

# Calipso Eclipsada.

## El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro

JESÚS G. MAESTRO

Madrid, Verbum editorial, 2013, 316 pp.

Es un comportamiento frecuente, en la crítica literaria de todos los tiempos, contemplar la obra de un escritor a la sombra del éxito cosechado por aquellos de sus contemporáneos que lograron armonizar hábilmente ortodoxia ideológica con talento artístico. Eclipsada, como Calipso, en toda su belleza y complejidad, la producción teatral de autores como Miguel de Cervantes ha sido condenada al silencio de la crítica y, en el mejor de los casos, a un análisis ceñido a la estrechez de los límites históricos y geográficos en que en ocasiones se encuadran los movimientos literarios. En el caso de Cervantes, tres han sido los factores que han determinado la escasa atención que los especialistas han prestado a su teatro; a saber: 1) la habilidad del autor del *Quijote* como prosista, 2) el éxito de la obra dramática de Lope de Vega, y 3) la tendencia a considerar la dramaturgia de Miguel de Cervantes como un extravío. Consciente de esta marginación y de las causas que la motivan, el crítico y teórico de la

literatura Jesús G. Maestro propone, en el volumen *Calipso Eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, estudiar la presencia de la propuesta dramática cervantina en el ámbito de la literatura europea. Dicho análisis es pertinente en tanto en cuanto la –para su tiempo– heterodoxa concepción de teatral de Cervantes anticipa la experiencia trágica contemporánea y, en este sentido, hace limitada toda lectura que pretenda explicar la dramaturgia cervantina desde el punto de vista de su adecuación a la preceptiva literaria del momento o a la fórmula del teatro lopesco.

El primer capítulo del estudio de Maestro ofrece un panorama histórico de los rasgos de la dramaturgia de Cervantes desde la literatura grecolatina hasta la Edad Contemporánea. De acuerdo con la perspectiva comparatista de Edward C. Riley, al autor de *Calipso eclipsada* no le interesa estudiar estas concomitancias en tanto que influencias de un autor sobre otro, sino, más bien, como «correspondencia de rasgos tales en

tanto que constantes estructurales a través del tiempo» (p. 15). Así, el crítico concluye que la modernidad y originalidad del teatro de Cervantes son irreductibles, no solo a las concepciones cómicas y trágicas del mundo grecolatino, sino también a los moldes de la preceptiva aurisecular, tanto en su vertiente lopesca como en el pretendido aristotelismo de la generación de tragediógrafos de 1580.

Algo distinto sucede cuando se confronta la propuesta teatral cervantina con la obra de dos de los dramaturgos clásicos de la modernidad: Shakespeare y Molière. Frente a la *Divina comedia* de Dante, que sancionaba el destino del hombre con arreglo a la inmutabilidad de un orden moral trascendente, la dramaturgia de Cervantes, al igual que la de Shakespeare y Molière, reaccionaba «contra los imperativos de este orden [...], cuyos fundamentos, lejos de emanar de un mundo metafísico y superior, servían útilmente como instrumentos de supresión de todas aquellas formas de conducta y de expresión consideradas como perniciosas desde el punto de vista de la ética normativa» (p. 26). En *Calipso eclipsada*, Maestro demuestra, a la luz de un afinado análisis transversal de ciertos parlamentos de *El laberinto de amor* (1615),

*King Lear* (1608) y *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), que el común denominador de los autores de estas tres obras no es otro que la exploración, más allá de los «dictados de los Números, del Destino o de Dios» (p. 45), de las posibilidades y los límites de la libertad humana.

En esta misma línea, el segundo capítulo del volumen distingue a Cervantes de los tragediógrafos de la generación de 1580, apelando a la dimensión secular que, en piezas cervantinas como *La Numancia*, guía la construcción de la experiencia trágica. De acuerdo con Maestro, es cierto que Cervantes coincide con los autores de dicha generación en su distanciamiento tanto de los preceptos clásicos como de los gustos del público; pero no lo es menos que solo el primero funda, con *La Numancia*, una poética de lo trágico en que personajes humildes –y no héroes aristocráticos– se convierten en víctimas inocentes de una violencia que, si antes encontraba su legitimación en los designios de la divinidad, a partir de la dramaturgia cervantina, comienza a explicarse por la opresión histórica de unos grupos humanos sobre otros.

Tomando estos rasgos secularizados como punto de referencia, Jesús G. Maestro define, en *Calipso eclipsada*, el teatro de Cervantes como

antecedente “de una serie de características que a lo largo de la Edad Contemporánea resultarán esenciales en la concepción del teatro trágico” (p. 63). En este sentido, el investigador dedicará el resto de su estudio a dar testimonio de las resonancias que la producción teatral de Cervantes –y en especial su visión secular de la experiencia trágica– encuentra en la obra de autores contemporáneos como Büchner, Casona, Lorca y Torrente Ballester. Antes de acometer esta tarea, no obstante, Maestro centra su atención en dos dramaturgos que, en el siglo XVII y aún en el XVIII, escriben sus tragedias con la mirada puesta en las formas y modelos del clasicismo. Tanto John Milton como Vittorio Alfieri construirán piezas teatrales que se ajustan teórica y formalmente a los cánones clásicos, si bien es cierto que ambos autores plantean, como Cervantes, el problema de la libertad en un entorno «terrenalmente humano, cruelmente materialista» (p. 138).

Para estudiar el caso de Milton, Maestro sitúa los aspectos de *Samson Agonistes* (1671), con que el escritor inglés cree amoldarse a las convenciones de la tragedia clásica, frente a las características de la obra que, en clara consonancia con *La Numancia* cervantina, subrayan su

originalidad y disidencia con respecto a las normas del clasicismo. Con este acierto estructural, el crítico pone de relieve la superficialidad de la adecuación a dicha preceptiva y recalca, a un tiempo, que “el resultado funcional de su creación literaria, así como sus contenidos [...] no apunta en absoluto hacia la tragedia antigua, sino a una nueva concepción de la experiencia trágica, que habrá de encontrar en la Edad Contemporánea su más amplio desarrollo” (p. 125). Pero Maestro no se limita a enumerar el conjunto de innovaciones que, frente al paradigma clásico, aporta la obra de Milton; el estudio problematiza rasgos como la confrontación del sujeto con el orden moral trascendente al constatar que, pese a la ausencia en *Samson Agonistes* de seres numinosos, “esta tragedia [...] remite una y otra vez a temas trascendentales, teológicos, metafísicos” (p. 139).

En lo que respecta al teatro de Alfieri, el anacronismo de su concepción clásica de la tragedia permite a Maestro reflexionar sobre el papel del escritor italiano como punto de enlace entre las formas trágicas de corte clasicista y el melodrama incipiente. De acuerdo con el crítico, al proceso histórico que lleva desde la tragedia clásica hasta el drama contemporáneo, pasando

por la heterodoxia de autores como Cervantes, Shakespeare o Milton, se opone el camino que el mismo género sigue hasta su disolución en el melodrama, fórmula resultante de un anquilosamiento de los moldes tradicionales y clásicos que excepcionalmente subsisten en la obra de Racine, Corneille y el propio Alfieri. En este sentido, el análisis, por parte de Maestro, de las *tragedie di libertà* del italiano –y, en concreto, de la obra *Virginia* (1783)– revela la coincidencia de rasgos que dichas obras mantienen con el género melodramático, especialmente en lo que se refiere al carácter prototípico de los personajes y a la ausencia de verosimilitud de la acción dramática.

Más allá de la escasa capacidad de convicción del teatro de Alfieri, existen, según Maestro, una serie de aspectos en su producción que manifiestan «una estrecha analogía con algunos de los postulados más esenciales de la poética del teatro de Miguel de Cervantes» (p. 197). En este caso, el interés de *Calipso eclipsada* radica en que el crítico no se limita solamente a mencionar características –como la ausencia de inferencia metafísica en la experiencia trágica– relativas al ámbito semántico y funcional de las piezas teatrales: Maestro detalla también ciertas co-

rrespondencias que demuestran la cercanía de Alfieri a la forma en que Cervantes entendía la finalidad del teatro y su relación con la poética.

Entre los rasgos de la producción trágica de Alfieri que evocan ciertos planteamientos teatrales cervantinos, destaca, fundamentalmente, el interés del italiano por el tema de la libertad, que en su obra impulsa, como en *La Numancia*, la acción heroica frente a la tiranía y la opresión ejercidas por “personajes que afirman su poder mediante la violencia” (p. 202). A diferencia de lo que ocurría en la tragedia clásica –que enfrentaba la *hybris* del héroe aristocrático a los imperativos de un orden moral trascendente–, piezas como *Virginia* o *La Numancia* dignifican, más allá de los principios clásicos del decoro, la experiencia trágica del personaje humilde, que se ve involucrado de forma inocente en un conflicto histórico y moral.

De un modo similar, tragedias como *Woyzeck* (1879), de Georg Büchner, conceden, según Maestro, “un reconocimiento [...] a los sentimientos aristotélicos de horror y piedad en la experiencia vital de las gentes humildes, a las que instituye[n] en protagonistas del hecho trágico” (p. 216). Este rasgo, unido al interés del alemán por construir, como Cervantes y Kleist,

una acción dramática en que los personajes no son culpables de su propio infortunio, hacen de la dramaturgia de Büchner «una de las rupturas más radicales habidas en la Edad Contemporánea con las convenciones sociales y lingüísticas de la tragedia poética» (p. 220). Expuesta dicha conclusión, el estudio de Maestro no se detiene exclusivamente en dejar constancia de otros puntos de contacto entre el teatro de Büchner y la tragedia cervantina; como ocurría en el capítulo de Milton o de Alfieri, el crítico pone en relación la propuesta dramática del autor con las principales tendencias literarias de su tiempo.

Además de examinar la impronta de la producción dramática cervantina en la literatura europea, *Calipso eclipsada* concreta, al final del volumen, el objeto de su estudio comparativo en el ámbito del teatro español contemporáneo. Tres serán los autores que Maestro pondrá en relación con la literatura –y, más específicamente, con la dramaturgia– cervantina: Alejandro Casona, Federico García Lorca y Gonzalo Torrente Ballester. Cada uno de estos casos ofrece, sin embargo, una peculiaridad en su análisis: si el *Retablo jovial* de Casona sirve a Maestro para reflexionar sobre la interpretación creativa que el drama-

turgo asturiano hace de un episodio novelesco (el gobierno de Sancho en la ínsula), el examen de las piezas lorquianas *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Doña Rosita la soltera* (1935) permite al investigador señalar la distancia que media entre el teatro de Cervantes, sagazmente crítico con la sociedad de su tiempo, y la producción dramática de Lorca, más centrada en la desnuda expresión del deseo que en el planteamiento de soluciones viables. Por otro lado, el caso de Torrente Ballester resulta un perfecto colofón a la idea medular de *Calipso eclipsada*, ya que recuerda que ciertas características de su temprana dramaturgia –como la recuperación del personaje nihilista en cuanto expresión de la perversión y la demagogia– vivifican el aliento desmitificador con que Cervantes puso en tela de juicio, “en su teatro entremesil, cómico y trágico, una sociedad políticamente deficiente y sin posibilidades de desarrollo” (p. 267).

Antes de poner fin a esta reseña, es necesario hacer referencia a dos capítulos que ayudan a redondear el trabajo de Maestro en lo que se refiere a su análisis de la dramaturgia cervantina. De un lado, destaca como acierto metodológico la aplicación a Cervantes de los presupuestos teórico-literarios del materialismo

filosófico respecto al estudio de los entremeses atribuidos a Cervantes, ya que el examen del espacio antropológico expresado en dichas piezas permite desentrañar sus mecanismos paródicos y subversivos, y, de esta manera, concluir que “la presencia de lo obsceno y lo escatológico es en cierto modo abusiva si la comparamos con la presencia, más atenuada que los mismos contenidos pueden tener en la obra cervantina” (p. 89). Por último, el análisis funcional del uso del metateatro en la producciones dramáticas cervantina y shakespeareana contribuye no solo a clarificar aspectos semánticos de obras capitales como *La Numancia* o *Hamlet*, sino también a reforzar la tesis que planea sobre todo el trabajo de Jesús G. Maestro: la irreductibilidad del teatro de Miguel de Cervantes a las preceptivas y fórmulas dramáticas de su tiempo.

Sergio Fernández Moreno  
Univ. Autónoma de Madrid

## El *Quijote* según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval

DANIELA ARONICA

La Rioja, Encuadres, Fundación Rafael Azcona 2014, 192 pp.

El presente volumen, bajo la edición y coordinación de Daniela Aronica, es una colectánea que nos brinda un renovado análisis de uno de los proyectos multimedia más ambiciosos de las últimas décadas: *Don Chisciotte: frammenti di un discorso teatrale*, dirigido por Maurizio Scaparro y compuesto por tres versiones (teatral, filmica y una serie de cinco capítulos para TVE y la RAI: 1983-1985) a partir de un guion de Rafael Azcona sobre la novela de Cervantes. Así las cosas, el libro se estructura en torno a un eje formado por cuatro artículos que asedian la proteica iniciativa de Scaparro desde diferentes ángulos: “La vida como sueño”, de María Grazia Gregori, incide en los lazos entre realidad y ficción en la pieza teatral; “Scaparro en hispaniste”, de Giuseppe Mazzocchi, se detiene en la personalización que el artista romano realiza del *Quijote*, a la luz de dos elementos capitales: la soledad y la teatralidad; “Azcona y Scaparro en el círculo de Don Quijote”, de Bernardo Sánchez Sa-

las, deslinda la circularidad de este *Don Chisciotte* en sus poliédricos trasvases; y, finalmente, “Relecturas cervantinas en un *Quijote* multimedia”, de Carlos F. Heredero, coteja el texto del complutense con la multimedialidad de la que hace gala el espectáculo estrenado en el *Festival dei Due Mondi* de Spoleto (1983) y parcialmente adaptado a nuestro solar durante la EXPO de Sevilla de 1992.

A estos trabajos se suma una gavilla de documentos que ayudan a comprender la fase de gestación y diseño del proyecto y, como broche final, las declaraciones de varios participantes en el mismo –Tullio Kezich, el citado Rafael Azcona, Roberto y Giantito Burchiellaro, Emanuele Luzzati, Eugenio Beninato, Pino Micol, Pepe Barra, Josep Maria Flotats, Juan Echanove y Joan Font–, que dan fe del nacimiento, desarrollo y triunfo de un *show* que revolucionó el ámbito cultural del momento.

Teniendo en cuenta esta división tripartita y los artículos que lo

componen, el libro se ocupa esencialmente del argumento de *Don Chisciotte* y, más concretamente, de las características básicas de la poética de Scaparro: la ficción en estrecha relación con la teatralidad, el fragmentarismo, la soledad y utopía que transpira el personaje central, y la circularidad.

La ficción, que comienza en el mismo instante en que don Quijote entra en el teatro en el que se desarrollarán sus aventuras, refleja el mundo creado por la locura del hidalgo, quien, como señala Heredero, se convertirá enseguida en protagonista, actor y director de escena, interactuando no solo con el resto de figuras, sino también con el propio espacio. El juego ficcional se completa con la incorporación de la utilería y el *atrezzo*, que favorecen la intervención directa de los personajes-actores cuando toman las tablas. Dicha operación se aprecia tanto en las versiones dramáticas como en el largometraje y en la serie para la pequeña pantalla. No en vano, Scaparro antepone las tablas no solo a la multimedialidad, sino incluso al mismo texto cervantino, del que sabe extraer, gracias a la técnica del fragmento, los pasajes de mayor teatralidad, ofreciendo así una versión muy personal,

siempre en *entente cordiale* con Azcona.

La mediación de Scaparro en el *Quijote* cervantino no se limita a la selección de unos capítulos u otros de la novela, sino que, gracias a recursos como el insistente estilema del círculo –manifesto en la escenografía por la que el caballero deambula en un espacio lejano de La Mancha, pero también en las numerosas simetrías que existen entre el inicio y el final de la obra y del filme–, nos ofrece una visión realzada de la soledad del Caballero Lector, quien, frente al texto barroco, acaba expirando, desamparado, en su alcoba con la única compañía de Sancho y con la insidiosa presencia de familiares y aldeanos en un segundo plano.

Más allá del valioso contenido, *El “Quijote” según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval* es un volumen muy cuidado. Incluye fotografías e ilustraciones de las sucesivas representaciones, de la adaptación cinematográfica e incluso de la serie televisiva, amén de facsímiles de documentos relacionados con casi todas las etapas del proyecto. El volumen incorpora un DVD con la película remasterizada, y quizá por ello se echa en falta algún estudio formalista, técnico si se quiere, que ilumine otros deta-



lles de este *Don Chisciotte* –composición de los planos, escenas, luminotecnia, picados a través de vanos esféricos, etc.–. Sin embargo, esto no desmerece el interés de unos ensayos que, en una época –más o menos posmoderna– en la que los musicales y los conciertos llenan los teatros, y las películas de acción las salas de cine, reinterpretan y actualizan uno de los mejores y, por desgracia, más olvidados *Quijotes* de los felices '80.

Rocío Jodar Jurado  
Universidad de Córdoba

## Le vie dell'epica ispanica

PAOLO PINTACUDA

Lecce, Pensa Multimedia, 2014.

La complejidad del fenómeno épico en el siglo XVI se explora aquí a través de once estudios que cubren una variada gama de temas y perspectivas, si bien vertebrados por una rigurosa aproximación filológica que evidencia la necesidad de este tipo de trabajos por lo que toca al género en cuestión. Partiendo de un acercamiento material, textual y contextual, los autores de esta colectánea revitalizan muchos textos pertenecientes al orden épico, bien sacándolos por primera vez a la luz, bien revisando la tradición editorial y crítica, proponiendo las más de las veces nuevas vías interpretativas.

Abordada desde diversos enfoques y con especial atención sobre los aspectos materiales, genéricos y tópicos, la épica se asedia aquí en sus dimensiones históricas y sociales, mostrándola inserta en la complejidad de la realidad social y literaria de la época, cuya tendencia recicladora y cambiante trata de (re)canalizar tradiciones y referentes canónicos, a la vez que mira

hacia adelante y reivindica la voz poética y la mano autorial.

Por otro lado, junto con la metodología propuesta (y materializada) en cada uno de los estudios, se reivindica la trascendencia del género al margen de los nacionalismos lingüísticos. Escritas tanto en español como en italiano, las páginas aquí reunidas informan de las fuentes e influencias italianas en los autores del Renacimiento, siendo estas en muchas ocasiones evidencia sobrada para justificar la revisión de la crítica tradicional o para razonar ciertas anomalías materiales detectadas en los libros, emisiones o reediciones.

El libro se abre con un estudio y edición de *La vida del ilustrísimo Octavio Gonzaga* a cargo de Andrea Baldissera, en el que presenta el texto crítico de esta obra, contextualizándola previamente. Sigue los avatares editoriales del autor a través de los ejemplares existentes y precisa con detalle sus técnicas y recursos. El texto se ofrece íntegro, incorporando las glosas del poeta,

que, aunque desmenuzadas en demasía, pueden resultar interesantes y reveladoras de ciertos datos que habitualmente se dan por sabidos. El texto se acompaña de un aparato crítico que se combina con un aparato de notas aclaratorio a pie de página.

El siguiente artículo, en el haber de Paolo Pintacuda, vuelve sobre la trayectoria editorial de un texto épico cuya reedición en vida del autor, debida y detenidamente analizada, pone de manifiesto una orientación curiosa hacia los protagonistas anónimos del *Sitio y toma de Amberes*, precisamente por el despliegue onomástico detectable en esta segunda edición, así como por otros aspectos de la reelaboración de mano del propio autor, que parece tomar una posición más objetiva y distante frente a los hechos.

La perspectiva del autor dentro el género épico se rastrea en los tres siguientes artículos, centrados en la figura de Cristóbal de Mesa. En el primero, Giovanni Caravaggi analiza la traducción de la *Eneida* por parte del bardo de Zafra, analizándola en su contexto editorial, en virtud de una serie de pistas y huellas diseminadas por los paratextos de sus obras. De esta forma, delata una estrategia por la cual la reconsideración de la fecha se hace

necesaria, apoyando la voluntad creativa en la traducción que otorga a esta naturaleza de obra genuina, bastante más que de traslación. Paola Laskaris, por su parte, reivindica asimismo la originalidad de este autor que, por lo que respecta a su trayectoria, ha sido condenado por las tesis anacrónicas de la crítica dieciochesca. Se ocupa la estudiosa del texto de *Las Navas de Tolosa*, en el que se ponen en funcionamiento una serie de dicotomías que, si bien se ajustan a los principios contrarreformistas del Siglo de Oro, son fruto de un entendimiento y manejo original de las tradiciones. Lo mismo apunta Mirko Brizi en el último estudio sobre Mesa, donde reconsidera el uso del motivo morisco en el mismo texto a través del episodio de Abdalla y Xarifa. Normalmente alineado con la tradición idealista morisca, este episodio resulta más bien subversivo respecto a la tradición, y así lo muestra Brizi, paso por paso, a través de la historia, comparando las diferentes versiones; pone de manifiesto, de hecho, la intención consciente de Mesa en su afán de derrocar en última instancia la idealización del morisco.

El siguiente ensayo, de nuevo firmado por Baldissera, revisa otro caso de trayectoria editorial mal es-

tudiado hasta hoy. Las reediciones del *Monserate* de Virués, lejos de ser meras reimpressiones, muestran variantes significativas que apuntan a una evolución poética del autor. Baldissera señala que, más allá de la circunstancia política, que hubiera podido influir, el modelo tassiano debe ser tenido en cuenta para estudiar dichas variantes y la propia evolución del autor.

El artículo de Ines Ravasini incide también en el rastro de Tasso en la épica española. Aborda en esta oportunidad un poema de Góngora tradicionalmente considerado lírico (dadas ciertas asunciones sobre la concepción histórica de lo narrado) para proponer, en cambio, una lectura en clave épica.

Otros de los trabajos aquí reunidos se orientan hacia la épica dentro del género caballeresco. Así, Olga Perotti descubre al lector/a un texto poco conocido, en el marco de un conjunto ensalzador de una figura histórica italiana. Ciertos aspectos sobre la autoría y la lengua, así como el evidente gusto caballeresco, con ingredientes innovadores (tales como la presencia del Nuevo Mundo), confieren un especial interés a este texto. La afición por lo caballeresco recurre de nuevo en las páginas que tratan de evidenciar, entre otros, este fac-

tor en la traducción en prosa del *Furioso* por parte de Vázquez de Contreras. El tercer artículo de esta serie se desplaza hasta uno de los guiños caballerescos del *Quijote*, bajo el que se vislumbra otro modelo italiano, además del ariostesco, que pudo asumir Cervantes a la hora de parodiar los *romanzi*. De este modo, Paolo Tanganelli prueba cómo *Il Morgante* de Pulci (en el original italiano y en su traducción castellana) fue uno de los referentes del alcalaíno para escribir más de un capítulo de su novela.

El volumen se cierra con otro estudio y edición, esta vez a cargo de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel Luis Luján Atienza. Ambos filólogos exhuman un largo romance inédito que ni siquiera llegó a la estampa y que, en la línea de la épica burlesca, aunque con notables desviaciones, narra una contienda entre dos bandos de grillos moros, mostrando que esta tendencia aún pervivía a finales del Setecientos.

El presente libro interesará a todo investigador que quiera adentrarse en la épica áurea y contar con una perspectiva renovada del estado de la cuestión. Sin ser exhaustivo, comprende una gran variedad de temas y aspectos, extensibles a otros estudios y textos que se puedan abordar desde esta perspectiva.

La bibliografía actual es abundante y evidencia el rigor con el que estos trabajos se han realizado. No obstante, solo se echa en falta, quizá, una compilación de todas estas referencias bibliográficas, bien al final de cada artículo, bien al final del último capítulo.

Roser López Cruz  
Boston College

# Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología

MARÍA MARTOS PÉREZ

Málaga, Universidad de Málaga, 2008, 253 pp.

Si nos preguntamos, sin estudiar ni investigar previamente el tema, qué motivación estética nos induce contemplar una ruina, o un paisaje con ruinas, probablemente muchos coincidamos en la idea de *vestigium*, de restos de un tiempo de esplendor terminado para siempre. Imposible, por tanto, no conmoverse. E imprescindible el tópico en la poesía de todas las épocas.

Será así convenientemente acotado el tema que aborda el libro *Las ruinas en la poesía española contemporánea*. No solo consta éste de un amplio estudio filológico sobre dicho *topos* en la poesía española, sino que aporta además una magnífica antología de poemas con ese común denominador, escogidos con muy buen criterio y ordenados cronológicamente, desde Dionisio Ridruejo y Cernuda hasta Antonio Colinas, Muñoz Aguirre y otros recientes poetas.

Esta antología, que guarda en sí misma una elegante unidad, queda enriquecida con el amplio prelimi-

nar, que para el estudioso resulta imprescindible.

En efecto, las reflexiones inherentes a la contemplación de ruinas, cristalizadas en manifestaciones artísticas como poesía y pintura, son mucho más diversas; no atañen solamente a la evocación del pasado. La interpretación de estos complejos poemas va a requerir de nada sencillos rudimentos acerca de disciplinas como la filosofía, la psicología, la historia y, ante todo, la estética. Es conveniente, dicho esto, trazar un sucinto boceto del significado de las ruinas para conocer mejor el tema, comenzando así a llenar esta laguna en torno al tópico.

“La ruina es la forma actual de la vida pretérita”, afirma G. Simmel. Podría afirmarse que, de acuerdo con el concepto de *vestigium*, se percibe que “la vida ha habitado aquí con toda su opulencia y vicisitudes”. A la luz de esta concepción, las ruinas se entienden como “eslabones simbólicos de la historia que enlazan épocas desconectadas

entre sí”, funcionando, entonces, como “un puente entre dos períodos no contiguos de la historia” (A. L. Prieto de Paula). Partiendo de este patrón común, cada época, de acuerdo con su tendencia ideológica, añade una óptica particular de lo que simbolizan. En el Renacimiento, por ejemplo, indican esplendor de glorias pasadas. En contraposición, durante el Barroco, su contemplación aporta una lección de ascetismo, renuncia y desengaño (*vanitas*). Los siglos XVIII y XX recuperan, de nuevo, esa idea de vestigio.

Atención particular requiere el Romanticismo, época de retorno nostálgico al pasado, que desarrolla María D. Martos a través de las tesis de R. Argullol: “Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan hasta nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad”. Cabe

decir, además, que no solamente son las ruinas el escenario, sino el paisaje en que se asientan, lo cual puede verse muy bien por lo que atañe a la pintura. Simmel apunta: “la representación pictórica de las ruinas en la pintura romántica se centraba en la fusión del sentimiento del sujeto ante éstas con el marco paisajístico en que se integra, y su recreación posterior en la pieza artística, ya se trate de poesía o pintura”. No estaría de más, por tanto, para futuras publicaciones, ahondar sobre este tópico en ambas artes.

El siglo XX, núcleo del estudio de nuestro libro, recoge todo lo anterior y añade toda la complejidad, profundidad y estética propias de una posmodernidad ya afianzada, dentro de la cual se extiende una diversidad de estilos y de ideas particulares de cada autor, con sus puntos de contacto entre sí y sus matices únicos. Se puede decir, citando a Martos, que, desde una perspectiva general, en la poesía del siglo XX y comienzos del XXI, “el motivo de las ruinas puede abordarse desde dos vertientes; [...] como restos del esplendor pasado, proyectando una dimensión filosófica y reflexiva sobre el destino humano [...] como ilustran [...] J. Guillén, V. Aleixandre, A. Duque, V. Botas,

A. Hernández o D. J. Jiménez, entre otros. En segundo lugar, desde esa misma perspectiva generalista, el acto de contemplación y su recreación en el poema converge con la proyección de reflexiones personales o el análisis de sentimientos íntimos, principalmente amorosos [...]” (pp. 65-66). En síntesis, se propone un aspecto hermenéutico doble: el de las ruinas como destino de la humanidad, y el de las ruinas como reflejo privado. No hace falta decir que ambas vertientes no son excluyentes, como ocurre con cualquier decorado en la poesía lírica. Recordemos a Quevedo y su soneto “Miré los muros de la patria mía...”.

Aníbal Núñez aporta una lección de finitud en varios de sus poemas, tanto desde la perspectiva global como de la personal. La *lectio* que se extrae de sus poesías, de las propias ruinas, es la fragilidad de toda empresa humana y la inconsistencia de la felicidad. Las ruinas son su “canon de amargura”, símbolo del engaño de una perdurabilidad, búsqueda de una belleza siempre abocada a la finitud.

Todos los aspectos duales que implica la interpretación de una ruina se oponen entre sí como las caras de un cuerpo geométrico, encajando en su estructura. El as-

pecto temporal en dicho concepto también opone el triunfo de la destrucción ante la obstinada permanencia. Ni el presente, con su constante destrucción y degradación, ni el pasado de esplendor, vencen completamente. Funcionan como ‘puentes’ entre distintas épocas, distintos mundos, como apunta Prieto de Paula. Es por eso que conllevan un aspecto temporal plástico, un salto cuantitativo de dimensiones superiores a nuestra apreciación debido también a nuestra existencia efímera. Por eso, una ruina roza lo incomprensible, lo que queda fuera del alcance cognitivo.

Pero tan importante papel como el de las propias ruinas desempeña la naturaleza, que es su marco, y a la que se subordinan. Lo humano, o sea, las ruinas, se integran en el paisaje y forman con lo natural una unidad indisoluble. Por extensión, el poeta observador y que al mismo tiempo siente (Simmel), forma parte también de esta naturaleza, que incluye a los restos, a él mismo, y a toda la humanidad, y por ende al tiempo, detenido y anulado. No pueden separarse de las ruinas de una casa las zarzas y las ortigas, ni la maleza entre unos fustes romanos. Como la naturaleza en sí, por tanto, las ruinas transmiten belleza, y



esta belleza no es sólo la de una flor, sino la de la eternidad del paisaje. Así lo ilustra Ricardo Molina en su poema *Cuán silencioso reino...* de su *Elegía de Medina Azahara*, y Jacobo Cortines en los versos de *En las ruinas*, de su poemario *Consolaciones*: “No vano horror, ni rota pesadumbre, / sino feliz memoria en estos campos [...] Ejemplo no de muerte este collado, / sembrado de cipreses y de rosas, / más bien vivo vestigio que proclama / la eternidad efímera del gozo”.

Además, asociado con la naturaleza, en ocasiones se añade la figura del pastor: el artificio de lo pastoril “viene a darle indirectamente un complemento más real y pictórico a la escena de ruinas” (p. 97, E. Orozco), que ya había gozado de amplio cultivo en algunas composiciones de Lope. En la poesía contemporánea será Antonio Colinas quien haga buen uso de este recurso (*Pastor de ruinas bajo la tormenta*, pp. 98, 218; “XXV”, *Noche más allá de la noche*, p. 203).

Las ruinas, por tanto, resisten al tiempo, son eternas. Representan, siguiendo el hilo que aquí brevemente se devana, la estabilidad que trae en sí la muerte, la transformación definitiva. Es una muerte con sentido positivo, una muerte deseada por lo estable, como creía

Miguel Labordeta (el secreto de la vida, detener el tiempo mortal, Andrés Ortiz-Osés, *Ínsula* n° 810), lo que induce la visión y la presencia de las ruinas ante nuestros ojos, en poesía o en pintura. Y rara vez es melancolía o tristeza lo que primordialmente transmiten, porque, ante todo, la experiencia es estética, es belleza, por acercarnos a lo que queda por encima de lo temporal: lo eterno.

Esta idea puede relacionarse con un poema de Cernuda (de *Como quien espera el alba*) citado en este libro: “Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria / con que se nutre el tiempo, aunque sean / aptos para crear lo que resiste al tiempo, / ellos en cuya mente lo eterno se concibe, / como en el fruto el hueso encierran muerte”. La comparación con el hueso del fruto es significativa: a partir de él crece otro árbol, la muerte es resurrección. Tampoco Antonio Colinas, en *Dormición en Agrigento*, soslaya esta idea: “O, quizá, / dormir profundamente en el abismo: / dormir muy dulcemente en el morir. / ¿Para, al fin, despertar a nueva vida?”.

La única manera de ser eterno es estar muerto, y de este modo se forma parte de la naturaleza, en armonía con ella, como lo están las

ruinas. Es la estabilidad total y la detención del tiempo. Cabe mencionar lo significativo, relacionado con la idea de la eternidad y resurrección, de las construcciones de la Antigüedad, sobre las que incide Martos. Los capiteles jónicos ostentaban volutas, espirales, una forma muy misteriosa; y los corintios, acantos, planta relacionada con la resurrección. Como cuenta la leyenda, sobre la tumba de una niña corintia, su nodriza había depositado una teja; en la primavera siguiente, el arquitecto Calímaco vio la teja levantada por dicha planta, lo que le sugirió la idea de la cesta del capitel corintio: “El mito de la planta que brota del cadáver de un dios o de un héroe estaba muy difundido. En él se veía una señal de inmortalidad” (*Léxico de los símbolos*, Olivier Beigbeder, p. 27). Los edificios modernos carecen completamente de esta simbología filosófica. Ese tiempo de la resurrección, esa Edad de Oro, son recuperadas en la poesía de Colinas: “¿Pero es que ya no va a volver aquel tiempo / de la resurrección, el campo a ser fundado?” (p. 203).

El esfuerzo humano de edades pasadas para equipararse a la naturaleza no era sólo fundado en las formas de la vida en la tierra, sino

del cielo. Los arcos y las bóvedas imitan las formas celestiales, intentando acercar la construcción a lo divino; y por tanto, la creación humana-temporal, a la divina-eterna. Los arcos, a menudo multiplicados espléndidamente, toman su forma de los que describen los astros en su movimiento diario, y que sean muchos sugiere la eternidad, lo infinito del tiempo (*Medina Azahara*). La bóveda nos envuelve como la bóveda celeste, como el cielo sobre nuestras cabezas. Toda esa grandeza, derruida pero a su vez integrada en la naturaleza, con sus musgos y su maleza, no puede dejar de evocar un pasado grandioso, tan divino casi como la propia especie humana que pudo realizar tales obras.

Pero para terminar con la interpretación poética de las ruinas, que describe con pericia la autora de este volumen, huelga decir que no siempre una ruina obedece a un pasado grandioso y herencia de civilizaciones memorables, sino que también puede ser la secuela de una fábrica donde el sentimiento puede encubrir (o descubrir) un engaño, por cuantas injusticias allí sucedieron (D. J. Jiménez, *Bajorrelieve*); o una sencilla casa familiar, derruida, de los antepasados del poeta. Escribe al respecto María Martos:

“La casa de la infancia se transmuta, entonces, en un espacio ruinoso donde la memoria evoca, con tintes oníricos, los vestigios del pasado íntimo a la manera de una *arqueología psíquica*”.

Aquí podrían buscarse interpretaciones basadas en los trabajos de Freud y sus seguidores, en cuanto a la representación onírica de una ruina. Según interpretaciones admitidas, en el sueño la *casa* es la representación de uno mismo, el espacio interior. Es significativo, por tanto, que la casa propia, el espacio personal en donde uno habita, se halle en estado de ruina. Ricardo Molina, en la *Elegía VII* de su poemario *Elegías de Sandua*, evoca la casa familiar como conjunto ruinoso, donde no puede desatenderse esta conexión con el imaginario onírico.

Como se ha ido vislumbrando, este *topos* requiere de estudios amplios y profundos, y cada poema, podría afirmarse, merecería un estudio exclusivo. También se ha entredicho que podría ampliarse dicho estudio con el de la pintura bajo el mismo tópico, en una edición ilustrada, lo cual sería enriquecedor, además de bello. El trabajo de María D. Martos Pérez constituye un buen acercamiento, amén de conformar una excelente

guía teórica para iniciarse en el conocimiento de tan seductor –por “ruinoso”– motivo.

Eduardo Madrid Cobos