todo caso, Quirón pidió la muerte a Zeus y los dioses; pero, como era hijo de un dios, no podía morir. En consecuencia, le cedieron su inmortalidad a Prometeo, para que el centauro finalmente pudiera fenecer y escapar del dolor. Zeus se apiadó de Quirón y lo ascendió al firmamento en forma de la constelación de Sagitario.

El sujeto lírico se “siente” fascinado por la herida de Quirón ya que, al identificarse con este, experimenta esa sensación de “ausencia”, soledad y dolor de su propia existencia en el mundo profano. A como este centauro fue herido por las mismas flechas que entregó a Hércules, el sujeto lírico se “siente” “herido interminable”, puesto que su facultad intuitiva le permite “saber” sobre la existencia de lo trascendental y, a la vez, sobre los embates del tiempo contra su propia naturaleza humana y todo lo terrenal.

En síntesis, en este poema se contempla en la figura mítica, simbólica y arquetípica de Quirón la interminable herida del *homo religiosus*: el deseo profundo del ser intuitivo por alcanzar un conocimiento trascendental y místico, aun padeciendo los embates de la realidad, su existencia y el devenir histórico del tiempo. Ante dicho enfrentamiento el sujeto lírico confía en que todo es palabra y creación de la imaginación simbólica y poética; es decir, que todo es un saber intuitivo sostenido por la experiencia de lo sagrado, aunque venga como Quirón sobre el mundo profano.

“El Pegaso”⁴

Ala que no es verdad,
pero que duele que no esté aquí.
Ala que tuvo miedo
de entrar en la ceniza de los hombres.
Ala que es un espejo 5
de las heridas altas de la noche.

Yo te invoco, señor del regocijo.
Yo te invoco a tornar
toda mi sangre en un solo espejismo.
A llevarme de nuevo a donde nacen 10
el rayo, la palabra invisible,
y el beso irrenunciable
de la amada en mis almas.

Yo te invoco, señor
de lo posible imaginario, 15
amo de los espejos contra el tiempo,
prisión tan estallada que fue alas,
a subir a mi pobre tarea
sentenciada a tierra y cielo.

Yo que me arrastro como los delirios, 20
como el agua en su cofre
de transparencia rápida.

Yo que soy una espina alrededor de mí,
en donde gime el viento
paraísos vencidos. 25
Yo que no tengo más perdón

⁴ Pese a que no se recomienda el uso del artículo determinado delante de un nombre propio (RAE-ASALE 2010), en este título se emplea, respondiendo a la estructura indicativa que tiene la mayoría de estos en la *Enciclopedia de maravillas*. En ningún momento se pretende convertir a “Pegaso” en un sustantivo concreto común genérico individual, mediante el empleo de tal artículo.

que el ala que no tengo.
En las tardes de lluvias
cuando el cielo se impone
tareas de penumbras, 30
alzo los ojos invadidos
por la ceniza inhóspita del tiempo,
y en medio de los cielos
que se vuelven memoria,
te miro largamente pasar 35
dirigido al abismo
de todas las estrellas,
como flecha que nunca cumpliré mi memoria,
como dado que pasa
entre Dios y sus torres, 40
diciéndome que nada de esto es cierto:
ni siquiera la arena
que sigue haciendo mares,
ni las gotas de sombra
que me cierran el alba. 45
Y que sólo tú, animal entregado
por toda la ficción
de la luz a los hombres.
Tú, hacedor de burbujas transitorias
en todos los destinos del incendio, 50
que sólo tú soy yo,
corcel enarbolado por júbilo y destino,
que sólo tú comprendes —fatal también—
que ser poeta es volar
—sí, todas y una a una— 55
las heridas del tiempo.
(Albán 1995: 1174)

Pese a que la figura de Pegaso proviene de la mitología griega, se piensa que procede de Siria o Mesopotamia, donde se encuentran tantos seres alados en el conjunto de sus mitos (Garibay 2006). Al relacionar el nombre “Pegaso” con la palabra “fuente” o “manantial”, Chevalier y Gheerbrant acotan: “Es una fuente alada. La significación simbólica de Pegaso debe tener en cuenta esta relación: fecundidad-elevación, que podría servir de eje a la interpretación del mito. Nube portadora del agua fecunda” (1988: 809). En la mitología griega, Pegaso fue hijo de Poseidón y Medusa. Esta lo parió al ser matada por Perseo. Posterior a su nacimiento coceó al monte Helicón, donde comenzó a fluir un manantial que, según la leyenda, devino en fuente de inspiración divina (Albert de Paco 2003). Pegaso fue capturado en la fuente Pirene por Belerofonte, príncipe de Corinto, ayudado por Atenea y Poseidón. Fue amansado por dicho príncipe y ayudó a

este en sus empresas contra las Amazonas y la Quimera. No obstante, cuando Belerofonte quiso, por soberbia, alcanzar el Olimpo sobre los lomos de Pegaso, este, por respeto a las deidades, lo dejó caer al vacío. Zeus, después de este hecho, acogió a la criatura en los establos del monte sagrado. Desde ese momento Pegaso llevó el trueno y el rayo por cuenta de Zeus (Hesíodo 1990). La figura de Pegaso sedujo tanto a los griegos, que, como parte del mito, dio nombre a una constelación en forma de cuadrilátero. Simbólicamente, este caballo alado representa a la poesía creadora (Mode 2010), la inspiración poética (Diel 1976) y la creatividad espiritual (Chevalier y Gheerbrant 1988).

Particularmente, en este poema se distinguen cinco unidades como parte del esquema temático⁵: (1) la descripción de Pegaso, (2) la invocación de Pegaso por parte del sujeto lírico y sus peticiones, (3) la autodefinición del sujeto lírico, (4) la verbalización de un conocimiento místico del sujeto lírico, (5) la comparación de este con Pegaso.

La primera estrofa constituye un retrato de Pegaso. Se construye sobre la base de tres epítetos-frases: tres sintagmas nominales, cuyas oraciones de relativo o proposiciones se encuentran referidas al núcleo sustantivo “ala”. Pegaso es representado inicialmente mediante la sinécdoque “ala”: metonimia del cuerpo alado y metáfora de la espiritualidad.

El primer epíteto, en tanto metáfora, sugiere que el sujeto lírico se siente angustiado y adolorido porque Pegaso no está (vv. 1-2). Aunque dice que esta criatura “no es verdad”, ella sí es una verdad en la imaginación y, por ende, desea invocarla. Esto se dará durante la segunda estrofa. El segundo epíteto le atribuye a Pegaso un “miedo” de descender a la realidad materialista y precaria de “los hombres” (“ceniza”) y participar de ella (“entrar”). El tercer epíteto sugiere que Pegaso, durante su vuelo, refleja “las heridas altas de la noche”; *id est*, en su “ala”, que es lo mismo en todo su ser, destellan los deseos más íntimos e (in) conscientes del sujeto lírico por alcanzar las alturas y el espacio de revelación que es lo celestial, aun en su “noche”. Esta criatura alada, en cuanto metáfora, refleja los contenidos profundos de ascensión espiritual del sujeto lírico. Pegaso es el objeto del deseo que, brillando (“espejo”) en lo alto, le devuelve al sujeto lírico la imagen de su luz interior.

Entre los versos 7-19 se presenta la segunda unidad del esquema temático: la invocación y petición del sujeto lírico a Pegaso, con tres finalidades introducidas por medio de la preposición “a”. En el verso 7 se establece una invocación preliminar. El sujeto lírico apostrofa a Pegaso “señor del regocijo”, ya que su existencia mítica y maravillosa lo reconforta y alegra. En los dos versos siguientes

⁵ Según López-Casanova 1994, en el *esquema temático* se enfocan los motivos nucleares y secundarios del tema, así como la articulación de las unidades y subunidades temáticas, sus relaciones y funciones.

se enuncia el primer propósito: el sujeto lírico invoca a esta criatura para que convierta su cuerpo —la “sangre” aparece como metonimia de su naturaleza corporal— en una imagen (“espejismo”). Entre los versos 10-13 el sujeto lírico le solicita —en este caso se elide el verbo “invoco”— que, posterior a transfigurarlo en un “espejismo”, lo lleve al mismo ámbito de la imaginación poética (vv. 10-13). El sujeto lírico demanda esto a Pegaso, porque se reconoce a sí mismo como un ser trascendente que ha atravesado varias vidas en su proceso de evolución espiritual (“mis almas”, metonimia de cuerpos); en otras palabras, está consciente de la metempsicosis o la transmigración del alma por varios cuerpos en varias vidas o experiencias.

La metempsicosis presente por influencia pitagórica en el pensamiento platónico es uno de los relatos que se vincula con los planteamientos filosóficos sobre cómo el ser aborda kármica y éticamente su existencia en cada nueva vida (Chevalier y Gheerbrant 1988, García Gual 2011). En este poema la metempsicosis aparece como símbolo de la continuidad moral y biológica, que se asocia con el ser espiritual y la manera como experimenta la fascinación ante lo maravilloso, poético y revelador a través de la figura de Pegaso.

Al establecer su tercera petición, el sujeto lírico invoca a Pegaso llamándolo “señor/ de lo posible imaginario,/ amo de los espejos contra el tiempo”. El primer epíteto enfático expone laudativamente el hecho de que la figura de Pegaso ejemplifica el poder de la imaginación simbólica y poética del ser y las verdades míticas que materializan los arquetipos latentes de la psique. Inmediatamente, por aposición, se presenta el otro epíteto. Este connota, justamente, la capacidad que tiene Pegaso, en tanto ser mitológico, para develar o manifestar las verdades simbólicas interiores del sujeto lírico: verdades (muy distintas de la “verdad” empírica interpretada en el verso 1) que pueden ser comunes a todos los humanos, ya que son arquetípicas. El último epíteto da cabida a un tercero: “prisión tan estallada que fue alas”. Este connota la idea de que Pegaso se encontraba aprisionado en Medusa y que, en el momento de nacer, se suma al orden universal del mito.

La finalidad de esta invocación es, precisamente, que la criatura lírica acompañe al sujeto lírico a que asuma sin ningún temor su antagonista naturaleza cósmica (vv. 18-19). Él comprende, aun con cierto “miedo”, que es reunión de antagonismos: lo material e inmanente (“tierra”), y lo espiritual y trascendente (“cielo”). Solamente teniendo consciencia de esto, podrá atender su “pobre tarea”: la de su existencia, que es lo mismo, la de su cantar poético. Debido a este reconocimiento de sí mismo, prosigue construyendo una etopeya autodefinitoria. Emplea la anáfora para establecer un paralelismo sintáctico que evidencia sus atributos (vv. 20-27).

Las tres cláusulas de relativo que modifican al núcleo de los sintagmas nominales (“yo”) constituyen epítetos-frases que caracterizan al sujeto lírico por oposición a Pegaso. Estas tres oraciones lo definen como un ser destinado

dolorosamente a la vida terrestre o la realidad del mundo profano (v. 20), contrario a las posibilidades y la naturaleza celestial y aérea de Pegaso. Aquel se arrastra “como los delirios”, se siente “como el agua” en las fugaces realidades contingentes (vv. 21-22); él es el resultado de sus experiencias tormentosas (v. 23), que lo aquejan cada día y lo hacen sentir vencido (vv. 24-25). Se percibe antitéticamente como un sujeto limitado por su condición humana (vv. 26-27) y, por ende, imposibilitado para ascender al “cielo”, a esa otra parte de su ser, pese a que esta lo estimula interiormente a intuir la existencia y la búsqueda de una experiencia y estado poéticos.

En este punto, el sujeto lírico verbaliza un conocimiento subjetivo (vv. 28-45). Logra una imagen diáfana, gracias a su facultad intuitiva, sobre una “verdad” existencial y trascendental. Su revelación gira en torno al descreimiento sobre todo cuanto percibe sensorial y fenomenológicamente del mundo profano. La figura de Pegaso pasa volando “en medio de los cielos”, en una dimensión temporal entre vespertina (vv. 28-30) y nocturna (vv. 35-37), “diciéndome que nada de esto es cierto”.

La descripción plástica de este ambiente se desarrolla sobre la máxima *Ut pictura poiesis*. Obsérvese cómo comienza la descripción pintoresca de la “tarde” lluviosa y el avance de la oscuridad nocturna. Hacia este escenario celestial, sensitivo y destinado a ser memorable (vv. 33-34), el sujeto lírico alza “los ojos invadidos” por el temor del devenir temporal (v. 32) y visualiza luego a Pegaso (v. 35), mientras este vuela hacia lo más secreto y luminoso de la “noche”; es decir, hacia el antitético centro de revelación mística que constituye el “abismo/ de todas las estrellas” en medio de la cerrazón de “penumbras” y el espacio de incertidumbre que es lo nocturno. A diferencia de la noche gélida propia del régimen diurno de lo imaginario (Durand 1982), presente en “El centauro”, la noche por la que Pegaso vuela pertenece al régimen nocturno (Durand 1982), ya que se trata de una noche mística, que eufemiza todos los valores negativos de la oscuridad y el paso del tiempo profano.

Con su vuelo Pegaso recorre el ámbito celestial (vv. 35-40). Esto confirma la pertenencia de esta criatura a lo celestial y su vínculo con lo numinoso, puesto que, como en el mito, porta un poder, una “verdad” luminosa y sagrada, la revelada al sujeto lírico en medio de esta visión: Pegaso pasa ante la mirada de este sujeto, quien lo compara, en una primera oportunidad, con la profundidad y penetración del pensamiento intuitivo y trascendental (“flecha”); y, en un segundo momento, con un símbolo del azar o el destino que es capaz de “pasar” entre el mismo Ser y sus edificaciones sagradas (“torres”). Los símiles vienen a reforzar la revelación del sujeto lírico. A través de la figura de Pegaso, devela que la realidad contingente, material y empírica es una realidad engañosa y aparente (v. 41). El paralelismo sintáctico (vv. 42-45) presenta de manera enfática símbolos que connotan lo inestable (“arena”), lo cambiante y supuesto de la realidad del mundo profano (“sombra”).

Además de esta “verdad” subjetiva sobre la realidad, el sujeto lírico llega a otro saber (vv. 51-56). Esta vez, se compara con Pegaso a través de una etopeya. El primer epíteto por aposición (vv. 46-48) redundante en la noción de que Pegaso es un ser mítico, el cual simboliza la ascensión espiritual del ser. El segundo epíteto apositivo caracteriza a esta criatura alada como la causante de ensoñación poética y revelativa, las cuales forman parte de los deseos de la imaginación simbólica y creadora más profundos de “los hombres” (vv. 49-50). En el verso 51 el sujeto lírico establece una imagen especular de sí y Pegaso (“tú”) por medio de una oración copulativa, en la cual el sonido vocálico abierto, medio, posterior (/o/), debido al redondeamiento necesario de los labios para su pronunciación —implícito se encuentra el círculo como símbolo cíclico⁶— y como parte de una onomatopeya, sugiere la unidad de los dos seres. En una tercera ocasión, califica a Pegaso, gracias a un epíteto apositivo de nuevo, como “corcel enarbolado por júbilo y destino”. La figura simbólica y mítica de esta criatura es, en todo momento, razón y proyección de una alegría vivaz para el sujeto lírico: ella materializa su pretensión mayor de elevación poética, mística y metafísica. De ahí que su práctica de creación simbólica y poética se homologue con el vuelo de Pegaso, pues trasciende las verdades empíricas, el saber inmediato y los condicionamientos de la vida en la realidad profana (vv. 53-56).

En conclusión, este poema plantea la reunión de dos perspectivas antagónicas en la construcción de la realidad, a través de la figura simbólica y mítica de Pegaso. El sujeto lírico estima la “ficción”, la “verdad” creadora y reveladora de la imaginación simbólica, materializada a través de la figura de Pegaso, antes que los conceptos racionales y la “verdad” empírica del mundo profano. Esta criatura lírica refleja la fascinación, la trascendencia, lo revelativo y poético de las verdades místicas y metafísicas sobre la realidad material del mundo profano y de sí mismo, en tanto ser de doble naturaleza (material y espiritual), seducido por la vivencia sagrada de lo misterioso del cosmos y la imaginación.

ANTE QUIRÓN Y PEGASO O EL MISTERIO FASCINANTE DE LO SAGRADO

Con el análisis de ambos poemas se demuestra cómo el sujeto lírico albaniano de la *Enciclopedia de maravillas* evoca y establece un diálogo interior e imaginario con seres que manifiestan, para él, modalidades de lo sagrado en el plano trascendental, mítico o cotidiano. Aquel sujeto desea esta plenitud e integración con el Ser a través de las verdades metafísicas y místicas, a las cuales su facultad intuitiva le permite acceder. De ahí que se sienta fascinado por lo sagrado a través de seres mitológicos como Quirón y Pegaso.

⁶ Los símbolos cíclicos connotan la repetición infinita de los ritmos temporales y el dominio del devenir histórico (Durand 1982).

Von Mayer (1999: 119) afirma que lo sagrado surge “por un acto de la imaginación o de la intuición”. Por eso, el sujeto lírico siente dentro de sí las figuras simbólicas y míticas de este centauro y este caballo alado, ya que:

la imaginación [simbólica] es el órgano creador por excelencia [...y tiene, en consecuencia,] una función metafísica, pues impulsa al hombre “hacia el desarrollo ascendente del Ser”, que constituye una vía de acceso hacia la verdad que le permite ir más allá de la cotidianidad de la existencia, limitada y transitoria. (Von Mayer 1999: 120-121).

Lo anterior justifica el hecho de que el sujeto lírico intuya la verdad creadora y memorable del mito a través de las figuras de Quirón y Pegaso, las cuales comparten como rasgo característico y fundamental las virtualidades semánticas del simbolismo del caballo.

Compruébese que la figura mítica de Quirón le revela al sujeto lírico una verdad espiritual, misteriosa, fascinante y trascendental, en medio de un sentimiento de soledad y angustia. La lucha contra el tiempo es propia del ser humano. De ahí que el sujeto lírico sea lúcido en reconocer, como la herida de Quirón, la herida de su espíritu; esa herida que debe pagar el *homo religiosus* y que le enseña la vía mística. Así es como Quirón llega a materializar el arquetipo del anciano sabio.

Evocando la figura de Pegaso, el sujeto lírico se enfrenta a la percepción antagonista de la realidad y lo mítico. Esta criatura representa para él la elevación y el perfeccionamiento espirituales y poéticos. Por eso, al reconocer su enormidad espiritual, el sujeto lírico sabe que solo cuenta con su canto poético para expresar el conocimiento trascendental que ha aprendido a través de sus experiencias cotidianas en el mundo y su espacio interior. Pegaso es, en todo momento, para él, pues, metáfora de su palabra poética, palabra que busca ascender en todo momento y volverse reveladora de lo sagrado, advertidora de lo numinoso.

En definitiva, Quirón y Pegaso simbolizan para el sujeto lírico de la *Enciclopedia de maravillas* las aspiraciones profundas de alcanzar un modo de vida más espiritual más allá de la realidad objetiva, conceptual y fenomenológica de lo profano (pos)moderno. Ambas figuras mitológicas únicamente pueden ser interpretada y asociada con lo sagrado en el plano simbólico, mítico y poético puesto que, como los arquetipos y los símbolos, los mitos y la experiencia de lo sagrado proceden de lo inconsciente colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Albán, Laureano (1995), *Enciclopedia de maravillas*. 3 vol. Pittsburg, Estados Unidos: International Poetry Forum.
- Albán, Laureano *et alii* (1977), *Manifiesto trascendentalista*. San José: Editorial Costa Rica.
- Albert de Paco, José María (2003), *Diccionario de símbolos*. España: Óptima.
- Bachelard, Gaston (1997), *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, Roger (1998), *El salvaje en el espejo*. México: Era.
- Campos, Ronald (2015), “La preeminencia y la osadía: La importancia de la *Enciclopedia de maravillas* de Laureano Albán”, *Artífara*, 15: 5-20.
- (2013), “Los rastros del canto: La producción poética de Laureano Albán”, *Káñina*, 37 / 2: 13-38.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1988), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Conti, Natalis (2006), *Mitología*. Murcia: Universidad.
- Diel, Paul (1976), *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.
- Durand, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos.
- (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- (1971), *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eliade, Mircea (1981), *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- (1964), *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Fornoff, Frederick y McClintock, Scott (1995), “Después del boom, una explosión de poesía”, in Albán, Laureano, *Enciclopedia de maravillas*. 3 vol. Pittsburg, Estados Unidos: International Poetry Forum. I, 17-37.
- García Gual, Carlos (2011), *Mitos, viajes y héroes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Garibay, Ángel (2006), *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa.
- Hesíodo (1990), *Teogonía. Los trabajos y los días. El escudo*. Madrid: Gredos.
- Jung, Carl (1984), *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- López-Casanova, Arcadio (1994), *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.
- Mode, Heinz (2010), *Animales fabulosos y demonios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monge, Carlos Francisco (1984), *La imagen separada*. San José: Ministerio de

Cultura, Juventud y Deportes.

- (1981), “Los dos lados del fuego”, in *Repertorio americano*, 4: 1-5.
- Oviedo, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana. Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza.
- Pieragnolo, Tomaso (2011), “Prefazione”, in Albán, Laureano, *Poesie imperdonabili*. Italia. Passigli. 5-12.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Nueva gramática de la lengua española: Manual*. Madrid: Espasa Libros.
- Sanz, Manuel (2002), *Eratóstenes, Partenio, Antonio Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano. Mitógrafos griegos*. Madrid: Akal.
- Von Mayer, Peggy (2007), “Laureano Albán, premio ‘Magón’ 2006”, *La Nación* (21, enero). [<http://www.nacion.com/ancora/2007/enero/21/paginasflotantes961536.html>]
- (1999), “Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario”, in Lapoujade, María, *Espacios imaginarios. Primer coloquio internacional*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 117-123.

¿CÓMO NEUTRALIZAR AL AUTOR SIN MATARLO EN EL INTENTO?:
UNA MIRADA A LA RELACIÓN CON EL AUTOR Y EL CANON
LITERARIO EN *EL COMLOT DE LOS ROMÁNTICOS* DE CARMEN
BOULLOSA

(How to neutralize the author without killing him/her? A study of the
relationship with the author and the literary canon in *The Romantic Plot* by
Carmen Boullosa)

MARIE-CAROLINE LEROUX
Université de Limoges (Orcid: 0000-0002-3561-8746)

RESUMEN: El artículo examina la burlona empresa de desautorización del autor y del canon literario que se lleva a cabo en *El complot de los Románticos* (2009). En esta novela desaforada Carmen Boullosa escribe obsesivamente sobre la escritura y los escritores. A nivel de la ficción, cuestiona la relación de los escritores con la posteridad, la fama y el olvido, y a nivel metaficcional, desarrolla el motivo de la disolución de la autoridad textual, propiciando una reflexión en torno a la larga preeminencia, en la tradición literaria, de la figura del autor-demiurgo, creador de la obra y garante de su sentido. La política de tierra quemada que pone en práctica este demoleedor manifiesto “post” parece condenar de antemano todo intento de conciliar el presente con la tradición literaria y su pretensión normativa. Pero este es tan solo un aspecto de esta obra polifacética. Pese al salvaje humor que destila a lo largo de la novela, la novelista también reivindica sus personales deudas literarias. Y, en este sentido, la rica intertextualidad desplegada en *El complot de los Románticos* aparece como una propuesta de reconciliación con la tradición.

PALABRAS CLAVE: Carmen Boullosa, crisis autorial, desmitificación, tradición literaria, metatextualidad.

ABSTRACT: This study attempts to examine the ironic task of “de-authorising” the author and the literary canon in *The Romantic Plot* (2009). In this eccentric novel Carmen Boullosa writes obsessively about writing and writers. On the fictional level, she questions the author’s relationship with posterity, fame, and oblivion. On the metafictional level, she addresses the dissolution of textual authority, which enables a discussion on the image of the writer as a demiurge, and on his or her importance in the literary tradition. The demolition work undertaken by this postmodern manifesto seems to ruin, from the very beginning, any attempt to conciliate the present with the normative ambition of the literary tradition. But this novel has multiple facets. Despite the savage humor she distills in it, Carmen Boullosa also recognizes her personal literary debts. In this sense, the dense intertextuality deployed in *The Romantic Plot* appears to be an offer of reconciliation with tradition.

KEYWORDS: Carmen Boullosa, authorial crisis, demystification, literary tradition, metatextuality.

Ayer me vino con la historia de alguien que se perdió en Sevilla, viajó al norte de Suiza y vio tumbas verticales en la nieve y acabó buscando, a través del enigma de la poesía, la verdad de la calle única de su vida. La historia de alguien al que la belleza del mundo le conducía a la desolación, la historia de alguien que ahora se va, pero se queda, pero se va. Pero vuelve.

Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*

En *El complot de los Románticos* (Boullosa 2009) el Monte Parnaso, morada de las Musas y patria ideal de los poetas en la mitología griega, le da su nombre a un congreso anual de escritores muertos. Con el objetivo de escoger una nueva sede para el evento, que se suele celebrar en Nueva York, la narradora y presidenta de esta fantasmal República de las Letras emprende un viaje a México, en compañía de una execrable poetisa norteamericana y del fantasma de Dante Alighieri. El alucinado recorrido del trío autoriza una revisión de la historia y del presente de México. Culmina en el paso de la frontera mexicano-estadounidense, convirtiéndose allí en auténtico viaje a los infiernos para un Dante proyectado en una moderna versión de su obra. El tragicómico epílogo de esta aventura conduce a los organizadores del congreso a optar por una localización más segura: Madrid. En la tercera y última parte de la novela los autores muertos, reunidos en el teatro de la Zarzuela, determinan concederle el premio anual a una novela mediocre, lo cual desencadena la ira del grupo de los escritores románticos, que abogaban por una obra más audaz. Los Románticos arman un escándalo que degenera en una espeluznante batalla, que acaba definitivamente con este singular festival literario.

La burlona empresa de desautorización del autor y del canon literario que se lleva a cabo en la novela será el punto de partida del presente estudio. Por medio de la ficción, la novelista elabora una reflexión en torno a la larga preeminencia en el panorama literario de la figura del autor-demiurgo, a la vez creador de la obra y garante de su sentido, o por decirlo de otro modo, en torno a la mitificación de la instancia auctorial; mitificación que asimismo autorizó, en el imaginario colectivo, el ensalzamiento de ciertos autores, convertidos en escritores patrimoniales. El consenso generado por estos autores “míticos” y la trascendencia de la que se les dota, los conectan con lo sagrado. La sublimación afecta pues doblemente al autor, como instancia y como persona.

La novelista pone todo su empeño en desarmar dichos mitos. De hecho, la política de tierra quemada que pone en práctica este demoledor manifiesto “post” parece condenar de antemano todo intento de conciliar la tradición literaria y su pretensión normativa con la (pos)modernidad. Pero este es tan solo un aspecto de esta obra polifacética y comprobaremos que, pese al salvaje humor que destila a lo largo de la novela, Carmen Boullosa también asume y reivindica sus personales deudas literarias.

La primera parte de la reflexión se articulará en torno a la noción de autor. La novela desarrolla abundantemente el motivo de la disolución de la autoridad

textual que subyace bajo la metaficción posmoderna, tanto por medio de la resurrección y de la posterior liquidación de los escritores del pasado dentro de la diégesis como a través de las agresiones metalépticas de la narradora contra su autora. Desde esta perspectiva, la novela aparece como un jovial eco de los debates de la teoría literaria en torno a la relación autor-obra. La desmitificación del autor, que pasa por la degradación de su figura y su posterior naufragio dentro de la ficción, está en consonancia con las premisas que priman en el campo de la teoría literaria desde la rotunda declaración de la muerte del autor en 1968 (Barthes 1984). El tono sarcástico que preside la narración evidencia la caducidad del paradigma del escritor-rey, que en su tiempo abrió la puerta al acercamiento biográfico a la obra literaria. Aunque la disolución del sujeto-autor dentro de un texto autosuficiente y encaminado hacia la impersonalidad¹ nunca se haya podido realizar por completo, como señalaron Seán Burke (1992) y otros muchos —y como muestra el propio texto boulllosiano, habitado por una fuerte conciencia de autor—, la desmitificación de los monstruos sagrados de la literatura universal y del autor mayúsculo evidencian la adhesión de la autora al modelo heredado de la ruptura epistemológica estructuralista, contra la tradición romántica.

Fiel a la afición de la autora por los dispositivos metaliterarios, la delirante intriga de la novela sostiene por otra parte una reflexión acerca de lo que hace la literatura y de lo(s) que hace(n) al autor. Interroga, en una vena abiertamente cervantina —tanto el nombre del Congreso y la proliferación de figuras de escritores como la obsesión de la narradora con la cuestión de la fama y de la posteridad recuerdan el *Viaje del Parnaso* (Cervantes 1983)—, la arbitrariedad del proceso de autorización literaria y la validez del canon que de él se deriva. Siendo tan aleatoria la dinámica de sedimentación de la norma literaria, ¿cómo no poner en tela de juicio la elevación de unos contados escritores a rango de autores míticos, de clásicos literarios?

La última parte estará dedicada a la intertextualidad, quedando las grandes obras del pasado parcialmente a salvo de la devastadora ironía boulllosiana. Y es que la vocación de la escritora es también una vocación *lectora*. La práctica intertextual ocupa un lugar destacado en su narrativa, articulada casi toda en torno a hipotextos matriciales: las memorias del médico Alexandre-Olivier Exquemelin inspiraron *Son vacas, somos puercos* (Boullosa 1991) y *El médico de los piratas* (Boullosa 1992); *Cielos de la tierra* (Boullosa 1997) se basa en ciertas crónicas de Indias; *La otra mano de Lepanto* (Boullosa 2005) dialoga con textos cervantinos, etc. En *El complot de los Románticos* las referencias abundan, pero el hipotexto más importante lo constituye *La Divina Comedia* (Dante 1891), alrededor de la cual se organiza toda la segunda parte del primer capítulo. Al

¹ Véase Compagnon 2008. El teórico francés habla asimismo de la “anulación [del autor] en la neutralidad de la palabra”.

actualizar el mito literario de la bajada a los infiernos, la autora se inscribe dentro de una larga cadena intertextual. El motivo del descenso al inframundo es una enorme matriz semionarrativa, que en Occidente se manifiesta desde la Alta Antigüedad e “irradia” (Brunel 1992) en la literatura, desde la *Odisea* (Homero) hasta *Ulises* (Joyce), pasando por la *Eneida* (Virgilio), que fue uno de los modelos de Dante. De modo que, si se consideran las fuentes del descenso dantesco a los infiernos, en realidad no estamos ante un mito literario, sino ante un mito literarizado². Esta reactivación del motivo de la catábasis es una buena ilustración de la plasticidad de las estructuras míticas, especialmente propicias para la actividad hipertextual (Thibault Schaefer 1994). Una actividad que a su vez contribuye a la consolidación del mito, si aceptamos la idea de que este no es sino un compendio de todas sus variantes³. Sea lo que sea, la escritura de “segunda mano”⁴ de Carmen Boullosa, al conjugar en su diálogo con *La Divina Comedia* el mito literario y su sustrato arcaico, afirma la validez del relato mítico para el presente, reconciliando plenamente, de paso, la modernidad con la tradición.

NAUFRAGIO DEL AUTOR Y DESPLAZAMIENTO DE LA TRADICIÓN CRÍTICA

El argumento de *El complot de los Románticos* refleja una tendencia notable de la novelesca de las últimas décadas, que ha visto proliferar las figuras de escritores dentro del espacio ficcional. Aquí nos interesará ante todo el largo cortejo de (auténticos) escritores muertos que componen El Parnaso, y en los que se encarna la tradición literaria. Pero con tal de entender la magnitud de la crisis auctorial que se plasma en la novela, también será preciso evocar los demás avatares del autor, a través del caso de la propia narradora —escritora fallida— y de su genitora —el personaje de autora, homónimo de la autora real—. Por lo cual analizaremos sucesivamente la presencia de esta conflictiva figura de autor en el plano diegético y en el plano (meta)narrativo.

Las herramientas críticas forjadas por la teoría literaria en los últimos años para distinguir las complejas facetas de lo que se suele llamar el “escritor”, y más

² Véanse las definiciones que de estos conceptos ofrece André Siganos. Para el teórico francés, el mito literario “se constitue par les reprises individuelles successives d’un texte fondateur individuellement conçu” (Siganos 2005: 96), mientras que el mito literarizado “reprend les éléments d’un récit archaïque sans doute bien antérieur à l’actualisation qu’il en présente, que cette actualisation soit simplement textuelle ou littéraire” (Siganos 1993: 27).

³ “[L]’intertextualité”, asegura Danièle Chauvin, “est [...] en bien des cas l’un des processus fondamentaux de l’édification, voire de la pérennité du mythe. Comme l’ont rappelé Jean Rousset, Raymond Trousson, Pierre Brunel et d’autres, le mythe est en effet la somme de ses différentes versions. La quête du mythe d’origine est aussi vaine que la quête de l’origine du mythe; le mythe n’est pas une donnée initiale et primordiale dont seraient tributaires toutes les leçons ultérieures; ce sont ces versions qui constituent le mythe” (Chauvin 2005: 175).

⁴ Así designa Alan Pauls la escritura de Jorge Luis Borges, en el título del séptimo ensayo del libro que le dedica al autor argentino (Pauls *et al.* 2000).

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boulosa

precisamente las nociones de “escenografía auctorial” y de “escritor imaginario” (Díaz 2005)⁵, son imprescindibles para entender lo que aquí está en juego. La distinción que establecen entre la realidad y el mito, la persona biográfica y la imagen auctorial que se proyecta en el campo sociocultural, resulta perfectamente operativa en el caso de *El complot de los Románticos*, donde los retratos de escritores, por ficticios, anacrónicos y carnalescos que sean en su mayoría, apuntan sistemáticamente al individuo que se oculta detrás del escritor imaginario.

Un simple repaso a las descripciones de los autores referenciales dentro del espacio diegético basta para comprobar la desacralización que sufren los “grandes” de la literatura, devueltos a su humana condición. Si muchos son observados con mirada benevolente, como Herman Melville, cuya trayectoria de escritor maldito le inspira a la narradora páginas llenas de empatía (Boulosa 2009: 30-31), la presidenta del Parnaso, obligada a satisfacer los caprichos de los ilustres espectros que se presentan en Madrid con ocasión del congreso, apunta los defectos de ciertos escritores revividos: “[L]legó Huidobro y con él los chilenos, José Donoso, amable y muy cansado, y Neruda y la Mistral, el uno más pomposo que la otra” (203). Al grupo de la revista *Sur*, Victoria y Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, lo califica de “cuadra lustrosa y mundana” (201). En estos individuos supuestamente etéreos la llamada de la carne se hace incontenible, quizá debido a la bulliciosa atmósfera madrileña. Muchos son los que se entregan a los placeres sensoriales en general, y sexuales, en particular. Entre sabotaje y deformación grotesca, Carmen Boulosa despoetiza por completo la figura del escritor y rebaja estos entes mitificados por la tradición crítica a su condición de seres humanos. Así, un Juan Carlos Onetti ebrio intenta manosear a Djuna Barnes (209), mientras otros intercambian parejas:

En el tercer piso, Carpentier tocaba a la puerta de los Paz. Le pregunté si podía ayudarlo. Me explicó que Paz lloraba porque Elena se había mudado al cuarto de Bioy. Silvina no se había dado cuenta porque estaba en la cama de Teresa de la Parra. (210)

La consistencia de los escritores referenciales por supuesto se erosiona en esta operación de desmitificación y de remodelación ficcional, a veces asentada en la realidad y, otras, alejada de cualquier tipo de verosimilitud. El de Dante es un caso extremo, pues su acceso a la condición de personaje pleno contribuye a la total “desrealización” de su persona biográfica. Lo caracteriza un potente impulso vital, que lo lleva a aprovecharse plenamente de la oportunidad que se le brinda de encarnarse de nuevo, aunque sea precariamente:

⁵ Sobre temas similares, véase también Maingueneau 2004.

—¡Mira!

Me llamaba el florentino, estaba parado a mi lado, vestido con nuevas prendas de pe a pa, con jeans, media cara escondida por una gorrita de béisbol azul que decía en letras doradas “I love Britney”. Estaba descalzo. En su pecho una leyenda, “Don’t fuck with me!” en gordas letras naranja. Ahí fue cuando caí en la cuenta de su juventud. [...]

—Dantecito, ¿por qué no escoges otra camiseta, una que diga otra cosa?

—¿Qué dice ésta?

—“No copulemos”, o “No me fastidies”.

—¡Estoy totalmente de acuerdo! ¡Con las dos premisas! ¡Vámonos ya!
(88)

El cuestionamiento de la auctorialidad transita parcialmente por estos escritores resurrectos. El tratamiento que se les inflige dentro de la ficción se adosa al canon estructuralista: aboga por la primacía del texto sobre el autor. De hecho, la insistente y mayoritariamente poco amena presencia de su persona biográfica —por encima de sus obras, apenas o nada mencionadas— tiende a convertirlos en caricaturas del escritor-rey. En este sentido, no se puede atribuir a una simple casualidad el que el título de la novela haga referencia al Romanticismo, que abrió la vía a la “coronación del escritor” (Bénichou 1973) y lo revistió de la plena potestad del creador, relegando la obra a un segundo plano. La promoción romántica de la imagen auctorial acompañó el desarrollo de una crítica literaria esencialmente ejercida desde el enfoque biográfico. La disconformidad de Carmen Boullosa con el modelo biográfico podría ser atestiguada por el discreto paréntesis de la narradora en este episodio en el que se evoca el caso del biógrafo de Elena Garro: “Había echado una luz distinta de origen biográfico (mis reticiencias, pero cada quién su cada cuál) sobre la imaginación extraña de la Garro” (Boullosa 2009: 161).

Pero donde mejor se ilustra la caducidad del paradigma romántico es en el capítulo final, que lleva la primacía del autor hasta las últimas consecuencias puesto que la cuestión de la díada autor/obra allí se resuelve, irónicamente, con una llana y simple descalificación de la obra. El autor se impone a expensas de una obra totalmente desestimada como tal: los escritores rebeldes no vacilan en quemar la novela premiada, en un barroco *happening* (219-220), y la novela descartada lo es “porque llegó firmada con un nombre que nadie reconoció” (223).

A estas marcadas alusiones a la tradición crítica heredada del Romanticismo, la novelista añade un guiño a la ruptura epistemológica estructuralista, con una interpretación literal, y muy personal, de la muerte teórica del autor. La ficción, en efecto, extenúa a los escritores que la habitan: el periplo mexicano termina con la segunda muerte de Dante; en cuanto a los demás autores, se exterminan mutuamente en la encarnizada ofensiva final:

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa

[L]a gimnasia anómala se tornó siniestra: los célebres autores lanzaron parte de ellos mismos: una cabeza se avienta a atacar el pie de su propio cuerpo; las manos se desprenden, se tornan tenazas, abren los pechos, sacan corazones, reemplazan sus lugares; las piernas caminan sin sus torsos; un hombre divaga ahí [...]. En todo caso: ¡horripido!, tanto que algunos entre los más duros de la revuelta se conmovieron. (249-250)

Sin embargo *El complot de los Románticos* es todo menos un manual de teoría literaria, y de este repaso burlón a los grandes modelos críticos del análisis textual —desde la lectura biográfica hasta la clausura estructuralista y el acercamiento inmanente al texto— tampoco sale ilesa la función lectora promovida por la Nueva Crítica, como se ve en el episodio en que los escritores muertos ofrecen lecturas sesgadas y totalmente opuestas de una obra inédita de Melville (33).

En todo caso, tanto los autores referenciales como las figuras de autores que emanan de los niveles narrativo y metanarrativo problematizan la función escriptural, desplazando la cuestión de la auctorialidad hacia la de la autoridad sobre el texto.

Obviamente, su ambivalencia constitutiva es el primer escollo contra el cual choca el autor en su intento de imponerse frente al texto. Debido a su condición de espectros, los autores muertos van presentados como seres intersticiales, marcados por el sello de la incompletud. Pero las demás figuras de autores —y en primer lugar la narradora— también son afectadas por una forma de negatividad. La vuelta de tuerca metaficcional ratifica el descrédito del autor mayúsculo, constantemente amenazado en sus prerrogativas: en la novela la guerra abierta de las instancias narrativa y metanarrativa representa una de las formas más agudas de la crisis auctorial. Si consideramos, siguiendo a Hannah Arendt, que la autoridad prescinde de la persuasión y de la coacción y descansa en el reconocimiento mutuo de una jerarquía⁶, la rivalidad que opone la narradora principal con la autora de papel atestigua la ruina de toda autoridad. Uniformemente disfóricos, los episodios metanarrativos constituyen auténticos atentados metalépticos. La narradora-personaje, en sus tercetos intentos de liberarse de la clausura diegética para ascender a la altura de la autora y despojarla de su función de control sobre el texto⁷, cuestiona directamente el vínculo de subordinación que debería unirla con su pigmalión: “El destino debió de encontrar a la que firma este libro muy dormida (o borracha o idiota, porque nosotros [los personajes] seguimos la marcha hacia el sur)” (Boullosa 2009: 136).

⁶ “La relación autoritaria entre el que manda y el que obedece no se apoya en una razón común ni en el poder del primero; lo que tienen en común es la jerarquía misma, cuya pertinencia y legitimidad reconocen ambos y en la que ambos ocupan un puesto predefinido y estable” (Arendt 1996: 102-103).

⁷ En esta metalepsis lectoral se felicita: “[N]oten cómo prácticamente la hemos podido marginar” (Boullosa 2009: 186).

A la hostilidad de la narradora, responden los accesos de autoritarismo de su adversaria:

- [E]l chico, mejor no lo digo aunque ya lo estoy diciendo, el chico me alborota la carroza.
—¡Basta! —retiembla en sus centros la tierra: ¡es la voz de la autora entrometida!—, ¡dije basta!
—¿Por qué te metes, Carmen? ¿No que el pacto y bla bla?
—Estás totalmente fuera de tu personaje diciendo lo de la carroza, qué ridiculez, no estás en tí, es un error.
—Será error, pero yo sé que sí me la alborrota.
—¿Cómo crees que te la va a alborrotar? ¡Tú no tienes carroza!
—¿Puedo seguir?
—Sigue, pero sin carroza. (190-191)

Tanto la facticidad de este personaje de autora —que no puede engendrar ningún efecto de realidad, puesto que la entrada a la diégesis le está vedada— como lo intermitente de sus incursiones, que resultan totalmente adventicias, contribuyen a su deslegitimización como figura de autoridad. En este episodio su socarrona presentación en *deus ex machina*, por parte de la narradora, pone además de manifiesto su extrema vulnerabilidad: dueña del verbo, la narradora asume la casi integralidad del relato, de modo que puede ridiculizar a su antojo a la odiada autora.

Pero la mengua de las prerrogativas de la autora no implica ninguna medra para el ente de ficción empeñado en desautorizarla. Por mucho que se esfuerce en afirmar su rol de *scribens*, exhibiendo los correspondientes atributos de la función —“[F]elicítenme, porque meter dos aviones en tan pocas líneas no fue fácil, es un triunfo de *mi pluma*” (136)⁸—, o en imponerse como sujeto de la narración, imprimiéndole su personal ritmo —como en este título de sección repetido hasta la saciedad: “Seguimos” (36, 58, 74, 100, 110, 113)—, la narradora termina invariablemente admitiendo su sujeción, en este episodio y otros más⁹. Por lo demás, el fragmento arriba reproducido (190-191) llama la atención sobre su deficiencia ontológica: no tiene “carroza”. Dicho de otro modo: carece de existencia extraficcional y, por consiguiente, de corporeidad. Teniendo en cuenta su endeblez intrínseca de personaje —su ausencia de nombre, su propensión a

⁸ El subrayado es mío.

⁹ Véanse estos ejemplos: “Ella, la distante, la tirana, emperatriz *a la que me someto*” y “Las arbitrariedades de la autora *a la que estamos sometidos* parecen no tener límite”. O este otro, en un momento en que la narradora ha cambiado de pigmalión: “El autor pasa la página mientras nosotros seguimos haciendo el idiota, varados esperando cómo seguir, [...] aguardando lo que nos imponga el loco [...]” (49, 149, 156). El subrayado es mío.

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa

autodesignarse como “muerta en vida”¹⁰, en cuanto que escritora fallida— y el que durante varios capítulos sea desposeída de la enunciación y esté condenada a verse actuar como simple personaje (136-137), nuestra aspirante a escritora difícilmente puede pretender a la condición de sujeto completo, sea de la diégesis, sea de la narración.

Se confirma, en suma, el análisis de Charline Pluvinet acerca de los personajes de autores:

La comparaison d'un grand nombre de récits fictionnels contemporains où apparaissent des personnages d'auteur permet de révéler un phénomène général tout à fait frappant : l'attirance de l'auteur vers l'inexistence par la négation de son statut ou la négation de sa présence. Bien que ces personnages forment une foule nombreuse et diverse dans la littérature contemporaine et bien qu'ils tendent même à se démultiplier au sein des récits, [...] nous assistons paradoxalement à une raréfaction des auteurs provoquée par un mécanisme de destitution interne puisque beaucoup de personnages finissent par perdre leur fonction d'auteur dans le récit. L'auteur devient ainsi une figure instable et fuyante, animée d'une "pulsion négative", pour reprendre l'expression employée par le narrateur de *Bartleby y compañía* dans le roman d'E. Vila-Matas, qui a décidé de s'engager dans une "enquête dans le labyrinthe de la Négation". (Pluvinet 2009: 251)

El problema de la autoridad alcanza un grado de complejidad adicional con la introducción de una imagen de autor al cuadrado: una imposible (puesto que falsamente extratextual) figura de autor real, situada por encima de la Carmen Boullosa ficticia. Siendo ante todo esta novela una variación humorística en torno a los conceptos elaborados y manipulados por la teoría literaria y a su personal obsesión por lo metatextual y sus cajas chinas; a este autor real que supuestamente los domina a todos, Carmen Boullosa lo tiene que echar también por la borda, abismándolo en la ficción, y dejando que así proliferen los reflejos, en un sinfín de figuras de autores encajadas:

Lo dije ya cuando describí someramente el libro: su trama es improbable. Parece novela de Carmen.

“¡Un momento! Convinimos en que no habría ataques.”

“No es ataque”, le digo a mi autora, “es descripción, pelona y fría”.

Bastó esto para que se me venga encima. Me amenaza con darme cran antes de acabar con mis páginas. Sé que es pura bravuconada, por nada del mundo tiraría su novela. Porque yo soy su novela, quiéralo o no.

¹⁰ “No soy nada sino una más entre muchos otros escritores muertos en vida”; “No que no simpatices, si recordar es lo único que nos queda a los muertos en vida o los curtidos en muerte” (25, 58).

“¡En esto *también* te equivocas!” me dice una voz.
—¿Tú quién eres? —yo.
—El otro autor de este libro. (Boullosa 2009: 246)

Así pues, la responsabilidad de la narración, por un lado, y de la autoría, por otro, se desplazan constantemente, a la par que proliferan las instancias en los relatos secundarios. El desplome del mito auctorial se cifra en esta transmitida, disputada, y en definitiva, indecible autoridad.

LA MIRADA CRÍTICA AL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL AUTOR. AUTORIZACIÓN Y DESAUTORIZACIÓN

Una de las facetas más sugestivas del personaje de la narradora es su condición de autora desautorizada. Este rasgo, común a tantos personajes de autores dentro de la narrativa contemporánea, posibilita una reflexión en torno a la (vana)gloria y a la mitificación del “Arartista”, “con rr, sí, con erre, y por supuesto que con mayúscula” (44). El diálogo entablado con *El viaje del Parnaso* se revela especialmente fecundo por lo que atañe a esta cuestión de la autorización del escritor, de su integración al canon.

En *El viaje del Parnaso*, poema “épico-burlesco” (Rivers 1993: 109) inicialmente publicado en 1614 y considerado por muchos cervantistas como menor y muy convencional en su forma¹¹, Cervantes retoma un motivo literario italiano en boga para describir, en primera persona, su alegórico viaje al Monte Parnaso, en compañía de los mejores poetas españoles; un viaje que culmina con la batalla contra el ejército de los malos poetas. La trama se elabora en torno al tema de la gloria, que tanta resonancia tuvo en la literatura renacentista.

El nombre que le da Carmen Boullosa al grupo de escritores muertos es un indicio casi contractual de la relación que une la novela con el poema cervantino. Dicha relación se hace más explícita a medida que avanza el relato, con el motivo del viaje (motivo compartido con su otro gran hipotexto, *La Divina Comedia*) y con la gran escena de la batalla, clímax de la novela y de su modelo. En el resto de la novela, la derivación se patentiza en la función escriptural, común al sujeto poético de *El Viaje del Parnaso* y al sujeto narrativo de *El complot de los Románticos*. De hecho, ambos textos juegan con el efecto de especularidad engendrado por la convocación de un personaje de escritor: en *El Complot de los Románticos*, se instaura un filtro potenciador de ficción con el personaje anónimo

¹¹ “De todos es sabido que el *Viaje del Parnaso* es una obra bien lejana de la fastuosidad crítica de los textos mayores cervantinos; es más, está tan lejana de las demás obras del máximo autor que debe colocarse en el peldaño más bajo de la escala de valores y a una respetable distancia del conjunto de su obra. Tenía razón Rivers cuando, hace veinte años, se quejaba de que el poema era «quizá la obra menos conocida, estimada y estudiada de todas las cervantinas», sin dejar de señalar años después que el *Viaje* es un texto de «lectura minoritaria» (Sansone 1993: 57).

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa

de la narradora-escritora, pero este personaje emana de una figura de escritora inscrita en el nivel metaléptico y designada, eso sí, como Carmen Boullosa. El ejercicio de autofabulación cobra una forma más ambigua en *El Viaje del Parnaso* con la coincidencia patronímica entre narrador y autor, y el toque netamente autobiográfico de algunos pasajes. El “yo” de *El Viaje del Parnaso* es liminar: sus andanzas fantástico-oníricas atañen a la ficción, pero las alusiones a su mala fortuna como poeta son claramente autorreferenciales:

En *Viaje del Parnaso*, Cervantes ech[a] una mirada irónica y reflexiva sobre su problemática inserción en el campo literario contemporáneo. En el siglo XVII existía en España un campo literario —definido, autoconciente [sic], estructurado y altamente competitivo— cuyo motor de distinción era la poesía, distribuidora principal del capital simbólico. Sin embargo, dado que la producción literaria no constituía un mercado autosuficiente, los escritores requerían del mecenazgo de los poderosos y, para conseguirlo, debían seguir los códigos y las reglas de la cultura cortesana. En este contexto, aunque Cervantes fuera una figura muy conocida (la mayoría de sus obras importantes se habían publicado), se lo seguía considerando un escritor marginal, principalmente por dos motivos: (i) llevar el paso cambiado: su triunfo se debía a la creación de un género nuevo, la novela (prosa de ficción), al tiempo que fracasaba con la poesía (teatro incluido), auténtico género canónico de la época y (ii) carecer de un mecenazgo claro y sostenido. (Vidal 2008: s.p.)

La voz cuyo lejano eco percibimos en la reescritura boullosiana es pues previa a la sedimentación de la leyenda auctorial cervantina. Al recurrir al mito absoluto de las letras hispánicas —el ilustre Manco— para comentar el tema de la fama y, sobre todo, de su ausencia, la autora demuestra un innegable sentido del humor.

Sea lo que sea, tanto el hipotexto como el hipertexto desembocan en una imagen de escritor(a) infame¹², desengañado/a y propenso/a al escarnio de sí mismo/a. Así, allí donde Cervantes escribe:

Vayan, pues, los leyentes con letura,
cual dice el vulgo mal limado y bronco,
que yo soy un poeta desta hechura:
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;
y que en la cumbre de la varia rueda
jamás me pude ver sólo un momento,

¹² “Infame”, en su primera acepción, significa literalmente “carente de fama” (Moliner 1998: 52).

pues cuando subir quiero, se está queda. (Cervantes, *El Viaje*, I, vv.100-108),

Carmen Boullosa transpone:

[S]oy una escritora muerta, de éstos y éstas abundan —o abundamos—. Primero porque lo de estar cadaverino quiere decir muchas cosas: muerto para el ojo público, muerto uno mismo como escritor —no escribir ni un pío o sólo caca de pío—, muerto para la vida con los otros, la vida social. (Boullosa 2009: 26)

Si la mención de la inconstancia de la “rueda” de la fortuna, en Cervantes, y del “ojo público”, en Boullosa, remiten ambas a la problemática cuestión de la fama, esta es valorada de manera sensiblemente distinta en una y otra obra. Por lo que respecta al renombre, a la gloria, el Renacimiento hereda la visión de la Antigüedad grecolatina: la verdadera gloria saluda el genio y ennoblece al individuo, garantizándole el acceso a la posteridad. En su enumeración de los poetas que embarcan en la nave de Apolo, el poema adopta la forma del panegírico, rindiendo tributo a los que considera dignos de reconocimiento. La batalla del Monte Parnaso les asegura “eterno nombre en tanto que dé Febo/ al mundo aliento y luz serena y pura” (Cervantes, *El Viaje*, VIII, vv.215-216).

Pero la fortuna es versátil y el éxito del buen poeta incierto:

—Créame vuesa merced —dije yo— que las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas; y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio: comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo [...]. (“Adjunta”)

La fortuna sepulta en el olvido a poetas decentes —entre otros, al propio autor de *El Viaje del Parnaso*— y colma de honores a escritorillos y a poetas que prostituyen su pluma. Dolorosamente consciente de que el éxito literario muchas veces se mide a la capacidad de adulación de los escritores, Cervantes denuncia repetidamente la obsequiosidad de los más, como en este pasaje, sacado de las advertencias finales de Apolo a los poetas españoles:

Ítem, se advierte que ningún poeta sea osado de escribir versos en alabanzas de príncipes y señores, por ser mi intención y advertida voluntad que la lisonja ni la adulación no atraviesen los umbrales de mi casa. (“Adjunta”)

En la fama, tal y como aparece en el poema cervantino, compiten por consiguiente dos lógicas: por su intermediario se concretiza una aspiración al reconocimiento social en el presente y, por otro lado, una noble promesa de inmortalidad.

En *El complot de los Románticos*, el motivo de la fama se desarrolla esencialmente

en su vertiente más prosaica, reduciéndose a una desesperada y muchas veces patética búsqueda de legitimación. Si El Parnaso, como institución, pretende hacerse garante de la posteridad literaria, el final de la novela apunta la vanidad de todo intento de controlar un fenómeno que responde a lógicas histórico-sociales complejas¹³. La arbitrariedad del proceso de consagración literaria es sarcásticamente puesta en evidencia en la novela a través de la institución misma: la integración a este grupo de autores míticos responde a reglas tan absurdas como las circunstancias en las que murió el escritor. Al peruano Manuel Scorza, por ejemplo, no se le manda invitación porque “[s]i fuera suicida, tendría entrada directa, pero como fue accidente aéreo, no...” (Boulosa 2009: 204).

En su carnavalesca revisión de la historia literaria universal, la novela también atrae nuestra atención sobre la paratopía del escritor (Maingueneau 2004) y sobre la manera como construye su imagen —sobre su *performance* de escritor en el campo literario—, sobre las modalidades de su incorporación a dicho campo literario y sobre los actores de su (eventual) mitificación. Así, alrededor de los escritores resucitados, gravitan cantidad de personajes que nos recuerdan que participan de la configuración de la imagen auctorial tanto los propios escritores¹⁴ como los editores, los biógrafos, los críticos y los apologistas.

Respecto a la construcción auctorial, y por lo que de la notoriedad se trata, la inflación de la imagen pública en las sociedades contemporáneas ofrece un blanco perfecto. La fama, en la novela, tiende a reducirse a la celebridad¹⁵, independientemente de todo criterio de mérito. El hambre de reconocimiento de la narradora se cifra en un deseo de visibilidad mediática:

[A]hora les ha dado por hacer listas de “los mejores treinta libros”, luego “los mejores 45 de prosa”, luego “los mejores 60 de cuento”, “las mejores 78 novelas”, y aunque agrandan el largo y acotan los géneros, niguas, mi nombre no

¹³ “[O]n aurait tort de considérer la célébrité comme l’antichambre de la postérité, celle-ci relevant souvent de logiques spécifiques. De l’une à l’autre, force est de reconnaître une grande part d’aléatoire, qui tient à la façon dont se fabrique et se transmet l’histoire elle-même. Sans être altérée, une œuvre peut ainsi avoir des résonances inattendues avec une époque qui n’est pas la sienne. La figure de l’artiste maudit, dont le talent n’est pas reconnu par ses contemporains mais qui accède à une gloire posthume, illustre ce phénomène, tout en rappelant qu’être célèbre de son vivant n’est ni suffisant, ni même nécessaire pour atteindre la postérité” (Juan *et al.* 2012: §21).

¹⁴ Se trata para el escritor de “faire accéder à la légende une identité de créateur qu’il nourrit de sa propre existence” (Maingueneau 2004: 137).

¹⁵ Nathalie Heinich recuerda la distinción terminológica operada por las *celebrity studies* entre “fama” y “celebridad”: “Dans le monde anglophone, une différence s’est développée entre deux termes en apparence équivalents, l’un d’origine anglo-saxonne, l’autre d’origine latine : *fame* et *celebrity*. Il semble que le premier renvoie à une acception plus traditionnelle, réservant la “gloire” à “ceux qui la méritent” par leurs exploits, alors que le second relèverait plutôt du monde contemporain des médias, avec une connotation plus démocratique ou moins élitiste” (Heinich 2012: 23).

aparece en ninguno, ni en las listas privadas que escriben y publican éstos o aquéllos, no estoy en blogs, ni en revistas, ni en suplementos, no estoy ni en lo más pinchurriente, nadie me mienta ni me deja de decir, porque hay que quejarse, tirar para mi lado, quiero decir, el de ellos. No existo. Google no renooce mi nombre. (Boullosa 2009: 46-47)

O sea que si la narradora se muestra especialmente acerba a la hora de describir a la poetisa norteamericana y si denigra su inmerecido éxito, aspira lo mismo que ella a la visibilidad. Y resulta sumamente irónico que, a falta de reconocimiento público, se resuelva finalmente a *negociar* su propia inmortalidad literaria:

[A]ntes de aceptar el cargo de Presidente, cuando me hicieron el “honor” de nombrarme cadáver en vida, les hice firmar un convenio o contrato. Pase lo que pase, ya estoy adentro del Parnaso o el Olimpo o como quieran llamarle. Quiéranlo o no [...], tengo mi sitio en eso que se llama la eternidad literaria, que a saber si existe. (205)

Este frustrado intento de consolidar al propio escritor imaginario corre pares, en *El complot de los Románticos*, con una crítica del canon literario. La tipología negativa de escritores de nuestra novela es deudora de una larga tradición satírica, a la cual pertenece Cervantes, pero los monstruos sagrados de la literatura universal que comparecen en el gran teatro boullosiano son tratados con supremo desenfado y en gran medida van designados nominalmente. Obligado a la lisonja por las circunstancias, Cervantes reprimía la crítica y esta se volvía casi inocua en el caso de los malos poetas, masivamente despersonalizados. Como observamos en la primera parte, la reintroducción de la persona biográfica de los escritores es un elemento determinante en la puesta en tela de juicio de la gran tradición literaria en la novela. De hecho, pocos son los escritores míticos que se salvan del devastador humor de la escritora mexicana. Aquí hay para todos los gustos, desde los muertos de hambre hasta los plagarios:

Durante la batalla final, Heinrich Heine interpela a Gustavo Adolfo Bécquer: “¡Plagiario! ¡Ladrón de baja estofa! ¡Tú no hiciste sino robarme mis poemas dando a los de tu lengua versiones torpes inspirado en malas traducciones para desvirtuar mi espíritu! ¡Panfletario! ¡Sombra deforme! ¡Vergüenza del romanticismo!” (220),

pasando por los escritores infatuados:

[Y] Juan Ruiz de Alarcón, con sus ínfulas que no se le bajaron ni muerto, las que se daba de que en sus venas corría sangre noble y quiénsabecúantocucú, aunque aquí entre nos no tenía ni la primera q ni la última cu en vena alguna

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boulosa

de qué vanagloriarse, también comenzó a inflamarse. (32),

o serviles, como Virgilio:

[S]i hubiera nacido en nuestros días sería funcionario de cultura, pero no de los que caen bien y todos celebramos, sino de los pesados que aplauden como focas a los políticos, se codean con los influyentes y les bolean los zapatos a los poderosos para sacarles favores. (63)

En boca de la narradora, la irreverencia hacia los autores autorizados a veces se torna crítica abierta, llegando a afectar la obra misma: “Los figurones escriben a menudo como estatuas, un fastidio. En este caso, sus libros son verdaderos ladrillos. La gente los compra porque son cinco estrellas, pero con el libro no pueden llegar a ninguna parte” (28). Para decirlo de otro modo: la relación que mantiene el lector con la obra de los autores mitificados por las instituciones literarias está teñida de magia social¹⁶. El libro, aureolado por el prestigio de su autor, llega a adquirir para el receptor cualidades totalmente independientes de su valor intrínseco. La narradora cumple aquí el papel del niño del cuento de Andersen, “El traje nuevo del Emperador”: revela una mistificación.

La crítica, sin embargo, vierte esencialmente sobre los orígenes de un canon basado en la tradición literaria occidental y cuyas pretensiones universalistas son discutidas. Se trata, más precisamente, de recordar que el canon no se autogenera, que está basado en un proceso de “inclusión exclusiva” y que su promoción no hace sino consolidar la hegemonía políticocultural de un grupo dado¹⁷.

Los traslados de sede del Parnaso reflejan la evolución del panorama literario contemporáneo, recuerdan la pérdida de influencia del Viejo Continente y el consecutivo auge de Estados Unidos como centro prescriptor del canon: “No me había tocado cambio de sede. A todo lo largo de mi gestión —mi hoy perdida presidencia— El Parnaso se había celebrado en Nueva York, los gringos venían llevándose la partida unas décadas, del fin de la Segunda Guerra hasta 2006” (29). La narradora interroga, desde la subalternidad, este modelo cultural hegemónico, la composición de la congregación del Parnaso siendo una clara emanación del mismo en su tendencia eurocentrista (con un foco netamente parisino) y, posteriormente, norteamericanocentrista. El sujeto de la enunciación se posiciona claramente y el viaje de Nueva York a México traduce la aspiración,

¹⁶ “Le sacré est autant dans le fétichisme des marchandises ou l’aura des œuvres d’art que dans les institutions religieuses et les discours mythologiques ou théologiques” (Lahire 2015: 205-206).

¹⁷ “Il faut donc entendre par ‘canons’ ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction” (Pollock 2007: s.p.).

en la presidenta del Parnaso, a un cambio de eje del campo literario. Paralelamente, describe una América marcada por la herida colonial y por un proceso de inferiorización cultural, que se materializa en una infrarrepresentación dentro del canon —infrarrepresentación de la que también sufre España, en tanto que periferia del centro primigenio—:

Porque eso sí, aprovecho para decirlo: en El Parnaso las letras anglosajonas, las francesas, las italianas, las alemanas están muy bien representadas, pero de los nuestros... ¡no saben ni quién es Quevedo! ¡Ni Rubén Darío! De José Martí [...] medio saben los gringos, porque es héroe político que juega a su favor. José Lezama Lima les parece nombre de fruta, de Macedonio Fernández no saben ni que existe. (159-160)

Y por supuesto están las mujeres escritoras, desconsideradas, olvidadas, negadas por la tradición, y defendidas por Flora Tristán en una enaltecida proclama feminista (220-221). La sensibilidad de Carmen Boullosa a esta cuestión es atestiguada por sus demás novelas y sus intervenciones públicas¹⁸, que dan cuenta de una auténtica preocupación por la desautorización de los escritores en femenino. En el extracto de la obra ficticia de Dolores Veintimilla y sus excrecencias encontramos una confirmación de la importancia de las cuestiones de la subalternidad y de la femineidad, que aquí van de la mano¹⁹. “En su versión de los hechos”, afirma Rosario Castellanos en el falso prólogo, “escapamos de la opresión de la Colonia de una manera que ojalá hubiera sido. Otra sería la historia de nuestra tierra. Otra la del mundo” (232).

Estas consideraciones propician otra lectura de la postrimera intervención de los escritores románticos, moderna versión de una batalla que constituyó el momento fundacional del Romanticismo francés: la batalla de Hernani. En el Romanticismo europeo se encarnó en efecto el afán renovador de una generación determinada a acabar con el academismo literario, con los moldes antiguos

¹⁸ «[A]ntes decías que eras escritora y era una marca de calidad; ahora es casi una marca de infamia. Las mujeres subimos y bajamos, somos un valor volátil». Y el momento actual parece, a ojos de la escritora, poco propicio para ser mujer, intelectual y creadora: «Estamos en un momento en el que las mujeres olemos mal y eso se ve en la literatura. Ya no viste ser mujer escritora». Le molesta mucho a la autora de *La mano de Lepanto* que se meta a las escritoras en un mismo saco, «como si todas escribiéramos igual» (Arenas 2009: s.p.).

¹⁹ No le resto importancia al humor y a la autoderisión, que efectivamente son esenciales a la hora de analizar la falsa novela de Dolores Veintimilla y su paratexto, pero discrepo parcialmente de Christopher Domínguez respecto a su alcance: “Importarán, más que las aventuras desopilantes, la parodia de la novela-dentro-de-la-novela, que resulta ser obra de Dolores Veintimilla, una romántica quiteña decimonónica, a su vez glosada por Rosario Castellanos, la estoica matriarca de las escritoras mexicanas, lo cual nos lleva, invariablemente, hasta Sor Juana y de allí, de nuevo, a Boullosa. Divertimento y parodia de la literatura femenina, de sus mitologías, sus prestigios y sus bochornos, *El complot de los Románticos* es también una autocrítica que renueva el sentido de la obra entera de Carmen Boullosa” (Domínguez 2009: s.p.).

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boulosa

y la imitación de los clásicos. Esta aspiración al cambio se plasma en la novela, donde los Románticos luchan contra la anquilosis de una institución que ha renunciado a valorar la originalidad²⁰. En este sentido, la conjura representa metonímicamente la eterna pugna de los márgenes contra el canon. La novela, en suma, dista del mero ejercicio de estilo, y cabría no subestimar su ambición. Si esta obra desaforada, jocosa, pop, dinamita el buen gusto literario tanto en el fondo como en la forma —al mezclar constantemente lo elevado y lo grosero, al multiplicar las digresiones, etc.—, lo hace también con el objetivo de recordar que los autores míticos —los “clásicos”— en su tiempo no lo fueron y que la reverencia no sirve sino para paralizar la creación.

LA INTERTEXTUALIDAD COMO PROPUESTA. *LA DIVINA COMEDIA* REINVENTADA

Pero las apariencias son engañosas. Esta proclama contrahegemónica no acaba en guerra cultural a escala global: en cuanto que edificio transtextual, la novela revela una concepción inclusiva de la literatura, que pone al descubierto la voraz, feroz y feliz vocación lectora de la autora.

En esta última fase del estudio pondré de lado el ya comentado hipotexto cervantino para centrarme en la red de referencias a “El infierno”, primera *cantica* de la *Divina Comedia*. El sombrío viaje emprendido por los personajes de la novela no se reduce a un mero juego formal, que sería pretexto a un dialogismo sin trascendencia con uno de los grandes mitos literarios occidentales y con el mito de la catábasis que le sirve de sustrato. Las referencias al poema de Dante no solo alimentan la trama en cuanto que temática, por medio de la activación de sus principales mitemas (el viaje, el personaje del guía, la entrada al inframundo, la invocación de los muertos), sino que le brindan la posibilidad a la escritora de dar forma a una auténtica propuesta auctorial: la de dar testimonio del presente.

Veamos primero qué forma adopta la relación con el mito literario. El hipertexto boulosiano no apela a competencias culturales específicas por parte de su lector, la presencia de Dante como personaje aclarando en sí el proceso de derivación. La naturaleza palimpséstica de la novela es por ende abiertamente asumida, como lo comprobamos en el siguiente fragmento, en el que la narradora profesa —parafraseándolo²¹— su admiración por el toscano:

²⁰ “En Madrid, sabíamos desde antes de que llegara la noche cuál iba a recibir el Premio Anual: una novelilla aguada, un reciclado bastante flojón de un autor famoso (y pomposo) que había estado haciendo grilla durante meses para obtenerlo” (Boulosa 2009: 217).

²¹ “¡Eres tú, Virgilio! la perenne fuente/ que expande el gran raudal de su oratoria! / le interrumpí con ruborosa frente. / ¡Oh! de poetas, luminar y gloria, / ¡válgame el largo estudio y grande afecto que consagré a tu libro y tu memoria!» / «¡Oh mi autor y maestro predilecto! / de ti aprendí tan sólo el bello estilo, / que tanto honor ha dado a mi intelecto»” (Dante, *La Divina Comedia*, “El infierno”, Canto I, vv. 65-73).

La verdad es que como que me gustó escuchar mi voz hablándole, citándolo engolosinada agregué:

“Eres tú mi modelo y mi maestro, de ti tomé el estilo con el que me gané algún día crítica, tan buena como mala. Nadie lo ha reconocido, pero es de ti de donde aprendí a juntar a los vivos y a los muertos, a la tierra y a los cielos, sean o no sean fantasiosos”.

[...] No lo dije sólo para darle coba o para recitar perica sin entender [...]. Lo dije porque lo creo, mi confesión venía cargada con una corriente subterránea porque fue (y es) uno de esos raros momentos en que la otra, la autora, y yo sentimos y pensamos exactamente lo mismo. (60)

Carmen Boullosa exhibe pues el mito literario que sirve de matriz a la novela. Señalemos, de paso, que la naturaleza indudablemente autorreferencial de la alusión de este “juntar a los vivos y a los muertos”, perfectamente aplicable a *El complot de los Románticos*, y la milagrosa coincidencia de opiniones entre narradora y autora de papel, ratifican la autenticidad de una profesión de fe que le abre al lector las puertas del personal panteón literario de la novelista mexicana.

La fruición con la que recicla los elementos constitutivos del mito dantesco en la segunda parte del primer capítulo, que narra el viaje de Nueva York a México, convierte su novela en manifiesto por un permanente enriquecimiento de la materia literaria común. En este sentido, la práctica intertextual boullosiana viene a ser una propuesta: plasma la *permanencia* de la tradición dentro de la modernidad, y del pasado dentro del presente. Lo cual posibilita una última lectura del desenlace de la batalla final. En la carnicería que remata la disputa de los antiguos y de los modernos se podría materializar la vanidad de toda pretensión a un cambio radical. Desde este punto de vista, también puede ser relevante el alisamiento de las temporalidades que se da en el viaje de la narradora y de sus dos acompañantes. Aquí, como en muchas obras de la autora mexicana, el pasado se deposita y despliega en un presente sincrético y totalizador: “[E]l tiempo no era (o por lo menos no *todo el tiempo*) una materia inflexible” (93), dice la narradora; y más adelante:

El florentino a punto de perder la razón... y yo también, porque el desconcierto de las temporalidades me provocaba vértigo. Las escenas se ocurrían en desconcierto, sin coordinarse, sin que una dijera “¡ahora yo!”, “¡ahora tú”, nada, ninguna esperaba el turno, pasaban sobreponiéndose las unas a las otras. El caso es que un despeite.

[...] [E]l espacio, el tiempo, el Todo estaba atestado de hechos o de sinhaceres [...]. (100-101)

La confusión, aquí, no solo afecta la temporalidad. Y es que la lectura boullosiana del mundo no puede tener la impávida coherencia de la lectura medieval que se encarna en *La Divina Comedia*, articulada en torno a una aprehensión

teológica del universo. La novelista renuncia por completo a la rigurosa organización que prima en su modelo y opta por un extravagante caos, que refleja la complejidad de las realidades contemporáneas. Multifocal, estrambótico, invadido por las referencias a la sociedad de consumo y a los medios de masa, el relato se ofrece como compendio de la condición posmoderna.

En su reelaboración de la materia dantesca, Carmen Boulosa conserva tan solo algunas de las unidades de significación que componen el mito: algunos de sus mitemas. Del trío Dante-Virgilio-Beatriz, solo rescata al primero. El papel de Virgilio, lo asumen alternativamente la narradora y las tres ratas parlantes que les sirven de monturas durante el viaje. Después de la entrada a los infiernos — por una boca de *subway*— la travesía dantesca por los nueve círculos del infierno es abandonada a favor de una cabalgata incierta, con destino a la frontera.

En cambio, la obra de Carmen Boulosa es fiel a “El infierno” por lo que respecta al motivo de la invocación de los difuntos. Si *El complot de los Románticos* solo se refiere al mito literarizado, en su versión dantesca, es de notar que, al igual que los demás grandes mitemas que estructuran el poema de Dante, este se arraiga en las catábasis arcaicas, por lo cual la filiación mítica de la novela en realidad es doble. Sea lo que fuere, la palabra de los habitantes del inframundo es recogida en varias ocasiones, y subsisten en la novela unos cuantos rasgos de lo que Henriette Levillain define como la “poétique de la parole et de l’écoute” (Levillain 2003: §6)²² de Dante. Me detendré en las invocaciones más impactantes, ambas directamente conectadas con *La Divina Comedia*, ya que emanan del propio personaje de Dante: “¿Qué paga esta alma en pena? ¿Cuál fue su error?”, pregunta (Boulosa 2009: 113); y otra vez: “¿Qué está pagando?” (132). Importa sobremanera la procedencia de las dos voces convocadas por medio de estas preguntas, que son las de mujeres mexicanas víctimas de la violencia de género. La primera es una migrante y su palabra va rápidamente mediada por la de la autora de papel, de la narradora y de un cantante anónimo (110-115). El efecto coral le proporciona al episodio una gran fuerza dramática. La segunda consiste en una intervención en discurso directo (133). El caso de esta mujer cuyo cadáver martirizado es encontrado por los protagonistas cerca de la frontera recuerda por supuesto la horrenda rutina de los feminicidios en Ciudad Juárez. Pero el punto de vista adoptado por la autora es aquí más complejo de lo que el texto deja entender, ya que la autora de papel, en el paratexto, extiende el ejercicio de la violencia a los varones, renunciando a un acercamiento feminista a la cuestión de la violación de los derechos humanos en México. En cualquier caso, el tratamiento del mitema de la invocación de los muertos dota el hipertexto de

²² Dicha poética “ne parle pas des morts mais aux morts et elle les invite à parler à leur tour. Elle n’est pas une description des mondes souterrains mais un colloque tenace avec les grands muets de l’au-delà, une mise en scène des fragilités, des limites et des pouvoirs d’une parole dont la vivacité de l’expression est maintenue intacte dans l’énonciation” (Levillain 2003: §6).

un suplemento de sentido en comparación con su modelo. Al deshacerse de la intención moral y didáctica que prevalecía en *La Divina Comedia*, al renunciar a la noción de “justo castigo”, Carmen Boullosa le confiere a su infierno laico el aspecto de una farsa absurda y trágica.

El sentido en que se realiza el viaje de *El Complot de los Románticos* es especialmente esclarecedor. Empieza en el (dudable) paraíso estadounidense, un paraíso por defecto que en ningún momento va descrito como tal y que solo se dibuja en hueco. Este va flanqueado de un centro comercial poblado de siluetas obesas, mudas almas en perdición. Hará de purgatorio: “El purgatorio es el equivalente a un mall —yo” (85). Los tres viajeros por fin desembocan en el muro fronterizo, donde empieza el infierno mexicano propiamente dicho. O sea que Carmen Boullosa trueca la trayectoria ascendente del iniciático viaje espiritual de *La Divina Comedia* por un vertiginoso descenso, sin ninguna perspectiva de salvación. Al hacerlo, subvierte por completo el mito literario en el que se asienta.

Las coordenadas de su personal versión de “El infierno” contribuyen a evidenciar la fuerza del *ethos* auctorial que se manifiesta en la novela. El recorrido de los tres personajes, por estrafalario y onírico que parezca, es ampliamente referencial: los infiernos de *El complot de los Románticos*, desgraciadamente, son terrenales. Ya no se trata de excitar la imaginación y de infundirle un justo temor al pecador, sino de denunciar los excesos y la indignidad del mundo que a la autora le ha tocado en suerte. De la silueta de Britney Spears, que se le aparece a Dante como encarnación del diablo (91) al “rap del NAPALM” entonado por las ratas (82), que recuerda de qué modo la ciencia del siglo XX se puso al servicio de la destrucción en masa, de los abismos consumeristas del *mall* a las migraciones económicas y a las alusiones al fundamentalismo religioso, desarrolladas en el sueño del terrorista (105-106); la novela oscila constantemente entre humor y horror en su retrato de la realidad contemporánea.

El complot de los Románticos potencia así el sentido de la canónica obra de Dante y de las que la precedieron, entre otras, la *Eneida* y la *Odisea*. Mediante el gesto de recuperación y reelaboración de este mito literarizado, la autora restablece parcialmente la autoridad que el relato proclamaba perdida, pues ni su cáustica mirada sobre el escritor y sus mitologías, ni el cuestionamiento del proceso de autorización que aureola de prestigio a unos cuantos escritores y los convierte en autores míticos impiden que aquí *hable* alguien, con voz firme: la imagen auctorial proyectada en el episodio del viaje a México —la imagen de una autora lúcida y comprometida con el presente— en sí confirma el papel de *sujeto creador* del escritor. Bajo esta óptica la intertextualidad, lejos de conducir a la disolución de un “yo” escritural sumergido por las voces y los ecos que atraviesan su texto, participa de la consolidación del sujeto:

[D]ans et grâce à l’intertextualité, le sujet ne meurt pas mais s’affirme. [...] L’émotion de l’art, pour le lecteur, c’est [...] cette double rencontre: celle de

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa

l'auteur qu'il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots, et celle, plus lointaine encore, de l'auteur avec lequel le livre dialogue. (Gignoux 2006: §8)

El autor, en definitiva, aún no ha muerto... Se impone aquí como una figura de alta tensión, que batalla e insiste desde su frágil posición de sujeto liminar. El carácter casi orgánico de la transtextualidad, en la narrativa boulllosiana, circunscribe pues la crítica de la autoridad auctorial y del canon y atrae la atención sobre el aspecto ampliamente lúdico de su acercamiento a la cuestión. Al piratear obstinadamente las obras del patrimonio universal, la novelista reafirma la vigencia de la tradición literaria y de los mitos eternos que la atraviesan. Una tradición decantada y constantemente reinventada por un sujeto determinado a hacer oír su voz singular. Carmen Boullosa, en suma, asume la tirantez consustancial a la condición del escritor contemporáneo, destronado pero consciente de que la literatura sigue siendo un ejercicio de responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante (1891), *La Divina Comedia*, trad. de Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Félix Lajoune [<http://www.traduccionliteraria.org/biblib/D/D102.htm>].
- Arenas, Paula (2009), “Irreverencia y justa denuncia en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa”, *20minutos.es* [<http://www.20minutos.es/noticia/456341/0/carmen/boullosa/romanticos/>].
- Arendt, Hannah (1996), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, trad. Ana Poljak. Barcelona: Península.
- Barthes, Roland (1984), “La mort de l’auteur”, *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- Bénichou, Paul (1973), *Le sacre de l’écrivain, 1750–1830. Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: José Corti.
- Boullosa, Carmen (2009), *El complot de los Románticos*. Madrid: Siruela.
- (2005), *La otra mano de Lepanto*. México: Fondo de cultura económica.
- (1997), *Cielos de la Tierra*. México: Alfaguara.
- (1992), *El médico de los piratas*. Madrid: Siruela.
- (1991), *Son vacas, somos puercos*. México: Era.
- Brunel, Pierre (1992), “Émergence, flexibilité, irradiation”, in *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 72-86.
- Burke, Seán (1992), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cervantes, Miguel de (1993-1995), “Viaje al Parnaso”, in *Obras completas de Miguel de Cervantes*, ed. Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas, 4 vols. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, vol. III [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/viaje-del-parnaso--0/html/ff32aa90-82b1-11df-acc7-002185ce6064_35.html#I_13_].
- Chauvin, Danièle (2005), “Hypertextualité et mythocritique”, in Chauvin, Danièle; Siganos, André; Walter, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago, 175-176.
- Compagnon, Antoine (2008), “La disparition élocutoire du poète”, in *Qu’est-ce qu’un auteur ?* [Seminario], *Fabula.org* [<http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>].
- Díaz, José Luis (2005), *L’écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l’époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- Domínguez Michael, Christopher (2009), “*El complot de los Románticos*, de Carmen Boullosa” [Reseña], *Letras libres* [<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-complot-los-romanticos-carmen-boullosa>].

¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boulosa

- Gignoux, Anne-Claire (2006), “De l’intertextualité à la réécriture”, *Cahiers de Narratologie*, núm.13 [<http://narratologie.revues.org/329>].
- Heinich, Nathalie (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard.
- Homero (1993), *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.
- Juan, Myriam, Nicolas Picard (2012), “Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l’étude historique du fait d’« être connu de ceux que l’on ne connaît pas »”, *Hypothèses*, 1, núm.15: 87-96 [<http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2012-1-page-87.htm>].
- Joyce, James (2001), *Ulises*, trad. de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas. Madrid: Cátedra.
- Lahire, Bernard (2015), *Ceci n’est pas qu’un tableau. Essai sur l’art, la domination, la magie et le sacré*. Paris: La Découverte.
- Levillain, Henriette (2003), “Dante: une poétique pour le XXe siècle”, *Revue de littérature comparée*, 4, núm.308 : 391-402 [<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-391.htm>].
- Lipovetsky, Gilles (1983), *L’ère du vide: Essais sur l’individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Moliner, María (1998), *Diccionario de uso del español*, 2 vols. Madrid: Gredos, vol. I.
- Pauls, Alan; Helft, Nicolás (2000), *El factor Borges: Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pluvinet, Charline (2009), *L’auteur déplacé dans la fiction: configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l’auteur dans la littérature contemporaine* [Tesis doctoral] [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00451032/document>].
- Rivers, Elias R (1993), “¿Cómo leer *El Viaje del Parnaso*?”, in *Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 noviembre 1990*, Barcelona: Anthropos / Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 105-116 [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_10.pdf].
- Sansone, Giuseppe E. (1991), “*El Viaje del Parnaso*: Testimonio de una discontinuidad”, in *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona. Anthropos, 57-64 [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_II/cg_II_06.pdf].
- Siganos, André (1993), *Le Minotaure et son mythe*. Paris : Presses Universitaires de France.

- (2005), “Définitions du mythe”, in Chauvin, Danièle; Siganos, André; Walter, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris: Imago, 85-101.
- Thibault Schaefer, Jacqueline (1994), “Récit mythique et transtextualité”, in Cazier, Pierre (ed.), *Mythe et création*. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires de Lille, 53-66.
- Vidal, Silvina Paula (2008), “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia”, *Cuadernos de historia de España*, vol. 82: 165-190 [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0325-11952008000100007].
- Virgilio Marón, Publio (2005), *Eneida*, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.

**LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA RISA Y DE LA COMEDIA:
HUELLAS ARISTOTÉLICAS EN LOS TRATADOS DE POÉTICA DE LOS
SIGLOS XVI-XVII**

**(The social function of laughter and comedy: Aristotelian footprints in the
poetic treatises of the 16th and 17th centuries)**

FEDERICA ZOPPI

Università degli Studi di Verona (Orcid: 0000-0003-2335-9430)

RESUMEN: Este estudio se dedica a analizar el valor social y ético de la comedia —y de la risa que de ella brota— según le atribuyen los tratados de poética de los siglos XVI y XVII. A partir del planteamiento aristotélico de la cuestión, la risa de origen literario se asocia de forma prioritaria con la comedia, como vuelve a proponerse por los tratadistas renacentistas que reflexionan sobre la comedia siguiendo las huellas del Estagirita. Se examinan en particular la *Philosophia antiqua poética* (1596) del Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602) de Carvalho, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, las *Tablas poéticas* (1617) y *Cartas filológicas* (1634) de Cascales. La comedia se presenta, ya en la breve reflexión de Aristóteles en la *Poética*, como un género profundamente arraigado en la sociedad civil, de la cual se consideraba una forma de retrato, proponiéndose como imitación de la vida y de las costumbres civiles. Por eso era necesario ajustar el poder transgresivo de la risa al contexto social para otorgarle un objetivo ético-moral, eliminando su vertiente amenazadora, susceptible de destabilizar la sociedad. La catarsis que la comedia provoca en el espectador teatral tiene precisamente la función de evitar el riesgo de una reacción incontrolada, “domesticando” el impulso transgresivo de la risa con un valor moral de ejemplaridad, que encaja en la concepción renacentista del arte que enseña deleitando.

PALABRAS CLAVE: Aristóteles, risa, sociedad, tratados poéticos, Siglos de Oro.

ABSTRACT: This essay studies the social and ethical value of comedy — and the laughter that sprouts from it — as a matter to which was given great consideration in the poetic treatises of the sixteenth and seventeenth centuries. In literature, laughter has always been associated with comedy, starting from the Aristotelian approach to the question; Renaissance treatises on poetic theories usually follow this point of view. This study examines in particular *Philosophia antiqua poética* (1596) by Pinciano, *Cisne de Apolo* (1602) by Carvalho, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) by Lope de Vega, *Tablas poéticas* (1617) and *Cartas filológicas* (1634) by Cascales. In Aristotle's *Poetics*, comedy is presented as a genre deeply rooted in civil society; it represents a form of portraiture, an imitation of civil life and customs. Therefore, it was necessary to adjust the transgressive power of laughter to the social context in order to grant it an ethical and moral purpose, neutralising its threatening side, which could be considered destabilising to society. The cathartic effect aroused by comedy in the theatre spectator has precisely the purpose of avoiding the risk of an uncontrolled

reaction, “domesticating” the transgressive impulse of laughter through the moral value of exemplarity; this fits the Renaissance conception of an art which is meant to serve people and delight them.

KEYWORDS: Aristotle, laughter, society, poetic treatises, Golden Age.

La comedia es uno de los temas centrales de varios tratados compuestos en España e Italia entre los siglos XVI-XVII, que siguen las huellas del planteamiento propuesto por Aristóteles en la *Poética*, estudiándolo y conformándolo a la nueva época. El redescubrimiento de la *Poética* fue uno de los motores que impulsaron el desarrollo del género teatral y la definición de su código compositivo: la *Poética* se acepta tradicionalmente como texto normativo, que establece el canon de la escritura y de la representación dramáticas.

En su obra el Estagirita remitió la disertación sobre la comedia a un segundo tomo, que, sin embargo, o no se escribió o se perdió; los teóricos y comentaristas que se enfrentan a la cuestión manifiestan una tentativa de ir más allá de los preceptos aristotélicos, intentando completar hipotéticamente su teoría¹. En particular, la cuestión de la utilidad moral del arte es eje central de la reflexión renacentista y la mayoría de los tratadistas se dedicó a ella en un ambiente de productivo debate cultural: las numerosas obras teóricas desarrollaron un interesante diálogo entre tradición e innovación, con el objetivo de adecuar los antiguos preceptos literarios a las nuevas exigencias debidas a la evolución de las costumbres y de la moral (Villari 2002: x).

La distinción aristotélica entre tragedia y comedia parece ser el punto de partida imprescindible para toda disertación teórica sucesiva, a partir de la cual la comedia se consideró fuente principal de la risa de origen literario:

La comedia es [...] imitación de hombres peores, pero no respecto a todo tipo de maldad, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto, una fealdad que no comporta dolor ni destrucción, como, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor. (*Poética*², 1449a 5, pp. 42-43)

La comedia no representa el vicio como corrupción moral, sino más bien los vicios de la gente común, los defectos y las carencias que se manifiestan normalmente en la vida cotidiana, que son causa de reprobación, incluso de risa, pero no de auténtico horror; por eso sus personajes nunca serán “peores” desde

¹ Sobre esta tendencia véase Vega 1997: 15-37. La reconstrucción de la teoría incompleta y supuestamente perdida del Estagirita se colocaría, en este sentido, en el mismo origen del neoaristotelismo literario.

² A cada tratado citado se atribuye una abreviatura bajo la cual figura en la bibliografía final.

el punto de vista moral³.

Esta noción de comedia se vuelve a proponer en los tratados del siglo XVI, donde se establece un vínculo explícito y directo entre comicidad y comedia, que designa el teatro como el lugar privilegiado de la risa de origen artístico. Las estructuras que están en la base de la comedia se identifican como típicas de la comicidad, en particular la burla, que se vuelve a encontrar también como núcleo de la escritura cómica en prosa. En la mayoría de los casos, los tratadistas que se ocupan, más o menos directamente, de lo cómico reducen la reflexión puramente teórica para servirse de ejemplos concretos, presentando una rica casuística de situaciones, normalmente sacadas de burlas teatrales⁴; de esta forma se ofrecen varios modelos prototípicos de comicidad, sin adentrarse en los mecanismos profundos de cómo funciona el artificio cómico. La sustancial imposibilidad de captar la esencia de lo cómico bajo un punto de vista teórico-descriptivo se soluciona y compensa a través de una larga enumeración de ejemplos concretos sobre lo que es cómico. Basta recordar la afirmación tautológica del Pinciano, “la risa es risa” y afirmaciones inciertas e indefinidas como “la risa está fundada en un no sé que de torpe y feo” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 389).

La tratadística española del Siglo de Oro se desarrolla entre dos tensiones opuestas, como notó Menéndez Pelayo (1974 I: 683-684): hay una tendencia clasicista, que se fundaba en los preceptos de Aristóteles y Horacio, comentándolos en latín o en vulgar, o interpretando sus teorías para la formulación de nuevos tratados originales según un enfoque más moderno, con vistas a ajustar los antiguos preceptos estéticos al canon renacentista; la segunda corriente se centraría en la defensa y desarrollo de las innovaciones propuestas en los dos grandes ámbitos de la literatura española que sufren los cambios más profundos: la poesía, gracias a la obra de Garcilaso de la Vega, y el teatro, por el impulso de Lope de Vega. Las obras que pertenecen a la primera categoría deben mucho a los teóricos italianos que se dedicaron a la reflexión estético-literaria; se puede suponer que muchos intelectuales españoles conocieran la *Poética* a través de los comentarios y las traducciones latinas o italianas, puesto que las traducciones de la obra de Aristóteles a la lengua castellana se realizan en época más tardía⁵.

³ Merece la pena mencionar la interesante perspectiva de Alessandro Piccolomini, en *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele* (1575), según el cual el aspecto “peyorativo” de la comedia no se hallaría en la sustancia de su asunto, sino en la misma acción que lo desarrolla, ya que, para suscitar la risa del auditorio, se hace hincapié en los aspectos ridículos y bajos de los personajes: la imitación estético-literaria se hace, entonces, peor que el modelo de la que procede y que imita: “i vecchi più avari, i giovani più dissoluti, i servi più infedeli, le meretrici più ingannatrici di quello, ch'ordinariamente trovar si sogliono; e il simil discorrendo per le altre sue persone” (*Annotazioni*, f. 51).

⁴ Merece la pena precisar que algunos tratadistas italianos, por ejemplo Minturno y Trissino, adoptan una perspectiva más amplia, considerando como modelos de situaciones cómicas también episodios procedentes de la narrativa breve de Boccaccio.

⁵ La primera traducción de la *Poética* al latino fue realizada por Lorenzo Valla en 1498,

Entre los estudios más significativos que reelaboran los preceptos aristotélicos destaca el tratado en forma dialógica de López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596). La epístola IX de la obra se dedica en su entereza a la comedia y, consecuentemente, al tema de la comicidad como su rasgo intrínseco. En primer lugar, se subraya la raíz popular de la comedia, que procedería del término griego “como”, que corresponde al castellano “barrio”⁶, ya que:

sus autores andaban de barrio en barrio, tomando las figuras que se les antojaba y haciendo personas y condiciones de aquellos cuyas figuras se vestían, pintando al hombre vano, hablador, lisonjero, glotón y a los demás viciosos, según lo eran y aun algo más feamente, porque la comedia es imitación de peores que ellos eran, como dijimos de la tragedia que lo era de mejores. (Phil. Ant. Poét., Ep. IX, p. 380)

Los tratadistas de la época áurea nunca olvidaron la lección de Aristóteles y su descripción de la comedia como representación de los peores, que se contraponen a la tragedia, en la que en cambio se realiza la representación de los mejores⁷. Como en la perspectiva aristotélica, estos “peores” no hacen reír por ser malvados, sino por ser tontos y físicamente feos, es decir, víctimas de una deformidad, exterior o interior. Condición indispensable para que se consiga causar la risa es que estas fealdades sean, sustancialmente, inocuas y no afecten la esfera de lo moral. A este propósito, es interesante la afirmación expuesta por Giason Denores en su *Discorso* (1586) sobre comedia y tragedia, donde se defiende la función ética y moral de la poesía: puesto que la comedia tiene que educar a los espectadores a la mejor forma de vida popular, se representará, por general, el universo privado y personal, lejos de los palacios y de las dinámicas del poder, que siguen siendo de competencia exclusiva de la tragedia. Es lo que teorizaba también Piccolomini en 1575, al afirmar que la acción de la comedia se funda “in persone di civile, e mediocre stato; e fondate (insomma) in questa

seguida por la de Alessandro de' Pazzi, publicada en 1536. La primera traducción al italiano fue la de Bernardo Segni, de 1549, mientras el primer comentario a la obra fue el de Robortello (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*), que remite al año 1548. El *De ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi, apéndice a su comentario a la *Poética*, representó una continuación y una respuesta a la obra de Robortello, y ambos se configuran como dos etapas fundamentales en el desarrollo del nearistolismo que intentó reconstruir las omisiones de la teoría literaria de Aristóteles. Por lo que atañe al español, las primeras traducciones a la lengua castellana fueron las de Vicente Mariner y Alonso Ordóñez, ambas de 1626, pero solo la segunda parece proceder directamente del griego. Véase Menéndez Pelayo 1974 I: 685-686 y Sánchez Laílla 2000: 15.

⁶ El mismo origen filológico del término lo plantea asimismo Carvallo en el *Cisne de Apolo* (III, p. 257); esta hipótesis se encuentra ya en las palabras de Aristóteles (*Poética*, 1448a 3, p. 39).

⁷ “En esto consiste también la diferencia que separa la tragedia de la comedia. Pues ésta tiende a imitar a personas peores que las reales, y aquélla a personas mejores” (*Poética*, 1448a 2, p. 38).

vita comune, che tutto il giorno si tratta, e si maneggia” (*Annotationi*, f. 142).

El espíritu ligero de la comedia no otorga a los autores la posibilidad de descuidar los preceptos generales que están en la base del arte humanístico-renacentista: a través de la risa, la comedia debe enseñar y proporcionar ejemplos de prudencia que se puedan aplicar a la vida cotidiana, social y familiar. El problema de la moralidad del arte, que es eje central de la estética de la época, domina en la definición de los límites de la comicidad: esta se inserta en la poética clasicista del “enseñar deleitando”, desempeñando un papel social y moral que se mantiene a una constante distancia de seguridad de las transgresiones más irreverentes. El hombre es un “ser social responsable que puede mejorar o empeorar por efecto de la literatura” (Bobes Naves 2008: 381), la que se configura, de esta forma, como un instrumento de enseñanza ética.

No es casual que el mismo Pinciano subraye que se promulgaron “leyes justas” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 380) para moderar las comedias y evitar que la imitación se hiciese demasiado “personalizada”, mencionando los nombres de las personas a las que se hacía referencia. A partir de estos ataques personales directos se desarrolla, según el autor, la sátira, forma expresiva que elude maliciosamente estas leyes civiles⁸. Al contrario, el papel social de la comedia era, según las palabras de Piccolomini, que “mordesse, e riprendesse, non gravemente, ma con qualche discreta modestia, e più tosto ridicolosamente, che ingiuriosamente” (*Annotationi*, f. 94)⁹. Se evidencia, de esta forma, la conciencia del poder desacralizador de la palabra cómica, que puede representar un peligro concreto en el ámbito social cuando se interprete como un arma contra alguien. Al contrario, en la comedia la percepción de esta amenaza social se contrasta a través de un proceso de “generalización”, vale decir presentando figuras ejemplares que representan vicios sin ponerles nombre alguno. La ejemplaridad es el vehículo de la enseñanza, necesaria para que la comedia sea socialmente útil, elevando los personajes a papeles funcionales y a símbolos universales.

La breve discusión del Pinciano (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 381) sobre la

⁸ Minturno, autor de un comentario a la obra de Aristóteles publicado en 1564, considera propia de la comedia la materia escénica mediana y común, “de personas que viven en el campo, o en la ciudad, que se dedican al cultivo de la tierra, o están a sueldo, al comercio, o a otros empeños semejantes”, mientras que la sátira representa a “los humildes y bajos, los risibles y personas muy a propósito para hacer reír” (*Arte poética*, p. 283).

⁹ Refini 2009: 98 ss. realizó un interesante estudio que analiza el tratado de Piccolomini en relación con la obra aristotélica, comparándolo a los de Maggi (*In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*) y Castelvetro (*Poetica d’Aristotele volgarizzata et sposta*). Maggi y Castelvetro se colocarían, en la teoría del estudioso, en los polos opuestos del binomio *prodesse et delectare*: Maggi interpreta a Aristóteles bajo una perspectiva moralista y pedagógica, evidenciando el valor moral que confirió a la poesía; según Castelvetro, al contrario, el fin principal de la poesía teorizado por Aristóteles sería el de entretener y, solo de forma secundaria, enseñar. El punto de vista de Piccolomini se configura como una posición mediana definida como “edonismo ético” (Refini, 2009: 98) que les otorga a ambos polos la misma importancia: la poesía puede transmitir con éxito un mensaje útil solo si consigue también entretener al receptor, captando su atención.

comedia llega a tres conclusiones principales:

Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana.

La comedia es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre.

Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa.

La comedia suscita en el espectador una forma de catarsis equivalente a la catarsis trágica¹⁰, aunque de polo opuesto. La tragedia, según el Pinciano, limpia el alma de las pasiones “por medio de miedo y misericordia” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. VIII, p. 335); a través de esta misma forma cumple con su objetivo de enseñar, mientras que la comedia lo alcanza por medio de “pasatiempo y risa” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 388). Se reitera el poder “activo” de la comedia, como algo que “actúa”, es decir que produce un resultado y que “tiene eficacia, poder y virtud para obrar” (*Aut.*), característica subrayada también en el *Cisne de Apolo* (1602) de Carvallo a la hora de definir la poesía dramática (*Cisne*, III, p. 254). Francisco Cascales en su tratado vuelve a proponer el mismo binomio: “la comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave que por medio del pasatiempo y risa limpia el alma de los vicios” (*Tablas*, f. 351). Ambas representaciones dramáticas llevan a una catarsis que, en la tragedia, se realiza en forma de purgación de sentimientos como la misericordia y el terror, mientras que la comedia “limpia” los ánimos de aquellos sentimientos que turban la vida cotidiana con pequeños problemas y preocupaciones concretas¹¹. Me parece que se puede afirmar que una de las mayores aportaciones del neoaristotelismo de la época áurea a la hora de tratar de completar la filosofía del Estagirita fue precisamente la propuesta de la existencia de una catarsis cómica paralela a la trágica, que eleva el género cómico atribuyéndole la misma función educativa desempeñada por la tragedia; en este sentido el binomio compasión/temor —o misericordia/miedo—, a través del cual se lleva a cabo la catarsis trágica, tiene su equivalente, análogo y opuesto, en la combinación de pasatiempo/risa, necesaria para la catarsis cómica.

Los interlocutores del diálogo del Pinciano aceptan, entonces, la tercera

¹⁰ Aristóteles subrayó la función catártica de la tragedia como un proceso de purificación emocional que posibilitaba el acceso a un estado de trascendencia de las pasiones para alcanzar una conciencia superior y una pacificación interior. Se diferencia de la noción de catarsis platónica, que tiene una función cognoscitiva, de liberación de las restricciones para conseguir la verdad a través de una purificación intelectual; según la teoría platónica la catarsis sería fruto de las relaciones dialógicas socráticas, y no de la fruición artística, ya que la poesía trágica, al representar un alejamiento de la verdad, no puede proporcionar un medio para conseguir un estado de conocimiento auténtico.

¹¹ Véase también Minturno sobre la función conmovedora de la tragedia, que “purga” deleitosamente pasiones como piedad, terror, maravilla de los ánimos de los espectadores (*Arte poética*, pp. 305 y ss.).

definición como la más apropiada y completa; luego discuten las diferencias principales entre comedia y tragedia. La comedia, aunque comparta algunos elementos con la tragedia, los escenifica para llegar a suscitar emociones completamente diferentes: por ejemplo, el horror y la compasión suscitados por la tragedia no penetran el auditorio de la comedia:

Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquéstos se quedan en los mismos actores y representantes solos y aquéllos pasan de los representantes en los oyentes. (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 385)

Además, la tragedia representa la vida de la que hay que huir, mientras que la comedia reproduce la que se debería tratar de realizar; el núcleo de la tragedia es la historia, por el contrario, la comedia es toda “fábula”; finalmente, la tragedia exige un estilo alto y la comedia uno bajo, que se conforma a sus personajes y situaciones humildes y populares. Cada una de estas características inspira una reflexión más pormenorizada, con la que se llega a concluir que todas las diferencias detectadas no son ciertas ni absolutamente invariables. En particular, la comedia, que se constituye de “carácteres” y “tipos”, parece acercarse en varios aspectos al género de tragedia que el Pinciano define “morata”, que tiene una explícita función didáctica: “morata se dice la que contiene y enseña costumbres” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. VIII, p. 339). A diferencia de la tragedia denominada “patética”, la “morata” se apunta a un objetivo más moral que estético, al igual que la comedia, así que su acción trágica se describe también como “mezclada de cómica” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. VIII, p. 340). Proporciona ejemplos concretos de comportamiento, haciéndose vehículo ideal de la combinación horaciana de deleite y provecho, y admite también un final feliz. Por todas estas razones, la morata se considera más útil, a pesar de que no conlleve el mismo deleite trágico que la tragedia definida “patética”, la cual, en cambio, cumple con el objetivo primario de mover a conmiseración. Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), extendió esta definición a la comedia en general, clasificando su enredo precisamente como “fábula morata” (*Tablas*, f. 371) —es decir ética— en la que típicamente se representan las costumbres, como ocurre en la comedia, “espejo de la vida humana” (*Tablas*, f. 385).

En sustancia “el género trágico se divide en dos categorías, la que expresa la emoción auténticamente trágica y la que da una lección moral” (Shepard 1970: 92). La caracterización de los personajes típica de la comedia parece poderse trasladar también al teatro más “grave”, en un movimiento que, según la opinión de Shepard (1970: 96), se debe al afán renacentista de realizar un arte didáctico. El único elemento, en la teoría escénica del Pinciano, que separa siempre claramente tragedia y comedia es que solo la comedia se constituye alrededor de lo ridículo como fuente de risa, factor que, de todas formas, siempre

se emplea como medio para transmitir una enseñanza al público popular¹², ya que la risa es impulso típico de la gente común y simple, mientras que es cosa insólita para las personas “graves”.

Carvalho, en el *Cisne de Apolo*, se ocupó de la comedia describiéndola como “imitación de la vida, espejo de costumbres, imagen de verdad” (*Cisne*, III, p. 256), cuyo asunto se centra en “fábulas y ficciones, semejantes a verdad” (*Cisne*, III, p. 258). A la objeción que el propósito de la comedia sería la pura diversión, de la que gozar en los momentos de ocio, se contesta que el entretenimiento fruto de la comedia es absolutamente honesto, acorde con las leyes divinas y humanas, legítimo y deseable como forma de alivio del trabajo cotidiano, al que se volverá con más eficacia y productividad después haberse concedido un descanso¹³. La comedia no es solo una *representación* de la sociedad —“espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las nociones y todos los estados [...] cifra y mapa de la fortuna, ansí de la persona particular como de toda la república” (*Cisne*, III, p. 265)—, sino desempeña también una precisa *función* social, la de procurar al individuo una oportunidad de distracción y desahogo del cansancio causado por el trabajo, después de la cual, es posible volver a desempeñar el propio papel social y productivo en el marco de la colectividad. Ya Aristóteles en la *Ética* (IV, 1128a-1128b, pp. 234-235) atribuía a la risa dignidad y valor social, además de un propósito estético. Para que esto se realice plenamente es necesario un espíritu sabio y templado, que sepa captar el entretenimiento sin llegar al exceso; se trata de la inclinación típica del hombre agudo e ingenioso, que se denomina *eutrapelia*, es decir, la capacidad de divertirse con moderación y dignidad, sin dejarse llevar por excesos indecorosos. De la risa es posible sacar provecho e, incluso, mejorarse, adquiriendo una aptitud más abierta al bien (eutropia) y más disponible y benigna hacia los demás en las relaciones sociales (eunoia)¹⁴.

En las *Tablas poéticas* de Cascales se puede detectar la influencia del Pinciano y de Carvalho, pero también de los tratadistas italianos, en particular

¹² Sobre este papel de la comedia, que “se sirve” del poder del entretenimiento para llegar al objetivo del *prodesse*, véase también Nardi 2006: 39 y ss.

¹³ “Llámasla entretenimiento y, siendo tan lícito y honesto, permitido es por leyes divinas y humanas para descanso de los hombres, que no pueden estar siempre intentos al trabajo; y no se pierde el tiempo que en descansar se gasta, pues se vuelve con mayores alientos al trabajo” (*Cisne*, III, p. 264).

¹⁴ Exceder los límites de lo ridículo significa convertirse en un bufón; al contrario, los que no admiten ni captan el humorismo se consideran demasiado duros y rústicos. Los pasajes de la obra aristotélica que tratan este asunto parecen configurarse como una respuesta a Platón que, en la *República*, presenta la comedia como una posible amenaza a la vida común y pacífica, porque causa desorden. Plebe 1952: 24 resumió la diferencia entre los dos filósofos afirmando que “per Platone il comico può essere valutato solo come l’opposto del serio. Per Aristotele invece il comico si avvia ad essere l’espressione e l’imitazione della vita comune”.

Minturno y Robortello¹⁵. La cuarta tabla está dedicada a la comedia, que se reconoce inmediatamente como el género más frecuentado por parte de los poetas españoles. Otra vez, se vuelve a encontrar la comedia que, en calidad de momento recreativo, produce una forma de catarsis precisamente gracias al desahogo cómico, que se traduce en el acto físico de la risa, “maliciosa, aguda, ingeniosa, fundada en la fealdad, y torpeza agena” (*Tablas*, f. 388). Como afirmó Aristóteles, se separa el espacio de la comedia del de la tragedia por no incluir nada realmente doloroso. Si lo ridículo se origina en lo feo, entonces, hay que limitar la gravedad de las causas para que el público no reaccione con compasión y empatía, sino con una risa divertida¹⁶.

Cascales amplía esta definición en otra obra posterior, las *Cartas filológicas* (1634):

tenemos en el teatro poesías que nos descubren las rayas de la naturaleza humana, y nos avisan del mal y del buen suceso que nos aguarda, y nos traen a la memoria los varios acontecimientos de la vida, y de ellos nos hacen un mapa universal, donde cada uno conoce y ve como en espejo sus costumbres, por las del otro que allí se representa, y aprende aquello que le ha de ser de provecho, y abomina aquello que le ha, de ser dañoso y veneno mortal si lo toma y sigue. (*Cartas*, Déc. II, Ep. III)

Cascales niega con decisión la existencia de la tragicomedia¹⁷: tragedia y comedia seleccionan asuntos diferentes y tienen, intrínsecamente, fines opuestos que nunca se podrán conciliar armónicamente en una fábula que mezcle los rasgos cómicos con los trágicos: “el trágico mueve a terror, y misericordia: el cómico mueve a risa”. Las obras que intentan llevar a cabo esta fusión antinatural “son hechas contra razón, contra naturaleza, y contra el arte” (*Tablas*, ff. 372-373) y si Plauto llamó su *Anfitrión* “tragicomedia” solo fue por burla¹⁸. Cascales fue bastante crítico contra el teatro contemporáneo, quedándose en la obstinada defensa de un riguroso —y ya anacrónico— preceptismo clásico:

¹⁵ Vega 1997: 80-81 subraya la influencia que las obras de Robortello y Maggi ejercieron en la tradidística posterior, italiana y española.

¹⁶ Véase también las palabras de Castelvetro que, en 1570, presentaba esta teoría aristotélica de forma análoga: “Anchora quelli inganni che nascondo dalle ‘nsidie degli huomini studiosamente tese fanno ridere purche allo ‘ngannato non segua grave danno” (*Poetica d’Aristotele*, f. 53v).

¹⁷ Otros tratadistas, en cambio, admiten esta posibilidad; Denores, por ejemplo, acepta la existencia en el mismo enredo de dos fábulas opuestas que, sin embargo, parecen mantenerse por separado: la fábula cómica está protagonizada por personajes populares y tiene un desenlace feliz, mientras que la fábula trágica implica figuras nobles e ilustres y termina en la desventura.

¹⁸ También el Pinciano menciona esta obra plautina afirmando que es una de las que “no son puras comedias y que tienen olor de lo trágico” (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 383), donde se evitan burlas y situaciones demasiado ridículas para guardar el decoro de los personajes graves.

no aceptó ciertas transgresiones técnicas, como la falta de unidad temporal y la mezcla de elementos cómicos y trágicos, que llevaría a un resultado innatural y monstruoso¹⁹. A pesar de esto, se admite la posibilidad de una comedia definida “doble” (*Tablas*, f. 332), con personajes nobles al lado de personajes humildes; de la misma forma, existe la tragedia “doble”²⁰, que tiene enredo trágico con desenlace feliz²¹.

Con estas afirmaciones Cascales parece disentir radicalmente de la teoría que Lope de Vega había expuesto hacía pocos años, en 1609, en el breve tratado poético, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*²²: la unión de cómico y trágico se presenta como el eje central de su disertación sobre el nuevo teatro contemporáneo²³, que admite esta transgresión hasta convertirla en norma deseable:

Mas pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza
que por tal variedad tiene belleza.
(*Arte nuevo*, vv. 171-180, pp. 312-313)

Según Lope, no es el asunto que selecciona el estilo trágico o cómico; no existe, efectivamente, una materia intrínsecamente trágica que se ponga a una cómica; antes bien, todo se puede moldear según las intenciones autoriales. Cascales, en cambio, formuló una clasificación más definida: lo trágico procede de la

¹⁹ Cervantes parece haber compartido muchas de estas críticas (véase en particular el capítulo I, 48 del *Don Quijote*), al igual que otros autores, entre los cuales Andrés Rey de Artieda, Esteban Manuel de Villegas, Cristóbal de Mesa, Cristóbal Suárez de Figueroa, Antonio López de Vega, que objetaron precisamente contra la confusión entre lo cómico y lo trágico, la risa y el llanto, entre lo popular y lo noble.

²⁰ Con el término “doble” Minturno define “aquella fábula que sea mixta de poesía cómica y trágica” (*Arte poética*, p. 403).

²¹ Según el análisis de Menéndez Pelayo 1974 I: 724, Cascales no entendió a fondo el teatro de su tiempo a causa de una excesiva dependencia de los modelos clásicos, en particular parece interpretar a Terencio como norma absoluta, excluyendo del universo de la comedia elementos, como las doncellas solteras o los viejos casados, que existen en otros autores clásicos, como Plauto, el cual representa un mundo más amplio y abigarrado que el llevado a la escena por Terencio.

²² Sobre la relación del *Arte nuevo* con sus fuentes clásicas y sus antecedentes italianos véase Conde Parrado 2010 y Profeti 2010.

²³ Sobre este asunto en el teatro de Lope y las modalidades aplicadas por el autor para alcanzar esta hibridación de cómico y trágico véase Antonucci 2011.

política, de la administración del gobierno y del estado, mientras que lo cómico viene de la economía, en particular de cuestiones menores que atañen al balance familiar; además, el género satírico se origina en la ética, reprobando los vicios e intentando guiar hacia el mejor comportamiento social posible (*Tablas*, f. 25).

Algunos de los temas del tratado de Lope fueron adelantados por Giraldo Cinthio unos cincuenta años antes: su poética parece fundarse en un ideal de moderación aparentemente clásico —“la bellezza, adunque, è posta nel mezzo fra due estremi” (*Intorno al comporre*, p. 209)— que, en realidad, pone en duda algunas de las afirmaciones teóricas antiguas. En la general —y tradicional— intención de evitar los excesos, tanto de vulgaridad en la comedia, como de patetismo en la tragedia, los dos géneros acaban acercándose, matizando los rígidos límites que clásicamente dividían la expresión trágica de la cómica²⁴.

Lope, como sus predecesores, presenta la comedia como imitación de las acciones y de las costumbres y prescribe unos preceptos técnicos que, en realidad, poco tenían de efectivamente innovador y seguían, en la mayoría de los casos, a Aristóteles en la aplicación de la unidad de acción, de un estilo elegante y de un verso conforme con la materia tratada, buscando un efecto general de decoro. Lo que, en cambio, parece renovador, e incluso revolucionario, es el papel que se le otorga al público: si ya son escasos los teóricos que, a la hora de determinar el objetivo del arte, consideraron también la inclinación del receptor, la posición de Lope da un paso más allá, dando prioridad al gusto del público sobre cualquier precepto, haciendo del arte dramático una manifestación literaria que, en su misma composición, tiene que ajustarse a las expectativas y exigencias del público al que se dirige y que la financia²⁵. Lope reconoce, contra el rigor de las normas tradicionales, que la preceptiva dramática aplicada por la mayoría de los autores del Siglo de Oro no era la que sabía entretener al público, ni suscitaba su atención. De esta manera el teatro se hace también comercio, actividad económica de la que sacar un provecho concreto, trabajo del que vivir y que, por eso, tiene

²⁴ Aristóteles mantenía lo cómico y lo trágico claramente separados, también en las características técnicas: la simultaneidad de múltiples enredos se consideraba rasgo aceptable en la comedia, pero no en la tragedia, que apuntaba necesariamente a una acción única. Además, mientras que Giraldo Cinthio, como ya Denores, admite la posibilidad de una fusión entre cómico y trágico, para que la tragedia pueda resolverse en un desenlace feliz, Aristóteles, en cambio, prescribía la trayectoria opuesta, es decir, de la felicidad a la infelicidad. A pesar de esto, Giraldo Cinthio construyó su actividad de autor dramático en el respeto de las normas aristotélicas, en particular en la tragedia titulada *Orbecche*.

²⁵ Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia / Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que ha acabado esta semana, / cuatrocientas y ochenta y tres comedias? / Porque, fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente. / Sustento, en fin, lo que escribí y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto. (*Arte nuevo*, vv. 362-374, pp. 335-336)

que seducir a aquel auditorio sin el cual ni siquiera podría existir. El aspecto más innovador de Lope es precisamente el hecho de conciliar una perspectiva tradicionalista con las nuevas exigencias de la sociedad de su tiempo.

Lo que emerge de estos tratados y, en particular, de las palabras de Lope, es la conciencia cada vez más determinada del poder del medio teatral y de la influencia que puede ejercer sobre los espectadores: lo que la comedia enseña está destinado a aplicarse a la vida cotidiana y, por lo tanto, sus consecuencias sociales son directas e inmediatas. Esta caracterización de la comedia se puede encontrar también en las palabras de Piccolomini:

Le comiche imitazioni [...] ci rendono cauti, avvertiti, prudenti, e con gli esempi in somma, che ci mostrano delle fraudi, e dei vizi, di che per il più son piene le azioni ordinarie di questa vita nostra comune; ci fan divenir coi casi degli altri, più prudenti nei propri casi nostri. (*Annotazioni*, Proemio, s.n.)

Esta concepción de la fuerza de la comicidad teatral se encuentra ya en la postulación de Minturno en *L'arte poetica*: la *vis comica* de la comedia deriva su eficacia de la representación concreta, delante de los ojos de los espectadores, de las situaciones más risibles. El “cómico de obras”, entonces, consigue impresionar al receptor de manera más intensa que el “cómico de palabras”, puesto que el autor

narrando destaca y pone ante los ojos las cosas verosímiles, y las que son feas talmente como la cara de aquel de quien se habla y el razonar y el vestido se ve directamente; el oyente estima entonces que todo esto se hace en su presencia, y que son verdaderas las cosas narradas. (*Arte poética*, p.431)

Se trata de una comicidad “de acción”, concreta y físicamente representada en la escena. Además, se podría añadir, la comicidad teatral es también corpórea: adquiere una eficacia superior precisamente porque el teatro es el único medio en el cual, a las estrategias literarias, se suma todo lo que los actores y el contexto teatral añaden al texto (mímica, vestidos, gestos, gestualidad, etc.).

La tratadística de la época, sobre todo por lo que atañe a la comedia, parece, por lo general, orientarse hacia un ennoblecimiento del género cómico, elevándolo a nivel del trágico, justificando, sobre todo bajo un punto de vista moral, una manifestación literaria que en el Renacimiento se estaba haciendo cada vez más popular también en los ambientes cultos. No se podía, entonces, admitir que se tratase de obras que no cumplieran con las normas morales, que se suponía gobernasen siempre cada acto de creación artística. Por un lado, hay la necesidad de dar dignidad estética no solo a un género como la comedia²⁶, sino más bien a

²⁶ El mismo Aristóteles en la *Poética* alude a esta desigualdad a la hora de considerar tra-

una forma de expresión artística que iba conquistando un público cada vez más amplio, también en el ámbito de la prosa con la difusión de la narrativa de entretenimiento. Por otro lado, se mantiene la tendencia aristocrática moralista que impone con superioridad su ideología a las clases más bajas con en el objetivo de educar al vulgo. En este sentido, la aproximación del comentario de Robortello a la cuestión de la moralidad del arte parece ser particularmente innovadora, a pesar de ser una de las aportaciones más tempranas. La atención del autor se centra en el componente artístico de la poesía, separándolo de la cuestión moral. El teatro representa pasiones, negativas y positivas, y está protagonizado por personajes buenos o malos, que no tienen otro valor ni otro significado que el escénico. El objetivo del arte es el arte mismo, y los juicios a los que se somete deberían mantenerse en el plano artístico, sin aplicarlos a cuestiones extrínsecas como la moral²⁷.

Bobes Naves (2008) identificó en el clima de la Contrarreforma la causa por la que se puso en duda la autonomía del arte, otorgándole una precisa función social; la misma que, por ejemplo, se encuentra en el teatro de Lope de Vega, portavoz de la ideología monárquica y defensor del orden social. La cultura de los Siglos de Oro subraya el valor moral y ético del arte que, ni en sus manifestaciones más ligeras y divertidas, puede permitirse ser frívola. Esto se hará evidente sobre todo en el teatro, como expresión cultural que alcanza de forma directa e inmediata un público muy vasto, convirtiéndose en auténtico instrumento de persuasión.

Aristóteles, destacando la necesidad de que el espectador pudiera sacar de la comedia ejemplos de conductas aplicables, ya parecía subrayar el potencial

gedia y comedia, afirmando que esta última no fue “tomada en serio desde el principio” (*Poética*, 1449b, p. 43).

²⁷ Análoga parece ser una aportación menor, pero muy interesante por su modernidad, la de Giulio del Bene, que compuso la lección *Che la favola della commedia vuole essere onesta e non contenere mali costumi*, leída en 1574 en Italia durante una sesión de la *Accademia degli Alterati*. El autor le otorga a la comedia la dignidad de un género que no implica un nivel bajo, ni en lo que concierne la forma ni en el contenido. Cada género constituye su eficacia y encuentra su perfección en el cumplimiento de sus rasgos específicos y de su naturaleza, que, por lo que concierne la comedia, se hallan en la esfera de lo mediano. Del Bene se alineó con la definición tradicional aristotélica de la comedia como imitación de los peores, excluyendo de ella la acepción moral: no se representa la deshonestidad, que nunca puede ser fuente de risas, sino solo de reprobación. Proponiendo los ejemplos de Aristófanes, Plauto y Terencio, Del Bene subrayó como la comedia clásica, griega y latina, no tiene nada de despreciable o indecoroso: “Se io non mi inganno, si come il fine della tragedia è il più delle volte misero e doloroso e dello artefice di essa è il muovere compassione e timore, così il fine della comedia deve essere allegro e giocondo et il comico debbe muovere in essa il riso et il contento; come sarà egli mai possibile che egli ciò consegua e per la favola disonesta e per quelli che leggeranno la sua commedia, o verso coloro che recitare la udiranno, se con la bruttezza della disonestà egli corromperà e guasterà la sua favola, che tale vizio non riceve, e se gli auditori, in cambio di allegrezza e contento, odio e sdegno e vergogna da leggerla et udirla ne riportono?” (*Favola*, p. 185).

peligro social que el teatro podría representar²⁸. Efectivamente, el propósito didáctico de la comedia parece dirigirse más a la ética colectiva que a la moral individual. La comedia asume un valor civil y social, al considerar la población como un cuerpo colectivo, proporcionando una representación de la manera en la que vive la gente común como resultado de las decisiones tomadas por parte de las esferas oficiales. La existencia de este universo “mediano”, sin embargo, fue detectada también en la tragedia, por ejemplo por parte de Denores:

Le principal persone della tragedia e della comedia [...] deono esser tra buone e cattive, cioè mediocrement buone e mediocrement cattive per qualche errore umano; ma la comedia deve esser delle persone mezzane tra buone e cattive negli errori umani per certe sempietà e sciocchezze che concitano il riso; e la tragedia tra buone e cattive negli errori umani per certe orribilità che concitano il terrore e la misericordia. I mezzani errori degli uomini grandi et illustri sono gravemente castigati dalla divina provvidenza [...]; et i mediocri commessi per ignoranza dalle persona private non sono così aspramente condannati, rimanendo nascosti e sepolti nella loro bassa fortuna e semplicità, non essendo di tanto cattivo esempio. [...] Le facezie, i motti et i ridicoli, ne' quali è fondata la comedia, non possono aver luogo in quelle persone che sono in tutto buone, essendo cosa empia e contra le creanze civili schernirsi e burlarsi di esse, né parimenti in quelle che sono in tutto cattive e scelerate, meritando esse maggior pena e castigamento di quel che porta seco il ridicolo. (*Discorso*, pp. 384-385)

Se reduce la diferencia entre los personajes de la comedia y los de la tragedia, que, según la opinión de Denores, parecen apartarse bajo el punto de vista de la procedencia social, pero no moral. En los dos casos, se trata de *personae* sometidas a la posibilidad de caer en el error, que es, al fin y al cabo, lo que funda la misma acción dramática y que constituía la misma clave de lo cómico aristotélico. El Pinciano parece proporcionar la misma idea, es decir el personaje trágico no tiene que ser ni malo ni bueno, sino más bien “de tal condición que, por algún error haya caído en alguna desventura y miseria especial” (*Phil. Ant. Poët.*, Ep. VIII, p. 340). Si, por una parte, Lope de Vega —y con él Giraldi Cinthio— acerca tragedia y comedia hasta proponer una fusión bajo la perspectiva estética y dramática, otros tratadistas, como el Pinciano, anulan la distancia entre los dos géneros desde el punto de vista de la moralidad expresada por sus personajes.

²⁸ La génesis de esta visión politizada de la comedia tiene sus raíces ya en la *República* de Platón, donde el término *eutrapelia* designa un grado moderado y aceptable de ridículo. Sin embargo, este concepto conlleva una sensación de ambigüedad, debida a la naturaleza ilusoria del placer de la risa. Esto, de hecho, no es objetable en sí mismo, pero se convierte en un peligro cuando se identifique con una pérdida de control, con una expresión de lo irracional del alma que puede afectar toda la sociedad.

De todas formas, la dignidad, tanto estética como moral, del género cómico se compara y se aproxima cada vez más a la que se atribuye tradicionalmente al trágico.

Tragedia y comedia no se diferencian ni en la estructura ni en los objetivos, puesto que las dos comparten el mismo propósito pedagógico, que se realiza a través de un momento de catarsis; las diferencias sustanciales se hallan, como subraya Villari (2002: xxxviii), en la calidad de las acciones representadas y en las estrategias empleadas para suscitar esta catarsis en el público.

Esta misma diferencia se subraya también en la *Philosophía antigua poética*:

Como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa; y así ésta como aquélla, llorando y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas prudecia para se gobernar el hombre en su familia. (*Phil. Ant. Poét.*, Ep. IX, p. 381)

Si parece claro el hecho de que la comedia suscita la risa en los espectadores, hay que precisar también, como hizo Giraldi Cinthio, que hace falta evitar situaciones y medios demasiado vulgares o groseros, ya que siempre se trata de una risa que apunta al decoro y a educar la conciencia ético-moral del espectador, siguiendo los ideales de la moderación y la prudencia como lógica de conducta social. El propósito de las burlas escenificadas será, entonces, el de

indurre negli animi loro buoni costumi, perché, venendo tal riso per cosa sconcia da essere col riso beffata, lo spettatore cerca di non incorrere in cosa tale per essere schernito et se forse vi si vede essere incorso, se ne astiene, onde avviene che così purga la comedia gli animi col riso, come gli purga la tragedia col terribile et col compassionevole. (*Intorno al comporre*, p. 310)

La risa que brota de la comedia, así como el llanto que se origina en la tragedia, no representan los objetivos finales de la obra —“il comico non si metta il riso innanzi et il tragico il pianto per suo fine” (*ibidem*)— sino medios con los que llamar la atención del público para que se abra a la recepción de una enseñanza. Por eso, la comedia que suscite risa a través de vulgaridad y que no respete el principio estético y ético del decoro no puede considerarse digna ni bien lograda.

Lo cómico plantea el problema de introducirse de forma armónica en el contexto social: el propósito de enseñar tiene que neutralizar las vertientes transgresivas de la comicidad; se proponen modelos que tienen que ser evitados, alcanzando una enseñanza positiva a través de la representación de lo negativo. Todo lo que suscita risa parece originarse a partir de una rebelión contra el orden

de la cual se hace cómplice el que se ríe, es decir algo que rompe o perturba una entidad lógicamente compuesta, como puede ser una costumbre social, una expresión lingüística, una imagen estética, una convención moral o ética²⁹. A través de la risa se exorciza este poder transgresivo, admitiendo lo cómico en las instancias sociales como algo que no representa un peligro sino solo un motor de diversión, algo tolerado e, incluso, utilizado por las clases dominantes para transmitir un mensaje social al pueblo, como ocurre precisamente en la comedia áurea³⁰.

En este sentido, condición necesaria por la cual se produzca la risa es la falta de identificación por parte del espectador en el personaje del cual se ríe. Lo expresó con gran claridad Trissino en su *Poética* (1529)³¹ al afirmar que “niun gobbo si ride di un altro gobbo, né zoppo di zoppo” (*Divisione*, p. 70). También por esta razón, la catarsis generada por la comedia es de polo opuesto con respecto a la suscitada por la tragedia: la comedia supone que el espectador tome las distancias de lo ridículo y lo perciba como algo ajeno que lo afecta directamente; al contrario, la tragedia, para conseguir la purgación de las pasiones, se funda en un sentido de empatía y participación de los sufrimientos padecidos por los personajes³². Por una parte, lo cómico desempeña una función denigradora, que ridiculiza un sujeto percibido como extraño, como una amenaza al orden natural o tradicional; por otra parte, el resultado es una “risa de adaptación”, que permite incluir estos elementos en el ámbito de lo conocido y de lo que se puede clasificar. La risa siempre se configura como algo ambivalente, que subraya lo negativo para familiarizarse con ello, pero, al mismo tiempo, procede siempre de una posición de superioridad desde la cual se puede juzgar el mundo.

²⁹ Jammes 1980: 6-7, por ejemplo, a la hora de clasificar los casos discutidos en la *Philosophía antigua poética* que producen un efecto cómico, enumera cinco categorías: lo disparatado, esto es lo cómico de la simpleza y de la necesidad expresado por el gracioso o por el bufón, hasta sus manifestaciones más absurdas; lo descompuesto, que se halla en la fealdad y deformidad física y en actos ridículos involuntarios, como las caídas; lo escatológico; lo picaresco, que proporciona una comicidad de engaños, estafas, burlas, etc.; y lo erótico: se puede notar como todas las categorías remitan a una rebeldía contra las convenciones sociales, de lo racional, de la lógica, y de la moral. En este sentido, la comicidad escatológica representa el acto subversivo más radical y transgresivo, que introduce en el mundo social lo que normalmente se excluye porque causa vergüenza (Jammes 1980: 7-9).

³⁰ Sobre la función propagandista de la comedia en la sociedad del Siglo de Oro véase Díez Borque 1976: 129 y ss. El estudioso subraya también que la función de la comedia era la de proyectar una imagen idealizada del poder, que ofreciera una “evasión de la realidad” (Díez Borque 1976: 357); al teatro del Siglo de Oro, por lo tanto, no se podría atribuir un auténtico valor realístico o testimonial bajo la perspectiva histórico-social.

³¹ La obra de Trissino en 1562 se publicó dividida en seis partes, llamadas *Divisioni*: las cuatro iniciales se dedicaron a cuestiones lingüísticas y métricas, la quinta y la sexta a otros motivos de las principales polémicas literarias de la época, como mimesis, catarsis, poema y tragedia.

³² Vega 1997: 33 se refiere a esta diferencia fundamental entre tragedia y comedia distinguiendo el sentido de semejanza que supone la tragedia de la que define “desemejanza cómica”, que posibilita la reacción de risa.

En el ámbito de la colectividad, la risa por lo tanto representa un gesto social, que castiga y “exorciza” las fealdades que condenan a una existencia marginada, indicando una incapacidad de adaptarse a la sociedad (Nardi 2006: 89). La comicidad se funda en un mecanismo ambiguo, desacralizador de los valores comunes, desvelando lo absurdo de lo que se considera normal y la lógica de esta absurdidad, pero con el objetivo final de confirmar y reforzar estos valores.

La risa, y su concepción en el mundo social, se configura como un acto que existe y se construye entre tensiones diferentes, entre repulsión y aceptación, rebeldía contra el orden y restablecimiento del mismo. En la base de estos conceptos queda siempre el sentido de superioridad que las clases altas y cultas ejercen sobre el pueblo, tanto en el propósito de educarlo, ética, moral y estéticamente, como en la función propagandista de la comedia, que fortalece la imagen de una monarquía sólida y rica, garante del orden social y del bienestar del reino.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta (2011), «Lo cómico y lo trágico mezclado», in Poggi, Giulia; Profeti, Maria Grazia (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*. Firenze: Alinea, 99- 118.
- Annotationi* = Annotationi / di M. Alessandro / Piccolomini, / nel libro della / Poetica d'Aristotele; / con la tradvttione del / medesimo Libro, in lingua Volgare. / con privilegio / in vinegia, / Presso Giouanni Guarisco, & Compagni (1575).
- Arte nuevo* = Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*. Rodríguez, Evangelina (ed.). Madrid: Castalia, 2011.
- Arte poética* = Minturno, Sebastiano Antonio, *Arte poética*. Bobes Naves, María del Carmen (ed.), Madrid: Arco/Libros, 2009, 2 vols.
- Aut.* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739 [<http://web.frl.es/DA.html>].
- Bobes Naves, María del Carmen (2008), “Teoría de la comedia en la *Poética toscana* de Sebastiano Minturno”, *Revista de Literatura*, vol. 70/ núm. 140: 371-404.
- Cartas* = Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de la de Murcia, Luis Verós, 1634 [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7m057>].
- Cisne* = Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*. Alberto Porqueras Mayo, Alberto (ed.). Kassel: Reichenberger, 1997.
- Conde Parrado, Pedro (2010): «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», in Pedraza Jiménez, Felipe, González Cañal, Rafael y Mercello, Elena (eds.), *El Arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo* (Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 41-54.
- Díez Borque, José María (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Discorso* = Denores, Giason, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche; onde si raccoglie la diffinizione e distinzione della poesia nelle predette tre sue parti e la descrizione particolare di ciascheduna*, in Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, vol. III, 375-419.
- Divisione* = Trissino, Giovan Giorgio, *Quinta e sesta divisione della Poetica*, in Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, vol. II, 7-90.

- Ética = Aristóteles, *Ética nicomáquea*, in Lledí Iñigo, Emilio y Pallí Bonet, Julio (eds.), *Ética nicomáquea. Ética eudemia*. Madrid: Gredos, 2014, 7-408.
- Favola* = Del Bene, Giulio, *Che la favola della comedia vuole esser onesta e non contenere mali costumi*, in Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, vol. III, 177-190.
- Intorno al comporre* = Girdali Cinthio, Giovan Battista, *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in Villari, Susanna (ed.), *Discorsi intorno al comporre*. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, 207-318.
- Jammes, Robert (1980), «La risa y su función social en el Siglo de Oro», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3^e colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse, 31 janvier – 2 février 1980. Paris: C.N.R.S., 3-11.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
- Nardi, Florinda (2006), *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*. Roma: Vecchiarelli Editore.
- Phil. Ant. Poét.* = Pinciano, Alonso López, *Philosophía antigua poética*. Rico Verdú, José (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- Plebe, Armando (1952), *La teoria del comico: da Aristotele a Plutarco*. Torino: Giappichelli.
- Poética* = Aristóteles, *Poética* in Martínez Manzano, Teresa y Rodríguez Duplá, Leonardo (eds.), *Poética. Magna moralia*. Madrid: Gredos, 2011, 9-100.
- Poetica d'Aristotele* = Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*. Muuchen. Fink, 1968. Rist. anast. ed: Vienna: Gaspar Stainhofer, 1570, 2 vols.
- Profeti, Maria Grazia (2010), «Me llamen ignorante Italia y Francia», in Pedraza Jiménez, Felipe, González Cañal, Rafael y Mercello, Elena (eds.), *El Arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo* (Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 55-73.
- Refini, Eugenio (2009), *Per via d'Annotationi. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars poetica di Orazio*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Sánchez Laílla, Luis (2000), ««Dice Aristóteles»: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *Criticón*, vol. 79: 9-36.
- Shepard, Sanford (1970), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Tablas* = Tablas / poeticas, / del licenciado / Francisco Cascales. / *Dirigidas al Excelentissimo Señor Don Francisco / de Castro, Conde de Castro, Duque de*

Taurisano, / Virrey, y Capitan general del / Reyno de Sicilia. / con privilegio / En Murcia, Por Luis Beros, Años de / 1617.

Vega, María José (1997), *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Villari, Susanna (2002), «Premessa» in Villari, Susanna (ed.), *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, v-cxxiii.

**EL MITO DE TRANSILVANIA EN LA ESPAÑA DE CARLOS II:
IMAGEN, IDENTIDAD Y CONFLICTO EN LAS NOTICIAS IMPRESAS
DURANTE LA GUERRA AUSTRO-TURCA¹**
(The myth of Transylvania during the reign of Charles II of Spain: image,
identity and conflict in the News printed during the Great Turkish War)

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER
Universitat Autònoma de Barcelona (Orcid: 0000-0002-4319-4840)

RESUMEN: El presente trabajo se adentra en un tema históricamente bien conocido, la guerra austro-turca sostenida entre 1683 y 1690, pero poco analizado en función del relato que se hizo de los acontecimientos bélicos para los lectores de España. Por ello, ofrecemos aquí una panorámica de esa “guerra de papeles” impresos. En ella atendemos a la imagen creada para el lector hispanohablante de las tierras de Transilvania, presentadas con un marcado carácter mítico que es reflejo del conflicto armado y cultural que tuvo lugar entre la parte oriental y la occidental de Europa. El análisis de dichos impresos, tanto en sus características formales como en su contenido, permite constatar que el relato del conflicto ayudó a crear una imagen literaria de las regiones rumanas en España. Con ello, finalmente, atenderemos a uno de los objetivos del proyecto *Oltenia en los siglos XV-XIX*, en el que se enmarca nuestro trabajo: entablar un debate internacional e interdisciplinario sobre la manera en la que el espacio rumano es percibido en España en la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE: relaciones de sucesos, Transilvania, guerra austro-turca, ficcionalización.

ABSTRACT: This paper ventures into the Great Turkish War, which took place between 1683 and 1690, a subject historically well known, but rarely studied according to the way the military events were narrated to the Spanish readers. Therefore, in this work, I will offer the bigger picture of this “war of the printed newspapers”. I will approach, as well, the image of the Transylvanian land created for a Spanish-speaker reader. It is characterised by a mythical halo that can be considered the reflection of an armed and cultural conflict that took place between Eastern and Western Europe. The physical and literary analysis of those printed documents will allow us to identify how the literary image of the Romanian regions was created for Spain. Finally, I expect to be

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación *Oltenia en los siglos XV-XIX: las relaciones de los países rumanos con Europa occidental a la luz de los documentos* (AR1235/21.12.2015) desarrollado en la Academia Rumana de Craiova y dirigido por la Dra. Oana Andreia Sâmbrian, cuyo propósito es explorar a fondo las relaciones rumano-españolas durante la Edad Moderna. Asimismo, para el presente trabajo ha resultado indispensable la ayuda de Rosario Martínez Navarro, desde la biblioteca de la Universidad de Sevilla, y de Jessica Cáliz Montes, desde la biblioteca de la Universidad de Barcelona. Quede constancia aquí de mi agradecimiento a todas ellas.

able to fulfill one of the objectives of the project *Oltenia in the 15th-19th Centuries*, in which this paper may be included: to initiate an international and interdisciplinary debate about how the Romanian space is perceived in Spain in the Modern Age.

KEYWORDS: news pamphlets, Transylvania, Great Turkish War, fictionalisation.

No es ningún misterio para quienes nos dedicamos a los estudios humanísticos que el discurso determina el contenido. No hay redacción alguna de la memoria que esté libre de las parcialidades que —de manera consciente o inconsciente— implica la selección de los hechos más relevantes para hacer la crónica de una época. Los historiadores y los filólogos que trabajamos sobre los documentos de la Edad Moderna, cuando menos, hemos tomado buena nota de ello. Desde finales de los años noventa se ha empezado a prestar atención de manera decidida y organizada a la forma en que se transmiten los productos relacionados con la imagen de los regentes y sus gobiernos en el siglo XVII. Así, en estos últimos años se ha podido vincular la labor de algunos escritores a la promoción (o denuesto) de la actividad política de los dirigentes del país en casos tan destacados como el de Lope de Vega (García Reidy 2013), Francisco de Quevedo (Gutiérrez 2005, Arredondo 2011), Calderón de la Barca (Brown y Elliott 2003, De Armas 2016) o Bances Candamo (Duarte 2007, García Castañón 2011). A fin de cuentas, la literatura (entendida en un sentido amplio) que más se consumió en el tiempo de la imprenta manual es la que daba forma a la opinión pública en torno a los temas más relevantes para el buen gobierno.

Las palabras de Peter Burke al filo del último cambio de siglo alertaban precisamente sobre los peligros de la memoria y de la influencia de los grupos de poder a la hora de construir una imagen fiable del pasado:

La cuestión es que todos tenemos acceso al pasado (y al presente) únicamente a través de las categorías y esquemas —o, como diría Durkheim, las “representaciones colectivas”— de nuestra propia cultura [...]. La historia social de la memoria intenta responder a tres grandes preguntas: ¿cuáles son las formas de transmisión de los recuerdos públicos y cómo han cambiado en el tiempo? ¿Cuáles son los usos de esos recuerdos, del pasado, y cómo han cambiado? Y, a la inversa, ¿cuáles son los usos del olvido? (2000: 68-69)²

² Mucho más recientemente advertía de lo mismo Ovidiu Cristea, director del instituto de Historia de Bucarest “Nicolae Iorga”, en una entrevista hecha por Oana Sâmbrían. Su testimonio nos interesa especialmente, dado el tema de este trabajo. Allí enfatizaba el hecho de que: “As every historian knows there are no innocent testimonies and the foreign travellers are sometimes full of prejudices, *chlichés*, misunderstandings” (Sâmbrían 2013: 23-24). En los relatos de los viajeros por los países rumanos a los que se ha dedicado en los últimos años, la imagen del país “depended on what the traveller expected to find and on his general knowledge” (Sâmbrían 2013: 24). Así, “a Westerner would probably notice that the Wallachians and Moldavians belong to the orthodox faith; a military expert (as Filippo Pigafetta of Silvio Piccolomini)

También en lo tocante a la literatura y a las formas impresas del Siglo de Oro (el ámbito de estudio que aquí nos concierne) se ha explorado esa esfera de conocimiento tan escurridiza gracias a varias iniciativas en las que se unen la filología y la historia de manera complementaria. De este modo, al menos, se encuentra en la amplísima bibliografía de estudios dedicados a la representación —en textos literarios— de la autoridad y poder durante el Siglo de Oro (Sáez 2011). No solo eso, según plantea Gernet (1981) en uno de sus artículos más conocidos, la historia es susceptible de reconceptualizarse a partir de una serie de notas míticas comunes a todo tipo de situaciones. En consecuencia, la ficcionalización o la recreación de la realidad histórica se puede encontrar también en los textos de la Edad Moderna. En el caso que aquí nos interesa, y a partir del momento en que se trascienden los textos estrictamente literarios, dicha peculiaridad se advierte con fuerza en las hojas volanderas de carácter noticioso que circularon casi desde el mismo momento en que se asentó la imprenta en la Península Ibérica. Las relaciones de sucesos (sobre todo las que empezaron a aparecer en series durante el siglo XVII) consiguieron una notable difusión tanto de los hechos más relevantes para la historia de Europa como de la visión con que se narraban tales acontecimientos. No resulta descabellado comprobar, en consecuencia, que en esos casos la historia recibe una considerable pátina ideológica, a veces incluso mitológica. En el discurso escrito (e impreso) en esas hojas están operando los mismos códigos que se encuentran en las noticias de las fiestas barrocas que se imprimieron a lo largo del Siglo de Oro, sobre los que aseguraba López Poza:

En todas las sociedades se han creado códigos de lenguaje ocultos y símbolos para diferenciar el “nosotros” de “los otros”. Esos códigos apelan directamente al inconsciente y actúan de manera poderosa, contribuyendo a la creación de estereotipos que afloran en el arte, en los sueños, en la literatura... en forma de imágenes mentales simplificadas acerca de un grupo de gente o una categoría que comparte algunas características. Esos estereotipos no se guían por la lógica, sino por las emociones y son de diferente naturaleza, aunque predominan las asociadas a la raza y las costumbres sociales. La mente tribal que poseen los humanos, como la ha denominado David Berreby tiende a clasificar a los demás en categorías y a juzgarlos en función de ellas. (López Poza 2009: 425)

Si tomamos por ejemplo los pliegos sueltos difundidos en el momento álgido de los conflictos que tuvieron lugar en Cataluña y Portugal a partir de 1640 (Ettinghausen 1993, Valladares 2002, Arredondo 2011, Domènech 2016), no parece quedar mucho lugar para la duda. Al leer las series de noticias que

would underline the lack of fortifications while a merchant (as Martin Gruneweg) would point to the opportunities for trade” (Sâmbrian 2013: 24).

se imprimieron entonces podremos encontrar la construcción de una imagen anclada en algunos de los mitemas propios de los héroes clásicos, que van desde la exaltación de la “valentía catalana”³ hasta la *Comparació de Cathalunya ab Troya* (Barcelona, Jaume Romeu, 1641), pasando por la condición de Pau Claris como personaje elegido para liderar a su pueblo a la victoria⁴.

El pliego suelto, entendido como instrumento político, permitió repensar desde una configuración mítica algunas de las guerras en las que participó la potencia hispánica en el siglo XVII. A fin de cuentas, acudiendo a las palabras de López Poza una vez más, se puede decir que:

En las relaciones, advertimos que la jerarquía civil y eclesiástica en la Europa de los siglos XVI-XVIII sabía hacer buen uso de los símbolos y atributos para estereotipar tanto al noble (asociado siempre a la ortodoxia, y por ello a signos positivos) como a quienes se desviaban de las pautas sociales o religiosas (“los otros”) a quienes se denostaba simbólicamente con atributos de gran eficacia y evidencia. Se pretendía hacer sentir fuertes a los “ortodoxos”, los leales al sistema, ridiculizando las desviaciones y alimentando las fobias contra enemigos ideológicos. (López Poza 2009: 427-428)

Las incipientes *Novas* y *Gazetas* que se distribuyeron en los reinos peninsulares introdujeron poco a poco en los hogares castellanos la realidad del resto de Europa y, junto con ella, la imagen (positiva o negativa, real o mítica) de algunos de los rincones más remotos del mundo⁵. En ese contexto se deben situar también las relaciones del siglo XVII relativas a Transilvania (y, en menor medida, a Valaquia y Moldavia), viejos conocidos del lector peninsular de noticias y avisos desde que jugasen un papel decisivo en la oposición al Imperio otomano por parte de la Liga Santa a finales del XVI.

Sus hechos fueron difundidos por extenso desde las prensas de Sevilla, Granada o Valencia (Redondo 2003, Sâmbrían 2015: 41-45). Con todo, los sucesos de esa ínsula de independencia en medio de un océano otomano, que fueron los condados rumanos, no se limitaron a las heroicidades políticas de los últimos años del Quinientos. Más tarde, ya en pleno siglo XVII, se pueden rastrear algunos datos históricos relativos a las tierras transilvanas en épocas especialmente conflictivas

³ Así se destaca, al menos, en el *Clari de Veritats, valentia catalana, derrota de castellans alumbrats, retiro, y galliner de Madrit, gall y flor de liri de França* (Barcelona, Gabriel Nogués, 1641).

⁴ Según Verjat (2000) los tres “mitemas del héroe” son: el anuncio “heráldico” de un destino excepcional; los trabajos y hazañas sobre los que debe triunfar; y la revelación del secreto o del tesoro que debía encontrar y para los cuales representaba una necesidad narrativa.

⁵ Asegura Agustín Redondo sobre las relaciones de la guerra contra el Turco de finales del siglo XVI que: “Las relaciones de sucesos han desempeñado un papel activo al difundir entre lectores y oyentes una serie de informaciones, reales o inventadas, acerca de los turcos. Estas relaciones atañen tanto a los encuentros bélicos como a otras manifestaciones del tema (profecías, prodigios, milagros, costumbres, etc.) y revelan una significativa puesta en obra narrativa” (2003: 237).

para Europa. El caso más claro es el periodo que se extendió durante la guerra de los Treinta Años (1618-1648) (Sâmbrian 2015). La imagen de Transilvania transmitida en estos años cambia radicalmente la visión anterior, pues las relaciones y los tratados empiezan a situar a los países rumanos —y, sobre todo, al príncipe transilvano Gabriel Bethlen, “tirano de Transilvania” (Pellicer y Tovar 2006: 73)— entre los enemigos de la cristiandad y traidores a la antigua amistad que habían mantenido con España. Contrasta esta imagen con la que existía a finales del siglo XVI, cuando las tierras rumanas ostentaban un carácter mítico y heroico gracias a los prósperos sucesos del serenísimo príncipe de Transilvania contra los turcos, quien se había convertido en trasunto de Pirro, Aníbal o Escipión el Africano para el autor de la *Relación de todo el cerco de Temesuar* (1596). Treinta años más tarde, sin embargo, se habían convertido en la némesis del imperio cristiano.

En efecto, al llegar a 1635 se publicaba en Venecia el tratado de José de Pellicer y Tovar escrito en *Defensa de España contra las calumnias de Francia*, en el que se habla sin ambages de “los transilvanos, infestadores de la Hungría y la Bohemia [...] amigos, confederados y parciales de Francia, eternos y jurados enemigos de la Monarquía de España” (2006: 85). También Diego de Saavedra Fajardo es del mismo parecer, según se entrevé en sus tratados y —sobre todo— en sus cartas al rey⁶. Con todo, el papel de las municipalidades rumanas no fue baladí al final de esa guerra para difundir por el este europeo sus noticias. Dice Sâmbrian al respecto:

În plan politic, implicarea nemijlocită a Transilvaniei în războiul de treizeci de ani a avut un impact preponderent favorabil asupra felului în care principatul a fost perceput în plan extern, la pacea de la Westfalia, încheiată la scurt timp după moartea lui Gheorghe Rákoczi I, Transilvania participând ca stat suveran, recunoscut de celelalte țări europene. (2015: 30)⁷

Si avanzamos aún más en el tiempo, comprobaremos que la campaña propagandística contra el enemigo transilvano que se llevó a cabo durante la guerra de

⁶ Dice al respecto Saavedra Fajardo en una de sus cartas a Felipe IV: “Mayores [daños de proseguir la guerra] se verán de otro tratado que he enviado a imprimir a Bruselas, sin autor ni lugar, en el cuál están todos los *Tratados de Ligas y confederaciones de Francia con holandeses y sueces*, y la que últimamente han hecho con Suecia y el príncipe de Transilvania, a daño del Imperio y de la cristiandad, poniendo algunas cartas intercetas [*sic*] del embajador de Francia, residente en Constantinopla, escritas al transilvano, en que le avisa de las diligencias que hacía con el Turco para que le diese licencia de entrar con sus armas en Hungría [...]” (Boadas Cabarroca 2012: 74; González Cañal 1987). Según Sâmbrian, por su parte, hay tres motivos de conflicto muy presentes en las noticias difundidas en España en esa época: católicos *versus* protestantes; Francia *versus* los países católicos; y la alianza *versus* la Casa de Austria (2015: 13).

⁷ “En lo político, la participación directa de Transilvania en la guerra de los Treinta Años tuvo un impacto favorable, sobre todo, por difundir el modo en que se percibió externamente la Paz de Westfalia, que terminó poco después de la muerte de George Rakoczi I, cuando Transilvania se convirtió en un estado soberano reconocido por otros países europeos”.

los Treinta Años por medio de los panfletos impresos en talleres como los de los sevillanos Francisco de Lyra y Simón Fajardo empezó a cambiar nuevamente con el siguiente gran enfrentamiento europeo. En 1683 se recrudece la Gran Guerra Turca, conflicto que afectará definitivamente a la configuración de Transilvania, Valaquia y Moldavia, poniendo a las municipalidades rumanas —en palabras de Hitchins (2014)— en camino hacia la Modernidad. Si bien todavía dependían en gran medida del emperador turco⁸, el recelo con que se miraba desde España al este de Europa, por considerar que allí se encontraba un firme defensor de la pérvida Francia, empezó a modificarse lentamente. Poco a poco se empezaron a celebrar las noticias venidas de los países rumanos por afinidad con el emperador austriaco, pues se entendía que, siquiera con fines puramente estratégicos, en ellos podía residir un aliado contra el Gran Turco⁹. No en vano, los príncipes y gobernadores o *boieri* se habían apresurado a firmar alianzas con los enemigos del Imperio Otomano. En este sentido, es paradigmático el caso de Șerban Cantacuzino de Valaquia que, a la vez que le estaba ofreciendo un acuerdo a Austria, se encontraba también negociando con Rusia. No fue el único que coqueteó con la posibilidad de conseguir por fin la tan ansiada independencia del Imperio turco, como lo demuestra el conato de libertad que existió en el caso de Moldavia entre 1711 y 1714, años en que el tratado firmado con el zar Pedro el Grande permitió reconocer al país moldavo como algo más que un satélite de los turcos (Hitchins 2014: 44-45).

Aun así, si nos ceñimos a lo ocurrido entre 1683 y 1687¹⁰, los años en que se

⁸ Las relaciones ciertamente eran aún tensas en 1670. Así parecen demostrarlo las palabras de Setton cuando recuerda que, ante el temor de una invasión de su territorio, el príncipe “[Francis I] Ráckózy, who was adrift in Hungary, had been putting pressure on Michael I Abafi [*sic*], the prince of Transylvania (1661-1690), to afford him a safe refuge, but Abafi [*sic*], a tool of the Turks, denied him access to Transylvania in order not to become embroiled with the Hapsburgs” (1991: 248).

⁹ El avance de las tropas austriacas y sus aliados propició que: “Reconquered territories would revert to their former Christian owners. As always, the other Christian princes would be urged to join the anti-Turkish league. The Russians might have been effective helpmates, but Moscow was in near chaos during the minority of Peter I and the regency of his half-sister Sophia. Also the Porte was making every effort to pacify and reassure the Russians. The German princes, however, as well as Cosimo III de’ Medici, the Hospitallers, and others soon showed their willingness to support the Christian cause against the Turks by contributing (or leasing) the services of their soldiers and seamen to the multiple forces of the Holy League. Bavarian and Hanoverian troops were to be found in the Christian ranks in both Hungary and the Morea. The Turks thus had to face the Poles in Podolia, the Austrians and their allies in Hungary and Transylvania, and the Venetians in Dalmatia, continental Greece, and the Morea” (Setton 1991: 272-273).

¹⁰ Aunque la guerra no terminará *strictu sensu* hasta la paz de Karlowitz firmada el 26 de enero de 1699, la mayor parte de los sucesos reflejados en las relaciones españolas tienen lugar mucho antes. Responden, por tanto, a lo que Setton resume del siguiente modo: “On 23 July [1687] the bulk of the Venetian army was landed near Patras, defeated the main Turkish force remaining in the Morea, and promptly occupied the city of Patras, an important acquisition. Thereafter the Christian troops seized the twin forts of ‘Rumelia’ and ‘Morea’ on the north and south shores of the entrance into the Gulf of Corinth. Next they took the castle at Lepanto,

desarrolló la mayor parte de la guerra, la concepción que se tenía de Transilvania (o de Valaquia) no era de entrada especialmente halagüeña, dada su dependencia del Imperio otomano. Eso no quita, aun así, para que sus nombres aparezcan entre las gacetas, novas y relaciones de sucesos más difundidas por Castilla y Aragón e impresas —sobre todo— en los talleres sevillanos y madrileños. No en vano, coincide en el tiempo esta nueva manera de propaganda con la época de Carlos II (en España) y Leopoldo I (en Austria), marido de la hermana del monarca español y sobrino de Felipe IV. Los intereses políticos (como después se verá mucho más claramente durante la guerra de Sucesión española) no eran pequeños. Esa se puede considerar la razón, en parte, por la que en 1682 el regente español promulga desde Aranjuez una ley (y varias órdenes) “en que se concede la mayor importancia a cuanto guardaba relación con los asuntos de gobierno” (Simón Díaz 1983: 13). De hecho, desde 1663 se había intentado controlar la difusión de noticias a través de las gacetas y relaciones de sucesos por medio de sucesivas disposiciones y autos. En ellos se llegó a prohibir —por completo entre 1680 y 1683, y sin licencia previa a partir de entonces— y se mandó perseguir cualquier impreso de esta naturaleza que no hubiese sido autorizado (Reyes Gómez 2000: 338-350).

Aun así, pese a los escolios y a las prohibiciones, no es raro encontrar narraciones de los hechos y descripciones de las tierras afectadas —en que no se excluye el componente mítico— al hilo de los cambios políticos que estaban teniendo lugar en Centroeuropa por esos años. En ese contexto, los regentes cristianos a menudo eran considerados la encarnación del emperador universal, garante de la paz y representante de una nueva Edad de Oro, del mismo modo que se presentaba la figura de Saturno en la cuarta bucólica de Virgilio. Según el poeta latino, estaba por llegar un niño que “recibirá [...] la vida de los dioses y con los dioses contemplará a los héroes mezclados y a él mismo lo verán entre ellos y regirá el mundo apaciguado por las virtudes de su padre” (Virgilio, 1990: 188). Tales atributos habían sido adjudicados también, desde Augusto, a muchos otros dirigentes del mundo occidental, entre los que se puede destacar a Carlomagno (c. 742-814), Federico I de Hohenstaufen, Barbarroja (1122-1190) o el emperador Carlos V (De Armas, 2016: 37-39 y 50-52). Durante los años ochenta del siglo

the ancient (and modern) Naupactus. The Turks set fire to the lower town of Corinth before abandoning the seemingly impregnable fortress of Acrocorinth. They also withdrew from the historic ramparts of Castel Tornese on the northwest coast of the Morea opposite the island of Zante. Their resistance to the Venetians had crumbled everywhere in the peninsula, and they had to pull out of Mistra, capital of the old Byzantine despotate of Mistra [...] On 12 August (1687), as we have noted, Lorraine had inflicted an overwhelming defeat upon the main Turkish army under the grand vizir Suleiman Pasha near the village of Darda, just south of historic Mohács. By 21 August Morosini and von Königsmarck had crushed the Turks in the Morea. Celebrations were held in Rome, Ferrara, Padua, and elsewhere [...] The Venetians now possessed all the Morea except for Monemvasia, the rugged, island fortress on the southeast coast of the peninsula. Monemvasia remained in Turkish hands until 1690” (Setton 1991: 299-230).

XVII, sin embargo, el *dominus mundi* en el que estaban depositadas todas las esperanzas del mundo católico era Leopoldo I de Austria. Según lo que se puede leer en las crónicas de la restauración de Hungría en el catolicismo, fue el “César Augustísimo Leopoldo” (Bizozeri 1687: 57), “Emperador de los Romanos” (Bizozeri 1687: 22), quien recuperó las tierras de influencia turca para el papa Inocencio XI. Lo hizo “a gritos de ‘Viva la fe’, [...] quitada de tirana esclavitud en que miserablemente la tenían los otomanos [...], siguiéndose como instrumentos la dirección, prudencia y valor del César Leopoldo” (Bizozeri 1687: 158). El carácter mítico del emperador resulta patente en el texto, además, si tenemos en cuenta que poco más adelante se incide en la esencia de esa nueva cruzada, ideada “para defender la Fe católica contra tantos monstruos de herejías e infidelidades” (Bizozeri 16887: 235). Igual que en el texto virgiliano, la llegada de Leopoldo I —siempre según el autor de sus hazañas recogidas en la *Hungría restaurada*— había sido pronosticada unos años antes. Tal y como allí se refiere:

[...] en el año de 1683, en el lugar de Lupia, reino de Nápoles, al cavar para hacer los cimientos de un monasterio de los padres de San Pedro de Alcántara, se halló, en una cara trabajada a la mosaica, un lugar en cuyo medio había un pozo o fuente, y encima una águila imperial de dos cabezas. En el muro, pues, se halló esta inscripción: *Cum Dominus hoc fonte et antro potietur, Turca occidet*. Quiera la divina misericordia hacer verdaderos estos presagios. (Bizozeri 1687: 235)

El origen mesiánico del emperador y las connotaciones míticas de su empresa parecen estar latentes también en los “papeles” de noticias que circularon por la Península al llegar a la guerra austro-turca de 1683¹¹. El interés de los lectores por los sucesos relacionados con los vecinos más alejados de Europa, que se acercaban así al conflicto desde una marcada visión del mundo, no debió de ser pequeño. De este modo, al menos, parece indicarlo la publicación en Amberes y en la tardía fecha de 1688 de un libro atribuido a Gaspar Bouttats que ofrece, en castellano, una *Breve y exacta descripción de los reinos de Hungría, Dalmacia y Morea juntamente [con] los principados de Transilvania, Valaquia, Bulgaria, etc.* (Amberes, Juan Bautista Verdussen, 1688) (Duarte 2007: 261). La publicación viene acompañada por casi un centenar de grabados calcográficos con mapas y dibujos de las poblaciones más representativas de la zona y en ella

¹¹ Considera muy acertadamente Usunáriz, al estudiar los numerosos presagios celestes relacionados con las guerras que enfrentaron a la Casa de Austria con el Imperio otomano, que “los cuerpos celestes que aparecerían años más tarde tendrían una significación similar: la próxima caída del imperio otomano y la recuperación de la ‘casa santa’ de Jerusalén, gracias a la iniciativa del monarca español y del emperador. Esto se haría más evidente a partir de la década de los setenta del Seiscientos, cuando la ofensiva turca en Europa dio lugar a un enfrentamiento continuado hasta alcanzar su cénit en 1683 con ocasión del segundo sitio de Viena” (2016: 67).

se encuentra una detallada descripción (geográfica e histórica) de los principados de Transilvania y Valaquia, entre otros. Su intención, como parece obvio, tiene mucho que ver con la tensión existente entre esos poderes políticos orientales y occidentales que venimos estudiando aquí, otorgando con su redacción de la guerra una pátina mítica y aun sagrada de los avances llevados a cabo por las tropas austriacas. De este modo, tanto en el grabado calcográfico que abre el volumen, en el que podemos ver una representación alegórica de “la Santa Iglesia triunfando sobre los incrédulos”, como en la nota “Al curioso lector” no puede quedar más claro el objetivo del impreso:

Cómo la guerra presente que tienen entre el sultán turco Mahomet (el cuarto deste nombre), el poderosísimo emperador Leopoldo el primero, el valeroso rey de Polonia y la serenísima república de Venecia, es la materia principal de la cual se discurre. En algunas horas ociosas, en la mayor parte de las compañías, hemos hallado de por bueno que no sería de poco servicio, y no de poco gusto para los curiosos, que se les diera con esta ocasión una circunstante descripción, tan breve y compendiosa que ha sido posible, de los reinos, principados, provincias y villas, unas cerca de otras situadas, a lo natural en estampa retratadas, donde las hodiernas armas, como en un teatro de guerra, lo más están retratadas. Y para introducción dellas, hemos antepuesto una mapa geográfica de mar y tierra para señalar dónde, cómo y en cuál parte todas las provincias, villas y plazas están situadas, donde las gloriosas armas de los sobrenombrados invencibles generales sus victorias embisten. (Bouttats 1688: 3)

Al entrar de lleno en sus páginas se ve también claramente la imagen de los países rumanos que se quería transmitir por esas fechas al público de la Península Ibérica. Transilvania, la primera en aparecer, es la que se ve tratada con mayor amabilidad, probablemente por la ayuda prestada a las tropas austriacas. Se encuentra descrita, incidiendo primeramente en sus raíces clásicas, como “la parte media de Dacia la antigua” (Bouttats 1688: 27). Pero no solo eso pues, además, en la medida en que lo consideremos un territorio afín a la expansión del emperador Leopoldo I, no debería extrañarnos que se describa como una tierra fértil y de “muy hermosos y gustosos vinos” (Bouttats 1688: 28). A fin de cuentas, si aceptamos que algunos de los autores de estos relatos bélicos tienden a ver al futuro rey de Hungría como ese “caro vástago de los dioses, gran descendencia de Júpiter” que anunciaba Virgilio (1990: 189-190), es lógico que a su paso se vaya instaurando una nueva Edad de Oro similar a la que Hesíodo dejó descrita en los *Trabajos y días* o a la que don Quijote rememoraba entre cabreros. Sea como fuere, la subsiguiente descripción de sus gentes, desde la Antigüedad hasta el momento de la guerra que se recoge en la *Descripción* de 1688, se limita a pasar nómina a las distintas poblaciones que han habitado en sus tierras, aunque no lo hace sin incidir en que: “este principado mudó muchas

veces del servicio de Dios por muchos herejes, los cuales introdujeron su falsa doctrina debajo de diferentes príncipes” (Bouttats 1688: 29). Con todo, la lista de príncipes transilvanos termina con “Miguel Abafi [*i. e.* Mihály Apafi], [quien] por intervención de los turcos fue realzado por príncipe y es el que al presente domina, y el principio del año mil seiscientos ochenta y seis se hizo tributario de la cesárea majestad” (Bouttats 1688: 29).

Por su parte, Valaquia y —sobre todo— sus gentes son presentados de manera opuesta a los transilvanos, que ya se habían reconvertido —al menos en la concepción del escritor— al cristianismo. Los valacos serán “duros y ásperos de condición, poco amigos de ciencias, son perezosos y tardivos en cultivar sus tierras, puercos y sucios en sus casas” (Bouttats 1688: 32). No en vano, se apresuran los autores a dejar constancia de que “esta provincia depende del Grande Sultán o emperador turco” (Bouttats 1688: 32). Si antes destacábamos las raíces míticas que se entreveran en las relaciones de sucesos que aluden a las guerras que tuvieron lugar en la Península Ibérica en torno a 1640, las noticias impresas en las dos últimas décadas del siglo no constituyen una excepción a un tipo de discurso fantasioso —por mucho que quiera pasar por histórico— dedicado a las exóticas tierras de Transilvania o la “áspera” Valaquia. La población de este último principado, de hecho, tiene mucho que ver con “el mito del salvaje”, según lo ha estudiado Roger Bartra. El antropólogo ha puesto de manifiesto que el hombre salvaje europeo es:

[...] un estereotipo que arraigó en la literatura y el arte europeo desde el siglo XII, y que cristalizó en un tema preciso fácilmente reconocible. [...] si examinamos con cuidado el tema, descubrimos un hilo mítico que atraviesa milenios y que se entreteje con los grandes problemas de la cultura occidental. Lo verdaderamente fascinante del mito del hombre salvaje es que se extiende durante un larguísimo periodo de la historia, desde su antiquísima encarnación en el Enkidu babilónico hasta nuestros días. [...] los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental. Dicho en forma abrupta: el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza solo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental. El mito del hombre salvaje es un ingrediente original y fundamental de la cultura europea. (Bartra 1992: 8-13)

De esta manera aparece, no solo en los relatos de Valaquia, sino también en las descripciones de Moldavia, retratada como un principado “singularmente fructífero en trigo, chicharos, habas, miel y cera” (Bouttats 1688: 33). Se asemeja así a Transilvania, aunque sus habitantes “son más inclinados a la guerra que a cultivar la campaña en el servicio de Dios, siguen la Iglesia griega y son dependientes del patriarca de Constantinopla, aunque aquí se hallan otras

diferentes religiones” (Bouttats 1688: 33). No cabe duda de que este tipo de relatos históricos participan sin remilgos de la misma opinión que los gobernantes occidentales, ayudando a presentar con sus descripciones —signos literarios, a fin de cuentas— un retrato estereotipado de “los otros”, habitantes de países distantes y remotos del extremo de Europa.

Como veremos a continuación, esa imagen no fue fruto de un día. Entre el aluvión de noticias que narraban los sucesos más destacados de la guerra se fue colando la situación de la actual Rumanía gracias a los tatarabuelos más lejanos de nuestros periódicos. No en vano, con ellos se consiguió aprovechar “la pervivencia en el tiempo de acontecimientos muy importantes (por ejemplo, los bélicos) para fidelizar la audiencia mediante su publicación bajo un título constante, numeración corrida y plazos periódicos fijos” (Díaz Noci 2008: 131). Así ocurrió, desde luego, con las numerosas “relaciones históricas” que vieron la luz en los años ochenta del siglo, como ya hemos comentado en estas páginas¹². Baste destacar ahora que en ellas se encuentra escrita entre líneas una interesantísima historia de las regiones transilvanas y transalpinas a propósito del peligro turco y berberisco. Los papeles vendidos en los reinos de España, de hecho, culminarán con la sugerente relación extraordinaria en las que se trata de la “reunión absoluta de toda la Transilvania a la obediencia de los señores emperador y rey de Hungría y a su corona” (*Relación extraordinaria* 1688: [] 1r)¹³, fácilmente reinterpretable desde una perspectiva mítica y religiosa.

Con todo, merece la pena echar a andar este camino desde más atrás, con una de las más interesantes noticias llegadas a este lado del Mediterráneo, en que se recupera el pasado glorioso de la actual Rumanía para dejar constancia en 1683 del “Levantamiento de las provincias de Valaquia y Albania contra el Turco, a devoción de la Liga Cristiana” (*Levantamiento de las provincias...* 1683: [] 1r)¹⁴. El relato, como no podía ser de otra forma, se difundió rápidamente por toda la Península desde la misma Imprenta Real que se había dado a la publicación de otras “Gacetas” madrileñas para exaltar la heroicidad que se desprende de la rebelión rumana. De este modo dice la relación:

La provincia poderosísima de Valaquia, fatigada del gobierno y exacciones tiránicas del Turco, de quien en feudo pendía, viendo la ocasión oportuna

¹² No entramos, aun así, en este trabajo a distinguir los distintos tipos de relaciones y gacetas, tal y como hacen Díaz Noci 2008 y Rault 2008 a propósito del mismo tema.

¹³ Relación impresa en Sevilla por Tomás López de Haro conservada en la Universidad de Sevilla, signatura A 112/044(24). Reeditada en Madrid por Sebastián de Armendáriz y Antonio Román, probablemente en el mismo año. Existe ejemplar de esa edición en la Biblioteca Nacional de España, signatura U/10326(38).

¹⁴ Relación impresa en Zaragoza, s. n., 1683 (con ejemplar en la Universitat de Barcelona, signatura B-54-3-18-21) y reeditada menos de un año más tarde en Madrid por la Imprenta Real (Mateo de Llanos), a costa de Andrés Blanco.

y logrando las buenas inteligencias que mantenía su majestad polaca, ha tomado las armas y echado al príncipe o hospadar que, en nombre del Imperio Otomano, la gobernaba, estableciendo en su lugar al otro príncipe que antes la había tenido en feudo [...]. (*Levantamiento de las provincias...* 1683: []1r)

No tardará, en consecuencia, el cronista en destacar que “este nuevo príncipe de Valaquia queda feudatario al Imperio Cristiano y con guarniciones imperiales y polacas en las mejores plazas, a más de sustentar gran parte de las tropas cristianas en cuarteles de invierno” (*Levantamiento de las provincias...* 1683: []1r).

Con todo, también es de interés para la difusión de noticias rumanas la existencia de otras relaciones como la que vio la luz en enero de 1684 en Sevilla de la mano de Cristóbal López. En ella “confírmase asimismo la rebelión contra el Turco de las provincias de Albania, Valaquia y Moldavia y se avisa de la Liga que ha hecho la república de Venecia con los señores emperador y rey de Polonia, a instancia de su Santidad, para la defensa de la Iglesia” (*Relación verdadera* 1684: A1r)¹⁵. Este último, de hecho, se presenta en las relaciones como uno de los actores determinantes en el devenir de la guerra en favor del imperio de Leopoldo I, que terminará por convertirse también en rey de Hungría (y parte de Transilvania) en 1690. Tal es su relevancia en los papeles noticiosos que se llega a decir que “el señor rey de Polonia” fue fundamental en la victoria que tuvo lugar en Viena en diciembre de 1684, aunque “si bien añadiendo que su majestad imperial, como amigo, le hubiera pedido asistencias, le hubiera socorrido a medida de las grandes fuerzas con que se halla” (*Relación verdadera* 1684: A4v).

La presencia de los principados rumanos actuando como telón de fondo de la guerra se corrobora, asimismo, en varias de las relaciones impresas en 1686, uno de los años más fértiles en lo que a la difusión de noticias respecta. En ellas queda claro que el rey polaco no es el único aliado de la Santa Liga. Es cierto que el 7 de mayo de ese año, en particular, se destacan los “recelos del proceder del príncipe transilvano” (*Relación histórica* 1686a: 55r)¹⁶, de quien se sospecha “que se entiende con los infieles” (*Relación histórica* 1686a: 56v). También por entonces se hace constar la oposición de los valacos y moldavos a las tropas polacas que lucharon del lado de “las armas cesáreas” (*Relación histórica* 1686a: 56r). Sin embargo, la imagen de estos pueblos no parece resentirse, probablemente porque:

[...] el coronel Orchitz, con un cuerpo de mil hombres, se apoderó de la villa de Yuderovia por asalto y después de saqueada la pegó fuego, habiendo perecido gran número de turcos en la misma ocasión, y lo que particularmente

¹⁵ Con ejemplar en la Universidad de Sevilla, signatura A 112/111(61).

¹⁶ Relación impresa en Madrid por Antonio Román. Existe ejemplar en la Universitat de Barcelona, signatura C-240-6-8-107.

señaló su acción fue traer consigo de vuelta ducientos valacos, que se pasaron al servicio de Su Mag. Imperial. (*Relación histórica* 1686a: 57r-57v)

La dilación por parte de los transilvanos enviados a mediar frente al emperador austriaco, en fin, no tardó en resolverse. En la misma línea que en las anteriores, presentando las tropas del emperador austriaco como libertadoras de la opresión del enemigo, se pueden leer las líneas que se le dedican a los sucesos acaecidos en el mes siguiente. En la relación publicada el 18 de junio se dice que ha entrado también Rusia en la contienda contra el Imperio otomano:

[...] quedando empero fijo que los moscovitas invadirían con un poderosísimo ejército la Crimea, obligando a los tártaros a cuidar de la defensa de aquella su patria en lugar de guerrear por los turcos, que en esta diversión (puedese decir sin encarecimiento) perderán su brazo derecho y el mejor nervio de sus fuerzas. En esta idea se fundan especialmente las esperanzas de que los príncipes de Moldavia y Valaquia, libres de las vejaciones de aquellos bárbaros, entren también en la confederación. (*Relación histórica* 1686b: 73v)¹⁷

Algo más tarde, en las noticias impresas el 2 de julio de ese mismo año (que se continúan en las del día 9 de julio) cambia completamente el tono con que se acogen las nuevas sobre el príncipe Apafi. Se alaba allí la feliz noticia de que “grandes indicios (si ya no evidencias) hay del proceder sincero del príncipe de Transilvania, en orden a observar su tratado y obrar a favor de la Liga Sagrada” (*Relación histórica* 1686c: 78r-78v)¹⁸. Su alineamiento junto a las filas austriacas se llega a convertir en ejemplo para las tierras de Valaquia y Moldavia, a las que se insta el día 9 de julio a “seguir brevemente su ejemplo, pues de no hacerlo se expondrían a caer en el mismo precipicio de que parecía imposible se pudiesen eximir los otomanos, no habiendo tenido jamás la Cristiandad tantas fuerzas ni tan bien gobernadas como este año contra ellos” (*Relación histórica* 1686d: 92v)¹⁹. La incorporación también de las tierras transalpinas a la ofensiva contra el Gran Turco se da ya, desde luego, como un hecho consumado en agosto de ese mismo año (*Relación histórica* 1686e: 115r)²⁰.

Al fin, con la toma de la mayor parte de las plazas otomanas en el verano de 1687, empiezan a aparecer también nuevas noticias de la “ratificación de los

¹⁷ Edición impresa en Madrid por Sebastián de Armendáriz y Antonio Román en 1686. Existe ejemplar en la Universitat de Barcelona, signatura C-240-6-8-65.

¹⁸ Relación impresa en Madrid por Sebastián de Armendáriz y Antonio Román. Existe ejemplar en la Universitat de Barcelona, signatura C-240-6-8-103.

¹⁹ Relación impresa en Madrid por Sebastián de Armendáriz y –aunque sin firmar– Antonio Román. Existe ejemplar en la Universitat de Barcelona, signatura C-240-6-8-101.

²⁰ Relación impresa en Madrid por Sebastián de Armendáriz y Antonio Román. Existe ejemplar en la Universitat de Barcelona, signatura C-240-6-8-99.

tratados con Transilvania” (*Relación histórica* 1687a: 35r)²¹ y, sobre todo, de la “restauración entera de las dos provincias de Esclavonia y Rascia, la Transilvania obediente al César, Atenas tomada de Venecianos, y primeras noticias de la Entrega de Negroponte a las mismas Armas Venecianas” (*Relación histórica* 1687b: 149r)²². La relación del 9 de diciembre de ese año resulta, por tanto, para nuestro propósito una de las más interesantes, pues en ella se incluye una “Breve descripción de la Transilvania”²³ muy parecida a la que se podrá leer un año más tarde también en la *Breve y exacta descripción de los reinos de Hungría, Dalmacia y Morea*, ya comentada en estas páginas. En esta ocasión la región aparece nuevamente retratada como un vergel recién salido de la Edad de Oro antes que como el escenario de la guerra austro-turca. Se dice de ella que es una zona “fertilísima de todo género de granos y legumbres. Todas sus muchas colinas, blandas y amenas, están cubiertas de viñas, que producen vinos poco diferentes en la generosidad y gusto de los de Hungría, que en algo pueden compararse con los de Andalucía” (*Relación extraordinaria* 1687: A1v).

Por su parte, sus habitantes, divididos en sículos, húngaros y sajones —según la relación—, “profesan la religión y ritos griegos, salvo los que han admitido las herejías modernas, hallándose casi todo el principado inficionado de los errores de Lutero y Calvino, y aun de los de Arrio, resucitados de cerca un siglo a esta parte” (*Relación extraordinaria* 1687: 2r). El texto, en fin, termina dando cuenta de la ayuda del príncipe Apafi, aunque reprochándole que “si en esta ocasión hubiera fiado menos de sus acostumbrados dobleces y procedido con más llaneza, parece que hubiera ido mejor” (*Relación extraordinaria* 1687: 3r).

Pese a todo, el final del conflicto no deterioró las relaciones hispano-rumanas tanto como cabría esperar. En una hoja volandera impresa en 1688 por Pedro de Cleyn se pueden leer los *Artículos del tratado concluido por el serenísimo Duque de Lorena con el príncipe Miguel Abafi [sic.] y estados de Transilvania*²⁴. El trato, desde luego, parece conforme a los acuerdos adquiridos, pues Transilvania se compromete a alojar los regimientos imperiales austriacos mientras que los estados de la Hermandad prometen —principalmente— “que no se hará molestia alguna directa ni indirecta a las cuatro diferentes religiones que al presente se profesan en Transilvania”, “que no se dará crédito a falsos testimonios y acusaciones que se pudieren levantar contra el príncipe y estados de haber hablado mal de su Majestad Imperial o de sus generales” y “que no se tocará en los bienes de los transilvanos, dejándolos gozar pacíficamente” (*Artículos* 1688: A1r-A1v).

²¹ Relación impresa en Madrid por Sebastián de Armendáriz y Antonio Román. Existe ejemplar en la Universidade de Coimbra, signatura VOL CDLXXXVI 8223.

²² Universidade de Coimbra, signatura VOL CDLXXXVI 8235.

²³ Relación impresa en Madrid por Sebastián de Armendáriz y Antonio Román. Existe ejemplar en la Universidad de Sevilla, signatura A 109/028(28).

²⁴ Existe ejemplar de este pliego en la Universidad de Sevilla, signatura A 112/044 (20).

Todas esas noticias son las que ayudan a construir el último de los testimonios que comentaremos en este trabajo. Se trata de la detallada exposición que se hace de la guerra en la *Hungría restaurada, compendiosa noticia de dos tiempos; del pasado, bajo el yugo de la tiranía otomana, y del presente bajo el dominio católico de Leopoldo II [sic.] de Austria. Felices sucesos de sus armas cesáreas en el reino de Croacia y principado de Transilvania*, ya citado a lo largo de estas páginas. Se trata, en realidad, de una traducción —según la información de la portada— de la obra que escribió en toscano Simpliciano Bizozeri. No obstante, aunque redactada por mano extranjera, el texto se ajustaba muy bien a los intereses de los castellanos y aragoneses, razón por la que apareció impresa en Barcelona en un volumen que el autor utilizó para “ofrecerte estos que intitulo laureles cesáreos en la restauración de Hungría” (Bizozeri 1688: [] 2v). En él, tras historiarse los orígenes de las regiones húngara y austriaca, se pasa a tratar con detalle de las décadas de luchas que habían discurrido en oposición al Gran Turco hasta llegar a “los efectos que se siguieron en el año de 1683” (Bizozeri 1688: 36). Lo que más nos interesa en esta ocasión, sin embargo, es el apartado que aparece tras la descripción de los condados húngaros, dedicado a los principados rumanos en función de su participación en la guerra. Como viene siendo habitual, en la “Breve noticia de Transilvania” que se encuentra al final del volumen se incide en sus riquezas materiales, pero también se exponen otros aspectos más descuidados en los documentos anteriores, como su situación política (presentada con especial atención a su régimen interno), su religión (o sus religiones), su población (dividida en alemanes, sajones, húngaros, sículos, moldavos y valacos) y sus principales ciudades. La atención prestada a su historia, por fin, culmina con un breve párrafo dedicado a Mihály Apafi (o Miguel Abafi), el príncipe responsable de mediar en la guerra austro-turca. La imagen que sobre él se vierte parece coincidir con la medida con que se trata también a los transilvanos en el tratado firmado con el Duque de Lorena, pues se dice de él que:

aún hoy día rige aquel principado, y creo con mucha prudencia, particularmente en las presentes coyunturas de guerra, manifestándose menos inclinado a los Turcos, los cuales desearan verle empleado con todas sus fuerzas dese principado en daño de la Casa de Austria. (Bizozeri 1688: 269)

Como se puede comprobar por lo expuesto hasta aquí, los países rumanos no fueron unos desconocidos para los lectores de noticias del Siglo de Oro. Su realidad, mediada por las guerras y los intereses políticos que marcaron Europa durante la Edad Moderna, estuvo presente en buena parte del Seiscientos y el interés que despertaban sus lejanas tierras se dejó notar especialmente en la década de los ochenta como el telón de fondo sobre el que se dibujaba mucho más vivamente la guerra austro-turca. Su realidad se describió en diversos momentos, como hemos desarrollado en las páginas anteriores, y algunos impresores

supieron sacarle un rendimiento nada desdeñable. Desde Sevilla, impresores acostumbrados a vender hojas volanderas dentro de un proyecto editorial mucho más amplio y provechoso, como Tomás López de Haro, no dudaron en componer en letras de molde algunos de los más notables sucesos acaecidos en el este de Europa (Pérez González 2013). De igual manera, a juzgar por la insistencia en el tema de los madrileños Antonio Román y Sebastián de Armendáriz, tampoco a ellos debió de irles mal con la impresión de las hazañas bélicas del Imperio austriaco. Desde luego, si tenemos en cuenta que su actividad parece limitarse precisamente a los años que duró la guerra, no puede quedar ninguna duda de la rentabilidad del tema; sobre todo si consideramos que también ellos son los responsables de imprimir la comedia de *La restauración de Buda* de Bances Candamo en 1686, donde se retratan precisamente los mismos hechos (Duarte 2007). Llama la atención, sin embargo, que los relatos más extensos de la guerra decidan salir fuera de Castilla (a Amberes o a Barcelona) para presentarse ante los mismos lectores que debieron de coleccionar las relaciones impresas por la pareja antedicha.

En cualquier caso, los elementos en los que se suele poner el foco son casi siempre los mismos. La imagen mítica del emperador Leopoldo I de Austria, retratado con cierto carácter mesiánico, se da la mano con una descripción marcadamente literaria de la realidad transilvana o valaca. En los impresos se alude a menudo a la amistad (en el caso de Transilvania) o la enemistad (en los casos de Valaquia y Moldavia) existente con el Imperio austriaco y, por extensión, con toda la Santa Liga y los reinos peninsulares. Eso incide, además, directamente en la manera de presentar tanto la tierra (con hincapié en su fertilidad, convirtiéndose casi en el idílico entorno de la Edad de Oro descrita por Hesíodo) como a sus habitantes, caracterizados como herejes y practicantes de las más diversas religiones en los casos en que existe un enfrentamiento directo. El conflicto bélico que mueve a toda Europa es también, en el contexto de los documentos analizados en este trabajo, un conflicto religioso y, en última instancia, un conflicto político-económico.

Con este trabajo simplemente hemos presentado un tema que merece ser abordado con muchísima más profundidad. Las pequeñas calas que hemos hecho en estas páginas dan cuenta de la riqueza que existe en la imagen (a caballo entre lo mítico y lo real) de los principados rumanos, transmitida en esta ocasión de manera específica para un público lector hispanohablante. Sirva, en fin, este artículo para dejar constancia de la presencia —intermitente— de los países rumanos en las prensas castellanas y aragonesas a lo largo de toda la Edad Moderna e iniciar con ello un debate sobre la visión del espacio rumano que existió en España.

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, M^a Soledad (2011), *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Artículos del tratado concluido por el serenísimo Duque de Lorena con el príncipe Miguel Abafi [sic.] y estados de Transilvania* (1688). [Bruselas]. Pedro de Cleyn.
- Bartra, Roger (1992), *El salvaje en el espejo*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Era.
- Bizozeri, Simpliciano (1687), *Hungría restaurada, compendiosa noticia de dos tiempos*. Barcelona: Antonio Ferrer, Baltasar Ferrer y Joan Cassañas / Martín Gelabert.
- Boadas Cabarroca, Sònia (2012). *Un diálogo hacia la paz: las “Locuras de Europa” de Diego de Saavedra Fajardo*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jorge García López. Girona: Universitat de Girona. [<http://hdl.handle.net/10803/83619>].
- Bouttats, Gaspar (1688). *Breve y exacta descripción de los reinos de Hungría, Dalmacia y Morea*. Amberes: Juan Bautista Verdussen / Gaspar Bouttats.
- Brown, Jonathan y Elliott, John H. (2003), *Un palacio para el rey*. Madrid: Taurus.
- Burke, Peter (2000), *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza.
- De Armas, Frederick A. (2016), *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*. Pamplona / Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- Díaz Noci, Javier, “El Mediterráneo en guerra: relaciones y gacetas españolas sobre la guerra contra los turcos en la década de 1680”, en Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz (eds.), *España y el mundo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 131-140.
- Domènech, Conxita (2016), *La ‘Guerra dels Segadors’ en comedias y panfletos ibéricos: una historia contada a dos voces (1640-1652)*. Kassel: Reichenberger.
- Duarte, J. Enrique, “Fuentes y representación de *La restauración de Buda*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española: XXIX Jornadas de Teatro Cásico de Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 259-274.
- Ettinghausen, Henry (1993), *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l’època*, 4 vol. Barcelona: Curial.
- García Castañón, Santiago (2011), “El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos II: el caso de *La restauración de*

Buda, de Bances Candamo”, en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. III, 171-179.

García Reidy, Alejandro (2013), *Las musas ramerías: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Gernet, Louis (1981), “Value in Greek Myth”, en R. L. Gordon (ed.), *Myth, Religion and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 111-146.

González Cañal, Rafael (1987), “Tres escritos desconocidos de D. Diego Saavedra Fajardo”, *Revista Murgetana*, núm. 73: 51-90.

Gutiérrez, Carlos M. (2005), *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.

Hitchins, Keith (2014), *A concise History of Romania*. New York: Cambridge University Press.

Levantamiento de las provincias de Valachia y Albania contra el Turco a devoción de la Liga Cristiana (1683). Zaragoza. S. n.

López Poza, Sagrario (2009), “Estereotipos del ‘otro’ en representaciones icónicas descritas en *relaciones festivas*”, en Patrick Begrand (ed.), *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 425-442.

Pellicer y Tovar, José de (2006), *Defensa de España contra las calumnias de Francia (1635)*, Antonio López Ruiz y Antonio José López Cruces (eds.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf744>].

Pérez González, Andrea Mariel (2013), *Literatura española en la Nueva España: Cinco catálogos sevillanos de la década de 1680*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por el Dr. Víctor Infantes de Miguel. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [<http://eprints.sim.ucm.es/23788/>].

Rault, Didier, “La lucha naval con turcos y berberiscos en el Mediterráneo según las relaciones de sucesos (siglo XVII)”, en Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz (eds.), *España y el mundo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 237-252.

Redondo, Agustín, “El mundo turco a través de las *relaciones de sucesos* de finales del s. XVI y de las primeras décadas del s. XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa”, en Antonia Paba (ed.), *Encuentros de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 235-253.

Relación de todo el cerco de Temesuar, hasta que el Príncipe de Transilvania alzó el campo ([1596]). Sevilla. Rodrigo Cabrera.

- Relación extraordinaria de lo ocurrido últimamente en la reducción y reunión absoluta de toda la Transilvania a la obediencia de los señores emperador y rey de Hungría y a su corona* (1688). Sevilla. Tomás López de Haro.
- Relación extraordinaria de los progresos de las armas cristianas contra turcos en la Hungría y Grecia [...] Publicada el martes 9 de diciembre* (1687). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1686 [...] Publicada el martes 7 de mayo* (1686a). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1686 [...] Publicada el martes 18 de junio* (1686b). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1686 [...] Publicada el martes 2 de julio* (1686c). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1686 [...] Publicada el martes 9 de julio* (1686d). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1686 [...] Publicada el martes 13 de agosto* (1686e). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1687 [...] Publicada el martes 25 de marzo* (1687a). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación histórica del año 1687 [...] Publicada el martes 2 de diciembre* (1687b). [Madrid]. Sebastián de Armendáriz / Antonio Román.
- Relación verdadera y noticias generales venidas con el correo de Flandes en 1º de enero de 1684* (1684). Sevilla. Cristóbal López.
- Reyes Gómez, Fermín de los (2000), *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, 2 vols. Madrid: Arco Libros.
- Sáez, Adrián J. (2011), *Hacia una bibliografía sobre autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO. [<http://www.unav.edu/centro/griso/otras-publicaciones-digitales>].
- Sâmbrian, Oana Andreia, (2013), “‘Preoccupations for space, travel and travellers in Romania’: an interview with Ovidiu Cristea, director of the ‘Nicolae Iorga’ History Institute from Bucharest”, *Hispania Felix*, núm. 4: 22-26.
- (2015), *Imaginea Transilvaniei în Spania în timpul Războiului de Treizeci de Ani (1618-1648)*. Craiova: Editura Sitech.
- Setton, Kenneth Meyer (1991), *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*. Independence Square (Philadelphia): The American Philosophical Society.
- Simón Díaz, José (1983), *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger.
- Usunáriz, Jesús M. (2016), *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos*, New York: IDEA/IGAS.

- Valladares, Rafael (2002). *Teatro en la guerra: imágenes de príncipes y Restauración en Portugal*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz.
- Verjat, Alain (2000), “Mitemas del héroe”, *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 15: 153-164.
- Virgilio Marón, Publio (1990), *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz (trad.). Madrid: Gredos.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

[A]

Abafi, Miguel o Apafi, Mihály 224 n.
8, 228, 232-233
Abel: vd. Caín y Abel
Abraham 111
Acteón 161
aedos 63
Afrodita 23, 93, 95, 98, 101-103
Agamenón 137, 142-143
Agar 111
Alarcón, Juan Ruiz de 188
Albán, Laureano 15, 155-159, 161,
166
Alberti, Rafael 93, 94 n. 1, 95-97
Alighieri, Dante 147, 176-180, 191,
193-194
Divina Comedia, La 177-178, 184,
191-194
amazonas 96, 167
Amor: vd. Eros
Andersen, Hans Christian 189
Antigüedad 12, 65, 158, 178, 186, 227
Antiguo Testamento 111
Apolo 186, 199, 202 n. 6, 204, 206
Apolodoro 97 n. 9
Aquiles 161
Arcesilao 97

Arendt, Hannah 181
Arghezi, Tudor 96
Ariadna 25
Aristeo 161
Aristóteles 94, 199-204, 206-207,
209, 211, 217
arquetipo(s) 66, 107, 110, 114-115,
144, 155, 158-159, 163, 168, 171-
172
Arrio 232
Asclepio 161
Atenas 97-99, 232
Atenea 166
Aub, Max 96, 103
Augusto 225
Avieno 96
Áyax 161
Azcona, Rafael 52

[B]

balada(s) 69, 78, 80-81, 84, 85 n. 22,
86
Barbarroja 225
Barnes, Djuna 179
Barroco o barroco 14, 20, 24, 121, 180
Barthes, Roland 177
Bécquer, Gustavo Adolfo 95, 188

Belerofonte 166-167
Beneyto, María 110
Bethlen, Gabriel 223
Biblia 101, 110
Bigas Luna, Josep Joan 13, 51-52, 55,
59, 61-65
Bioy Casares, Adolfo 179
Bizancio 44
Bizozeri, Simpliciano 226, 233
Bodel, Jean de 85
Borges, Jorge Luis 178 n. 4, 179
Borges, Norah 109
Boullosa, Carmen 15, 175-181, 183-
188, 190, 191 n. 20, 192-195
Bourdieu, Pierre 108, 113, 115
Busuioceanu, Alexandru 40

[C]

caballeresco 76
Caín y Abel 113, 116
Calderón de la Barca, Pedro 14, 95,
102 n. 14, 121-133, 147, 220, 242
Calipso 63-64
Calvino, Juan 232
Cantacuzino de Valaquia, Serban 224
canon 11-12, 14-15, 44, 110, 153, 175-
177, 180, 184-185, 188-191, 194-
195, 200-201
Cantar de los cantares 93, 95, 100-102
Capilla Sixtina 44
Carlomagno 225
Carlos II de España 219, 225
Carlos V de España 226
Caronte 19 n. 19, 61
Carpentier, Alejo 179
Carvallo, Luis Alfonso 199, 202 n. 6,
204, 206
Cascales, Francisco 199, 204-208
Castelvetro, Lodovico 203 n. 9, 207
n. 16

Castillejo, Cristóbal de 24
catarsis 199, 204, 207, 213-214
Catulo, Cayo Valerio 23, 25
centauro(s) 15, 96, 155, 158-159, 161-
162, 164, 169, 171
Cervantes, Miguel de 24, 48, 95, 177,
184-186, 188, 208 n. 19
Cid, El 97
Cipris: vd. Afrodita
Circe 64, 125
Cleyne, Pedro de 232
Clitemnestra 137, 143
Conde, Carmen 107, 109-113, 115-
116
Constantinopla 223 n. 6, 229
Contrarreforma 211
Corinto 166
Crisaor 96
Crisótemis 138
cristianismo 228
Crono(s) 102 n. 13, 155, 160-161, 163
Cupido: vd. Eros

[D]

Dante: vd. Alighieri, Dante
Darío, Rubén 190
Del Bene, Giulio 211 n. 27
Deméter 98-99, 103
Demofonte 98
Denores, Giason 202, 207 n. 17, 209
n. 24, 212
desacralización 179
desplazamiento(s) 11-13, 15-16, 19,
22, 49, 51, 53-56, 62, 65, 91, 115,
153, 162, 178
deus ex machina 141, 149, 182
Dido 25, 62-63
Diego, Eliseo 158
Donoso, José 179
Durkheim, Émile 220

[E]

Edad Media 20, 41, 43-44, 85, 94 n. 2, 129, 131
 Edad Moderna: vd. Modernidad
 Egisto 137, 143-144, 150
 Electra 15, 137-150
 Éluard, Paul 96
 Eminescu, Mihail 96
 Eneas 61-63, 98
 epigrama(s) 23, 25
 epitafio 39
 Erecteo 97 n. 9, 100
 Eros 23, 26, 59
 Esquilo 137
 estructuralista 177, 180-181
 Eurídice 98-99
 Eurípides 137-138, 142, 150
 Estagirita, El: vd. Aristóteles
 Estrabón 96, 97 n. 9
 Eva 14, 107, 109-111, 113, 115-116
 exilio 5, 12, 17, 39-43, 45-47, 49, 93-94, 97 n. 8, 100, 103, 116, 239

[F]

fábula(s) 69, 80, 85-86, 94, 204-207, 208 n. 20
 Faulkner, William 21
 fantástico o fantásticas 20, 185
 Faraón 101
 Fausto 141
 Febo: vd. Apolo
 Federico I de Hohenstaufen 225
 feminicidio 193
 feminismo 14, 121, 123-124, 150
 fenomenológico/a 162, 171
 Fernández, Macedonio 190
 Fernández Santos, Jesús 42
 ficción o ficciones 53, 61-62, 63 n. 7, 65, 142, 166, 170, 175-177, 180, 182-185, 206

ficcionalización 16, 219, 221
 Figuera Aymerich, Ángela 111-113
 Filira 161
 Filodemo 23
 Filomela 94 n. 2
 folclore o folklore 20-21, 69, 74, 86
 Franco, Francisco 40, 107, 112-113
franquismo 16, 107-109, 113, 115, 239
franquista 13-14, 43, 109, 112, 239
 Furias 150

[G]

Gades 97 n. 9
 Galdós, Benito Pérez 15, 137-139, 143-145, 148, 150
 García Márquez, Gabriel 12, 19-22, 24, 26-27, 29, 33-34
 García Viñó, Manuel 44
 Garcilaso de la Vega 24, 201
 Garro, Elena 180
 Gea 98-99
Génesis 110
 Geryón 96
 Gil Polo, Gaspar 24
 Giraldi Cinthio, Giambattista 209, 212-213
 Giraudoux, Hippolyte Jean 137
 Gorgona 96
 Goya, Francisco de 41
 Grecia 126, 162
 Greco, El 13, 39, 41-49
 grecolatino(s)/a(s) 5, 11-12, 14-16, 19-22, 26, 61-62, 65, 186
 grecorromano/a: vd. grecolatino
 Guerra
Guerra austro-turca 16, 219, 226, 232-234
Guerra Carlista 138
Guerra Civil española 107 n. 1, 109, 113, 116

Guerra de los treinta años 223-224

Guerra de Sucesión española 225

Guerra de Troya: vd. Troya

Segunda Guerra 39, 46-47, 189

[H]

Hades 61, 64, 95, 98-99

Hamlet 150

happening 180

Heidegger, Martin 113

Heine, Heinrich 188

Hélade 95

Helena 97

helénico(s)/a(s) 44, 155, 158, 161

Helicón 166

Hemingway, Ernest 21

Heracles 96, 161, 164

Hércules: vd. Heracles

Hermes 63

hermenéutico(s)/a(s) 15, 39-40, 159

Hesíodo 102 n. 13, 167, 227, 234

Hespérides 96 n. 4, 102

Hidra de Lerna 164

Higino 97 n. 9

Homero 21, 51, 53, 62-64, 85 n. 22,
94, 96, 97 n. 9, 147, 161, 178

Horacio 25, 61-62, 201

Horia, Vintila 13, 39-49

Huidobro, Vicente 179

[I]

Iberia 96 n. 4

Ifigenia 137, 142

Imperio romano 44

Infierno o infiernos 95, 96 n. 4, 98-99,
101, 176, 178, 191, 193-194

intertextualidad 175, 194

Isaac 111

Ítaca 65

Ixión 161

[J]

Jasón 161

Jimena, Doña 94, 96

Joyce, James 178

Juno 62

Júpiter 227

[L]

latinoamericano(s)/a(s) 20, 158, 239-
240

legitimación 184, 187

León, Fray Luis de 100-101

León, María Teresa 14, 93-95, 96-
103, 241

Leopoldo I de Austria 225-227, 230,
234

Lesbia 126

Lezama Lima, José 190

lírica 101-102, 122, 164, 168, 170

López, Cristóbal 230

López de Vega, Antonio 208 n. 19

Lutero, Martín 232

[M]

Macedonio 23

mágico/a 20, 155, 158

maravilloso/a 167-168

March, Susana 110

María 107, 110

María Magdalena 110

Martí, José 190

Medea 125

Medievo: vd. Edad Media

Mediterráneo o mediterráneo 11, 45,
51-53, 56, 61, 64-65, 229

Medusa 166, 168

Meleagro 12, 23, 26

Melos 97 n. 9

Melville, Herman 179, 181
 Menéndez Pidal, Ramón 69-70, 76,
 78, 84-86
 Mesopotamia 166
 Mesa, Cristóbal de 208 n. 19
 metaficción o metaficcional 175, 177,
 181
 metafísico(s)/a(s) 44-45, 156-159, 170-
 171
 Miguel Ángel 47
 mímesis 214 n. 31
 Minotauro 208
 Minturno, Antonio Sebastiani 201 n.
 4, 203 n. 8, 204 n. 11, 207, 208 n.
 20, 210
 misticismo 156
místico(s)/a(s) 44, 100, 155, 157-159,
 164-165, 167, 169-171
 Mistral, Gabriela 109, 158
 mitema(s) 191, 193, 222
 mitificación 176, 184, 187
 mítico(s)/a(s) 39, 43, 45-46, 51-52, 54,
 61-62, 64-66, 93-94, 96-97, 155,
 157-158, 162-163, 165, 167-168,
 170-171, 176-178, 187-188, 191,
 193-194, 219, 221-223, 225-229, 234
 mito(s) 11, 13-16, 39, 93-95, 97-98,
 107-110, 113-115, 117-118, 137,
 142, 150, 155, 158-159, 163-164,
 166-169, 171, 176, 178-179, 184-
 185, 191-195, 219, 228
 mitología 5, 11, 13, 34 n. 19, 51, 61-62,
 65-66, 91, 166, 176, 190 n. 19, 194
 Modernidad o modernidad 11-12,
 121, 137, 150, 155, 178, 192, 211
 n. 27, 219-221, 224, 233-234
 Montemayor (o Montemor), Jorge de 24
 Musas 176

[N]
navigium amoris 12, 19, 22, 24, 26, 29,
 31, 33-24
 náyades 96

Neruda, Pablo 158, 179

[O]

Ocampo, Silvina 179
 Ocampo, Victoria 179
 odiseico/a 5, 12-13, 69, 82-83
 Ogigia 63
 Olimpo 160, 162, 167, 188
 O'Neill, Eugene 137
 Onetti, Juan Carlos 179
 Orán 94 n. 1
 Orestes 137-138, 143-144, 150
 Orfeo 98-99
 Otero, Blas de 114
 Ovidio 12, 19, 21 n. 5, 23 n. 10, 26-27,
 41, 47, 94 n. 2, 163

[P]

Paladín 100
 panhispánico/a 12, 69-70, 73-75, 78,
 80-81, 84-86
 Papini, Giovanni 46
 Paraíso o paraísos 49, 93-95, 99, 103,
 111, 115-116, 141, 165, 194
 Pardo Bazán, Emilia 139, 143
 Parnaso 176-179, 184-190
 Pedro el Grande 224
 Pegaso 15, 155, 158-159, 165-171
 Peleo 161
 Pelión 161
 Pellicer y Tovar, José de 223
 Penélope 13, 63, 65, 84
 Perséfone 98-99
 Péteo 97 n. 9
 petrarquista 121, 122 n. 3
 picaresco 214 n. 29
 Piccolomini, Alessandro 201 n. 3,
 202-203, 210, 221 n. 2
 Pinciano, El 199, 201-206, 207 n. 18,
 212

Pirene 166
Platón 41, 44, 206 n. 14, 212 n. 28
 platónico/a 168, 204 n. 10
Plauto 207, 208 n. 21, 211 n. 27
Plinio 94 n. 2
Poseidón 166
posmodernidad o (pos)modernidad
 65, 155, 159, 176
posmoderno(s)/a(s) 15, 64-65, 177, 193
Prometeo 164
Propercio 19, 22, 27

[Q]

Quevedo, Francisco de 48-49, 190,
 220
Quimera 167
Quirón 155, 158-159, 161-165, 170-
 171

[R]

Reforma protestante 44
Renacimiento 20, 24, 186, 210
renacentista(s) 5, 16, 43, 184, 199-201,
 203, 205
Restauración 144, 148
Rey de Artieda, Andrés 208 n. 19
Ribera, Juan de 76, 84
Robortello, Francesco 202 n. 5, 207, 211
Rodrigues, Nelson 137
Roma 44, 46-48, 94, 96 n. 7, 103 n.
 15, 126, 144
romance 12-13, 69, 70 n. 4, 74-75, 77-
 82, 84-87
romancero 69-70, 73, 78, 85-86
Romanticismo 20, 31, 180, 188, 190
Rossetti, Ana 107-108, 118

[S]

Saavedra Fajardo, Diego de 223
Sagitario 162, 164

sagrado(s)/a(s) 15, 23, 102, 110, 128,
 155, 157-159, 162-163, 165, 167,
 169-171, 176-177, 188, 227, 231
Sara 107, 110
Sartre, Jean-Paul 40
Saslavsky, Luis 95
Saturno 225
Scorza, Manuel 187
sefardí(es) 12, 74, 77-78, 82
Segunda República 109
señas del esposo, Las 12-13, 69-70, 73,
 75, 78, 80, 82-86
Séneca, Lucio Anneo 137, 208
sirenas 54, 96
Sirtes 27
Sófocles 137-138, 142
Suárez de Figueroa, Cristóbal 208 n. 19

[T]

Tartessos 93-94, 97, 100
Telémaco 64
Terencio 208, 211 n. 27
Tesalia 125, 161
Teseo 25, 161
tragedia 16, 44, 75, 80, 111, 138, 200,
 202, 204-205, 207-209, 211 n. 27,
 212-214
trágico(s)/a(s) 46, 61, 155, 162, 194,
 204-205, 207-210, 212-213
tragicomedia 207
tragicómico 176
Transición 41
Tristán, Flora 190
Trissino, Gian Giorgio 201 n. 4, 214
Tritón o tritónes 11, 96
Troya 94, 96-98, 100, 137, 222
tymos (sic) 44

[U]

Ulises 13, 51-56, 57 n. 4, 59, 61-64, 178

Urano 102 n. 13

Uscatescu, Gheorghe 40

[V]

Valle-Inclán, Ramón del 94 n. 2

Vega, Lope de 199, 201, 208, 211-212,
220

Veintimilla de Galindo, Dolores 190

Venus: vd. Afrodita

Vicent, Manuel 13, 51-52, 62 n. 5

Villegas, Esteban Manuel de 208 n. 19

Virgilio 25, 51, 53, 61-63, 94 n. 2, 147,
178, 189, 191 n. 21, 193-194, 225,
227

[W]

Woolf, Virginia 21

[Z]

Zambrano, María 97

Zavalía, Alberto de 96

Zeus 11, 98, 164, 167

NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS

Encarna Alonso Valero es profesora del Departamento de Literatura Española de Universidad de Granada. Doctora en Filología Hispánica por la misma Universidad, realizó su estancia postdoctoral en el CREC (Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle). Investigadora principal de los proyectos de I+D “La configuración del patrón poético español tras la Guerra Civil: relaciones literarias, culturales y sociales” y “La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales”. Su trabajo de investigación se centra en la poesía española del siglo XX y en los estudios de género. En 2015 fue la ganadora del XVI Premio de Ensayo Miguel de Unamuno por *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*.

Orcid: 0000-0002-3947-0304

Diane Bracco es docente en la Universidad de Limoges y doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de París 8, con una tesis sobre el exceso en cine español de la democracia. Es autora de artículos y ponencias sobre el cine de Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger, Santiago Segura, etc. Actualmente, investiga sobre las filiaciones cinematográficas entre Italia y España.

Orcid: 0000-0002-1220-7258

Manuel Cabello Pino es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Huelva en el año 2000. Realizó sus cursos de doctorado en la School of Classics de la University of Leeds, Inglaterra, en 2000/2001 y es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Huelva en 2008 con la tesis “Motivos y tópicos amorosos clásicos en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”. Es miembro del Grupo de Investigación “Lingüística Andaluza” de la Universidad de Huelva. Actualmente es profesor de Lengua Española en el Departamento de Filología de dicha Universidad.

Orcid: 0000-0002-2683-9168

Ronald Campos López es doctor con mención internacional en Español: Lingüística, Literatura y Comunicación por la Universidad de Valladolid (2016). Profesor en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Como hispanista, se dedica al estudio de la poesía hispánica (latinoamericana y española) contemporánea, de ahí sus colaboraciones en revistas sobre literatura, lingüística y didáctica, tanto costarricenses, latinoamericanas y europeas. Como poeta es autor de *Quince claridades para mi padre* (Valladolid, 2015) y *Respuestas de la tierra* (Toledo, 2016), entre otros.

Orcid: 0000-0001-5168-8392

Luca Cerullo es doctor en Literaturas Románicas. Ha publicado *L'impossibile ritorno* (2016) sobre el exilio intelectual rumano en España en la época franquista. Sus ámbitos de estudios son la literatura bajo el franquismo, el exilio literario y la literatura comparada. En la actualidad desarrolla su actividad de investigación en la Universidad "L'Orientale" de Nápoles.

Orcid: 0000-0002-5108-8511

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer es doctor en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid. Su formación se complementa, además, con otros estudios en didáctica de la literatura y en gestión de bibliotecas. Sus líneas de investigación abarcan el estudio y la edición del teatro del Siglo de Oro, el análisis de la recepción impresa de la literatura del siglo XVII, el interés por la puesta en escena contemporánea de los clásicos y las Humanidades Digitales. En la actualidad desarrolla su actividad como docente e investigador en la Universitat Autònoma de Barcelona (Grupo PROLOPE).

Orcid: 0000-0002-4319-4840

Alejandro L. Lapeña es doctor en Traducción especializado en Traducción Teatral por la Universidad de Granada, donde también se licenció en Traducción e Interpretación en las especialidades de francés y portugués. Ha estado ligado al teatro *amateur* desde 2004 donde ha ido simultaneando labores de actuación, dirección y creación y traducción de guiones teatrales. En 2016 publicó su primer libro *A pie de escenario. Guía de traducción teatral*.

Orcid: 0000-0001-9460-075X

Marie-Caroline Leroux es profesora titular desde 2009 en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (FLSH) de la Universidad de Limoges (Francia). Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Picardie (Francia). Su tesis, *Sept romans dans l'Histoire. Entre utopie et révolution*, fue defendida en 2007. Su área de investigación es la novelística hispanoamericana contemporánea. Es especialista de la obra de Carmen Boullosa. También se interesa en el cómic y en el cine hispanoamericano. Es coeditora del volumen *Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques* (2014).

Orcid: 0000-0002-3561-8746

Andrés Manuel Martín Durán es doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), con Premio Extraordinario de Doctorado. Especialista en romancero y literatura oral, forma parte del Comité de expertos del Proyecto de Corpus de Literatura Oral. Es autor de dos monografías sobre romancero (de Hispanoamérica y Cuba). Ha publicado artículos sobre balada europea, romancero y *El Quijote* en publicaciones especializadas, dictado conferencias en universidades canadienses y participado en proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia de España (Plan Nacional I+D+i).

Como docente universitario ha impartido clases de Literatura Hispanoamericana en la UCM y actualmente es profesor de Cultura Latinoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México en Canadá.

Orcid: 0000-0002-0477-1991

María Lourdes Núñez Molina (1977) es doctora en Filología Hispánica (2008) por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis *La concepción antropológico-social en la obra narrativa de Ramón J. Sender (1939-1953)*, tema sobre el que ha publicado un artículo en *Alazet. Revista de Filología*. En la actualidad, su línea de investigación se centra en la prosa y en el teatro radiofónico de María Teresa León. Sobre esta escritora ha publicado un artículo en el volumen *Espejismos de la realidad* (2015) y presentado diversas comunicaciones en congresos y jornadas internacionales.

Orcid: 0000-0002-4472-6685

Zaida Vila Carneiro es doctora con mención europea en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidade de Santiago de Compostela. Ha trabajado en esta institución y en la University of St. Andrews. En la actualidad desempeña su labor docente e investigadora en la Universidad de La Rioja. Pertenece al GIC (Grupo de Investigación Calderón de la Barca) y colabora en el proyecto *BITAE II. Nuevos paradigmas de interpretación teatral: respuestas para una sociedad en conflicto multicultural*. Sus intereses de investigación son el teatro del Siglo de Oro, la literatura infantil, la pragmática histórica y la didáctica de EL2 para inmigrantes en contexto escolar.

Orcid: 0000-0002-5917-4887

Federica Zoppi es doctora en Ciencias Lingüísticas, Filológicas y Literarias por la Università degli Studi di Padova. Su tesis doctoral fue galardonada con el VI Premio Internacional “Academia del Hispanismo” de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española en 2015 y publicada por la misma editorial. Ha publicado también artículos de crítica literaria sobre Cervantes y la literatura del Siglo de Oro (por ejemplo, la comedia áurea, la poesía de Cristóbal de Mesa, los libros de caballerías). Actualmente trabaja en la Università de Verona (Italia) con una beca posdoctoral.

Orcid: 0000-0003-2335-9430

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO HUMANITAS SUPPLEMENTUM

1. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 1 – Línguas e Literaturas. Grécia e Roma* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
2. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 2 – Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
3. Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrício: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3 – História, Arqueologia e Arte* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2010).
4. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira (Coords.): *Horácio e a sua perenidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
5. José Luís Lopes Brandão: *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
6. José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster and Paula Barata Dias (eds): *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
7. Gabriele Cornelli (Org.): *Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/Grupo Archai, 2010).
8. Maria Cristina de Sousa Pimentel e Nuno Simões Rodrigues (Coords.): *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010).
9. Françoise Frazier et Delfim F. Leão (eds.): *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, École Doctorale 395, ArScAn-THEMAM, 2010).
10. Juan Carlos Iglesias-Zoido, *El legado de Tucídides en la cultura occidental* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, ARENGA, 2011).
11. Gabriele Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
12. Frederico Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
13. José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho, Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
14. Carmen Soares & Paula Barata Dias (coords.), *Contributos para a história da alimentação na antiguidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

15. Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho & José Ribeiro Ferreira (coords.), *Hipólito e Fedra - nos caminhos de um mito* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
16. José Ribeiro Ferreira, Delfim F. Leão, & Carlos A. Martins de Jesus (eds.): *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
17. José Augusto Ramos & Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Mnemosyne kai Sophia* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
18. Ana Maria Guedes Ferreira, *O homem de Estado ateniense em Plutarco: o caso dos Alcmeónidas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
19. Aurora López, Andrés Pociña & Maria de Fátima Silva, *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
20. Cristina Pimentel, José Luís Brandão & Paolo Fedeli (coords.), *O poeta e a cidade no mundo romano* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
21. Francisco de Oliveira, José Luís Brandão, Vasco Gil Mantas & Rosa Sanz Serrano (coords.), *A queda de Roma e o alvorecer da Europa* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
22. Luísa de Nazaré Ferreira, *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
23. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & JoséLuís Brandão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. I – Dos saberes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 282 p.
24. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. II – Dos poderes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 336 p.
25. Joaquim J. S. Pinheiro, *Tempo e espaço da paideia nas Vidas de Plutarco* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 458 p.
26. Delfim Leão, Gabriele Cornelli & Miriam C. Peixoto (coords.), *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013).
27. Italo Pantani, Margarida Miranda & Henrique Manso (coords.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
28. Francisco de Oliveira, Maria de Fátima Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (coords.), *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade* (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
29. Priscilla Gontijo Leite, *Ética e retórica forense: asebeia e hybris na caracterização dos adversários em Demóstenes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

30. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume I (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
31. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume II (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
32. Pilar Gómez Cardó, Delfim F. Leão, Maria Aparecida de Oliveira Silva (coords.), *Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
33. Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
34. Ana Iriarte, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).
35. Ana Maria César Pompeu, Francisco Edi de Oliveira Sousa (orgs.), *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2015).
36. Carmen Soares, Francesc Casadesús Bordoy & Maria do Céu Fialho (coords.), *Redes Culturais nos Primórdios da Europa - 2400 Anos da Fundação da Academia de Platão* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
37. Claudio Castro Filho, *“Eu mesma matei meu filho”: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
38. Carmen Soares, Maria do Céu Fialho & Thomas Figueira (coords.), *Pólis/ Cosmópolis: Identidades Globais & Locais* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
39. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
40. Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
41. Gabriele Cornelli, Maria do Céu Fialho & Delfim Leão (coords.), *Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
42. Nair de Nazaré Castro Soares, Cláudia Teixeira (coords.), *Legado clássico no Renascimento e sua recepção: contributos para a renovação do espaço cultural*

- européu*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2016).
43. Françoise Frazier & Olivier Guerrier (coords.), *Plutarque. Éditions, Traductions, Paratextes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 44. Cláudia Teixeira & André Carneiro (coords.), *Arqueologia da transição: entre o mundo romano e a Idade Média*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 45. Aldo Rubén Pricco & Stella Maris Moro (coords.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 46. Cláudia Cravo & Susana Marques (coords.), *O Ensino das Línguas Clássicas: reflexões e experiências didáticas*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2017).
 47. Breno Battistin Sebastiani, *Fracasso e verdade na recepção de Políbio e Tucídides* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume 2017).
 48. Christian Werner, *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2018).
 49. Paola Bellomi, Claudio Castro Filho, Elisa Sartor (eds.), *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*. (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2018).

A pesar del uso eurocéntrico que se sigue haciendo del patrimonio cultural grecolatino, su herencia inmaterial ha logrado desplazarse hacia fuera de sus límites geográficos, como se pretende demostrar en el presente volumen. En *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas* se replantean algunos conceptos relacionados con el bagaje artístico-literario que nos han dejado el clasicismo y sus posteriores evoluciones, desde la metáfora del viaje a la redefinición del canon. Los doce ensayos que aquí se presentan proponen una reflexión sobre la necesidad que el arte ha demostrado a lo largo de los siglos de ofrecer una interpretación nueva y una reescritura de la tradición, amoldándola a su actualidad, a su gusto, a su público. Los géneros que se estudian cruzan diferentes campos, de la prosa (Cabello Pino, Cerullo, Núñez Molina, Leroux, Gómez Sánchez-Ferrer), pasando por el teatro y el cine (Bracco, Vila Carneiro, L. Lapeña, Zoppi), hasta llegar a la poesía (Martín Durán, Alonso Valero, Campos López).

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

