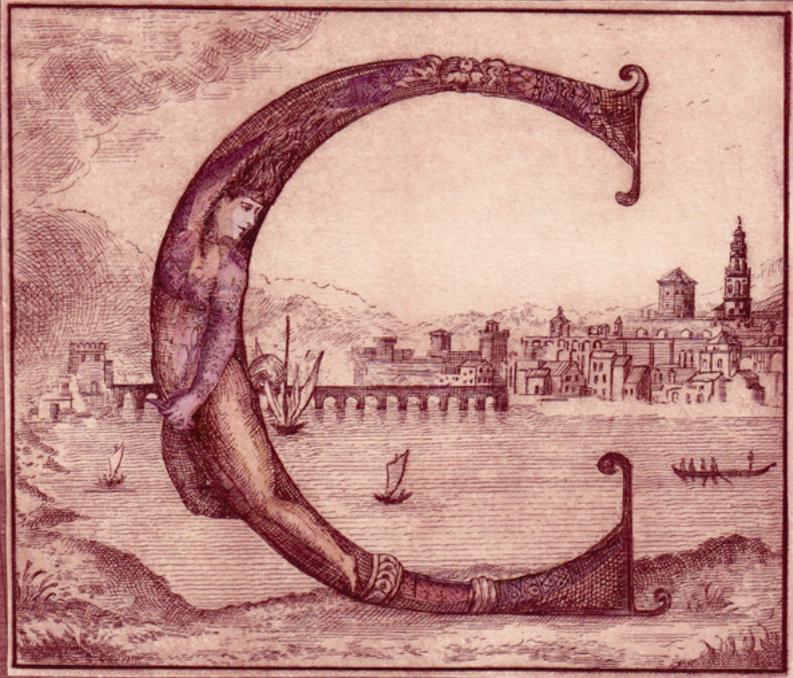


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
11 (2023)

Departamento de Estudios Filológicos y Literarios
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN

María Dolores AYBAR RAMÍREZ (Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho), Anna BOGNOLO (Università di Verona), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), Fernando DURÁN LÓPEZ (Universidad de Cádiz), Itziar LÓPEZ GUIL (Universität Zürich), Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba), † Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Oliver NOBLE WOOD (Oxford University), Ana PADILLA MANGAS (Universidad de Córdoba), Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Universidad de Zaragoza), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara), Noël VALIS (Yale University), Benedicte VAUTHIER (Universität Bern).

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Rafael ALARCÓN SIERRA (Universidad de Jaén), Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Emilio BLANCO (Universidad Complutense), Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Elisa BORSARI (Universidad de Córdoba), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Università di Macerata), Cristina CASTILLO MARTÍNEZ (Universidad de Jaén), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Carlos CLEMENTSON CEREZO (Universidad de Córdoba), Angelina COSTA PALACIOS (Universidad de Córdoba), Francisco Javier Díez DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Ángel ESTÉVEZ MOLINERO (Universidad de Córdoba), Angela FABRIS (Universität Klagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILLI (Università di Macerata), Gastón GILABERT (Universidad de Barcelona), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (Universidad

de Extremadura), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Renata LONDERO (Università di Udine), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Elena DE LORENZO ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo), Nadine LY (Université de Bordeaux), Eugenio MAGGI (Università di Bologna), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Israel MUÑOZ GALLARTE (Universidad de Córdoba), Julio ORTEGA (Brown University), Fernando J. PANCORBO (Universidad de Basilea), María PAYERAS GRAU (Universitat de Les Illes Balears), María José PORRO HERRERA, (Universidad de Córdoba), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José ROMERA CASTILLO (UNED), María Rosso (Università di Milano), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Università Chieti-Pescara), Enrique RUBIO CREMADES (Universidad de Alicante), Pedro RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba), Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (Universidad de Córdoba), Hernán SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS (University of Maryland, College Park), Margarita SANTOS ZAS (Universidad de Santiago de Compostela), Lise SEGAS (Université de Bordeaux), † Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), José Ramón TRUJILLO MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Pablo VALDIVIA (Universiteit van Amsterdam).

PORTADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio —solicitados por el Consejo de Redacción— y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO Y PROYECCIÓN DEL YO
EN EL CÓMIC FEMENINO EN ESPAÑOL (1970-2023)

- Discurso autobiográfico y proyección del yo
en el cómic femenino en español (1970-2023)* 8
Tania Padilla Aguilera | Universidad de Córdoba
Isabelle Touton | Université Bordeaux Montaigne
- La autorreconstrucción narrativa y gráfica
en Los Juncos de Sandra Uve* 15
Agatha Mohring | Université Angers
- Poéticas de la autoficción en la patografía femenina en España* 41
Inés González Cabeza | Universidad de León
- Dos monedas: el yo femenino y la otredad en el viaje
como parte del Bildungsroman en el cómic* 88
Daniel Escandell Montiel | Universidad de Salamanca
- Autobiografismo por omisión: retrato familiar a trazo limpio
en El buen padre (2020) de Nadia Hafid* 110
Judite Rodrigues | Université de Bourgogne
- “Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”.
Feminismo, historia familiar y memoria colectiva
en las novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia* 134
Anne-Claire Sanz Gavillon | Université de Rouen
Claudia Jareño | Université de Cergy-Pontoise
- Narrativas gráficas del yo y violencia machista en la producción
de autoras de Argentina y Chile. El caso de Sole Otero y Supnem* 171
Mariela Acevedo | Universidad de Buenos Aires
- MISCELÁNEA
- “Por el de pila famosa” (DQ, I, 1): modesta conjetura cervantina* 198
Andrea Baldissera | Università del Piemonte Orientale
- Rinconete y Cortadillo: los juegos de la creación* 231
Jean Michel Laspéras | Université d’Aix-Marseille
- “Tu mudo horror divino”: Góngora y el horror sagrado* 248
Humberto Huergo Cardoso | Carleton College

<i>Una “historia de mano” y una sustitución: hacia la edición crítica de la Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal del licenciado Mejía de la Cerda</i>	333
Luca Zaghen Università di Macerata	
<i>Escritos de Pío Baroja en la prensa española desde el final de la Guerra Civil hasta 1955. Recuperación de los desconocidos</i>	359
Miguel Ángel García de Juan IES Rosa Chacel (Madrid)	
<i>“Arte puro, viejo y moderno”: Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral</i>	387
Antonio Martín Barrachina Universidad de Zaragoza	
<i>Cartas desde la isla sin puentes: correspondencia de Ángela Figuera Aymerich a Jacques Comincioli</i>	461
Luciana Pérez Universität Bern	
<i>¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI</i>	520
Alberto Conejero, Ramón Fontseré, Milagros Sánchez Arnosi, Álvaro Tato, María Soledad Arredondo	
LECCIONES Y MAESTROS	
<i>En Seattle con Ángel Crespo</i>	565
José María Balcells Universidad de León	
<i>Evangelina Rodríguez Cuadros: estudio, experiencia e ingenio</i>	576
María Rosa Álvarez Sellers Universitat de València	
RESEÑAS	582

Discurso autobiográfico y proyección del yo en el cómic femenino en español (1970-2023)

eds. Tania Padilla Aguilera e Isabelle Touton

Discurso autobiográfico y proyección del yo en el cómic femenino en español (1970-2023)

TANIA PADILLA AGUILERA

Universidad de Córdoba

taniapadillaguilera@gmail.com

ISABELLE TOUTON

Université Bordeaux Montaigne

isabelle.touton@u-bordeaux-montaigne.fr

A lo largo de las últimas décadas, el cómic en español viene disfrutando de un acusado proceso de institucionalización que ubica en el centro del “campo literario” (Bourdieu) un producto tradicionalmente en los márgenes. Monográficos como *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (José Antonio Pérez Bowie y Antonio Jesús Gil González, Sial Pigmalión, 2017), *Encrucijadas gráfico-narrativas. Novela gráfica y álbum ilustrado* (José Manuel Trabado Cabado, Trea, 2020) o *Scoops en stock. Journalisme dessiné, BD-reportage et dessin de presse* (Benoît Mitaine, Judite Rodrigues, Isabelle Touton, Georg Editeur, 2021) son tres muestras representativas de la naturaleza de los cada vez más numerosos trabajos sobre este medio en su relación con otros soportes concomitantes (prensa escrita, cine, videojuegos...). Y en paralelo a dicho aumento de la bibliografía crítica, desde los albores del nuevo milenio también se ha acentuado la presencia de la novela gráfica dentro de los temarios de la enseñanza superior. Así se refleja hoy en los planes de estudio de las universidades de Santiago de Compostela, Salamanca, Sevilla, Valencia (Cátedra Estudios de Cómic Fundación SM, desde 2021), Granada (Cátedra Martínmorales de Humor Gráfico y Cómic, desde 2022), Alicante, Zaragoza, Pompeu Fabra o Alcalá (Cátedra ECC-UAH Investigación y Cultura del Cómic, 2022), donde se imparte esta disciplina tanto en los grados y másteres de Filología como en los de Cine y Comunicación audiovisual, Historia del Arte, Arte contemporáneo y Cultura visual o Didáctica.

Asimismo, ciñéndonos al entorno francés, es de sobra conocida la labor de las universidades de Clermont-Ferrand, Dijon o Bordeaux Montaigne respecto a la *bande dessinée*, objeto de diferentes seminarios y simposios. Sin olvidar tampoco que la Università di Bologna, con la colaboración de la Universitat de València, desarrolla programas de estudio para este campo en el contexto más global de la narrativa española contemporánea.

Este crecimiento del interés por el cómic guarda una estrecha relación con el capital simbólico (Bourdieu) de un formato artístico que, sin duda, los citados mecanismos de institucionalización (docencia e investigación universitarias) han contribuido a reforzar. Por esta razón, en este momento, encontramos necesario abordar el estudio de dicho género desde una perspectiva feminista fundada tanto en las teorías más transversales (De Beauvoir) como en las más específicas del feminismo radical (Wittig, Butler y, en el ámbito hispánico, Gago), ligadas intrínsecamente a un enfoque de raíz sociológica. De ahí este monográfico de *Creneida*, donde nos hemos propuesto sondear los procesos de autonarración y autoproyección autorial vinculados al contexto de producción en el que surgen los cómics dibujados por mujeres y el consiguiente impacto que su irrupción supone en el campo literario de la viñeta en español.

Bajo el título de *Discurso autobiográfico y proyección del yo en el cómic femenino en español (1970-2023)*, agrupamos seis artículos en los que se aborda la figura del sujeto creador femenino —autor, protagonista, testigo: a menudo todos a la vez— desde una ladera preponderantemente teórico-conceptual que ofrezca una “visión panóptica”, fruto de la combinación de lo sincrónico y lo diacrónico. Sería poco fructífero abundar sobre la resucitada individualidad autorial (Foucault) sin tener en cuenta el contexto en que se desarrolla y las tensiones que origina entre unos autores inmersos en complejas y problemáticas redes de sociabilidad (y más en el caso femenino). Claro está que las características de dicho contexto tanto en España como en Hispanoamérica ejercen una influencia directa sobre la individualidad de las autoras, que además ven constreñida su identidad por razones de sexo y/o género desde que tienen una idea hasta que deciden plasmarla con intención de publicarla (censura y/o autocensura). Estos mecanismos no conllevan tanto un desplazamiento entre ejes como una polarización de actitudes que, en todo caso, enriquece el campo literario (amateurismo/profesionalidad, centro/periferia).

La conquista de su individualidad creadora pasa en múltiples ocasiones por una paulatina transformación de las tradicionales nociones de *imitación* y *emulación* con respecto a unos modelos masculinos que cultivan de forma reiterada lo que podríamos denominar *autoficción* (“figuraciones del yo”, en marbete de Guzmán Tinajero; “auto-biografismos”, según el libro epónimo de Alary y Mitaine; “dispositivos de lo íntimo”, para decirlo con Mohring). Este es el caso de los dibujantes españoles Carlos Giménez, Antonio Altarriba, Ramón Boldú, Paco Roca, Felipe Almendros, Miguel Gallardo o Alfonso Zapico. Además, tanto en Francia como en América de Norte contábamos con antecedentes de sobra conocidos que, entre otros asuntos, se aproximaron al testimonio histórico con una mirada intrahistórica (Art Spiegelman, Riad Sattouf), narrando un viaje en primera persona (Guy Delisle, Edmond Baudouin) o bien la propia experiencia familiar (David B., Justin Green). No obstante, participando de esta línea afloraría un puñado de nombres femeninos con una habitación propia dentro de la narrativa gráfica europea y norteamericana de los últimos años, como es el caso de las reputadas Aline Kominsky Crumb, Marjane Satrapi, Florence Cestac, Ulli Lust, Phoebe Gloeckner, Julie Doucet o Alison Bechdel (la obra de esta última resulta crucial en la configuración de una identidad lésbica abiertamente *queer*). Por lo que se refiere a la escena más reciente, cabe citar las historias de Tillie Walden, Nora Krug, Linda Barry, Myriam Engelberg o Catherine Meurisse, superviviente de la matanza de Charlie Hebdo.

En cualquier caso, la situación de las mujeres desde finales del siglo xx supone la conquista definitiva de la autoafirmación autorial y el nacimiento de unas formas de individualidad que harán de la idea de *self-fashioning* (Greenblatt), con sus dimensiones tanto literarias como pictóricas, la más eficaz forma de autopropaganda. En los grupos marginales (como puede ser el caso de esa “serie B” aún representada por los fanzines), los mecanismos son otros, habida cuenta de que las resistencias sociopolíticas con las que se topan se antojan muy distintas (más laxas con frecuencia), pero de nuevo las conquistas de los hombres son fructíferamente asimiladas y con resultados de impacto.

Durante los años sesenta, Núria Pompeia (*Maternasis*) fue pionera en España a la hora de explorar las vivencias íntimas desde una perspectiva feminista y con un modo de representación del propio cuerpo que rom-

pía con todos los estereotipos. Las autoras de la generación siguiente tienden a optar por la fantasía, la proyección del yo dentro de un erotismo descontextualizado (Adela Cortijo) o por autorrepresentarse al servicio de una perspectiva feminista colectiva (Marika, Montsé Clave, Mariel Soria). En algunas de ellas, por ejemplo Laura Pérez Vernetti, las incursiones genuinamente autoficticias son recientes. Lo cual no obsta para que, desde el *underground* hasta el espacio del puro *mainstream* que conforman el espectro actual del cómic español, destaquen nombres de ilustradoras, humoristas gráficas y guionistas de primera fila. Quizá en la estela (o contra la estela) de la argentina Maitena, no faltan hoy humoristas en las dos orillas del Atlántico, como Agustina Guerrero, Flavita Banana, Laura Pacheco, Raquel Córcoles, Nani o Alejandra Lunik, conviviendo con seudónimos que incluso ocultan un tándem ilustradora-guionista, como sucede con Moderna de Pueblo (quien asume ambos roles) o los nombres aglutinados bajo el membrete *Parole de Queer*. En el cómic, hay que aludir a Cristina Durán, Quan Zou, Sandra Uve, Natalia Carrero, Clara-Tanit Arqué, Lola Lorente, Isabel Franc, Ana Penyas, Conxita Herrero, Luci Gutiérrez, en España; y a Sole Otero (Argentina), Power Paola (Ecuador/Colombia), Marcela Trujillo (Chile) o Idalia Candelas (México). Uno de nuestros objetivos se cifra en rastrear cómo se ha proyectado el yo femenino en tiras o viñetas de humor gráfico, en historietas cortas y en la novela gráfica, respectivamente

En definitiva, *Discurso autobiográfico y proyección del yo en el cómic femenino en español (1970-2023)* se aproxima a un subgénero que ha resultado fecundo en el formato del cómic escrito por hombres de las últimas décadas para rastrear su impacto sobre las autoras, que habitualmente acuden a él para configurar su identidad artística, lo que supone abrir un espacio relativamente nuevo en el campo del cómic actual. De una forma más o menos ficcionalizada, esto es, de una manera más o menos sincera o próxima a la verdad personal, plasman en el interior de sus viñetas su propia conciencia (autorial, genérica, sexual, laboral, personal...), así como el contexto en el que esta se constituye.

La reciente exposición *Perdona, estoy hablando* (Madrid, CentroCentro, 23/03 al 27/08/2023), comisariada por Tevi de la Torre, Teresa Ferreiro-Peleiteiro y Roberta Vázquez, probó la vitalidad, creatividad y abundancia de este corpus. Por eso hemos querido ahondar en tales recursos, con

el deseo de perfilar temas —el entorno laboral, la conciliación familiar, la enfermedad (o “patografía gráfica”, según González Cabeza), la maternidad, las relaciones amorosas, la identidad sexual, las fricciones sociopolíticas—, actitudes (relectura, autocensura, imitación, subversión) y lenguajes con los que se enfrentan a la escritura y el dibujo de cómics.

Dada la naturaleza todavía incipiente de esta línea de investigación, ofrecemos enseguida una selecta bibliografía que ayudará a enmarcar y comprender mejor los seis trabajos que integran nuestro monográfico.

BREVE BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- Acevedo, Mariela, “Nosotras contamos, notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina 1933-2019)”, *Tempo e Argumento* [en línea], XII, 31 (30/06/2020): file:///Users/isabelle/Downloads/Nosotras_contamos_Notas_en_torno_a_const.pdf (consultado el 14/01/2023).
- Alary, Viviane, Corrado, Danielle y Mitaine, Benoît, “Introduction. Et moi, émoi !”, en *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*, eds. Viviane Alary, Danielle Corrado y Benoît Mitaine, Chêne-Bourg, Éditeur Georg, 2015, pp. 13-25.
- Alary, Viviane y Corrado, Danielle, “L’autobiographie dessinée en terres ibériques”, en *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*, eds. Viviane Alary, Danielle Corrado y Benoît Mitaine, Chêne-Bourg, Éditeur Georg, 2015, pp. 81-103.
- Andrade Ecchio, Claudia, “Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia”, *UNIVERSUM. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, XXXIV, 2 (2019), pp. 17-40.
- Beaty, Bart, “La autenticidad de la autobiografía”, en *La novela gráfica, poéticas y modelos narrativos*, ed. José Manuel Trabado Cabado, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 243-286.
- Bettaglio, Marina, Montes Garcés, Elizabeth y Cardona, María Elsy (eds.), “Con el lápiz en la mano: mujeres y cómics a ambos lados del Atlántico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III, 1 (otoño, 2018).

- Bikandi-Mejias, Aitor, “La trilogía del deseo en el cómic femenino”, *Tebeosfera* [en línea] (2023): <https://www.tebeosfera.com/documentos/la_trilogia_del_deseo_en_el_comic_femenino.html> (consultado el 08/11/2023).
- Chaney, Michael A. (ed.), *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin, 2011.
- Chute, Hillary L., *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*, Nueva York, Columbia University Press, 2010.
- Chute, Hillary L., “Comics Form and Narrating Lives”, *Profession MLA* (2011), pp. 107-117.
- Constenla, Tereixa, “La autoficción manda en el comic”, *El País* [en línea], 19/12/2020: <<https://elpais.com/babelia/2020-12-18/la-autoficcion-manda-en-el-comic.html>> (consultado el 08/11/2023).
- Domínguez Jería, Paloma, *La construcción del sí mismo en el cómic autobiográfico de autoras latinoamericanas desde una perspectiva discursiva multimodal*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2021 [Tesis doctoral].
- El Refaie, Elisabeth, *Autobiographical comics. Life writing in pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.
- El Refaie, Elisabeth, *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- Escobar Fuentes, Susana, “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Revista Fuentes Humanísticas*, XXXII, 60 (2020) [en línea]: <http://revistastmp.azc.uam.mx/fuenteshumanisticas/index.php/rfh/article/view/984/1097> (consultado el 08/11/2023).
- Fernández, Norman (ed.), *Visualizando el maltrato*, Gijón, Semana Negra de Gijón, 2017.
- Ferreiro-Peleteiro, Teresa (ed.), *Perdona, estoy hablando*, Madrid, Centro-centro, 2023.
- Gardner, Jared, “Autography’s Biography, 1972–2007”, *Biography*, XXXI, 1 (2008), pp. 1-26.
- González Cabeza, Inés, “Autobiografías sobre cuidados: repensando la catarsis”, *Tebeosfera*, [en línea] (2018): <https://www.tebeosfera.com/documentos/autobiografias_sobre_cuidados_repensando_la_catarsis.html> (consultado el 08/11/2023).

- Guzmán Tinajero, Alfredo Carlos, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017 [tesis doctoral].
- Masarah Revuelta, Elena, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas: Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 1, 2016.
- Mella, Montserrat, *Viñetas en resistencia: Escena de comic feminista producido en Chile durante 2008-2018*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2020 [tesis de grado para optar por la licenciatura en Diseño Gráfico].
- Merino, Ana, *Diez ensayos para pensar el cómic*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León (Grafikalismos), 2017.
- Mohring, Agatha, *Les dispositifs de l'intime dans le roman graphique espagnol contemporain: une approche intermédiaire*, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, 2018 [tesis doctoral].
- Roas, David (ed.), *Las creadoras gráficas españolas y lo fantástico en el siglo XXI*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2022.
- Trabado Cabado, José Manuel, “La novela gráfica: formas de dibujar la soledad”, *Estudios Humanísticos. Filología* [en línea], 28 (2006), pp. 221-244: <<https://doi.org/10.18002/ehf.v0i28.2812>> (consultado el 08/11/2023).
- Vila, Marika (ed.), *Derrumbando estereotipos. Subjetividad femenina en el cómic*, Gijón, Semana Negra de Gijón, 2018.

La autorreconstrucción narrativa y gráfica en *Los Juncos* de Sandra Uve

AGATHA MOHRING

Université d'Angers

agatha.mohring@univ-angers.fr

Título: La autorreconstrucción narrativa y gráfica en *Los Juncos* de Sandra Uve.

Title: Narrative and Graphic Self-Reconstruction in *Los Juncos* by Sandra Uve.

Resumen: Este artículo presenta la novela gráfica autobiográfica española *Los Juncos* (2006) de Sandra Uve, argumentando a favor de su dimensión pionera. Analiza cómo Sandra Uve compone una autobiografía femenina, íntima e intermedial a través del estudio de los procesos de autorreconstrucción narrativa y gráfica. Trata de mostrar que dichas estrategias se basan en la búsqueda de una forma de espontaneidad y de sinceridad autobiográfica. Y asimismo intenta probar que la autora juega con comentarios y técnicas de distanciamiento que introducen una dimensión reflexiva en la obra. Cuestiona, por fin, las fronteras borrosas de la introspección. El artículo adopta una perspectiva intermedial al precisar las influencias de otros medios en la novela gráfica y en la recomposición de la autobiografía, y presta especial atención a la plasmación gráfica y narrativa de lo íntimo, demostrando que la dinámica autobiográfica de *Los Juncos* toma la forma de una autorreconstrucción narrativa y gráfica que oscila entre la ilusión de sinceridad, el auto-comentario y la autorrepresentación distanciada.

Abstract: This article presents Sandra Uve's Spanish autobiographical graphic novel *Los Juncos* (2006) and argues for its pioneering dimension. It analyses how Sandra Uve composes a feminine, intimate, and intermedial autobiography through the study of the processes of narrative and graphic self-representation. The article attempts to show that these strategies are based on the search for a form of spontaneity and autobiographical sincerity. It tries to demonstrate that the author also plays with commentary and distancing techniques that introduce a reflective dimension in *Los Juncos*. Finally, it questions the blurred boundaries of introspection. The article adopts an intermedial perspective by specifying the influences of other media on the graphic novel and on recomposing the autobiography. Particular attention is paid to the graphic and narrative expression of the intimacy. We will demonstrate that the autobiographical dynamic of *Los Juncos* takes the form of a narrative and graphic self-reconstruction that oscillates between the illusion of sincerity, self-commentary and distanced self-representation.

Palabras clave: Novela gráfica, España, Autobiografía, Intermedialidad, *Los Juncos*, Sandra Uve.

Key Words: Graphic Novel, Spain, Autobiography, Intermediality, *Los Juncos*, Sandra Uve.

Fecha de recepción: 15/7/2023.

Date of Receipt: 15/7/2023.

Fecha de aceptación: 19/9/2023.

Date of Approval: 19/9/2023.

1. INTRODUCCIÓN

Las primeras autobiografías en formato cómic, que tuvieron una gran influencia sobre el género en España, se remontan al final de los años 60, con la publicación de *9 Maternasis* de Nuria Pompeia, y de los años 70, con “Minins” de Enric Sió o *Paracuellos* de Carlos Giménez¹. En los años 70 y 80 el peso de la represión moral de la época anterior² impidió que se desarrollara más este tipo de libros, o que obras fundamentales como la de Carlos Giménez tuvieran el éxito de hoy en día³. Sin embargo, es imprescindible considerar que aquel momento corresponde con una fase de exploración de “la introspección, la confesión intimista, la plasmación de las sensaciones más arraigadas, la transcripción de una dimensión interior compleja, atormentada, a menudo contradictoria”⁴. Al experimentar la representación de dichos temas, algunos cómics pioneros permitieron el asentamiento del género autobiográfico en los años 2000⁵, incentivado también por el dinamismo de editoriales independientes interesadas en planteamientos artísticos subjetivos⁶.

De hecho, el nuevo milenio coincide también con el auge de la novela gráfica, un soporte cuya ductilidad y cuyas innovaciones formales y narrativas “facilit[aron] el encuentro entre el discurso del yo, anclado en la textualidad, y el lenguaje híbrido de la narración gráfica que se vale de

-
- 1 Viviane Alary, Danielle Corrado, Benoît Mitaine, “Introduction. Et moi, émoi!”, en *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*, eds. Viviane Alary, Danielle Corrado, Benoît Mitaine, Chêne-Bourg, Éditeur Georg, 2015, pp. 13-25 (p. 15).
 - 2 Viviane Alary, Danielle Corrado, Benoît Mitaine, “Introduction. Et moi, émoi!”, p. 13.
 - 3 Susana Arroyo Redondo, “Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico”, *Escritura e Imagen* [en línea], 8 (2012), pp. 103-124 (p. 110): <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4133838>> (consultado el 09/07/2023).
 - 4 Antonio Altarriba, *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 331-332.
 - 5 Viviane Alary, Danielle Corrado, “L'autobiographie dessinée en terres ibériques”, en Viviane Alary, Danielle Corrado, Benoît Mitaine, *op. cit.*, pp. 81-103 (p. 86).
 - 6 Bart Beaty, “La autenticidad de la autobiografía”, en *La novela gráfica, poéticas y modelos narrativos*, ed. José Manuel Trabado Cabado, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 243-286 (p. 286).

una secuencia de imágenes para construir un relato”⁷. Observamos una suerte de “enriquecimiento mutuo”⁸, en la etapa fundamental de los años 2000, entre la novela gráfica y la autobiografía, puesto que ambas se desarrollaron justo en ese momento. En efecto, la novela gráfica abre “nuevos espacios de representación”⁹ idóneos para la plasmación del “mundo interior”¹⁰, de las emociones y de lo íntimo, gracias, entre otros aspectos, a la libertad formal y temática que permite “narrar lo silenciado”¹¹ y desarrollar una dinámica introspectiva¹². Por este motivo resulta ser un terreno fértil incluso para la autobiografía¹³.

Los Juncos de Sandra Uve¹⁴ es una obra clave para entender cómo se construyó, a principios del siglo XXI, la corriente autobiográfica dentro de la novela gráfica española. La editorial independiente Astiberri, creada en 2001, la publicó en 2006, antes de la aparición de un tríptico de novelas gráficas intimistas fundamentales: *Arrugas* de Paco Roca y *María y yo* de Miguel Gallardo, ambas en el mismo catálogo de Astiberri, y *El arte de volar* de Antonio Altarriba, editada por De Ponent. En *Los Juncos* Sandra Uve cuenta su propia historia sentimental, aludiendo a datos personales relatados desde una postura autobiográfica; por esta razón cabe calificar *Los Juncos* de “autocómico”¹⁵, o también de “autobiografismo”, retomando

7 José Manuel Trabado Cabado, “Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* [en línea], 28, 1 (2015), pp. 223-256 (p. 223): <<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/2997>> (consultado el 09/07/2023).

8 José Manuel Trabado Cabado, “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”, en José Manuel Trabado Cabado (ed.), *La novela gráfica, poéticas y modelos narrativos*, pp. 11-16 (p. 19).

9 José Manuel Trabado Cabado, “La novela gráfica: formas de dibujar la soledad”, *Estudios Humanísticos. Filología* [en línea], vol. 28 (2006), pp. 221-244 (p. 240): <<https://doi.org/10.18002/ehf.v0i28.2812>> (consultado el 16/06/2023).

10 *Ibidem*.

11 José Manuel Trabado Cabado, “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”, p. 32.

12 *Ibidem*, p. 43.

13 Benoît Peeters, *Écrire l'image: un itinéraire*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2009, pp. 112-113.

14 Sandra Uve, *Los Juncos*, Bilbao, Astiberri, 2006.

15 Alfredo Guzmán Tinajero, “Les traces de soi. La transmédiation du moi-graphique

el neologismo de Philippe Lejeune¹⁶ que emplean Viviane Alary, Danielle Corrado y Benoît Mitaine¹⁷. Asimismo, “autográfico”¹⁸ sería otro término adecuado para describir esta obra, en la medida en que, conforme veremos, la dimensión visual de la autorrepresentación constituye un elemento central en dicho cómic.

Sandra Uve (Barcelona, 1972) es ilustradora, divulgadora científica y escritora. También imparte talleres de formación artística y de sensibilización medioambiental. Le concedieron en 2021 el Premi Creu Casas, Sant Jordi, de l’Institut d’Estudis Catalans “Dones per canviar el món”, y al año siguiente fue finalista del Premi Societat Catalana de Biologia Divulgació. Ha creado historietas en fanzines autoeditados, como *Annabel Lee* o *Ponnette*; libros ilustrados feministas e intimistas, como *Ponme la mano aquí*; y, además de *Los Juncos*, dos novelas gráficas más: *621 KM* (2005) y *Hora Zulú* (2013). No son todas obras autobiográficas, pero sí intimistas, puesto que cuestionan las emociones y ponen en escena a personajes que exploran introspectivamente la construcción de su identidad y los matices de la subjetividad. El cuerpo es un tema central, así como las relaciones interpersonales y amorosas. Sandra Uve es también autora e ilustradora del libro *Supermujeres, SuperInventoras. Ideas brillantes que transformaron nuestra vida* (2018) y es co-autora de *L’Enciclopèdia de dones STEAM* (2023)¹⁹.

Nos detendremos ahora en cómo Sandra Uve compone una autobiografía femenina, íntima e intermedial, en *Los Juncos*. Y analizando los procesos de autorreconstrucción narrativa y gráfica, veremos que se basan en la búsqueda de una aparente espontaneidad y sinceridad au-

dans *American Splendor*”, en *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*, pp. 154-170 (p. 155).

16 Philippe Lejeune, “Peut-on innover en autobiographie?”, en *L’Autobiographie. VIèmes rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence 1987*, París, Les Belles Lettres, 1988, pp. 67-100 (p. 97).

17 Viviane Alary, Danielle Corrado, Benoît Mitaine, “Introduction. Et moi, émoi!”, p. 13.

18 Gillian Whitlock, Anna Poletti, “Self-Regarding Art”, *Biography*, 31, 1 (2008), pp. v–xxiii (p. v.): <<http://www.jstor.org/stable/23540918>> (consultado el 09/07/2023). “Autográfico” es la traducción literal del término “autographic”.

19 Información disponible en la web de la autora: <<https://sandrauve.wordpress.com/>> (consultado el 16/06/2023).

tobiográfica. Mostraremos luego que la autora juega con comentarios y técnicas de distanciamiento para introducir una dimensión reflexiva en la novela gráfica. Finalmente cuestionaremos las fronteras borrosas de la introspección. Por supuesto, a la hora de analizar un cómic autobiográfico, donde se plasman las vivencias de un artista que intenta construir en las páginas una expresión y un estilo propio, resulta fundamental insistir en la estrecha conexión entre narración y dimensión gráfica²⁰.

El artículo se cierra con una entrevista a la autora, realizada el 11 de julio de 2023, en la que aborda los procesos creativos de *Los Juncos* y su relación con la autobiografía.

2. CONFESIÓN E ILUSIÓN DE ESPONTANEIDAD Y SINCERIDAD

Dentro del género del cómic autobiográfico, *Los Juncos* pertenece a la categoría del cómic “confesional”²¹, conforme establece la taxonomía de Eddie Campbell. La voz personal es el elemento clave para que la narración subvierta el proceso de introspección, entendido como una exploración interna y secreta, un ensimismamiento que permite alcanzar los fundamentos del propio ser, ya que la puesta en escena se dirige al lector y se transforma en una confesión de lo íntimo. Esta confidencia refuerza la impresión de sinceridad de la autora, como si se comprometiera a contar y dibujar la “verdad” sobre sí misma. Por este motivo el cómic, en su conjunto, asume la forma de un diario (Fig. 1).

20 Jan Baetens y Hugo Frey, *The Graphic Novel: an Introduction*, Nueva York, Cambridge University Press, 2015, pp. 135-136.

21 Eddie Campbell, “La autobiografía en el cómic. Una muy breve introducción a un tema muy extenso, visto desde una bicicleta en marcha”, trad. Santiago García, en Santiago García (ed.), *Supercómic: mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata Naturae, 2013, pp. 25-38 (p. 27).

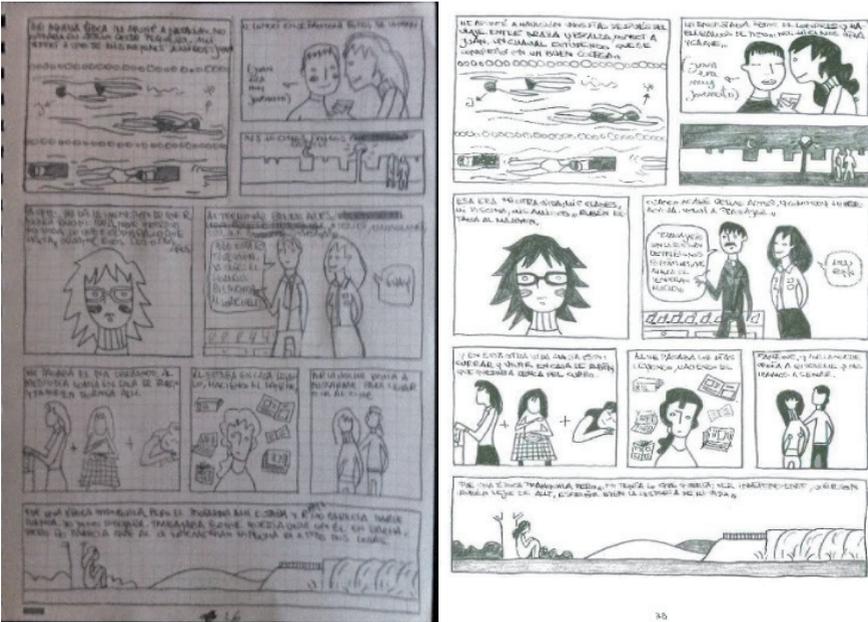


Figura 1. Comparación del formato original con la página impresa.
©Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 11.

En efecto, Sandra Uve escribía su vida cotidiana en un diario y dibujó *Los Juncos* en un cuaderno personal que tenía la forma exacta de un diario íntimo: “tenía esta historia realizada en un diario con un candadito, todo a lápiz, de una forma sucia, desordenada, muy íntima”²². Apenas modificó la apariencia, la composición y la estética, porque el hecho de mantener las condiciones iniciales de creación le daba un cariz más intimista a la obra²³. Sin embargo, las similitudes con el diario no radican solo en la forma, sino también en el estilo empleado para contar la historia (de su vida). En primera viñeta de la página inicial se lee: “Playa de Gavá. Bcn. 1978” (Fig. 2)²⁴. La mención del lugar y de la fecha recuerda el epígrafe de un diario personal, sin soslayar que la exacta ubicación confiere mayor verosimilitud al relato.

22 Véase *infra* Agatha Mohring, Sandra Uve, “La autobiografía en *Los Juncos*, entrevista a Sandra Uve”.

23 *Ibidem*.

24 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 11.

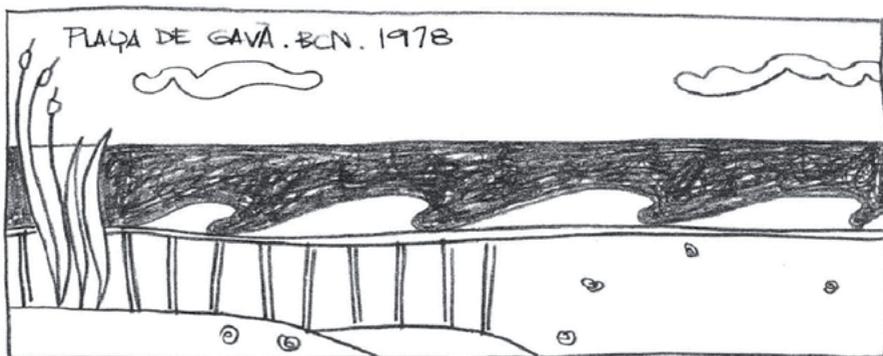


Fig 2. Referencia al diario íntimo. ©Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 11.

La influencia del diario como medio²⁵ corresponde con la intermedialidad²⁶ de la novela gráfica, que importa elementos de “formas expresivas como el diario [...] [y] el libro de viajes”²⁷. El diario íntimo permite una gran libertad formal y temática²⁸ en la experimentación de la autobiografía. En *Los Juncos* tanto el estilo gráfico, que imita una espontaneidad naïf, como la escritura manuscrita, que refleja la sensibilidad del trazo, intensifican la porosidad con respecto al diario y, de este modo, crean una

25 Se debe considerar el diario (y el diario íntimo en particular) como un medio si nos atenemos a la definición de Eric Méchoulan, que insiste en la necesidad de tomar en cuenta las especificidades del soporte y del entorno (o sistema) que facultan la comunicación. El investigador recuerda que “les matérialités de la communication font ainsi partie intégrante du travail de signification et d’interprétation des contenus” (Éric Méchoulan, “Intermédialités: le temps des illusions perdues [*Naître / Birth of a concept*], n. 1 printemps 2003”, en *Intermédialités / Intermediality*, 20 (2012-2013), pp. 13-31: <<https://doi.org/10.7202/1023522ar>> (consultado el 09/07/2023); “las materialidades de la comunicación son así parte integral del trabajo de significado e interpretación del contenido”. Al aplicar el concepto de medio al diario (en vez de el de “género literario”), insistimos también en el papel de la mediación del diario en el proceso de comunicación, enfatizando los procesos que generan la ilusión de una confesión íntima y la dinámica del secreto.

26 El enfoque intermedial pone el énfasis en las interacciones entre los medios, al examinar los intersticios y la porosidad entre los medios; véase Éric Méchoulan, *op. cit.*

27 José Manuel Trabado Cabado, “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”, *op. cit.*, p. 26.

28 Pepe Gálvez, Norman Fernández, *Egoístas, egocéntricos y exhibicionistas: la autobiografía en el cómic, una aproximación*, Gijón, Semana Negra, 2008, p. 79.

ilusión de acceso directo a lo íntimo²⁹. Se mezclan entonces en la obra los retos estéticos y narrativos de la plasmación del espacio privado entre las páginas de la novela gráfica y una escritura personal, individual, que reivindica la necesidad de un espacio interior³⁰.

No se trata solo de una referencia anecdótica y puntual, sino de una dimensión que vuelve a aparecer en varias páginas. Así, al dirigirse a Pedro, la protagonista confiesa: “siempre fuiste el chico de mi diario” (Fig. 3)³¹. La viñeta asociada desvela la doble página de este diario personal de forma simbólica, abriendo el espacio privado por excelencia y brindán-doselo al lector.



Figura 3. Página del diario. ©Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 76.

Además, de manera simétrica la última viñeta se inspira en la composición de la primera, ya que representa la misma playa con juncos y el epígrafe reza: “Playa de Gavá. Bcn. 2006”³². Es interesante observar que esta página final del libro es casi idéntica a la portada (Fig. 4). Esta enfoca un poco más a la protagonista, pero la diferencia fundamental radica en que se omite el rótulo y, en consecuencia, la referencia intermedial al diario.

29 Pepe Gálvez, Norman Fernández, *op. cit.*, p. 80.

30 Sandra Cheilan, “Fiction et fabrique de l’intime dans le journal en bande dessinée: L’exemple du *Journal (III)*, décembre 1993 - août 1995 de Fabrice Neaud”, *Raison publique*, n°14: “L’art de l’intime”, ed. Sylvie Servoise, Paris, Presses de l’université Paris-Sorbonne, 27/04/2011: <<https://raison-publique.fr/article422.html>> (consultado el 15/04/2018).

31 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 76.

32 *Ibidem*, p. 78.

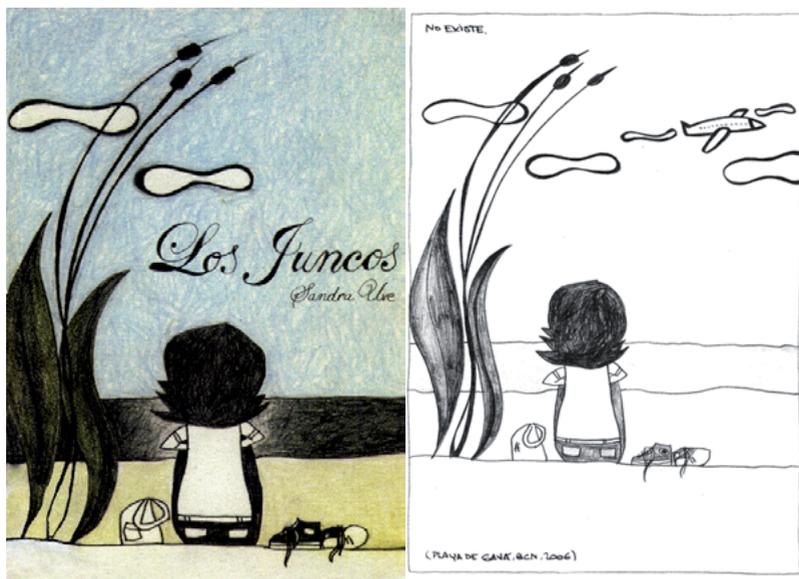


Figura 4. Comparación de la composición de la portada y de la última página.
©Sandra Uve, *Los Juncos*, portada y p. 78.

Huelga precisar que Sandra Uve escribió a mano el texto presente en *Los Juncos*. Este dato es importante en la medida en que el estilo visual en el cómic se puede asemejar a una plasmación gráfica de las características de la voz autoral o narrativa³³. La escritura manuscrita crea una estética íntima³⁴, que influye en la percepción de los lectores, transmitiendo una sensación de intimidad que potencia la dimensión personal del diario³⁵. Hillary Chute insiste en que la escritura manuscrita establece una profunda conexión entre dibujante y lector, porque los artistas que dibujan y escriben una autobiografía, al dejar una huella de su cuerpo en la página, crean una dinámica de lectura particular: “hay intimidad cuando leemos escrituras manuscritas en una página impresa, una intimidad que va de la mano con los efectos a veces viscerales de la representación de imágenes

33 Thomas Bredehoft, “Style, Voice, and Authorship in Harvey Pekar’s (Auto) (Bio) Graphical Comics”, *College Literature*, 38, 3 (2011), pp. 97-110 (p. 106): <<https://www.jstor.org/stable/41302874>> (consultado el 15/07/2023).

34 Hillary Chute, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, Nueva York, Columbia University Press, 2010.

35 Christian Rosset, *Éclaircies sur le terrain vague: mise à nu*, Paris, L’Association, 2015, p. 30.

‘privadas’³⁶. La “expresión subjetiva”³⁷ de la dibujante faculta entonces la proyección mental y la identificación de quien lee la obra.

Al considerar la porosidad de *Los Juncos* con respecto al medio del diario, se nos antoja fundamental retomar el concepto de *graphiation* esbozado por Philippe Marion³⁸, quien asocia lo gráfico, y sobre todo la escritura manuscrita, a “la huella de la subjetividad singular”³⁹ de los autores. Es una herramienta para descubrir la “presencia visual de un autor o de una autora en su obra”⁴⁰, porque el “gesto escritural”⁴¹ traduce la voz personal mediante un “trazo sensible”⁴², que conlleva la memoria del cuerpo y desvela lo más íntimo, es decir, lo indecible⁴³. Sandra Uve, con su trazo, intentaba “unir [su] estómago, [su] mano y lo que quería explicar”⁴⁴. Esta huella del gesto de la mano, esta caligrafía íntima tan peculiar, nos insta a tener en cuenta la “dimensión grafológica”⁴⁵ que “deja constancia de algo íntimo, personal y, como consecuencia, profundamente revelador: el trazo”⁴⁶.

36 Hillary Chute, *op. cit.*, p. 10. Cita original: “there is an intimacy to reading handwritten marks on the printed page, an intimacy that works in tandem with the sometimes visceral effects of presenting ‘private’ images”.

37 Matteo Stefanelli, “Conclusions: Aux marges d’une ambiguïté médiaculturelle: quatre questions brûlantes pour une théorie culturelle de la bande dessinée”, en Éric Maigret, Matteo Stefanelli (eds.), *La bande dessinée: une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 253-267 (p. 258). Cita original: “l’expression subjective”.

38 Philippe Marion, “Scénario de bande dessinée. La Différence par le média”, *Études littéraires*, 26, 2 (1993), pp. 77-89 (p. 83): <<https://doi.org/10.7202/501047ar>> (consultado el 15/07/2023).

39 *Ibidem*, pp. 83-84. Cita original: “l’empreinte de sa subjectivité singulière”.

40 Jan Baetens, Hugo Frey, *The graphic novel: an introduction*, p. 137. Cita original: “visual presence of an author in his or her work”.

41 Ladislav Mandel, “La magie de l’écriture: du visible à l’invisible [Et du dicible à l’indicible]”, *Communication et langages*, 91, 1 (1992), pp. 75-97 (p. 86): <https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1992_num_91_1_2362> (consultado el 15/07/2023). Cita original: “geste scriptural”.

42 *Ibidem*, p. 86. Cita original: “trait sensible”.

43 Ladislav Mandel, *op. cit.*, p. 90.

44 Véase *infra* Agatha Mohring y Sandra Uve, “La autobiografía en *Los Juncos*, entrevista a Sandra Uve”.

45 Antonio Altarriba, “La historieta: un medio mutante”, *Quimera: Revista de literatura*, 293 (2008), p. 2. <<http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2012/04/H00EC06.pdf>> (consultado el 15/07/2023).

46 *Ibidem*, p. 2.

La aparente sinceridad autobiográfica de *Los Juncos* se ve respaldada por el mismo estilo gráfico de Sandra Uve, que, en su búsqueda de una espontaneidad expresiva, elige dibujar a lápiz, sin entintar. Es una forma de dibujar distinta a la que usó en otras producciones autobiográficas como la historieta corta “Toda la verdad”⁴⁷. Puede remitir a la técnica del “fast-draw”⁴⁸, asociada con la supuesta sinceridad del dibujo espontáneo, que no se corrige *a posteriori* y que se adapta mejor a la autobiografía. Corresponde, en efecto, con la descripción que bosqueja la misma autora de su práctica artística:

Trazar una línea sin preocuparme en absoluto de si estaba bien dibujada o no, solo intentar y estar a gusto con el dibujo que salía de aquella primera versión. Intentaba corregirla, pero las segundas versiones, calcadas sobre esos primeros dibujos rápidos y viscerales nunca me gustaban⁴⁹.

La ilusión de espontaneidad y sinceridad refuerza la impresión de fiabilidad del relato⁵⁰. Además, este distanciamiento respecto a los códigos estéticos y académicos, al intentar generar una sensación de proximidad con la autora, otorga un valor íntimo al trazo y un matiz más personal a sus imperfecciones⁵¹. Asimismo, la sencillez del dibujo puede propiciar la identificación⁵² de los lectores con las vivencias y las emociones del dibujante.

No obstante, cabe recordar el esfuerzo de construcción gráfica y, sobre todo, de invisibilización de dicho trabajo, mediante el cual el artista intenta sugerir a los lectores que la mediación y la distancia entre ellos

47 Sandra Uve, *Ponnette*, autoedición, 1997; Sandra Uve, “Toda la verdad”, en Iván Ferreiro (ed.), *Mentiroso Mentiroso*, Bilbao, Astiberri, 2008.

48 Fabrice Neaud, Jean-Christophe Menu, “L'autopsie de l'autobiographie”, *L'Éprouvette* n°3, Paris, L'Association, 2007, pp. 453-471 (p. 464).

49 Véase *infra* Agatha Mohring y Sandra Uve, “La autobiografía en *Los Juncos*, entrevista a Sandra Uve”.

50 Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 114.

51 Jan Baetens, “Le roman graphique”, en Éric Maigret, Matteo Stefanelli (eds.), *La bande dessinée: une médiaculture*, pp. 203-204.

52 Viviane Alary, Danielle Corrado, “L'autobiographie dessinée en terres ibériques”, p. 88.

van borrándose. La misma protagonista de *Los Juncos* parece experimentar este tipo de trazo, introduciendo una suerte de metarreflexión sobre la estética de la creación: “vale que yo dibujaba fatal (no es que ahora sea Dan Clowes), pero un apoyo me hubiera dado seguridad”⁵³. Y cuando vuelve a la escuela de Llotja, lo hace justo para hallar una forma propia de expresión: “si al final de curso sigo dibujando mal, lo dejaré”⁵⁴. Por supuesto, el personaje no abandona los estudios y tampoco la práctica artística, sino que logra forjar un estilo propio basado en la rapidez (“45min para dibujar este modelo a carbón”⁵⁵) y la fluidez (“mi lápiz iba solo”⁵⁶), decidiendo alejarse, como la misma Sandra Uve⁵⁷, de los cánones tradicionales de la belleza en las artes plásticas: “aquello me dio mucha seguridad. No es que de pronto dibujara bien, pero sí que podía hacerlo mejor”⁵⁸.

3. COMENTARIOS Y DISTANCIAMIENTO

Más allá de los recursos que crean un efecto de espontaneidad y sinceridad, otros procesos propician ese distanciamiento que pone de relieve el trabajo de reconstrucción autobiográfica.

En el ámbito de novela gráfica uno de los fundamentos de la autobiografía y de la autorrepresentación es la necesidad de dibujarse a sí mismo una y otra vez, en cada viñeta⁵⁹, bosquejando así la evolución del protagonista y las etapas de la construcción íntima de su propio ser. Este medio le permite a la autora reflexionar sobre las etapas de elaboración del personaje y del relato sentimental puesto que *Los Juncos* abarca un largo período, de 1978 a 2006 (fecha de publicación). Durante todos estos años, los lectores observan la construcción de Sandra,

53 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 30.

54 *Ibidem*, p. 34.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 Véase *infra* Agatha Mohring y Sandra Uve, “La autobiografía en *Los Juncos*, entrevista a Sandra Uve”.

58 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 35.

59 Antonio Altarriba, “La historieta: un medio mutante”, p. 3.

que va tomando forma mediante un abanico de personajes (Fig. 5), cuyos papeles reflejan una gran variedad de emociones correspondientes a distintas etapas de la identidad y de la subjetividad: niñas alegres y tristes, adolescentes curiosas y atrevidas, y artistas adultas, enamoradas, felices, desesperadas, valientes. El discurso y el aspecto gráfico de estos personajes son coherentes respecto a la evolución anagráfica del personaje principal, la situación en la que se encuentra y la época en la que vive. Los lectores descubren poco a poco la vida de la autora, a medida que dibuja y comenta sus recuerdos. Para dar mayor coherencia a este coro autobiográfico, en el cual cada encarnación refleja una etapa precisa del movimiento introspectivo, Sandra Uve se vale de una voz narrativa sintetizada en un personaje adulto, encargado de ordenar la diégesis, fijar la cronología, brindar informaciones a los lectores para que puedan entender mejor lo que está pasando y hacer de bisagra entre identidades disonantes y a veces contradictorias. Al convertirse en el personaje de un cómic, la dibujante ha tenido que elegir unos rasgos característicos que faculden su identificación, plasmando una imagen que objetiva⁶⁰ y a veces caricaturiza (por ejemplo, las gafas se convierten en el accesorio que permite identificar inmediatamente la narradora).

60 Catherine Mao, “L’artiste de bande dessinée et son miroir: l’autoportrait détourné”, *Comicalités*, Paris, Université Paris XIII, “Représenter l’auteur de bandes dessinées”, 28/09/2013: <<https://doi.org/10.4000/comicalites.1702>> (consultado el 15/07/2023).



Figura 5. Galería de personajes: la niña, la adolescente, la joven adulta, la narradora.

©Sandra Uve, *Los Juncos*, pp. 11, 14, 41, 26.

Sandra Uve convoca a una protagonista mayor, que procede de una línea diegética posterior a la de la narración principal. Este personaje cuenta y comenta los acontecimientos y, sobre todo, las emociones del pasado. De este modo, la autora insiste en la mediación⁶¹, en el trabajo de reconstrucción de la memoria para descubrir quién era en aquella época, aceptando y reforzando así la puesta en escena autobiográfica⁶². Crea, a través del desdoblamiento⁶³ en varios personajes autobiográficos, un autorretrato

61 Federico Reggiani, “Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo”, en Ana María Peppino Barale (ed.), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, pp. 105-119 (pp. 107-108).

62 Thierry Groensteen, “Problèmes de l’autoreprésentation”, en *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*, pp. 47-61 (p. 54).

63 José Manuel Trabado Cabado, “La autoficción cómica en Paco Roca: el humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica”, *Pasavento. Revista de*

difractado capaz de plasmar una notable diversidad de sentimientos, rasgos identitarios y pensamientos a veces contradictorios. Pero la mayor dificultad es la reconstrucción de la mirada de la infancia.

Los Juncos no es una “autobiografía de la Niñez”⁶⁴ tal y como la define Rocío Davis, porque seguimos los pasos de una niña solo a lo largo de pocas páginas; se centra más bien en la adolescencia y en el inicio de la edad adulta. Apunta algunos recuerdos, como cuando comenta: “de pequeña hacía trenzas con juncos, y mi padre hacía cestas”⁶⁵. Y retoma un mecanismo fundamental de este género, insistiendo en el proceso de “construcción progresiva”⁶⁶ de la identidad. El propósito de Sandra Uve no es solo “dejar aflorar el niño o la niña que llevamos en nuestro interior”⁶⁷, sino acordarse también de la adolescente idealista. Para llevar a cabo dicha reconstrucción, adopta un punto de vista doble: por un lado, el planteamiento gráfico y narrativo de la niña y de la adolescente, que aparecen en las viñetas y viven las aventuras que cuentan; por otro, el distanciamiento de la mirada adulta, que se traduce en observaciones tiernas e irónicas. Alude, por ejemplo, al candor de la jovencita: “me encantaban esas playas. Estaban llenas de juncos. Allí se escondían parejas para hacer el amor. Yo no entendía eso...”⁶⁸. Marca el ejercicio memorístico con frases como: “recuerdo la ‘operación salida’. Mis padres lo planteaban como un antes y un después”⁶⁹.

La composición de la página refleja este distanciamiento temporal, gráfico y narrativo. La figura adulta que comenta el pasado aparece aislada de los demás personajes, en una viñeta cerrada y despojada, de último plano. Subraya el estatuto excepcional la posición de la viñeta en la página: casi siempre a la izquierda y muy a menudo en la primera línea, perfilándose de este modo como la primera etapa en el proceso de lectu-

Estudios Hispánicos, 3, 2 (2015), pp. 71-99 (p. 298): <<https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.2.942>> (consultado el 09/07/2023).

64 Rocío G. Davis, “El cómic y las autobiografías de la niñez. Leer a Marjane Satrapi y Lynda Barry”, en José Manuel Trabado Cabado (ed.), *La novela gráfica, poéticas y modelos narrativos*, pp. 287-314 (p. 289).

65 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 11.

66 Rocío G. Davis, *op. cit.*, p. 289.

67 Pepe Gálvez, Norman Fernández, *op. cit.*, p. 289.

68 *Ibidem*, p. 11.

69 *Ibidem*, p. 13.

ra. Una etapa que, desde luego, condiciona la percepción que tendrán los lectores de los hechos narrados. Es evidente en esta arquitectura la influencia intermedial del cine, ya que las puestas en escena del discurso y de la imagen remiten a la grabación autobiográfica frente a la cámara. La mediación se vuelve más visible y Sandra Uve recuerda el filtro subjetivo que influencia este relato. Observamos este proceso en la Fig. 6. La protagonista adulta indica que lo que va a contar es fundamental para entender su construcción íntima: “de los 6 a los 12 años sucedieron las 2 cosas más importantes de mi vida”⁷⁰. El desfase de la composición insiste en la posición de la viñeta de la narradora, que genera una ruptura de la lectura y enfatiza tanto el salto temporal como el carácter especial de las palabras pronunciadas.



Fig 6. Composición y ruptura narrativa. ©Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 12

Sandra Uve suele usar esta técnica para anticipar los acontecimientos y generar expectación en los lectores, como cuando transmite, sin otra aclaración, la siguiente información: “con aquel cambio mi vida daría un giro

70 *Ibidem*, p. 12.

de 180°”⁷¹. El efecto de suspense adquiere un matiz trágico cuando se anuncia el deterioro de relaciones amorosas: “nuestros 3 primeros años fueron estupendos y si hubiésemos solucionado los problemas, nuestro futuro no se habría bifurcado”⁷²; “no sé si fue mi inseguridad para ver los problemas que se avecinaban... o su dejadez total por la relación, pero deberíamos haber hecho algo, el barco de lujo zozobraría en pocos años...”⁷³; “hasta que, un día, ese presente perfecto se convirtió en pasado imperfecto”⁷⁴. La autora no solo propone unas claves para entender lo que ha pasado y su importancia (“yo cometí una estupidez mayúscula”) ⁷⁵, sino que interpreta de forma posterior los hechos (“llegó su primer reproche despreciativo. [...] Aquel día, hice mal tres cosas”) ⁷⁶: lo que demuestra que la obra se hace eco de una reflexión global, que es el resultado de un distanciamiento emocional y de una profunda introspección.

4. LAS FRONTERAS BORROSAS DE LA INTROSPECCIÓN

El distanciamiento se percibe asimismo en la puesta en escena de la introspección, que revela una potente “visión subjetiva”⁷⁷. Esta subjetividad casi invasiva aflora en los comentarios recurrentes que traducen el punto de vista de la narradora, como cuando, al recordar una crítica de su expareja, afirma: “siempre he odiado esta frase”⁷⁸. A modo de aparte teatral, introduce una voz disonante que subvierte la dimensión pasional, romántica o triste de lo que se cuenta. Se vale de elementos textuales para ponerlos de realce (Fig. 7), como ocurre, por ejemplo, con los puntos suspensivos —“recuerdo las 62 cartas que envié a Rubén los dos primeros meses de mili. Hay una escena de Harry Potter donde recibe decenas de

71 *Ibidem*, p. 18.

72 *Ibidem*, p. 27.

73 *Ibidem*, p. 30.

74 *Ibidem*, p. 64.

75 *Ibidem*, p. 31.

76 *Ibidem*, p. 28.

77 Rubén Varillas Fernández, *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*, Sevilla, Viaje a Bizancio, 2009, p. 133.

78 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 30.

cartas... me recuerda a él. Ya... esta comparación ha sido muy rara”⁷⁹— o los paréntesis —“ahora me da risa pero entonces, 30 km, eran una tragedia [...] (qué tragedia shakesperiana adolescente)⁸⁰”—, que en ocasiones se combinan con determinados elementos visuales, como cuando la protagonista dice “(es que siempre he sido muy ingenua)⁸¹” y su postura, escondida debajo de las sábanas en la oscuridad, con los dedos en la boca, enfatiza la teatralidad.



Figura 7. Viñetas que desvelan la intromisión de la subjetividad.

©Sandra Uve, *Los Juncos*, pp. 31, 32, 73.

La omnipresencia de la subjetividad, que se materializa en el cómic desde el distanciamiento *a posteriori*, nos obliga a preguntarnos a quién se dirige esta exploración sentimental. Esta situación de comunicación particular le da un giro a la introspección autobiográfica tradicional: en *Los Juncos* la autora “no habla de sí misma sino consigo misma mientras otra persona la mira”⁸². La presencia o la plasmación de otra persona toma varias formas. Ante todo, se trata de lectores indefinidos a los que se dirige de forma indirecta, cuando usa el presente de indicativo (“seguimos teniendo dos gatos”)⁸³, cuando se refiere al tiempo de la creación del cómic (“pensé que sería muy difícil hablar de Rubén pero es que ... ¡anoche soñé con él!”)⁸⁴,

79 *Ibidem*, p. 32.

80 *Ibidem*, p. 31.

81 *Ibidem*, p. 73.

82 Viviane Alary y Danielle Corrado, “L’autobiographie dessinée en terres ibériques”, p. 99. Cita original: “on ne parle pas de soi mais avec soi sous le regard de l’autre”.

83 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 61.

84 *Ibidem*, p. 27.

o cuando se proyecta en el futuro (“nunca olvidaré aquel primer beso”)⁸⁵. Pero a veces se vuelve se acerca a una forma de “egospección”⁸⁶: en estos casos la autora recuerda a sus lectores que están leyendo, con preguntas directas en la segunda persona del plural, como cuando espeta: “¿os acordáis de *Drácula* de Coppola?”⁸⁷. Hay otra clave para interpretar la borrosa identidad de los destinatarios. Efectivamente, en algunos momentos la protagonista-narradora se dirige a sus exparejas de forma discreta con el uso de la segunda persona del singular (“el Sena contigo”⁸⁸, “la noche que me dejaste por ella, tenía razones para esperarte [...] porque todavía no habías bailado conmigo, porque yo sí fui inmensamente feliz a tu lado. Tenía razones para esperarte pero tú jamás volviste a mi lado”⁸⁹) o de manera más frontal, como en la Fig. 8, que rompe totalmente con el ritmo y la composición del relato.



Figura 8. Distanciamiento y declaraciones directas. ©Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 47

85 *Ibidem*, p. 46.

86 Thierry Groensteen, “Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées)”, *Le site de Thierry Groensteen*, 1990: <<https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>> (consultado el 03/01/2016). Concepto original: “egospección”.

87 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 19.

88 *Ibidem*, p. 63.

89 *Ibidem*, p. 76.

En esta página el personaje no se relaciona con otros avatares de Sandra Uve. Tampoco hay otras viñetas en el relato que se hagan eco de esta. La acumulación de estas viñetas provoca una pausa en la cronología autobiográfica y, por primera vez, las palabras de la narradora se trasladan a un bocadillo para reforzar el valor performativo del resultado de la introspección y del poder de la distancia. Este cambio en la composición y en la forma de contar la historia se puede explicar por el valor catártico del dibujo (y, en particular, del dibujo autobiográfico). Sandra Uve reivindica esta dimensión⁹⁰ e insiste en este discurso a través de sus personajes que afirman: “me di cuenta de que dibujar era lo único que me hacía sentir mejor”⁹¹, “hice un cómic autobiográfico para el fanzine. Allí contaba cómo me sentía. Fue mi primera narración sincera. Y me sentó bien”⁹² y “ahora sabía cómo sacar cositas de dentro y cómo contar historias. Con el cómic exorcicé fácilmente mis demonios, mis ángeles y los problemas más cotidianos”⁹³.

5. CONCLUSIÓN

La novela gráfica posibilita la indagación de temas autobiográficos gracias a su capacidad de explorar el potencial narrativo de la imagen y de desplazar la acción hacia el dibujo y el acto de dibujar⁹⁴. Pepe Gálvez y Norman Fernández subrayan el reto de los cómics autobiográficos, en los que siempre observamos una tensión entre “lo artístico y el testimonio”⁹⁵, puesto que “[e]l autor no solo decide contar su vida, sino que además debe dar una doble imagen de sí mismo: la que muestra lo que cuenta y la que ofrecen las imágenes”⁹⁶. En *Los Juncos* de Sandra Uve, la dinámica autobiográfica toma la forma de una autorreconstrucción narrativa y

90 Véase *infra* Agatha Mohring y Sandra Uve, “La autobiografía en *Los Juncos*, entrevista a Sandra Uve”.

91 Sandra Uve, *Los Juncos*, p. 12.

92 *Ibidem*, p. 45.

93 *Ibidem*, p. 56.

94 Jan Baetens y Hugo Frey, *op. cit.*, p. 182.

95 Pepe Gálvez y Norman Fernández, *op. cit.*, p. 9.

96 *Ibidem*, p. 9.

gráfica, que oscila entre la ilusión de sinceridad, el autocomentario y la autorrepresentación distanciada.

La autorrepresentación, fundamental en un relato autobiográfico, dentro de la novela gráfica se traduce en la plasmación física del mismo autor. De forma original, dicho proceso, en *Los Juncos*, ha dado vida a un abanico de protagonistas. Al insistir en el cuerpo del personaje, la obra limita su agentividad e insiste en el retrato de la autora⁹⁷. El mismo desarrollo del género autobiográfico impulsó una transformación de los cuerpos de los personajes, que se volvieron más presentes y más reales⁹⁸: “cuerpos de verdad, cuerpos que tienen una edad, un peso, una carnación, cuerpos amables y vulnerables, cuerpos cuyo corazón late, cuya sangre fluye”⁹⁹.

Para concluir, *Los Juncos* es una obra pionera, fundamental para entender la corriente autobiográfica española en la novela gráfica y las estrategias de representación de lo íntimo, puesto que se alude a lo que tradicionalmente se calla y suele ser invisible.

AGATHA MOHRING Y SANDRA UVE, “LA AUTOBIOGRAFÍA EN *LOS JUNCOS*, ENTREVISTA A SANDRA UVE”, I I DE JULIO DE 2023.

Agatha Mohring (AM): ¿Cómo describirías el contexto editorial en España cuándo publicaste Los Juncos?

Sandra Uve (SU): En aquella época, no se publicaban muchos cómics autobiográficos en España, o al menos no había nada demasiado conocido. O sea, los autores como Miguel Gallardo y Ramón Boldú publicaban un cómic autobiográfico mucho más social, y siempre era cargado de contracultura y crítica social. Ellos salían dentro de esos cómics autobiográficos, pero no era una necesidad catártica como fue *Los Juncos*. *Los Juncos* no surgió porque hubiera una corriente de novela gráfica autobiográfica a la que me subí en ese momento.

97 Jan Baetens y Hugo Frey, *op. cit.*, pp. 174-175.

98 Thierry Groensteen, “Vers un réalisme du corps”, *Neuvième art 2.0*, 10/12/2011: <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article344>> (consultado el 15/07/2023).

99 *Ibidem*. Cita original: “vrais corps, des corps qui ont un âge, une pesanteur, une carnation, des corps aimables et vulnérables, des corps où le cœur bat, où le sang circule”.

AM: *¿Cómo nació el proyecto de Los Juncos?*

SU: *Los Juncos* surgió por una necesidad personal. Yo necesitaba explicar lo que me había pasado con mis parejas, lo que significaba para mí, el amor que sentí. Había llegado a una determinada edad y a un punto de mi vida en los que me habían pasado ya tantas cosas, que necesitaba ponerlas en orden, para mí misma, para verlo todo de una forma más objetiva. Entonces, al principio de todo, fue un ejercicio propio de introspección sin intención de hacer un cómic directamente. Pero luego sí que sentí la necesidad de poder compartirlo con alguien. Necesitaba explicar cómo era yo y explicar mi extrema sensibilidad también. Explicar el por qué. Creía que tenía esta sensibilidad ya que vengo de un barrio muy pobre y hubo un trauma importante: la muerte de mi mejor amiga cuando tenía 6 años. Era un barrio donde tenías que sobrevivir y nadie te ayudaba, no existían terapeutas, ni psicólogos, ni gente de soporte en las escuelas, era la ley del más fuerte. Ahí tenías que salir tú sola siendo mujer en una sociedad claramente machista.

El inicio fue el intentar poner orden en todos los acontecimientos de mi vida, desde que había nacido hasta ese momento. Me pregunté: ¿dónde estoy yo?, ¿cómo he llegado hasta aquí?, ¿cuáles han sido los aleteos que han provocado que yo llegue hasta aquí y además esté sola porque hay alguien que me ha abandonado?

AM: *¿Por qué elegiste el formato de la novela gráfica? ¿En qué tipo de lectoras o lectores pensaste?*

SU: No sé todavía muy bien por qué sentí la necesidad interior de hacerlo en novela gráfica (o lo que yo entendí entonces que era novela gráfica, que no ha cambiado demasiado). Es una obra con un discurso destinado a una persona más adulta, a una persona de mucho más de treinta años, que ha tenido una serie de experiencias en la vida que le permiten poder entender lo que yo explicaba. Porque sí que creo que son experiencias que has de vivir. Y si no, no las puedes entender. Me resulta difícil que un joven, una joven o incluso una niña pueda entender *Los Juncos*. Seguramente pueda percibir o intuir ciertas cosas que explico, pero el discurso de *Los Juncos* es tan íntimo que es una intimidad que solo podemos entender las personas muy adultas que hemos vivido ciertas cosas. Así que tenía claro cuáles eran el tono y el discurso que debía aplicar a *Los Juncos*.

En esa época, tenía mucha relación con el mundo del cómic, además en esos momentos publicaba cómics y fanzines como *Annabel Lee* o *Ponnette*. No vivía del cómic, pero sí disfrutaba creando cómics. Tenía esta historia realizada en un diario con un candadito, todo a lápiz, de una forma sucia, desordenada, muy íntima. Hablé con la editorial Astiberri que pensó que podía funcionar perfectamente con el formato de la novela gráfica. Me gusta mucho la edición de Astiberri, la sencillez que tiene y los pequeños detalles, como estas puntas redondeadas en el papel. *Los Juncos* tuvo mucho éxito en España cuando salió. Se publicaron muchas reseñas y me entrevistaron en diarios, revistas, televisiones, radios. Las entrevistas son una manera de llegar a un público mucho más generalizado, que no es consumidor de cómic. Creo que es una obligación para el autor de cómic para, pues, posicionar aún más las novelas gráficas en un mercado más general. Pero luego, empezó una corriente autobiográfica muy fuerte en Europa y en España y *Los juncos* quedó completamente en el olvido.

AM: ¿Cómo trabajaste el estilo gráfico en *Los Juncos*?

SU: Antes de *Los Juncos*, hacía fanzines como *Annabel Lee* con un estilo mucho más puntiagudo o geométrico, pero yo no me acababa de sentir cómoda con aquel estilo. Después de *Annabel Lee*, creé el fanzine *Ponnette* que marcó el cambio. Ahí fue cuando, de alguna manera, me liberé de las esquinas y empecé a descubrir la curva. Escribí y dibujé sin levantar el boli, tal y como sale del estómago. Era una necesidad unir mi estómago, mi mano y lo que quería explicar. Trazar una línea sin preocuparme en absoluto de si estaba bien dibujada o no, sólo intentar y estar a gusto con el dibujo que salía de aquella primera versión. Intentaba corregirla, pero las segundas versiones, calcadas sobre esos primeros dibujos rápidos y viscerales, nunca me gustaban. Al final, siempre me quedaba con la primera. Quise de forma voluntaria alejarme de esto: intenté ser muy visceral, dibujar y luego corregir esta visceralidad, pero corrigiéndola ya no me gustaba, así que me quedé con ese primer boceto, por decirlo de alguna manera, con el que me sentía bien, y entonces creo que empezó un poco el estilo de *Los Juncos*, aunque era muchísimo más esbozado y sencillo, pero empezó ahí una línea mucho más desdibujada. Pero todavía no había llegado al lápiz del todo, todavía entintaba. Sin embargo, con *Ponnette*, ya había encontrado la forma de expresión, ya me había encontrado a mí misma hablando. Ya empezaba a buscar el tono con el cual quería

expresar esos silencios, esas viñetas en las que no hay texto, esa pausa en una conversación que dice tantas cosas sin necesidad de incluir ni texto, ni onomatopeyas, solo el dibujo. *Ponnette* fue muy importante para llegar a la novela gráfica y a *Los Juncos*.

En *Los Juncos*, me liberé de la tinta porque primigeniamente estaba dibujado en un diario, a lápiz. El lápiz parece mucho más íntimo. Ahora lo veo con el tiempo y veo demasiada viñeta. Yo creo que, si hago *Los Juncos 2*, va a ser mucho más híbrido, más parecido a *María y yo* de Miguel Gallardo, porque me apetece salirme de una estructura clásica de arte secuencial, viñeta tras viñeta y que, además, están muy cerradas. Yo veo en *Los Juncos* que todavía estaba buscando un estilo, que estaba como probando todavía.

AM: ¿Cómo trabajaste la construcción del “yo-personaje” estilo gráfico en *Los Juncos*?

SU: Yo creo que la construcción la trabajé porque soy muy cinéfila y entonces pensé en cómo sería este cómic si estuviera grabando con una cámara. Intenté representarlo como si me hubiera grabado con una cámara cuando empezó todo y hubiera dejado esos vídeos y al cabo de un año los recuperara, explicando nuevas experiencias. Yo no soy la misma persona, ni tengo el mismo peinado ni seguramente tengo el mismo discurso, por supuesto. Entonces pensé simplemente en eso y ahí es donde tuve claro que tenía que incorporarme a mí misma a la hora de hablarle al lector, porque además necesitaba contarle las cosas al lector. Es decir, voy a utilizar el camino más corto: yo tengo que salir en la viñeta porque necesito meterme en cada mano y en cada casa para crear un discurso muy íntimo entre el lector o la lectora que tenga este cómic en las manos y yo. Tiene que ser un momento entre esa persona y yo. Y la única manera de hacerlo es que yo esté ahí y hablemos directamente. Esto es muy naif porque si abres cualquier libro, ya estás creando una línea directa entre la persona que lo ha escrito y tú. Hay una conversación que es la primera y es única. Entonces necesitaba que me vieran la cara, que me vieran esas pequeñas expresiones con ese dibujo minimalista que tengo. Y estoy orgullosa porque me han dicho que lo conseguí. Sé que ese discurso, esa línea directa entre las viñetas donde yo salgo y el lector está bien logrado. Y los personajes sí evolucionan, porque necesitaba recordar cómo había cambiado yo físicamente a lo largo de la historia. Necesitaba que el lector

también notara ese avance en la historia, y no solo narrativamente, sino gráficamente.

AM: ¿Cuál es tu relación con la autobiografía?

SU: Lo más fácil del mundo es hacer autobiografía. Es un guion que nunca te tienes que inventar. Simplemente lo tienes que recordar. Pones en orden esa historia de todas tus habitaciones mentales y haces limpieza. No hay que crear los personajes: ya están, sabes cómo eran, cómo iban peinados, cómo iban vestidos. A lo largo de la relación ¿qué pasó? Las anécdotas son las que sucedieron, no hay que inventarse nada. La autobiografía es lo más fácil del mundo, solo hay que ser valiente para abordarla, y sincera. Esto no es fácil. Porque otra de las cosas que me parecen muy necesarias, sino la que más, es que haya un rigor a la hora de explicar la historia. No te puedes inventar nada. Porque igual yo dentro de 40 años tengo Alzheimer y no quiero leer una historia inventada, quiero saber que estáis leyendo lo que de verdad me pasó a mí en la vida. Y que era mi visión de lo que pasó, vale, pero, ¿será la verdad, la realidad?

AM: ¿Cuáles son tus influencias intermediales cuando creas cómics o novelas gráficas?

SU: Siempre he hecho diarios de viaje desde pequeña. Desde pequeña siempre llevé a todos los sitios de vacaciones una libreta donde dibujaba y escribía todo lo que me pasaba o incluso simplemente dibujaba una planta y averiguaba cómo se llamaba y la ponía allí con sus fechas y todo. Los diarios íntimos también, porque siempre he hecho diarios, desde pequeña. Eran diarios dibujados y escritos. Creo que paré de hacerlos a los 25 o 26 años cuando empecé los cómics autobiográficos. Mi diario personal se convirtió en esto.

AM: ¿Qué opinas de la corriente de autobiografía femenina? ¿Te parece que existe una forma de transmitir la intimidad que desarrollan más las mujeres, o de forma distinta?

SU: Totalmente, es de género absoluto. Por otra parte, hay hombres, hay compañeros y colegas de profesión que también hacen autobiografía y la hacen fenomenal. Pero les cuesta explicar las cosas de forma tan íntima. Son muchísimo más sutiles. Me siento claramente identificada como mujer y como autora con las obras de Pénélope Bagieu por ejemplo. Unas cosas las abordan mejor las mujeres que los hombres, como esa forma de ver la vida y de explicarnos las cosas, esa facilidad que te

nemos para comunicarnos entre nosotras y entre nosotros, da igual si el interlocutor es una mujer o un hombre. Y esta necesidad de catarsis. Yo creo que, además, las mujeres no tenemos ningún problema en hacer ejercicios continuos de introspección, en analizar lo que hacemos y en pensar por qué lo estamos haciendo. Entonces, en el caso de las autoras de cómic y de novela gráfica y autobiográfica, es importante poder tener este recurso en el cual podemos evocar todo lo que sentimos narrativa y gráficamente.

Poéticas de la autoficción en la patografía femenina en España

INÉS GONZÁLEZ CABEZA

Universidad de León

igoncc@unileon.es

Título: Poéticas de la autoficción en la patografía femenina en España.

Resumen: Durante la última década, un buen número de autoras españolas ha plasmado su enfermedad y otras vivencias sanitarias en sus cómics, participando del auge de un género que los investigadores en medicina gráfica han convenido en llamar “patografía”. A la hora de realizar esta tarea, muchas de ellas marcaron una deliberada distancia entre su experiencia biográfica y los hechos narrados en sus obras, convirtiéndolas así en relatos autoficcionales. En el presente texto, analizamos cuatro novelas gráficas —*Alicia en un mundo real*; *Que no, que no me muero*; *Yo, gorda* y *Comiendo con miedo*— cuyas autoras se enfrentan desde el extrañamiento a su propia vida y su propio cuerpo a la hora de narrar sus enfermedades. Asimismo, conectamos los mecanismos autoficcionales a los que recurren con el propósito divulgativo y universalizador propio del género de la patografía.

Palabras clave: Novela gráfica, Autobiografía, Autoficción, Patografía, Medicina gráfica.

Fecha de recepción: 2/3/2023.

Fecha de aceptación: 1/4/2023.

Title: Poetics of Autofiction in Women’s Pathographies in Spain.

Abstract: During the last decade, a good number of Spanish authors have captured their illness and other health experiences in their comics, participating in the rise of a genre that researchers in graphic medicine have agreed to call “pathography”. When carrying out this task, many of them have deliberately established a distance between their biographical experience and the events narrated in their works, thus turning them into autofictional stories. In this text, we analyse four graphic novels —*Alicia en un mundo real*; *Que no, que no me muero*; *Yo, gorda* and *Comiendo con miedo*— whose authors make an estrangement of their own life and their own body in order to narrate their illnesses, and we connect the autofictional mechanisms to which they resort with the informative and universalizing purpose of the genre of pathography.

Key Words: Graphic Novel, Autobiography, Autofiction, Pathography, Graphic Medicine.

Date of Receipt: 2/3/2023.

Date of Approval: 1/4/2023.

1. LA PATOGRAFÍA Y EL PROBLEMA DE LA AUTENTICIDAD EN EL CÓMIC

“La patografía es la biografía del paciente desde el día en que se inicia su enfermedad hasta el día en que su enfermedad concluye”. Con estas palabras definía Laín Entralgo la patografía, uno de los términos más controvertidos en el actual ámbito académico de las humanidades sanitarias¹. El célebre profesor de historia de la medicina llamaba “patografía” —“escritura de la enfermedad”, en su sentido etimológico— a la tipología textual de la historia clínica, por la cual un médico realiza una descripción técnica de la enfermedad de su paciente, y cuyas primeras manifestaciones —de las que han llegado hasta nuestros días— están contenidas en el llamado *Corpus Hippocraticum*. La historia clínica, como sabemos, se sigue empleando, en mayor o menor medida, en el contexto asistencial actual como herramienta para el diagnóstico y el adecuado tratamiento de los pacientes.

La patografía, sin embargo, hace mucho que no pertenece exclusivamente al mundo de la medicina, y el relato de la enfermedad no siempre nos llega filtrado a través de la lente de quien se dedica a tratarla. Desde finales del siglo pasado, proliferan en el panorama literario las novelas autobiográficas que versan sobre la vivencia personal de una enfermedad, ya sea propia o padecida por una persona cercana a quien escribe. Estas obras, en las que se describen minuciosamente síntomas, tratamientos, visitas a hospitales, familias rotas por el dolor y largos procesos de rehabilitación —entre otras cuestiones—, dan buena cuenta del papel central de la salud en el relato de la vida humana, hecho sobre el que el sociólogo Arthur W. Frank basó su teoría del “narrador herido”². Afirmar que quien ha vivido de cerca la enfermedad suele compartir su experiencia con los demás para reafirmar su identidad personal —a menudo disuelta bajo la reduccionista etiqueta de “enfermo”— y recuperar el control sobre su propio relato vital —pues, para el autor, la enfermedad convierte la vida en una suerte de narrativa interrumpida que lucha por retomar su ar-

1 Pedro Laín Entralgo, *La historia clínica. Historia y teoría del relato patográfico*, Madrid, CSIC, 1950, p. 600.

2 Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

gumento—. En un detallado estudio sobre el subgénero autobiográfico de la patografía en el contexto estadounidense contemporáneo, Hawkins sostuvo que la proliferación de este tipo de textos desde mediados del siglo XX hasta nuestros días debía entenderse a la luz de los avances sociales y biomédicos que han tenido lugar durante este periodo histórico³. Por un lado, la buena higiene generalizada y el fácil acceso a tratamientos médicos eficaces han propiciado que todo lo que no sea la plena salud se convierta en un suceso más raro y problemático en la trayectoria vital de la mayoría de los habitantes del mundo occidental que hace unos siglos. Por otro, los modernos sistemas sanitarios, dominados por un entendimiento puramente científico de la enfermedad, suelen ignorar sus facetas experienciales, subjetivas y humanas —por muy diversos factores⁴—, por lo que algunos pacientes recurren al arte como medio de expresión de una realidad íntima que no suele tener cabida en el relato que los profesionales sanitarios componen de lo que les sucede.

Considerando la importancia del tema de la salud en el género autobiográfico contemporáneo descrito por Hawkins, cabe interrogarse sobre la presencia de lo patográfico en las narrativas del yo en lenguajes distintos al de la literatura. Si nos adentramos en la teoría de la narración gráfica, encontramos que autores como El Refaie, García o Gardner

3 Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993, p. 11.

4 Entendemos que sería erróneo atribuir la “dehumanización” de la práctica de la medicina contemporánea únicamente al progreso de la ciencia médica y el prestigio sociocultural asociado al conocimiento científico en el contexto de los siglos XX y XXI. Cabe tener en cuenta que, en algunos países occidentales, incluido España, los sistemas de salud públicos han sufrido importantes recortes presupuestarios y muchos profesionales sanitarios han visto sus condiciones laborales significativamente empeoradas desde la Gran Recesión de 2008. En el ámbito de la Atención Primaria, esto incluye, entre otras cuestiones, una mayor temporalidad de los contratos de trabajo, un aumento de la carga burocrática y una reducción del tiempo que los médicos pueden dedicar a escuchar y explorar a los pacientes. Un buen testimonio de esta realidad lo encontramos, por ejemplo, en el relato de no ficción del doctor Enrique Gavilán titulado *Cuando ya no puedes más. Viaje interior de un médico* (Valencia, Anaconda Editions, 2019), donde detalla cómo la imposibilidad de atender adecuadamente a sus pacientes debido al deterioro del sistema sanitario público español le llevó a experimentar *burnout* profesional.

han estimado *Binky Brown conoce a la Virgen María*, de Justin Green⁵, como el primer cómic autobiográfico⁶. Si bien esta es una perspectiva ciertamente anglocéntrica y muy influenciada por el pensamiento de los creadores y teóricos del cómic norteamericanos —al que contribuyeron las bien conocidas declaraciones de Art Spiegelman, autor del canon de la biografía en viñetas, en su introducción a la más reciente reedición de *Binky Brown* en Estados Unidos⁷—, no cabe duda de la importancia de la obra de Green en la consolidación de la memoria gráfica moderna y, lo que es más importante para el tema que aquí nos ocupa, en la introducción de lo sanitario en el ámbito del cómic confesional. *Binky Brown* es, a todas luces, una patografía: una historia autobiográfica protagonizada por un personaje que detalla la sintomatología, la evolución y las experiencias personales de alguien que convive con un trastorno que afecta al desarrollo cotidiano de su vida —en este caso, un trastorno de ansiedad de tipo obsesivo-compulsivo—. Así lo ha considerado Williams en su prominente estudio sobre el cómic autobiográfico y *underground* desde la perspectiva de la medicina gráfica⁸, una subdisciplina de las humanidades sanitarias consagrada al estudio de la intersección del lenguaje del cómic y el discurso sanitario que combina los principios de la medicina narrativa

-
- 5 Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last Gasp, 1972. Su edición más reciente en español ha sido *Binky Brown conoce a la Virgen María*, Barcelona, La Cúpula, 2011.
 - 6 Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 38; Elisabeth El Refaie, “Of Men, Mice, and Monsters: Body Images in David Small’s *Stitches: a Memoir*”, *Journal of Graphic Novels and Comics*, III, 1 (2012), pp. 55-67 (p. 56); Santiago García, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, p. 156; Jared Gardner, “Autography’s Biography, 1972-2007”, *Biography*, xxxi, 1 (2008), pp. 1-26 (p. 7).
 - 7 Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, McSweeney’s Books, 2009, p. 1: “Confieso que sin su obra nunca habría existido *Maus* [...]. No es cosa menor inventar un género. Lo que las hermanas Brontë hicieron por la ficción gótica y lo que Tolkien hizo por la fantasía de espada y brujería, Justin lo hizo por los cómics autobiográficos” (traducción propia).
 - 8 Ian Williams, “Graphic Medicine. The Portrayal of Illness in Underground and Autobiographical Comics”, en *Medicine, Health and the Arts. Approaches to the medical humanities*, ed. Victoria Bates, Alan Bleakley y Samuel Goodman, Nueva York, Routledge, 2015, pp. 64-84 (p. 71).

—explicitados por Charon⁹— con la exploración de los sistemas visuales del cómic para estudiar la representación de síntomas clínicos tanto físicos como emocionales en este medio artístico¹⁰. Cabe tener presente que, dentro de la medicina gráfica, campo de cuyo interés son todas las manifestaciones del mundo de la salud expresados en lenguaje gráfico, se realiza una importante distinción entre las patografías —que Green y Myers, sus primeros teóricos, definieron como “narrativas de enfermedad en forma gráfica”¹¹, conectándolas, así, con la tradición literaria a la que anteriormente hemos apuntado— y los cómics creados específicamente para fines educativos, informativos o de divulgación médico-sanitaria, cuya historia se remonta, como mínimo, a la década de los cuarenta del siglo pasado —atendiendo a lo investigado por Hansen¹² y corroborado por Girault¹³ o Mayor Serrano¹⁴, que en diversos trabajos han analizado sus manifestaciones en el ámbito anglosajón, francófono e hispanico, respectivamente.

El hecho de que *Binky Brown*, hito fundamental en el desarrollo del cómic autobiográfico, sea también un retrato de la vivencia cotidiana de la enfermedad mental desde la perspectiva subjetiva de quien la padece es, sin

9 Rita Charon, *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.

10 Traducción y reelaboración propias de la definición en inglés de *graphic medicine* que figura en M. K. Czerwiec, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers y Scott T. Smith, *Graphic Medicine Manifesto*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2015, p. 1.

11 Traducción propia de *illness narratives in graphic form*, definición primigenia de las *graphic pathographies*, apud Michael J. Green y Kimberly R. Myers, “Graphic Medicine: Use of Comics in Medical Education and Patient Care”, *British Medical Journal*, cccxl (2010), pp. 574-577 (p. 574).

12 Bert Hansen, “Medical History for the Masses: how American Comic Books Celebrated Heroes of Medicine in the 1940s”, *Bulletin of the History of Medicine*, lxxviii, 1 (2004), pp. 148-191.

13 Yves Girault, “La communication médicale par la bande dessinée”, en *Culture scientifique et technique de l'entreprise*, eds. André Giordan, Yves Girault y Paul Rasse, Niza, 2^a édition, 1994, pp. 180-185.

14 Blanca Mayor Serrano, “Cómics, o cómo aprender lenguaje médico a golpe de viñetas”, en *Comunicación, lenguaje y salud: estrategias lingüísticas para mejorar la comunicación con el paciente*, ed. Rosa Estopà, Girona, Documenta Universitaria y IULA (Institut de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra), 2019, pp. 109-122.

duda, una poderosa constatación del profundo entrelazamiento entre biografía y salud en el mundo del cómic. Sin embargo, a nuestro entender, su importancia no se agota en su carácter como posible obra iniciática de todo un género. Para cualquier estudioso de la medicina gráfica, resulta evidente que *Binky Brown* recoge ya toda una serie de elementos, tanto formales como temáticos, que a día de hoy siguen resultando totalmente paradigmáticos de la patografía en formato gráfico, y sobre los cuales nos proponemos configurar el presente estudio. Estos elementos giran, fundamentalmente, en torno a las nociones de *autoficción* y de *catarsis* en el género que nos ocupa, las cuales, desde nuestro punto de vista, cobran una nueva dimensión en el ámbito del cómic autobiográfico creado por mujeres.

En primer lugar, podemos decir que Justin Green ofrece una primera muestra del uso de mecanismos autoficcionales —entendidos, de acuerdo con Missinne¹⁵, como formas experimentales de exploración del yo autorral que se sitúan en el espacio entre el recuerdo y la ficción— en el relato gráfico de la salud en particular¹⁶. Por un lado, el autor disfraza su propia identidad bajo la de un alter ego, Binky Brown, que es quien realmente experimenta el sufrimiento psíquico en la obra. Por otro, siguiendo las convenciones gráficas del movimiento *underground*, su estilo artístico oscila entre lo realista y lo histriónico, con un particular énfasis en la obscenidad corporal y las grotescas muecas del protagonista que marca claramente su propósito de alejarse de un retrato naturalista de la vida cotidiana y acercar su representación a la caricatura humorística. En el plano estrictamente gráfico, debemos destacar la abundancia de otros elementos “no realistas” que, en anteriores trabajos¹⁷, hemos clasificado den-

15 Lut Missinne, “Autobiographical Novel”, en *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlín, DeGruyter, pp. 464-473 (p. 468).

16 La representación del yo, como afirmaba Álvaro Pons en su blog *La Cárcel de Papel*, no era extraña en la escena del cómic *underground* norteamericano, pero mientras que la mayoría de sus contemporáneos se dibujaban a sí mismos con el fin de provocar, satirizar o denunciar determinadas realidades sociales, lo que Green realizó fue una suerte de “traslación de las experiencias autobiográficas de la generación *beat* a la narración gráfica”, un ejercicio sincero de representación de su vida cotidiana radicalmente diferente. <https://www.lacarceldepapel.com/2011/05/13/binky-brown-encuentra-a-la-virgen-maria/> (consultado el 20/09/2022).

17 Inés González Cabeza, *La patografía gráfica: definición, análisis y exponentes en España*, León, Universidad de León, 2021 [tesis doctoral].

tro de diferentes categorías metafóricas que encontramos paradigmáticas del cómic sobre salud: los “escenarios simbólicos” —entendemos que el autor nunca estuvo desnudo en medio de una violenta tormenta, con la mano de Dios apuntándolo con su divina daga sacrificial, sino que este escenario pretende representar las tribulaciones internas de su personaje autobiográfico— y las “metáforas pictóricas” —sabemos que sus manos y sus pies nunca se transformaron en falos cuyos extremos apuntaban pecaminosamente hacia imágenes de la Virgen María, sino que esta es una forma de representar su obsesivo terror hacia la condenación eterna, derivado de una educación católica de corte fundamentalista.

En segundo lugar, *Binky Brown* es una obra explícitamente catártica. En una desgarradora página preliminar, titulada “Una confesión a mis lectores” —donde el autor se retrata desnudo, maniatado, encadenado y colgado por los pies del techo de una lúgubre celda, otro escenario simbólico—, Green deja claros los motivos que lo llevaron a componer su cómic:

¡Oh, lectores míos! La saga de Binky Brown no está solamente destinada a vuestro entretenimiento, sino también a que yo pueda purgarme de la neurosis compulsiva [...]. Mi justificación para llevar a cabo esta tarea es que muchos otros son esclavos de sus neurosis. Quizás si leyeran acerca de la problemática de otro neurótico como ellos en el formato fácil de entender de un cómic [*comic-book*], estas atormentadas gentes ya no se verían a sí mismas como meros tubos de comida condenados a vivir en soledad¹⁸.

En esta trágica confesión, Green apunta de manera inequívoca al concepto de catarsis al afirmar que creó su obra —a la que tilda de “saga”, en clara referencia al carácter epopéyico e historiográfico de su narración— con el propósito de librarse de sus propios demonios, una intencionalidad también observada por Hawkins y Frank a propósito de la patografía literaria. Su ambición, sin embargo, es que la dirección del efecto catártico sea doble, pues pretende que otras personas que han pasado por lo mismo que él se identifiquen con su historia y encuentren apoyo y consuelo en su lectura, además de mero entretenimiento.

18 Traducción propia de Green, “A Confession to my Readers”, *Binky Brown*, 1972, s. p.

La primera patografía, por lo tanto, es una historia de no ficción en la que la identidad del protagonista es ficticia, y el estilo artístico, lejos de pretender representar objetivamente el mundo real, procura dar a entender una realidad subjetiva o interior —en todo caso, invisible e informe—, propia del mundo del recuerdo, a través de herramientas de la retórica visual. Pese a lo que puede parecer, este no es un fenómeno inusual en el panorama de la memoria gráfica contemporánea. Cabe citar en este momento algunas de las numerosas investigaciones acerca de la presencia en el cómic autobiográfico de elementos “fccionales”, a través de los cuales los artistas realizan un extrañamiento deliberado de la realidad observable o de los propios hechos vividos. En el ámbito de los estudios sobre el cómic, al igual que en el de los estudios literarios, existe un reconocimiento explícito de la diferencia entre los creadores como personas reales y los personajes basados en ellos mismos que observamos en sus páginas. Así, por ejemplo, Hatfield¹⁹ analiza las poéticas del “yo gráfico” —*cartoon self*—, Miller²⁰ hace siempre una distinción entre el modelo extratextual de la obra —*extratextual model*— y el personaje dibujado —*drawn character*—, Klepper²¹ se refiere a la representación del propio artista en la página como su “i-cono” —*I-con*, un juego de palabras con el pronombre personal de primera persona del singular en inglés—, Roodt²² opone el “yo extratextual” al “yo textual” —*extratextual/textual self*—, etc.

Siguiendo estos mismos planteamientos, El Refaie²³ explica que, en realidad, el cómic autobiográfico tiene una relación particularmente com-

19 Charles Hatfield, *Alternative Comics: an Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 114.

20 Ann Miller, “Autobiography in Bande Dessinée”, en *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, eds. Natalie Edwards, Amy L. Hubbell y Ann Miller, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, pp. 235-262 (p. 244).

21 Martin Klepper, “Autobiographical/Autofictional Comics”, en *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlín, DeGruyter, 2019, pp. 441-445 (p. 442).

22 Octavia Roodt, *A Practice-Based Study of Worldbuilding and Autofiction in Autobiographical Bandes Dessinées*, Pretoria, University of Pretoria, 2020, p. 25 [tesis doctoral].

23 El Refaie, *Autobiographical Comics*, pp. 135-178.

plicada con lo que denominamos “la autenticidad” en general²⁴. En una narración autobiográfica convencional, podríamos exponer argumentos acerca de si lo narrado es más o menos auténtico o “verídico” —es decir, más o menos cercano a los hechos acontecidos en la vida de la persona—, si bien esta noción chocaría siempre con la necesaria subjetividad de este tipo de creaciones —al fin y al cabo, ¿hasta qué punto son “verídicos” nuestros propios recuerdos?—. En la narración gráfica, sin embargo, esta complejidad se ve aumentada al añadir el plano del dibujo, pues en la mimesis visual de la realidad vivida media como factor fundamental el estilo artístico, que a su vez suele responder al propósito comunicativo de la obra. Teniendo en cuenta estas cuestiones, El Refaie argumenta que un rasgo característico de los cómics autobiográficos es su “autenticidad performada” —*performed authenticity*—, en tanto que su contenido solo es susceptible de ser interpretado como auténtico, real o verídico dentro de su contexto determinado como obra gráfica. Por este motivo, matiza la autora, las memorias gráficas siempre contienen determinados elementos que ponen explícitamente de manifiesto su propia autenticidad. Uno de estos mecanismos de “autenticidad performada” es la “autenticación explícita” —*explicit authentication*— mediante la inclusión de un paratexto²⁵ en el que el autor da fe de que lo que se muestra en ella ocurrió realmente. Esto es precisamente lo que encontramos en el prólogo de *Binky Brown*, en el que Green no solamente explicita el propósito de su obra, sino que también aclara que los hechos que estamos a punto de leer están extraídos de su propia vida.

Además, *Binky Brown* es una obra decididamente catártica. Dando a conocer cómo su trastorno afecta a su vida, Green pretende tanto reparar su dañada psique como ayudar a otros que son como él. Sin embargo, si nos acercamos a esta obra desde la óptica de la medicina gráfica, comprendemos que, en última instancia, Green también consigue que todos sus lectores sepan identificar las características de su aficción, explorar

24 Cabe citar las contribuciones a la noción de “autenticidad” en la novela gráfica de, al menos, otros tres autores: Gardner, *ibidem*; Gillian Whitlock, “Autographics: the Seeing ‘I’ of the comics”, *Modern Fiction Studies*, LII, 4 (2006), pp. 965-979; Bart Beaty, “Autography as Authenticity”, en *A Comics Studies Reader*, eds. Jeet Heer y Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 226-235.

25 El Refaie, *Autobiographical Comics*, p. 145.

su etiología y empatizar con quienes conviven con ella. La catarsis se encuentra, de este modo, con la divulgación sanitaria, un elemento que, para investigadoras de la medicina gráfica como Mayor Serrano, resulta inseparable del género de la patografía, en tanto que este tipo de obras “transmiten al lector información rigurosa sobre una enfermedad determinada de manera comprensible [...]. El lector, en definitiva, se instruye sobre temas propios de las ciencias de la salud que algunos dibujantes de cómic explican con meticuloso detalle”²⁶. Si consideramos que la patografía es un género que a menudo se encuentra a medio camino entre lo testimonial y lo divulgativo, podemos afirmar que el acto de camuflar elementos ficticios en el relato gráfico de la propia vida contribuye a universalizar ciertas experiencias y hacerlas, así, más accesibles. Desdibujando identidades reales y reduciendo los acontecimientos a sus constituyentes más básicos con la ayuda de la retórica visual, se logra presentar una historia que va más allá de la vida del propio individuo y apelar más fácilmente a las “atormentadas gentes” que tanto preocupaban al propio Green.

En uno de nuestros anteriores trabajos nos ocupamos, precisamente, de valorar el elemento catártico de determinados cómics autobiográficos creados por mujeres que narran la enfermedad y la muerte de sus propios padres²⁷. En aquel momento, apuntamos hacia el hecho de que varias de las más reconocidas creadoras de patografías del panorama internacional actual —Roz Chast, Joyce Farmer, Sarah Leavitt, Marion Fayolle y Dana Walrath— no consideraban que hacer un cómic sobre los últimos momentos de la vida de sus padres hubiera sido catártico para ellas en absoluto, pero sí que lo había sido, de acuerdo con sus testimonios, para muchos de sus lectores. Aquella investigación no solamente evidenciaba esa doble direccionalidad de la catarsis —a la que aspiraba Justin Green— en el género de la patografía en particular, sino que también señalaba la voluntad de las artistas por revalorizar tareas tradicionalmente realizadas por mujeres —como son el cuidado de los enfermos y los ancianos— y,

26 Blanca Mayor Serrano, “¿Qué es la medicina gráfica?”, *Tebeosfera*, 3ª época, IX (2018). https://www.tebeosfera.com/documentos/que_es_la_medicina_grafica.html (consultado el 21/09/2022).

27 Inés González Cabeza, “Autobiografías sobre cuidados: repensando la catarsis”, *Tebeosfera*, 3ª época, IX (2018). https://www.tebeosfera.com/documentos/autobiografias_sobre_cuidados_repensando_la_catarsis.html (consultado el 19/09/2022).

por lo tanto, escasamente representadas en el mundo del arte. Seguimos considerando, como entonces, que el hecho de que los más destacados cómics autobiográficos sobre cuidados en la vejez desde la perspectiva de la medicina gráfica sean obra de mujeres demuestra que esta sigue siendo una labor principalmente llevada a cabo por ellas, pero también pone de manifiesto que muchas mujeres han encontrado en el cómic una plataforma adecuada para compartir historias íntimas sobre experiencias traumáticas que, por su sesgo de género, suelen permanecer invisibles a ojos de la sociedad.

Esta singular perspectiva bien puede aplicarse a otras tantas patografías actuales que se ocupan de mostrar la vivencia subjetiva de mujeres que padecen enfermedades que tienen una mayor prevalencia entre el sexo femenino, como son el cáncer de mama y los trastornos de la conducta alimentaria. En el presente trabajo, nos situaremos ante obras de esta temática creadas por artistas de cómic españolas —todas ellas muy escasamente estudiadas desde una perspectiva académica— en las que encontramos todas las particularidades referentes a lo autoficcional y lo catártico hasta el momento descritas como características de las autobiografías de tema patográfico desde tiempos de *Binky Brown*. Buscamos, fundamentalmente, desentrañar el propósito de los mecanismos autoficcionales propuestos por las creadoras españolas contemporáneas a la luz tanto de la noción de “autenticidad performada” de El Refaie, como de las lecturas divulgativas que la medicina gráfica encuentra en el género de la patografía. Nuestro fin último es describir la profunda interrelación entre el relato gráfico que las mujeres hacen de su propia enfermedad y el potencial de la patografía como plataforma para la denuncia social y el activismo, que podemos tildar de inherente a su condición de “novela gráfica”.

2. ENFERMEDADES CON CUERPO DE MUJER: UN PANORAMA GRÁFICO

En numerosas ocasiones, hemos defendido que el tratamiento en profundidad de temas como la salud y la enfermedad tan solo resulta posible en el contexto de libertad creadora que ofrece la denominada “novela

gráfica”²⁸, una forma de entender el cómic que, en España, alcanzó un inusitado prestigio cultural de la mano, precisamente, de dos cómics de tema sanitario que consiguieron un imprevisto éxito editorial: *Arrugas*, de Paco Roca²⁹, y *María y yo*, de Miguel Gallardo³⁰, ambos publicados por Astiberri en 2007.

Situada en la intersección de lo cotidiano y lo traumático, la salud es una temática cuya complejidad normalmente conlleva la creación de una narrativa extensa y una iconografía propia, con sello de autor, que pueda dar cuenta de la subjetividad de la experiencia en todas sus dimensiones. Si anteriormente señalábamos a *Binky Brown* como un primer indicio de la profunda interrelación entre el cómic de autor y el mundo de la salud, podemos ahora añadir otros tantos hitos del cómic autobiográfico que aparecieron a lo largo del camino hacia la consolidación cultural de la novela gráfica como fenómeno global y que cobran hoy nuevos significados a la luz de la medicina gráfica, tales como las célebres *Our Cancer Year* de Pekar, Brabner y Stack³¹ —una de las obras cumbre del circuito alternativo del cómic americano de la década de los noventa—, *L’ascension du haut mal* de David B³² —una de las primeras publicaciones de L’Association, que sin duda propició el temprano reconocimiento del sello como punta de lanza del nuevo cómic europeo—, *Mom’s cancer* de Brian Fies³³ —la primera obra en ganar un Eisner en la recién creada categoría de cómic digital en 2005—, *Stitches* de David Small³⁴ —finalista en 2009 del National Book Award, uno de los galardones de mayor calado en la esfera literaria estadounidense—, o la propia *Arrugas* —ganadora del segundo Premio Nacional de Cómic de España en 2008 y exitosamente adaptada al lenguaje del cine.

28 Inés González Cabeza, *Imágenes de la enfermedad en el cómic actual*, León, Universidad de León y Eolas Ediciones, 2017, p. 19.

29 Paco Roca, *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, 2007.

30 Miguel Gallardo, *María y yo*, Bilbao, Astiberri, 2007.

31 Harvey Pekar, Joyce Brabner y Frank Stack, *Our Cancer Year*, Nueva York, Four Walls Eight Windows, 1994.

32 David B, *Epiléptico. El ascenso del Gran Mal*, trad.: Regina López Muñoz, Barcelona, Salamandra Graphic, 2019.

33 Brian Fies, *El cáncer de mamá*, trad.: Sofía de la Fuente y José Luis de la Fuente, Málaga, Saludarte, 2020.

34 David Small, *Stitches. Una infancia muda*, Barcelona, Reservoir Books, 2012.

Dado que la patografía es un género que se ha desarrollado al amparo de la novela gráfica, debemos tener presente que, a su vez, esta forma de crear, distribuir y consumir cómics tiene una gran deuda con las mujeres artistas que propiciaron su moderno desarrollo, en tanto que consiguieron extender sus fronteras hasta los territorios de lo íntimo exclusivamente habitados por las mujeres. Así, a propósito del potencial del cómic para plasmar aspectos del mundo de la salud no contemplados en otros objetos artísticos, Williams, creador del término “medicina gráfica”, argumenta que el legado más inmediato de *Binky Brown* fue su influencia sobre “Goldie: A Neurotic Woman”³⁵, una historieta creada por Aline Kominsky-Crumb para el primer número de *Wimmen’s Comix* en 1972 y ampliamente considerado como uno de los primeros cómics autobiográficos publicados por una mujer. Al igual que Green se valió de su alter ego Binky para plasmar sobre el papel sus experiencias traumáticas privadas, Kominsky hizo lo propio con Goldie, una mujer tan esperpéntica, deslenguada y acomplexada como ella misma, en cuyas historias podía verter sus más íntimas inseguridades. Artísticamente alineadas con el contracultural feísmo *underground*, las viñetas protagonizadas por Goldie, que Kominsky publicó hasta mediados de los setenta, versan sobre las múltiples facetas de ansiedades eminentemente femeninas: la baja autoestima, la misoginia imperante en la sociedad, las experiencias sexuales insatisfactorias... En “Goldie in Fanatic Female Frustration”, de 1975 (Fig. 1), observamos una primera narración autoficcional de un trastorno relacionado con la alimentación desde un prisma patológico: la protagonista, acechada por constantes pensamientos negativos sobre su propio cuerpo, busca consuelo en la comida y se adentra en una espiral de insanos atracones que agravan aún más su frágil estado psicológico.

35 Ian Williams, “Graphic Medicine. The Portrayal of Illness”, pp. 70-71.



Figura 1. Aline Kominsky-Crumb, “Goldie in Fanatic Female Frustration”, 1975
(Nueva York, David Zwirner Gallery)

Gracias, en gran parte, a pioneras como Kominsky, las preocupaciones y problemas cotidianos de las mujeres consiguieron abrirse paso en la escena *underground*, sentando un sólido precedente para las narrativas gráficas con mirada femenina que autoras como Alison Bechdel³⁶ han considerado fundamental en sus carreras artísticas. Chute³⁷ hace hinca-

36 Hillary Chute, “An Interview with Alison Bechdel”, *Modern Fiction Studies*, LII, 4, 2006, pp. 1004-1013 (p. 1012).

37 Hillary Chute, *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*, Nueva York, University of Columbia Press, 2010, pp. 12-26.

pié en que revistas como *It Ain't Me Babe: Women's Liberation* (1970), *Wimmen's Comix* (1972-1992) y *Tits and Clits* (1972-1987) no solamente contenían historietas que manifestaban un rechazo hacia las representaciones de las mujeres en una industria fundamentalmente masculina, sino que también se ocupaban de tratar, de forma abierta y honesta, cuestiones relacionadas con el cuerpo, la salud y la sexualidad femenina, así como temas sociales y políticos de especial interés para muchas feministas estadounidenses de la época, como los derechos reproductivos o el acoso policial a las personas homosexuales, algo que también señala Booker³⁸. Dentro de la temática sanitaria, es imprescindible destacar el caso de *Abortion Eve* (1973), de las editoras de *Tits and Clits*, Lyn Chevely y Joyce Farmer —que firmaron este ejemplar como Chin Lyvely y Joyce Sutton—. Se trata de un cómic-folleto creado para informar a otras mujeres acerca del aborto. En sus páginas, varias mujeres ficticias —de diferentes edades, razas, estratos sociales y niveles educativos— piden consejo profesional tras un embarazo no deseado. En este proceso, exponen sus muy variadas visiones sobre la legalidad del aborto, se preocupan por los procedimientos administrativos y quirúrgicos que requiere, presentan diferentes motivos que pueden llevar a una mujer a interrumpir voluntariamente su embarazo, y ahondan en la carga psicológica que todo ello conlleva (Fig. 2).

38 M. Keith Booker, *Comics through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2014, II, p. 130.

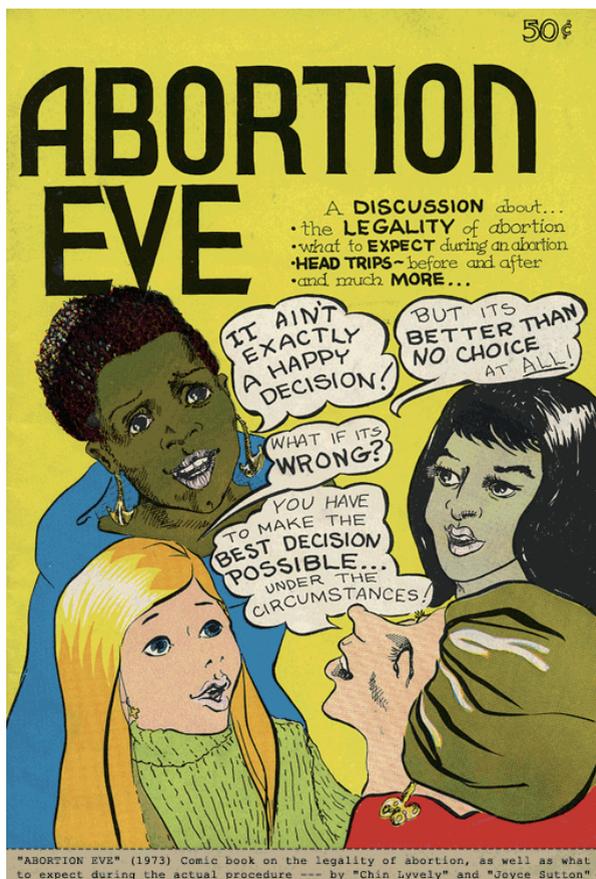


Figura 2. Lyn Chevely y Joyce Farmer, *Abortion Eve*, 1973

Paralelamente, en el ámbito europeo, también la reivindicación del cómic como arte y entretenimiento para lectores adultos en los últimos años de la década de los setenta trajo consigo la publicación de viñetas con mensajes abiertamente feministas. En la revista francesa *Ab! Nana* (1976-1978) autoras como Chantal Montellier, Nicole Claveloux o Annie Goetzingen denunciaron en sus cómics “la violencia sexual que sufrían las mujeres, la prostitución, el machismo o los estereotipos reduccionistas de la maternidad impuesta”³⁹, y en la España de 1978 vio la luz el “Especial Mujeres”

39 Adela Cortijo Talavera, “Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de *Ab! Nana*”, *Diablotexto Digital*, 1, 2016, pp. 139-167 (p. 145).

de la revista *Tótem*, con la presencia de historietas firmadas por autoras francesas, italianas, latinoamericanas y españolas —Claire Brétécher, Cecilia Capuana, Mariel Soria, Marika Vila o Montse Clavé, entre otras.

Desde la popularización del cómic de autor y las temáticas de no ficción de la mano de la etiqueta editorial de “novela gráfica”, son decenas las artistas de todo el globo que han continuado empleando el arte secuencial para narrar sus vivencias como mujeres desde una perspectiva biográfica. Los nombres de Marjane Satrapi, Zeina Abirached, Lynda Barry o Phoebe Gloeckner nos evocan inmediatamente una idea de la novela gráfica como espacio para la reivindicación, la denuncia social, la plasmación del trauma personal y la libre representación de los cuerpos femeninos.

Recientemente, con el objetivo de analizar el fenómeno de la novela gráfica de tema sanitario en España, hemos llevado a cabo una recopilación de las patografías publicadas en dicho país —de autoría tanto española como extranjera— entre 2007 y 2020⁴⁰. Tomando una muestra de sesenta obras, observamos que treinta y tres de ellas han sido creadas por mujeres —ya sea como autoras completas, como guionistas o como ilustradoras—, y la mayoría de estas —veintinueve en total— son historias de no ficción acerca de los problemas de salud que ellas mismas o personas cercanas han experimentado. Las situaciones más representadas por las artistas publicadas en España son los padecimientos psicológicos y psiquiátricos en un sentido amplio —los vemos en trece obras, casi todas ellas centradas en la depresión, el trastorno bipolar o el proceso de duelo—, los procesos biológicos y las enfermedades oncológicas propias de la anatomía femenina —el cáncer de mama, el cáncer de ovario, la interrupción del embarazo y la menopausia, que se tratan en ocho obras—, y el cuidado de personas enfermas, con diversidad funcional y/o mayores —cuatro obras—. Entre las patografías de autoras españolas —dieciséis de esas treinta y tres— observamos esta misma tendencia: siete se ocupan de retratar padecimientos de la mente —entre ellas incluimos los trastornos de la alimentación—, cuatro versan principalmente sobre el cáncer de mama o de ovario y el aborto, y el resto giran en torno a otras afecciones de muy diversa índole.

40 Inés González Cabeza, *La patografía gráfica*, pp. 103-107.

Estos datos nos indican, por un lado, que existe una importante presencia de autoras en el cómic sobre salud y, por otro, que estas suelen centrar sus creaciones en afecciones y vivencias que afectan mayoritariamente a las mujeres, como las enfermedades oncológicas más habituales del sexo femenino, los cuidados sanitarios en el hogar y los padecimientos mentales con más incidencia entre las mujeres.

Afirma Masarah, retomando postulados de Chute⁴¹, que dado que la mayoría de los trabajos autobiográficos de las creadoras en la era de la novela gráfica tienen sus traumas personales como hilo conductor, el desarrollo de sus historias “construye una experiencia también política, pues reclaman un espacio de resistencia en el discurso público para temas que normalmente se destinan a la esfera privada”⁴². Se observa, como anteriormente adelantábamos, un afán de las creadoras de cómic por hacer visibles vivencias cotidianas de las mujeres que, normalmente, permanecen ocultas, restringidas al espacio del hogar o del yo más íntimo. En el contexto de lo patográfico, dada la probada existencia de un cierto sesgo de género en la atención médica recibida por las mujeres⁴³ —que abarca desde la menor investigación científica del cuerpo femenino desde un punto de vista histórico, hasta la sobreprescripción de fármacos destinados a tratar el malestar emocional en mujeres—, el cómic, en su carácter de espacio subversivo, se manifiesta como un medio apto para realizar denuncias sociales o políticas hacia el mundo de la salud en clave de género. Así, por ejemplo, la “llamada a la movilización” —*call for mobilization*— que Couser considera intrínseca a las autobiografías literarias actuales sobre cáncer de mama —en tanto que no suelen ser solamente narraciones de carácter confesional, sino que también contienen una clara dimensión reivindicativa, ya que hacen patentes las dificultades específicas que los sistemas sanitarios plantean a las mujeres en situaciones de vulnerabilidad física, animando a sus lectores a conocer y cambiar esta realidad—, está

41 Hillary Chute, *Graphic women*, pp. 135-141.

42 Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 1, 2016, pp. 77-88 (p. 79).

43 Elisabet Tasa-Vinyals, Marisol Mora-Giral y Rosa Maria Raich-Escursell, “Sesgo de género en medicina: concepto y estado de la cuestión”, *Cuadernos de Medicina Psicosomática y Psiquiatría. Revista Iberoamericana de Psicopatología*, CXIII, 2015, pp. 14-25.

también muy presente en las patografías gráficas que tienen la misma enfermedad como trasfondo⁴⁴.

A la luz de la medicina gráfica y de los estudios sobre cómic, podemos apreciar cómo esta suerte de activismo sanitario de corte feminista entronca de modo fundamental con las nociones de *autoficción* y de *catarsis*. Dado que ningún lector responderá a la “llamada a la movilización” si desconoce los prejuicios, injusticias o excesos que merecen ser desafiados, encontramos que estas patografías siempre contienen una descripción — más o menos exhaustiva, más o menos explícita, pero siempre relevante— de las experiencias de sus protagonistas en relación con su salud, con su entorno socioafectivo inmediato y con los engranajes del mundo sanitario a los que han estado expuestas. Las autoras nos convierten en testigos de la enfermedad, nos hacen partícipes de su diagnóstico, su tratamiento, sus causas y sus consecuencias cotidianas. En este sentido, la autoficción, en sus múltiples facetas, se manifiesta como un elemento mediador entre el ejercicio testimonial y el divulgativo, en tanto que permite a la obra apelar directamente a los intereses diversos de sus potenciales lectoras: algunas también enfermaron y encuentran consuelo en su relato; otras son amigas, familiares o vecinas de quienes sufren o han sufrido lo mismo que ellas; otras nunca han vivido la enfermedad de cerca y buscan comprenderla; otras trabajan en una profesión sanitaria y desean saber qué sucede en la mente de las personas a las que ayudan. Entendemos, por lo tanto, que, a través de sus dimensiones divulgativa y reivindicativa, la patografía deja de ser una historia meramente personal para ser universal, hasta el punto de que, muy a menudo, sus protagonistas manifiestan su conciencia de pertenecer, al menos, a dos colectivos sociales muy determinados: “mujer” y “enferma”.

Pese a todo, las aproximaciones narrativas a la patografía son tan diversas como sus propias creadoras, y el uso de mecanismos autoficcionales, que dotan a la narración de esa “autenticidad performada” a la que se refería El Refaie, responde a objetivos y criterios igualmente variados. En este trabajo, nos hemos centrado en dos variaciones concretas sobre el yo patográfico que encontramos en recientes obras publicadas por autoras españolas y que podemos interpretar como respuestas, configuradas desde

44 G. Thomas Couser, *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997, p. 38.

diversas estéticas autorales, al elemento reivindicativo en clave de género tan paradigmático de las patografías con cuerpo de mujer.

3. LA AUTOFICCIÓN EN LA PATOGRAFÍA FEMENINA ESPAÑOLA

Nuestra prospección en las particularidades de la autoficción patográfica creada por mujeres en España se centra, concretamente, en las representaciones de dos afecciones: el cáncer de mama y los trastornos de la conducta alimentaria o TCA —entre los que se encuentra anorexia nerviosa, la bulimia nerviosa, el trastorno por atracón y otros—. Según datos divulgados en 2022 por la Sociedad Española de Oncología Médica⁴⁵, “el cáncer de mama supone el 28,9 % del total de cánceres en las mujeres y la primera causa de muerte por cáncer en España en ellas”, diagnosticándose unos “144 casos por cada 100.000 mujeres/año”. Por su parte, la Sociedad Española de Médicos Generales y de Familia⁴⁶ informó en 2020 de que “los TCA son más frecuentes en mujeres (9 de cada 10 casos), siendo su prevalencia en España de 4,1 a 6,4 % en mujeres entre 12 y 21 años [...] El 94% de los afectados son mujeres de 12 a 36 años”. Nos encontramos, por lo tanto, ante dolencias muy comunes y de un carácter marcadamente femenino que cuentan, consecuentemente, con una notable representatividad dentro del panorama patográfico español.

El cáncer de mama ha estado presente en el mercado español de cómic de autor desde hace más de una década. A la publicación en España de *Cancer Vixen*⁴⁷ de Marisa A. Marchetto en 2007 le siguió de cerca el *Alicia en un mundo real*, con guion de Isabel Franc y dibujo de Susanna Martín, que salió al mercado tanto en castellano como en catalán en 2010 y que se considera la primera novela gráfica nacional cuyo tema central es la vida de una mujer diagnosticada con esta enfermedad⁴⁸. Lo vemos también

45 Sociedad Española de Oncología Médica: https://seom.org/images/NP_Cancer_de_Mama_SEOM_REDECAN_2022.pdf (consultado el 21/01/2023).

46 Asociación TCA Aragón: <https://www.tca-aragon.org/2020/06/01/estadisticas-sobre-los-tca/> (consultado el 21/01/2023).

47 Marisa Acocella Marchetto, *Cancer Vixen. Mi lucha contra el cáncer*, trad. Verónica Canales, Barcelona, Ediciones B, 2007.

48 Isabel Franc y Susanna Martín, *Alicia en un mundo real*, Barcelona, Norma Editorial, 2010.

como tema central de *Que no, que no me muero*, de María Hernández Martí y Javi de Castro (2016)⁴⁹, y como tema secundario en el álbum ilustrado *Nadie dijo desde dónde*⁵⁰ de Sandra Díaz Sierra (2018), obras que conviven en las estanterías de las librerías españolas con cómics internacionales como *La historia de mis tetas*, de Jennifer Hayden (2016)⁵¹, o la historia de ficción *Betty Boob* de Véro Cazot y Julie Rocheleau (2019), que también tiene el cáncer de mama como trasfondo narrativo⁵². Por su parte, las novelas gráficas sobre TCA no han aparecido en España hasta mucho más recientemente. Un primer exponente lo encontramos en *Yo, gorda*, de Meritxell Bosch, publicado en 2017⁵³, y no ha sido hasta 2021 cuando hemos conocido obras como *Ingovernable* de Aldara García Fernández⁵⁴ y *¿Y a ti qué te ha pasado?* de Jenny Jordahl⁵⁵, o la aún más reciente *Comiendo con miedo* de Elisabeth Karin Pavón, en 2022⁵⁶. Cabe destacar que, en este caso, todas ellas son autoras jóvenes cuyas obras lidian con la aparición y desarrollo de este tipo de trastornos durante su propia adolescencia.

La alta incidencia de estas afecciones en la sociedad otorga a testimonios gráficos como los citados un valor añadido, en tanto que, además de proporcionarnos una crónica en primera persona que cambia el paradigma tradicional del relato de la enfermedad al poner de relieve el factor humano frente al puramente biomédico, también nos ofrecen la posibilidad de *ver* dolencias que, en más de un sentido, resultan invisibles. Se trata de padecimientos que entran dentro de lo que Williams ha denominado “Lo

49 María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016.

50 Sandra Díaz Sierra, *Nadie dijo desde dónde*, Valencia, Gráficas Mari Montaña (Autopublicación), 2018.

51 Jennifer Hayden, *La historia de mis tetas*, trad. Manuel Viciano, Barcelona, Reservoir Books, 2016.

52 Véro Cazot y Julie Rocheleau, *Betty Boob*, Barcelona, Planeta Cómic, 2019.

53 Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017.

54 Aldara García Fernández, *Ingovernable*, León, Rimpego, 2021.

55 Jenny Jordahl, *¿Y a ti qué te ha pasado?*, trad. Ana Flecha Marco, Madrid, Liana Editorial, 2021.

56 Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, *Comiendo con miedo*, Barcelona, Astronave, 2022.

Oculto” —*The Concealed*—⁵⁷, categoría que engloba aquellas enfermedades que, aunque pueden dejar un rastro físico sobre el cuerpo de quienes las sufren, suelen permanecer ocultas para un observador casual.

Para nuestro estudio hemos seleccionado dos parejas de patografías cuyas autoras recurren a mecanismos autoficcionales similares para alcanzar propósitos que podemos considerar análogos. En todos los casos, la autoficción, ya se manifieste fundamentalmente en la estructura narrativa o en los recursos gráficos, se configura como un elemento imprescindible para la fácil comprensión del fenómeno patológico descrito, a la par que alienta a los lectores a comprometerse intelectual y socialmente con las afecciones de las mujeres.

3.1. “*Es un personaje, pero tiene algo mío*”: autoficción y reportaje

Existen diversos motivos que pueden llevar a una persona a componer un relato de tintes ficcionales basado en su experiencia de una enfermedad y compartirlo con un público amplio. Para algunas autoras españolas, el desencadenante de su creación fue un deseo de informar sobre su estado de salud, desestigmatizar las vidas de las mujeres con cáncer de mama y denunciar determinadas prácticas socioculturales en torno a esta enfermedad. En este contexto, observamos cómo la creación de un personaje ficticio, que amalgama tanto sus vidas como las de muchas otras mujeres, permite a las autoras revestir el retrato de la enfermedad de cualidades cuasi periodísticas, en tanto que priorizan la presentación de situaciones —más o menos auténticas o veraces— en su dimensión más objetiva, informativa y universal, lo cual convierte a estas patografías en auténticos “reportajes” de la vida cotidiana con cáncer de mama. La perspectiva autoficcional de estas obras, mediante la cual el yo figurado es un mecanismo que apuntala un afán de divulgación y denuncia social, se basa en una seña de “autenticidad performada” concreta de las teorizadas

57 Ian Williams, “Comics and the Iconography of Illness”, en M. K. Czerwiec, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers y Scott T. Smith, *Graphic Medicine Manifesto*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 115-133 (p. 122).

por El Refaie: la “autenticación explícita” basada en el retrato⁵⁸, por la cual podemos identificar fácilmente en sus protagonistas los rostros reales de sus creadoras, pese al sincretismo visual propio del lenguaje del cómic y las divergentes aproximaciones estéticas al retrato que proponen sus dibujantes.

Para analizar este fenómeno detengámonos, en primer lugar, en *Alicia en un mundo real*, de Isabel Franc y Susanna Martín. En la propia introducción a *Alicia*, la escritora Isabel Franc, que sufrió cáncer de mama y se encarga de elaborar el guion de esta obra, la define claramente como una “ficción autobiográfica” y hace varias alusiones explícitas al propósito de esta ficcionalización y a su relación con el contenido divulgativo y reivindicativo que plantea, con el agudo sentido del humor que la caracteriza:

La historia de Alicia no es la de todas las mujeres que han tenido un cáncer de mama, ni siquiera es la mía aunque está basada en mi experiencia personal, pero estamos seguras de que muchas mujeres que lo han pasado [...] se identificarán con algún episodio de los que relata la protagonista. [...]

Algunas de las situaciones y personajes referidos por Alicia son totalmente reales, otras son pura fantasía y hay también algunos híbridos; ni más ni menos que como en cualquier otra obra de ficción autobiográfica [...]

Tenemos más deseo de ayudar, denunciar e ironizar que de sacar un producto. Porque el cáncer es todavía una enfermedad con estigma y las mujeres andamos un poco confundidas con el tema de saber si entraremos o no en el paraíso gracias —o a falta de— nuestros atributos pectorales. [...] En ese sentido, Alicia es implacable, enarbola la bandera de la autoafirmación y nos lanza una filípica sobre estética femenina que, esperamos, hará reflexionar a más de una y, ojalá también, a más de uno.

En estas palabras quedan sintetizados de facto los tres pilares sobre los que la autora asienta su relato autoficcional: “ayudar, denunciar e ironizar”.

¿A quién busca “ayudar”? No necesariamente a ella misma —no estamos, por lo tanto, ante un ejercicio catártico al uso—, sino a todas las

58 El Refaie, *Autobiographical Comics*, pp. 147-148.

“mujeres que lo han pasado” y que “se identificarán con algún episodio” de la vida de Alicia, personaje que se encuentra entre la autenticidad autobiográfica y la imaginación literaria. ¿Con qué elementos de esta historia autoficcional podrían identificarse esas mujeres? Fundamentalmente, con los procesos relativos a la detección de primeros síntomas de la enfermedad, diagnóstico, tratamiento, etc., a los que todas ellas se han visto sometidas. En este sentido, observamos en *Alicia* un afán por presentar una realidad poliédrica, un retrato diverso tanto del contexto sanitario como de los cuidados necesitados por las mujeres enfermas de cáncer.

Un claro ejemplo de ello se encuentra en el periplo de la protagonista por distintos centros hospitalarios y consultas de medicina alternativa en busca de una respuesta clara a sus dudas sobre su enfermedad y el tratamiento de quimioterapia. Tras las dificultades de su ginecóloga —y amiga— para darle la noticia de su diagnóstico (p. 21)⁵⁹, Alicia, confusa y asustada, se reúne con un cirujano que le transmite el mensaje de manera concisa pero carente de tacto (p. 22). Susanna Martín representa visualmente la desesperación de Alicia al recibir de forma tan brusca esa información con una ingeniosa metáfora visual en la que la protagonista se va transformando, en una secuencia de tres viñetas, en el rostro aterrizado que preside el cuadro *El Grito* de Edvard Munch (p. 22) (Fig. 3).

59 De aquí en adelante, cuando nos refiramos a pasajes concretos de las obras gráficas que analizamos, indicaremos en el cuerpo del texto el número de página en el que se encuentran. Las ediciones concretas de estas obras que hemos consultado para la elaboración de este trabajo están ya recogidas en las notas al pie 48, 49, 53 y 56.



Figura 3. Isabel Franc y Susanna Martín, *Alicia en un mundo real*, Barcelona, Norma Editorial, 2010, p. 22.

Más tarde, tras superar su primera cirugía oncológica —que le supone la extirpación de la mama izquierda—, la médica le suelta un discurso rudo y condescendiente en el que ignora sus sentimientos de angustia y se niega a ofrecer explicaciones sobre el número de sesiones de quimioterapia a las que debe someterse (pp. 35-36). El mal trato recibido conduce a Alicia a explorar la medicina alternativa, un mundo en el que le proporcionan todo tipo de remedios milagrosos —pero poco convincentes— a su problema (pp. 41-42), e incluso se plantea el suicidio como solución a su sufrimiento (pp. 44-46). Finalmente, tras buscar una segunda opinión médica en otro hospital en el que responden paciente y amablemente a todas sus preguntas (p. 43), toma la decisión —informada— de comenzar con la quimioterapia (pp. 47-50). De este modo, la crítica a la falta de comunicación humana en el encuentro médico-paciente y a las mentiras de los gurús de las terapias alternativas se erigen como los principales hitos de su “llamada a la movilización” en los tres primeros capítulos de

la obra. El retrato del miedo, el desconocimiento y el nerviosismo de las pacientes, que desean, ante todo, encontrar a profesionales empáticos y que puedan dedicar suficiente tiempo a responder a sus inquietudes, trasciende, sin duda, lo puramente autobiográfico.

Por otro lado, Isabel Franc, como mujer lesbiana y feminista, que ha dedicado gran parte de su producción literaria a narrar la homosexualidad femenina desde el humor y la parodia, mantiene en *Alicia* su compromiso creativo con la realidad lésbica. En un reciente coloquio sobre el humor y la homosexualidad en la literatura autobiográfica⁶⁰, la autora manifestó su intención de reflejar en *Alicia* las relaciones sociales y afectivas habituales en la vida de las mujeres lesbianas, lo que ella llama “la red” de amigas y exparejas, que apoya en todo momento a la protagonista y le proporciona los cuidados que necesita en los peores momentos de su enfermedad. En el mismo foro, aludió a la discriminación que sufrió su obra en determinados círculos culturales y de distribución debido a la orientación sexual de Alicia —“había periodistas que no la querían reseñar porque era una novela [gráfica] lésbica”, recuerda— y a su propio afán como escritora por crear historias de humor que ofrezcan a las lesbianas un espejo en el que mirarse y una oportunidad de huir de los tópicos trágicos en torno a su identidad. Así, en referencia a la narrativa que desde los años noventa viene publicando con el seudónimo de Lola Van Guardia, declaró:

A partir de Lola Van Guardia, las lesbianas, y no solo las de aquí, ¡se rieron! ¡Es que no se habían reído nunca! No se habían reído de su propia historia, no se habían reído del “bollodrama”... [...] Lo que necesitábamos justamente era ver el estereotipo, reírnos del estereotipo y además, sobre todo, presentar un abanico de mujeres absolutamente variado.

En este contexto, Alicia y su “red”, con todos sus conflictos y sus festejos, son algo más que un alter ego de la autora y las mujeres de su vida: son referentes vitales de lesbianas que ríen, lloran, enferman, trabajan y viven, en definitiva, más allá de sus propios arquetipos.

60 Eduardo Mendicutti e Isabel Franc, “El Mundo que Queremos”, *CajaCanarias* [en línea], 22/01/2019: <https://www.youtube.com/watch?v=27s0IBToLo0> (consultado el 21/01/2023).

En segundo lugar, ¿qué se pretende “denunciar” en *Alicia*? Además de las mencionadas carencias y dificultades de la comunicación médica, la obra denuncia los restringidos cánones de belleza impuestos sobre las mujeres, que generan grandes inseguridades a aquellas que han visto su cuerpo transformado por el cáncer de mama. Así, los capítulos ocho, nueve y diez de *Alicia* están enteramente dedicados a explorar el tabú de la mastectomía y las formas en que la sociedad percibe a las mujeres sin pecho. La protagonista, como su creadora, opta por no reconstruir artificialmente el suyo y no ocultar la cicatriz de la cirugía, sino embellecerla con un gran tatuaje (pp. 95-96) y mostrar sin complejos su nuevo cuerpo haciendo *topless* en la playa con sus amigas (p. 122). Sin embargo, a través de su radióloga, conoce historias de otras pacientes que entran en depresión al verse sin pecho, no consiguen retomar su vida sexual o son cruelmente abandonadas por sus maridos debido a su cambio físico (p. 97). Dado su trabajo como periodista, Alicia elabora y publica un artículo de investigación en el que repasa los ideales de belleza de distintas épocas y culturas (pp. 100-103), que le sirve para comprender la verdadera dimensión de la esclavitud estética femenina. Con este conocimiento, acude a una asociación de afectadas por el cáncer de mama, donde conoce a mujeres que han tomado decisiones distintas a la suya tras su mastectomía (pp. 112-113) (Fig. 4). A lo largo de todo este periplo vital, las autoras nos presentan todo tipo de mujeres, con muy distintos cuerpos, orientaciones sexuales, profesiones, intereses y personalidades, una representatividad que anima a quien se aproxima a la obra a desechar todo tipo de tabús, no solamente en torno al cáncer de mama, sino también en torno al cuerpo y la sexualidad femenina en todo su espectro.

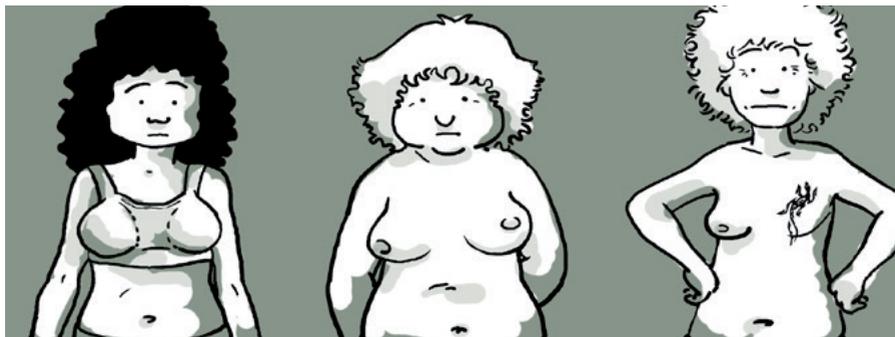


Figura 4. Isabel Franc y Susanna Martín, *Alicia en un mundo real*, Barcelona, Norma Editorial, 2010, p.113.

Finalmente, la ironía, la parodia y la comicidad en general son algunos de los elementos más memorables de la obra, pero ¿sobre qué quiere “ironizar” exactamente? En el fondo, como ha explicado Isabel Franc en una entrevista para el pódcast *Hablemos, escritoras*⁶¹, lo que ella hace en *Alicia* es aderezar con su propia actitud cómica vital la experiencia de la enfermedad, en tanto que forma parte natural de la vida:

Yo no tenía puñeteras ganas de volver a hablar del tema, ni de acordarme. Yo quería olvidarme de aquello, había sido un infierno, un año terrible... Pero la gente que tenía yo más cercana me decía “¿por qué no escribes algo sobre esto con tu sentido del humor?” [...] *Alicia en un mundo real* parodia toda la situación del cáncer. ¿La frivoliza? No [...], desdramatiza, que no es lo mismo. Desdramatiza sin ahorrarse nada, porque explica todo el dolor.

Si repasamos algunas de las situaciones más dramáticas representadas en la obra, podemos observar cómo la mirada irónica de Alicia y sus amigas desactiva las emociones negativas que acompañan a los episodios más duros de la enfermedad. Encontramos muchas de ellas en el capítulo cuarto, cuando la protagonista comienza su quimioterapia. Mientras a Alicia se le empieza a caer el cabello, sus amigas Maite y Berta bromean sobre la depilación femenina sin percatarse, inicialmente, de la presencia de una cada vez más calva Alicia en la habitación (p. 52). Posteriormente, su amiga Merche, peluquera, la acompaña a comprar una peluca, que resulta quedarle cómicamente grande (p. 53). Poco después, Alicia se deshace en lágrimas de agradecimiento ante una especialista en acupuntura china (p. 54), para desconcierto de la mujer, que muestra claramente su impaciencia ante la extrema sensibilidad de su cliente. Para terminar, la autora cita algunas de las “ventajas de la quimioterapia” desde el punto de vista de Alicia, entre las que se incluye ahorrar dinero en champú o tener vía libre para consumir marihuana (p. 55). Todos estos episodios interpelan directamente a nuestro sentido del humor como lectoras, haciéndonos ver que, como afirma la propia Alicia, la vida después de la enfermedad “viene a ser lo mismo” (p. 115).

61 Isabel Franc, “No es lo mismo desdramatizar que frivolizar”, *Hablemos, escritoras* [en línea], 07/14/2021: <https://www.hablemosescritoras.com/posts/521> (consultado el 23/01/2023).

La comicidad es, precisamente, uno de los múltiples puntos de unión entre *Alicia y Que no, que no me muero*, de María Hernández Martí y Javi de Castro, donde encontramos que la autoficción contribuye también al propósito de informar, desmitificar y denunciar diversas actitudes sociales en torno al cáncer de mama. Al igual que Alicia, Lupe, la protagonista de *Que no*, se mueve en un terreno fronterizo entre realidad y ficción, tal como ha explicado la propia autora: “es un personaje, pero tiene algo mío [...] Es una persona hecha de muchas personas mezcladas, y entre esas personas estoy yo”⁶². La obra, en este caso, reúne pequeños fragmentos de la vida de Lupe, un personaje de cuya vida y círculo afectivo sabemos muy pocos detalles, más allá de lo estrictamente relacionado con su visión de su experiencia de la enfermedad. Su historia se nos presenta a través de una suerte de concatenación de escenas cotidianas autoconclusivas que le suceden desde su diagnóstico hasta su remisión, con un breve capítulo final ambientado cuatro años después de su enfermedad. Esta estructura narrativa tiene su origen en el propio proceso de creación del cómic, que no es sino una adaptación gráfica realizada por Javi de Castro de una serie de relatos cortos creados por Hernández Martí y publicados, inicialmente, en un blog personal. En palabras de la autora⁶³:

Yo estuve enferma y tenía que contar muy repetidamente [...] cómo estaba, cómo me iba [...], qué me habían dicho ese día en el hospital... [...]. Y lo que hice fue ponerme un blog [...] en el que yo daba el parte [...]. Lo que pasó fue que, como estaba tanto tiempo en el hospital cada día, terminé pillando historias. Los hospitales son una mina, sobre todo las salas de espera, porque todo el mundo está hablando, contándose cosas, la gente se vuelve muy exagerada, se ponen a enseñarse las heridas... [...]. El blog se me fue yendo de las manos, en el sentido de que empecé solamente diciendo cómo me encontraba yo, y acabé contando cuentitos, y a fuerza de contar cuentos cortitos, fui escribiendo cuentos con más fundamento, y el blog terminó siendo un blog de cuentos [...]. Entre mi editora, Sheila, y Modernito Books, hicimos una selección de los cuentos y

62 María Hernández Martí, “Que no, que no me muero”, *Buenos Días Canarias* [en línea], 10/05/2016: <https://www.youtube.com/watch?v=f9n5Mndgilo> (consultado el 30/12/2022).

63 *Ibidem*.

añadimos unos pocos más, y de esos cuentos nació el libro [...] Ellos fueron los que encontraron a Javi de Castro.

Observamos, en este caso, cómo el ejercicio autobiográfico comienza con un claro espíritu cronístico y va adquiriendo, paulatinamente, elementos de fabulación, aunque cimentados siempre sobre la realidad vivida. Podemos decir que este apego a la veracidad de las experiencias hospitalarias, sobre todo la de las ajenas, es lo que verdaderamente dota a la obra de un valor divulgativo y reivindicativo.

Cada uno de los “cuentos” escritos por María Hernández Martí se corresponde en el cómic con un capítulo de unas dos páginas de extensión que se configura como un auténtico *sketch* humorístico. Muchas de estas narraciones breves giran en torno a anécdotas del contexto clínico, solo que, al contrario de lo que sucede en *Alicia*, la historia de *Que no*, no se centra en la denuncia de prácticas poco profesionales, sino en recoger las vidas de las personas que rodean a Lupe mientras acude a consultas o a su tratamiento de quimioterapia. Como Isabel Franc, Hernández Martí quiso hacer hincapié en que “cuando estás enferma, no dejas de ser tú”⁶⁴, así que utiliza su particular humor negro y descreído para retratar a mujeres como la que se sienta a su lado en la sala de espera en el capítulo “Gloria” y le ofrece inopinados consejos sobre su enfermedad (Fig. 5), o a la entrañable Josefinita, en el capítulo del mismo nombre, su compañera de quimioterapia que habla por los codos, se impacienta y se encomienda a Dios constantemente. En estas situaciones, la ficticia Lupe se configura, más que como un personaje autobiográfico, como un mero vehículo a través del que conocer a otras mujeres que padecen la enfermedad y que muestran muy diversas actitudes ante la misma situación. En otros casos, como la divertida sesión de fisioterapia en la que el maquillaje con el que Lupe se dibuja sus desaparecidas cejas se queda marcado en la camilla —“Fluorescente”—, vemos cómo la obra procura destacar la parte más risible de una situación dramática, una intención que viene reforzada por la alegre propuesta cromática de Javi de Castro.

64 *Ibidem*.



Figura 5. María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016, sin página.

Otros tantos capítulos de *Que no* tratan sobre anécdotas cotidianas, alejadas ya del contexto sanitario, que dan cuenta de las dificultades diarias de las mujeres con cáncer de mama y las actitudes hacia esta enfermedad más prevalentes en la sociedad. Es aquí donde se encuentra el foco de la “llamada a la movilización” de esta obra: en la asunción social de lo que Sontag llamaba las “metáforas” que rodean al cáncer, concepciones irreal y acientíficas del fenómeno patológico que le atribuyen todo tipo de propiedades, causas y efectos, y que permiten emplear la enfermedad para referirse simbólicamente a realidades no biológicas⁶⁵. Así, vemos que Lupe se encuentra con personas que atribuyen el cáncer a una represión de las emociones —“Kiwis”—, que están convencidas de que puede prevenirse y curarse consumiendo determinados alimentos con propiedades milagrosas —“Gracias”—, que consideran a los pacientes oncológicos como contagiosos o peligrosos —“Colmillos”—, o que asumen que un diagnóstico de cáncer equivale a una condena a muerte y, consecuentemente, cuando hablan con Lupe, presuponen que su enfermedad tiene un mal pronóstico —“Entierros”, “Gloria”, “Idiota” (Fig. 6)—. La vida de Lupe, una vez más, es un pretexto narrativo para visibilizar y denunciar este tipo de mitos y prejuicios.

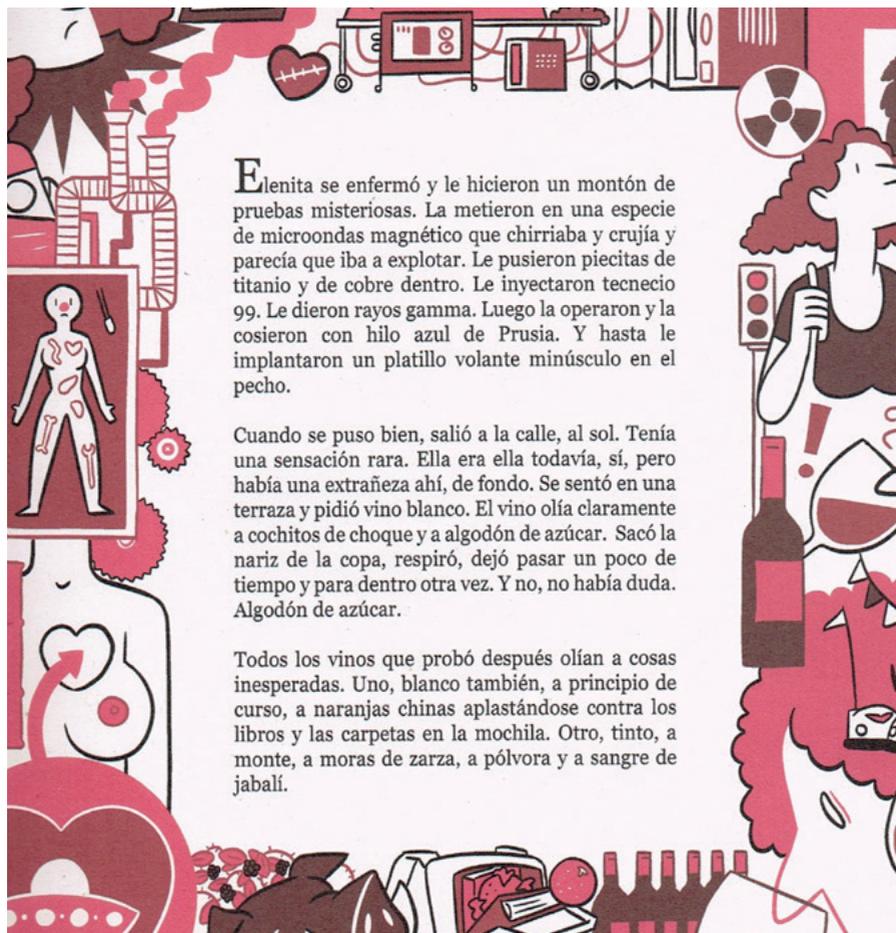
65 Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.



Figura 6. María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016, sin página.

Adicionalmente, debemos destacar el capítulo “Vinos, cuyo carácter metanarrativo alude explícitamente a la autoficción como forma de conceptualizar la experiencia de la enfermedad (Fig. 7). El capítulo adopta la forma de un relato alegórico protagonizado por un personaje llamado Elenita, una mujer que, tras enfermar, se somete a una misteriosa intervención quirúrgica que le hace desarrollar un sentido del olfato que le permite percibir olores inesperados en las copas de vino. Los dibujos de Javi de Castro “enmarcan” literalmente al texto —que se sitúa en la parte central de la página—, ocupando todos los márgenes, una composición espacial que contribuye a hacer patente el carácter fantasioso de la narración y pone al lector en preaviso de su irrealidad a la hora de yuxtaponer pequeñas imágenes icónicas, aparentemente inconexas y de corte humorístico. En la última página, observamos a la propia Lupe, sentada en su escritorio, escribiendo en su ordenador el relato que acabamos de leer y tomando una copa de vino. Apreciamos, por un lado, que la historia de Elenita sustituye y enmascara la experiencia real de los cambios en el gusto y en el olfato vividos por Lupe —es decir, por la autora y por tantas otras mujeres— tras la quimioterapia, presentada aquí a través de un filtro hiperbólico y fantasioso. Por otro lado, observamos cómo la protagonista, que es en sí misma un personaje autoficcional, aparece situada fuera del marco narrativo, es-

cribiendo, a su vez, su propia autoficción. Este ejercicio autorreferencial nos guía, en último término, hacia una interpretación de la obra en su conjunto: la historia de Lupe, como la de Elenita, es una ficción que sirve para explicar, universalizar y otorgar un baño cómico a la realidad del cáncer.



Elenita se enfermó y le hicieron un montón de pruebas misteriosas. La metieron en una especie de microondas magnético que chirriaba y crujía y parecía que iba a explotar. Le pusieron piecitas de titanio y de cobre dentro. Le inyectaron tecnecio 99. Le dieron rayos gamma. Luego la operaron y la cosieron con hilo azul de Prusia. Y hasta le implantaron un platillo volante minúsculo en el pecho.

Cuando se puso bien, salió a la calle, al sol. Tenía una sensación rara. Ella era ella todavía, sí, pero había una extrañeza ahí, de fondo. Se sentó en una terraza y pidió vino blanco. El vino olía claramente a cochitos de choque y a algodón de azúcar. Sacó la nariz de la copa, respiró, dejó pasar un poco de tiempo y para dentro otra vez. Y no, no había duda. Algodón de azúcar.

Todos los vinos que probó después olían a cosas inesperadas. Uno, blanco también, a principio de curso, a naranjas chinas aplastándose contra los libros y las carpetas en la mochila. Otro, tinto, a monte, a moras de zarza, a pólvora y a sangre de jabalí.

Figura 7. María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016, sin página.

Vemos, en definitiva, cómo estas autoras, sin renunciar a su particular visión irónica de la vida, nos invitan a comprender la enfermedad a través de facetas cotidianas que no forman parte de los constructos científicos del discurso médico. Alicia y Lupe son personajes con los que ambas

creadoras tienen mucho en común, tanto a nivel físico como psicológico, pero que se erigen claramente como medios para un fin que va mucho más allá de lo autobiográfico: acabar a golpe de humor con los estereotipos que pesan sobre quienes padecen cáncer de mama, denunciar comportamientos reprobables en los contextos asistencial y social, y mostrar un amplio espectro de mujeres que abordan su enfermedad desde diversas perspectivas.

A continuación, nos ocuparemos de mostrar cómo, frente a obras como *Alicia* o *Que no*, en las que la mayoría de los elementos “ficcional” se encuentran en los detalles biográficos, existen otras patografías cuyo carácter autoficcional se basa en el calculado extrañamiento visual en el tratamiento de la corporeidad de sus personajes, al que sus creadoras recurren con el fin de manifestar sobre la página realidades psicológicas concretas.

3.2. “Me dejé llevar por un horrible monstruo”: autoficción y metáfora

Afirmaba McClouden su célebre *Entender el cómic* que la particular gramática de este lenguaje requiere de la participación del lector en “un baile silencioso de [...] lo visible y lo invisible”⁶⁶. Apreciamos que esto es particularmente cierto en lo tocante a la patografía, un género que muy a menudo gira en torno a la representación de impresiones subjetivas, emociones o pensamientos, realidades que no solamente no podemos percibir a través de los sentidos, sino que son difícilmente reproducibles a través de las palabras. Adicionalmente, las autoras que lidian en sus obras con dolencias invisibles u “ocultas” —retomando la terminología de Williams—, como las que aquí nos ocupan, deben encontrar soluciones gráficas de autorrepresentación que transmitan eficazmente la experiencia corporal y psíquica de la enfermedad.

En sus disquisiciones sobre el problema de la autenticidad en el cómic autobiográfico, El Refaie reflexiona sobre una forma muy particular de “autenticidad performada”: la “autenticación a través del extrañamiento” —*authentication through “making strange”*—⁶⁷. Este término describe,

66 Scott McCloud, *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 2016, p. 92.

67 El Refaie, *Autobiographical Comics*, pp. 167-169.

entre otras cuestiones, el proceso mediante el cual los artistas focalizan explícitamente la atención del lector en un aspecto concreto del plano visual mediante el cual desean transmitir la noción abstracta de subjetividad de la percepción. De este modo, la ocasional inclusión de elementos visuales “no realistas”, en términos de El Refaie, apuntan hacia el rol del autor como “mediador” entre la experiencia “real” y la que vemos reflejada en la página, que los lectores aceptamos como una representación sincera de una realidad informe. Dentro de estas representaciones “no realistas” podemos incluir las metáforas visuales, que la propia El Refaie, en un ensayo más reciente⁶⁸, ha señalado como un recurso estilístico inseparable del género patográfico. Tal como hemos dejado patente en otras investigaciones, en un buen número de novelas gráficas que indagan en padecimientos neurológicos y psíquicos de todo tipo, los artistas han recurrido a la metáfora del monstruo para poner de manifiesto características dolorosas o aterradoras de la experiencia de los personajes⁶⁹.

Si analizamos el panorama actual de cómic de autor en España, encontramos varios ejemplos de este extrañamiento visual en las autobiografías creadas por mujeres que versan sobre sus trastornos de la conducta alimentaria. En estos casos, argumentamos, los elementos “no realistas” del plano gráfico constituyen una “ficcionalización” del relato vital de sus creadoras que se emplea para manifestar otro tipo de realidad o autenticidad, una que no puede ser ni contrastada ni tildada de ficticia: la realidad psicológica.

Podemos comentar, en primer lugar, el caso de *Yo, gorda*, el primer cómic extenso como autora completa Meritxell Bosch, en el que rememora episodios traumáticos de su infancia y adolescencia con el fin de explorar los motivos que la llevaron a desarrollar una relación dañina con la comida y con su propia imagen. La autora dibuja un escenario familiar conflictivo, marcado por la violencia que su padre ejerce sobre todos los miembros del hogar, y determina cómo esto afecta al desempeño escolar y a las relaciones con sus iguales de Meri, su yo más joven, que progresivamente desarrolla graves inseguridades y frustraciones que busca controlar a través de la alimentación. La dureza del contenido contrasta, en este caso, con el estilo alegre y colorista de las ilustraciones, que presentan

68 Elisabeth El Refaie, *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*, Oxford University Press, 2019.

69 Inés González Cabeza, *La patografía gráfica*, p. 155.

una gama cromática dominada por el magenta, color tradicionalmente asociado con la feminidad. Esta decisión estilística no parece trivial, pues lo “femenino” es, precisamente, uno de los conceptos más conflictivos en la vida de Meri, cuya madre siempre le recrimina que salga a la calle sin “arreglarse” ni “maquillarse” (p. 72), con ropa de “machorra” (p. 68) o “marimacho” (p. 97), y realiza comentarios humillantes sobre su peso de forma constante. El primer ejemplo de extrañamiento en el autorretrato de la autora lo vemos, de hecho, durante uno de los muchos altercados con su madre: cuando ella hace que su hija se sienta como “el ser más penoso y feo de la tierra” (p. 72), el rostro de Meri se llena de un abundante vello facial, sus dientes se vuelven irregulares y una enorme verruga decora su nariz. Este tipo de distorsiones de su propia imagen se vuelven cada vez más habituales a medida que la autora empieza a narrar aquellos momentos de su vida en los que percibía que su reflejo en el espejo era el de “un monstruo gordo y horrible” (p. 60) y desea manifestar esa percepción subjetiva sobre la página (Fig. 8).



Fig. 8. Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 72

A lo largo de toda la obra, vemos cómo la compleja relación de la protagonista con su peso se conceptualiza a través de ricas metáforas visuales. Algunas de las más interesantes aparecen en las ilustraciones alegóricas a página completa con las que la autora divide sutilmente los diferentes “capítulos”

del cómic. En ellas se nos muestra, por ejemplo, a una pequeña Meri, víctima de violencia doméstica y acosada por su aspecto físico en el colegio, convertida en un ser informe, un retrato oscuro de sí misma, mientras que su verdadero ser se encuentra atrapado en la sombra de ese monstruo (p. 27); o a una Meri ya adolescente que mira con horror cómo su cuerpo se desvanece literalmente (p. 127), una forma de representar su angustia existencial en la vorágine de la bulimia; o a una Meri tendida en suelo de rodillas, mientras llora y observa cómo un espantoso esqueleto emerge directamente de su boca (p. 111), una clásica evocación de la muerte que, en este caso, se asocia con el acto de vomitar la comida (Fig. 9).



Figura 9. Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 111.

En muchas ocasiones, el extrañamiento del cuerpo se concreta en la ilustración de un ser dual: la Meri “real” y la imaginada. A menudo, junto a la protagonista aparece otra versión de su cuerpo, una hiperbólicamente grande, que no es sino la forma en la que ella piensa que la perciben los demás (p. 60, p. 116). En una viñeta concreta, esta “otra” Meri se manifiesta como una entidad inerte, una suerte de “disfraz”

de obesa que fantasea con quitarse para revelar su identidad “real” de persona delgada y feliz (p. 75). En otros casos, su aficción psicológica y sus traumas vitales se personifican en un ente monstruoso que la autora dibuja acompañando al personaje principal, como una sombra maligna que se proyecta tras ella cuando intenta vomitar (p. 88) (Fig. 10), o una figura antropomorfa esquelética (p. 113) o de lengua bífida (p. 142) que asoma por encima de su hombro. La autora, de hecho, se ha referido al proceso de composición de *Yo, gorda* como un ejercicio que “vino muy bien para quitarme muchos monstruos de encima”⁷⁰, y la propia voz narradora de la obra se refiere a estos seres como “los monstruos que me acechan” (p. 142), contra los que es consciente de que deberá luchar durante toda su vida.



Figura 10. Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 88.

70 <https://www.eitb.eus/es/radio/radio-euskadi/programas/graffiti/detalle/4778655/hacer-este-comic-me-sirvio-quitarme-muchos-monstruos-encima/> (consultado el 30/01/2023).

Un último mecanismo de extrañamiento en *Yo, gorda* lo encontramos en el plano cromático. Desde el momento en que Meritxell comienza a buscar alivio tras sus atracones en la provocación del vómito, su cuerpo aparece coloreado en escala de grises, un tremendo contraste con respecto al resto de elementos visuales de la página. El cambio de color responde a un claro deseo de reflejar un estado psíquico alterado, diferente al del resto de personas de su vida, para quien su afección permanece oculta. Tras un fallido intento de suicidio, su cuerpo recupera el color al relatar lo sucedido a su familia y su pareja e iniciar un proceso de terapia psicológica (pp. 132-133). De este modo, podemos afirmar que la oscilación cromática se está empleando de forma metafórica, en tanto que sustituye visualmente a la realidad invisible que constituye ese camino de vuelta a la alegría vital tras un periodo de miedo, baja autoestima y bloqueo psicológico.

En una línea similar se sitúa *Comiendo con miedo* de Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rhytén. Se trata de uno de los proyectos ganadores de la Convocatoria de Ayudas a Proyectos de Jóvenes Artistas con Impacto Social y Medioambiental de la Fundación Nadine en el año 2020, y es la primera novela gráfica publicada por la autora. La obra sigue la historia personal de Elisabeth —“que soy yo”, puntualiza su creadora⁷¹—, una joven que rememora una difícil etapa de su adolescencia en la que, tras experimentar pequeños cambios en su vida cotidiana —incluidos los cambios físicos propios de la pubertad—, comienza a emplear las restricciones alimentarias como medio para paliar sus inseguridades y miedos, y recrear una sensación de control vital. La historia de Elisabeth queda marcada por la llegada a su vida de Nore, un monstruo muy carismático y parlanchín que la sigue a todas partes, indicándole cómo debe actuar en cada momento.

Nore es el principal elemento “no realista” de este relato biográfico. Desde su primera aparición, entendemos que su mera existencia nos remite a una interpretación metafórica que se desvela ya en las primeras páginas del cómic. La autora ha hablado de cómo llegó a imaginar a Nore en estos términos⁷²:

71 Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rhytén, “Comiendo con miedo”, *Punts de Vista*, [en línea] 17/03/2022: <https://www.youtube.com/watch?v=Np0UG4qD27g> (consultado el 30/01/2023).

72 Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rhytén, “Visibilizar lo invisible: el poder de la ilus-

En los casi diez años que estuve en tratamiento por TCA, apenas era capaz de entender o explicar qué era la anorexia. Hasta que empecé a dibujarla. Me centré en una parte del caos de mi mente hasta hallarle un sentido. Y el sentido que le encontré fue un personaje [...]. Para empezar, tiene proporciones humanas [...]. Esto es porque, al ser una parte de mí, tampoco podía hacer algo muy inhumano [...]. Se le marcan los huesos, está muy delgada [...]. Ella no depende de nada ni de nadie, es totalmente independiente, por eso tampoco lleva ropa. Sus dedos son largos y afilados porque también le gustaba agarrarme muy fuertemente para sentir seguridad. Nore es muy puntiaguda y tiene unos ángulos muy marcados. Esto es porque también tenía unas reglas muy marcadas [...] que te dicen qué comer, qué decir, qué hacer, en fin... cómo vivir [...]. Nore tiene un tono oscuro para esconderse entre las sombras y llevarte con ella sin que nadie la vea.

Teniendo en cuenta la taxonomía de las metáforas visuales de El Refaie⁷³, podemos definir la presencia de Nore junto a Elisabeth como un “símil pictórico” —*pictorial simile*—, un fenómeno caracterizado por la copresencia en la página de las dos entidades que constituyen la metáfora —la concreta y la evocada— de tal modo que podamos comprender las propiedades comunes de ambas a través de semejanzas visuales. En este caso, Nore —diminutivo de “anorexia”—, como representación de una parte concreta de la psique de Elisabeth, tiene aproximadamente el mismo tamaño que ella —excepto cuando se enfada, momento en el que se vuelve gigantesca—, camina siempre a su lado y, en multitud de ocasiones, la vemos agarrada de su mano, como si fuera su media naranja, su compañera inseparable. También comparten coloración: en los momentos más difíciles de su enfermedad, Elisabeth viste siempre ropa oscura, de tal modo que la oscura figura de Nore muestra aún más semejanzas visuales con el cuerpo de la protagonista.

Al igual que hace Meritxell Bosh en *Yo, gorda* (p. 39), cuando Elisabeth Pavón narra los momentos previos al desarrollo de su TCA, dedica una página completa a detallar los cambios que la pubertad trajo a su cuerpo (p. 17): el crecimiento de los pechos, la menstruación, el aumento de peso, el acné... La primera manifestación de Nore, de hecho, se

tración en los TCA”, *TEDxUC3M* [en línea], 10/10/2022: <https://www.youtube.com/watch?v=HpUTG9Y7emI> (consultado el 31/01/2023).

73 El Refaie, *Visual Metaphor and Embodiment*, p. 117.

produce cuando Elisabeth se contempla a sí misma en el espejo de su habitación (p. 19). Mientras ella analiza cada ángulo de su transformada anatomía, su reflejo va adoptando poco a poco la forma de su monstruo. El Refaie denomina a este procedimiento “metáfora de transformación” —*transformational metaphor*⁷⁴—: en lugar de representar conjuntamente a las dos realidades para resaltar su similitud, la artista opta por mostrar la transformación gradual de una —la concreta: el cuerpo adolescente que la protagonista odia— en la otra —la invisible y evocada: la ansiedad y el rechazo que conducen a la anorexia—. Al final de la secuencia, Nore emerge directamente del espejo para ofrecerle a Elisabeth una falsa solución a todos sus problemas (p. 19) (Fig. 11).



Figura 11. Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, *Comiendo con miedo*, Barcelona, Astronave, 2022, p.19.

74 *Ibidem*.

Dado que *Comiendo con miedo*, como la inmensa mayoría de patografías, nos plantea una historia transcurrida en espacios reales, que aparecen reconstruidos de forma notablemente fidedigna —más allá de la estilística particular de cada autora—, el uso que Elisabeth Pavón hace de los escenarios simbólicos como proyecciones subjetivas de su estado psicológico resulta particularmente llamativo. Así, por ejemplo, dibuja cada uno de los eventos traumáticos de su primera adolescencia como un “pequeño grano de pólvora” (p. 13) cayendo sobre su cuerpo hasta cubrirla por completo, como una incesante nevada. Gracias a esta conceptualización, la inestabilidad psicológica que desencadena la anorexia queda también definida en clave metafórica: es la chispa que ocasiona el incendio de la autodestrucción (p. 15). Así, en el peor momento de su enfermedad, Elisabeth camina desnuda por una página negra envuelta en grandes llamas (pp. 122-126). Del mismo modo, al final de la obra, en forma de epílogo, encontramos unas páginas en las que la Elisabeth del presente nos da la bienvenida a los lectores al “salón de mi cabeza” (p. 161), un escenario que construye con el fin específico de presentarnos una pared en la que cuelgan los retratos de diferentes “monstruos” de la conducta alimentaria: anorexia —con el rostro de Nore—, bulimia, vigorexia, etc. En este mismo epílogo, la autora realiza su propia “llamada a la movilización” al presentarnos muy diversos escenarios simbólicos que le ayudan a divulgar sobre las posibles causas y tratamientos de los TCA. Especialmente memorable es la página en la que se nos muestra un iceberg (p. 164): en la punta se encuentra Nore —la anorexia, la enfermedad visible— y, bajo el agua, la autoexigencia, la baja autoestima o sensación de descontrol —los problemas que no podemos ver, pero que se encuentran detrás de su aparición (Fig. 12).

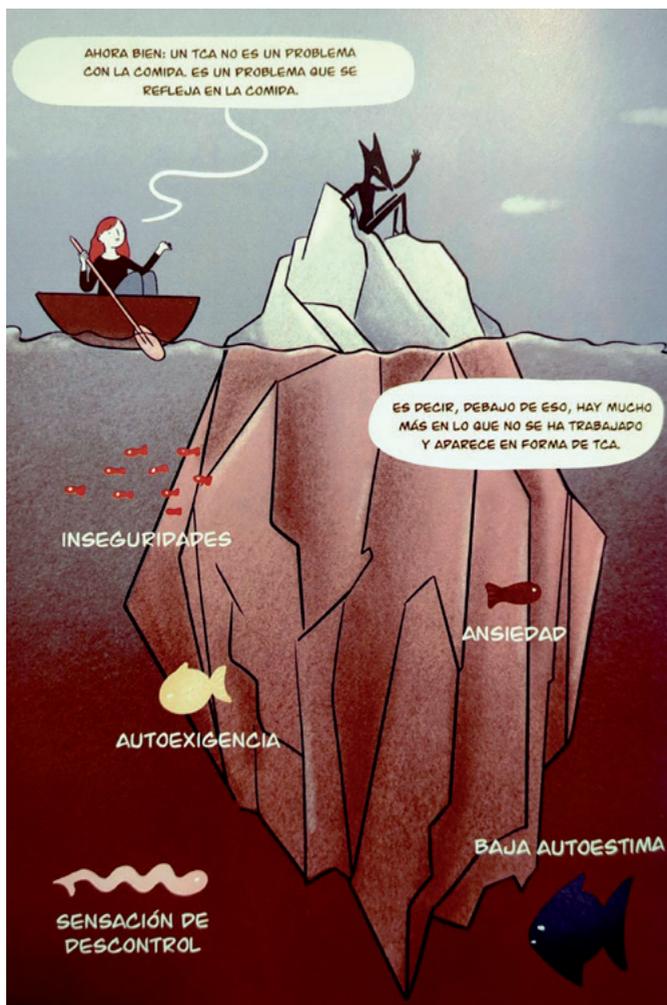


Figura 12. Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, *Comiendo con miedo*, Barcelona, Astronave, 2022, p.164.

Un último elemento “no realista” y de significado metafórico lo encontramos en el plano cromático. Cada momento de la vida de Elisabeth tiene su propio “filtro” de color: el presente desde el que narra la historia lleva tonos cálidos —rojizos, cobres...— que reflejan positividad y bienestar; el pasado adolescente en el que transcurre la enfermedad está ilustrado en colores fríos —azules y lilas pálidos, sobre todo— que transmiten una sensación de fragilidad y tristeza; y en la denominada “sala blanca” (p. 63)

—la unidad de psiquiatría en la que la Elisabeth de quince años acaba ingresada durante meses tras sufrir un desvanecimiento en la calle— todo es totalmente blanco, en una evidente referencia a la naturaleza hermética de ese espacio, que se encuentra lejos de la vida cotidiana y sus problemas; lejos, incluso, de Nore. En clave simbólica debemos también entender el atuendo negro que Elisabeth se viste el día en que le dan el alta del hospital: es idéntico al de Nore —que la está esperando en la puerta de salida, junto a su madre—, un dato que nos permite augurar su pronta recaída.

En estas otras patografías, por lo tanto, vemos cómo, sin descuidar el aspecto divulgativo, el autobiografismo se manifiesta de un modo más explícito, mientras que lo estrictamente ficcional queda principalmente contenido en el plano gráfico. La noción de “realidad” y “autenticidad”, en estos casos, resulta aún más compleja y controvertida: nadie más que Meri y Elisabeth sabía de la existencia de sus “monstruos” ni podía adivinar el terror al que las sometían, pero eso no quiere decir que no fueran “reales”.

4. MOTIVOS PARA UNA FICCIÓN VITAL (A MODO DE CONCLUSIONES)

En su recorrido desde el mundo de la descripción científico-médica hasta las viñetas, pasando por la literatura confesional, la patografía ha sido un género en el que conviven el deseo de dar a conocer los pormenores de la enfermedad con el —más reciente— intento de dar cuenta de la angustia vital de un ser humano. Como subgénero de cómic, la patografía siempre ha estado muy ligada al terreno de lo íntimo, lo cotidiano y lo traumático, erigiéndose como una de las más destacadas temáticas de lo que los expertos consideran los primeros cómics autobiográficos de la historia. Estos pioneros trabajos sobre la experiencia personal de la enfermedad, como *Binky Brown conoce a la Virgen María* de Justin Green, empleaban ya mecanismos autoficcionales como medio para alcanzar un fin catártico.

Consciente del contenido ficcional de la mayoría de las producciones autobiográficas en la narración gráfica actual, El Refaie propone que los cómics se mueven en el plano de la “autenticidad performada”, en tanto que manifiestan de modo más o menos explícito, dentro de las convenciones de su lenguaje, hasta dónde llega la “realidad” del relato. Por otro

lado, desde la perspectiva de la medicina gráfica, las narrativas gráficas del yo que versan sobre la experiencia subjetiva de una enfermedad son particularmente interesantes por su contenido divulgativo en relación a la sintomatología o tratamiento de las dolencias que en ellas se describen, así como por la información que proporcionan sobre los sentimientos de las personas ajenas al mundo sanitario al interactuar con los entornos hospitalarios y farmacológicos y sus profesionales.

En línea con lo que sucede en otros subgéneros de cómic autoficcional en los que las creadoras han realizado un elevado número de publicaciones y alcanzado un notable éxito editorial, la consolidación de la patografía en el mercado actual de cómic de autor se debe, en gran parte, a la labor de mujeres que han apostado por este lenguaje para narrar sus experiencias sanitarias. Tal como hemos podido comprobar, un elevado número de las patografías creadas por mujeres versan sobre dolencias más comunes en el sexo femenino o labores de cuidados que tradicionalmente han sido asignadas a las mujeres. En estas obras, el elemento divulgativo se une a la reivindicación, permitiendo, casi siempre, una lectura en clave feminista sobre los problemas particulares a los que se enfrentan las mujeres en una situación de vulnerabilidad física o psicológica, que tienden a ser ignorados o silenciados en nuestro contexto social.

En el caso de la patografía creada por mujeres en España, encontramos numerosos trabajos que, aunque no han sido suficientemente abordados por la crítica, constituyen excelentes ejemplos de las posibilidades de la autoficción para narrar la enfermedad y, más concretamente, las afecciones que suelen padecer exclusivamente las mujeres.

Alicia en un mundo real, de Isabel Franc y Susanna Martín, y *Que no, que no me muero*, de Javi de Castro y María Hernández Martí, se valen de la autoficción para rechazar los más extendidos estereotipos sobre lo que significa padecer cáncer de mama y mostrar el lado más visceralmente humano de esta enfermedad. Alicia y Lupe se parecen físicamente a sus autoras, pero sus vidas apenas están inspiradas en las de Isabel y María: lo que a ellas les acontece es, ante todo, lo que viven todas las mujeres y tan a menudo callan. Alicia, como su creadora, es escritora, feminista y lesbiana, y en sus peripecias sanitarias y vitales encontramos un afán por representar a todas esas mujeres que apenas cuentan con referentes positivos, cómicos y desacomplejados en los que verse reflejadas, así como un

manifiesto contra las imposiciones estéticas que padecen las mujeres. La clínica Lupe, por su parte, es una ávida cronista de la realidad social, y con sus voraces comentarios sobre las actitudes de quienes la rodean en relación con su enfermedad consigue convertir sus vivencias en una divertida crónica por entregas de los personajes que habitan las salas de espera, las consultas oncológicas y los hogares de las mujeres con cáncer de mama. De este modo, con la mediación de la autoficción, ambas obras consiguen revalorizar las experiencias de las mujeres, alcanzando lo universal a través de lo particular en pos de una suerte de catarsis colectiva.

Yo, gorda y Comiendo con miedo presentan otro tipo de aproximación al relato autoficcional que nos adentra de lleno en la problemática de la “autenticidad” en el cómic identificada por El Refaie. Mientras que Alicia y Lupe son pretextos narrativos que nos acercan a realidades vividas más o menos universales u objetivas, Meritxell Bosch y Elisabeth Karin Pavón parten de narraciones estrictamente personales y subjetivas de sus propias vidas —en las que, incluso, emplean sus propios nombres e identifican verazmente a la mayoría de las personas y los espacios que en ellas aparecen— para mostrar una representación “auténtica” de una realidad, en este caso, psicológica, informe e imperceptible. De este modo, la descarnada “realidad” de su relato vital contrasta con la presencia de determinados elementos visuales “no realistas” de tipo metafórico, que constituyen un extrañamiento deliberado de los sucesos vividos, cuyo fin es manifestar sus pensamientos y percepciones de sus propios cuerpos y del mundo que las rodea. Así, tanto Meri como Elisabeth son acosadas por monstruos que dan voz a sus peores miedos, aparecen en los espejos y las obligan a maltratar su organismo, y sus estados de ánimo patológicos hacen que cambie el color de su cuerpo y de todo cuanto las rodea.

En sus diversos grados de aproximación a la verdad personal, las autoras se ocupan de plasmar en estas producciones gráficas realidades poco representadas o socialmente invisibilizadas relativas al género femenino y las particularidades de afecciones muy comunes entre las mujeres. Pese a los variados propósitos que las artistas asignan a los elementos ficcionales en sus narrativas autobiográficas, y los diferentes mecanismos que revelan su “autenticidad performada” en cada caso, todos estos testimonios poseen una —no siempre intencionada— función divulgativa, habitual en todas las patografías en formato gráfico. A través de las vidas de Alicia,

Lupe, Meri y Elisabeth, conocemos los primeros indicios del cáncer de mama, el insomnio y los sofocos que provoca la quimioterapia, los condicionantes sociales de los trastornos de la alimentación, la importancia de la terapia psicológica, etc. Su faceta autoficcional se manifiesta, así, como un elemento de unión entre lo puramente confesional, lo científico-médico y lo reivindicativo, todos ellos parámetros de sumo interés para la joven disciplina de la medicina gráfica, que busca iluminar los caminos de narrativa visual hacia la articulación de aspectos de la experiencia humana de la salud que trascienden los dominios tanto de la medicina como de las (otras) artes.

*Dos monedas: el yo femenino y la otredad en el viaje como parte del Bildungsroman en el cómic*¹

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Universidad de Salamanca

danielescandell@usal.es

Título: *Dos monedas*: el yo femenino y la otredad en el viaje como parte del *Bildungsroman* en el cómic.

Title: *Dos monedas*: The Feminine Self and Otherness on the Journey as Part of the *Bildungsroman* in Comics.

Resumen: El presente artículo aborda el cómic *Dos monedas* (2019) de Núria Tamarit, que gira en torno al proceso de maduración de la adolescente Mar durante su estancia en Senegal. Luego de exponer las características propias de la autoficción en el cómic de autora, procuraremos demostrar cómo esta novela gráfica rehúye dicho recurso, aun basándose en varios episodios de la biografía de la valenciana. En segundo lugar, sondeamos la instrumentalización de la protagonista para presentar la obra como un *Bildungsroman* que reflexiona sobre el viaje y la otredad no solo como proceso de maduración y rito de paso liminoide, sino también como reivindicación de África.

Abstract: This article discusses Nuria Tamarit's comic *Dos monedas* (2019), from the point of view of a work focused on showing us the maturation process of a young teenager in her experience of spending several months in Senegal. To do this, the article addresses the context of autofiction in recent comics written and drawn by female authors and how the work that concerns us eschews that resource, but, nevertheless, is dependent on the life of the author herself. From that point onwards, the article approaches the instrumentalization of the main character, Mar, to present the comic as a *Bildungsroman* that reflects not only on travel and otherness as a process of maturation and liminoid rite of passage, but also as a vindication of Africa on its own terms.

Palabras clave: *Bildungsroman*, Cómic, Identidad, Viaje, Liminalidad.

Key Words: *Bildungsroman*, Comic, Identity, Travel, Liminality.

Fecha de recepción: 6/2/2023.

Date of Receipt: 6/2/2023.

Fecha de aceptación: 4/4/2023.

Date of Approval: 4/4/2023.

1 Este artículo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

1. AUTOFICCIÓN, PERCEPCIÓN Y PROYECCIÓN DEL YO EN EL CÓMIC

Las autoras españolas de cómic se están consolidando cada vez más dentro del panorama nacional². Y no solo por la presencia al alza de estas responsables de historias gráficas, sino por las relaciones cruzadas de dicho medio. Un ejemplo es la antología *Voces que cuentan* (2021)³, producto cien por cien femenino que une a narradoras como Almudena Grandes con dibujantes como Ana Oncina, las cuales dan vida a los relatos en forma de viñetas. Dentro de este proyecto cada trabajo es reconocido sistemáticamente en igualdad de condiciones al inicio de cada microcómic, extendiéndose, como promedio, a lo largo de unas diez páginas. Según David Hernando, director de la filial Planeta Cómic, estamos ante “historias personales, de superación, de darse cuenta de momentos puntuales de sus vidas de a qué querían dedicarse o por qué son como son hoy”⁴. Detrás de estos breves cómics hay, por tanto, una vocación autoficcional o, al menos, de exploración identitaria y propiocepcionista⁵, que nace del deseo de crear puentes entre mujeres del mundo de la literatura, de la comunicación, o de otras artes, y las dibujantes, situándose en una línea en absoluto anómala: cada vez más autoras internacionales de cómic, en especial de cómic independiente o de autor(a)⁶, han optado por este formato para ha-

2 Acudimos al término “cómic” en su acepción general, como hiperónimo de todo el género. A lo largo de las páginas diferenciaremos también entre cómic tradicional impreso, en formato digital (webcómic), de extensión variable y múltiples temáticas. En ocasiones nos interesará matizar el cómic breve frente a la mayor extensión y unicidad narrativa que supone la novela gráfica.

3 VV.AA., *Voces que cuentan. Una antología*, Barcelona, Planeta Cómic, 2021.

4 David Hernando, “Voces que cuentan - Introducción”, en *Voces que cuentan. Una antología*, VV.AA., Barcelona, Planeta Cómic, 2021, pp. 6-7 (p. 6).

5 Además de definir en ámbito médico los mecanismos del sistema neuronal a través de los cuales tomamos conciencia de nosotros mismos (por ejemplo, somos conscientes de en qué posición está nuestro brazo sin verlo), la “propiocepción” se empezó a usar en los años noventa en relación con el *tecnocuerpo*, es decir, las proyecciones avatáricas de uno mismo en entornos digitales, y con el modo en que nos percibimos (y proyectamos) a nosotros mismos. Véase Javier Echeverría, *Cosmopolitas domésticos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

6 Entenderemos a estos efectos el cómic no vinculado a las grandes editoriales o sagas, es decir, creaciones de tipo franquiciado donde guionista y dibujante tienen siempre margen para aportar su granito de arena creativo y una visión propia.

blar de lo femenino. Este *ellas* se refiere tanto al componente autoficcional como al protagonismo de temáticas cotidianas abordadas desde su punto de vista, con una perspectiva de género que refleja y arroja luz sobre problemas como los piropos gratuitos o las molestias menstruales.

La autoficción dentro del universo del cómic no presenta diferencias sustanciales en su planteamiento general con respecto a la que se ha ido tejiendo en el campo literario, pero sí que se evidencian algunas peculiaridades vinculables con el formato. Así, como apuntaba Doubrovsky, estamos ante la unión de los elementos autobiográficos con los ficcionales, con un fuerte entrelazamiento entre ambos⁷. En la literatura la figura del autor, la voz narradora y el personaje principal se funden, y el acto escritural se convierte en un acto de inscripción memorística, una narración de testimonio que se remonta en su tradición hasta ese “yo” que abría el *Lazarillo de Tormes*. En el cómic, como en el cine o la televisión, existe una capa de mediación: la palabra del testimonio se filtra a través del diseño visual, o audiovisual, según el formato. En el caso de los tebeos, la unicidad entre autor, voz y personaje protagónico se mantiene solo si guion y dibujo provienen de las mismas manos⁸; si, por el contrario, estos aspectos se dividen, la sensación autoficcional puede verse debilitada a ojos del receptor, generándose una mayor conciencia de la mediación entre hecho real y construcción del mensaje. En definitiva, el necesario pacto ambiguo enunciado por Alberca⁹, que deja margen para la reinterpretación, dramatización o pura ficcionalización de ciertos aspectos (la mezcla de lo factual y lo ficcional, ya sin diferenciación formal posible) y con el que el lector acepta que la narración no tiene que ser puramente autobiográfica, se ve menoscabado por el propio medio o sus mecanismos de creación, orientados hacia lo colectivo frente a lo individual, y quizá incluso intimista, de lo estrictamente escritural.

La narración que se nutre de la experiencia biográfica sin llegar a desarrollar una simulación del relato autobiográfico siempre ha estado ahí, al igual que los debates sobre hasta qué punto algunas novelas se basan

7 Serge Doubrovsky, *Fils*, París, Gallimard, 1977.

8 Alfredo Carlos Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017 [tesis doctoral], p. 158.

9 Manuel Alberta, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

en las vidas de sus autores. Por supuesto, debe distinguirse la vocación memorística que supone un diario o la novelización de cualquier biografía (ambas con intención factual), de la utilización y dramatización de capítulos concretos que nos llevan a rastrear, como lectores curiosos, las intersecciones vitales de los escritores con lo que relatan. Se trata de la preocupación del receptor sobre cómo codificar una obra transversal. Acerca de esto reflexionó también Vargas Llosa:

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía “era verdad”. Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco. Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas, y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero¹⁰.

Nuestra atención se sitúa, más que en la dicotomía entre esa posible verdad y la ficción, o en el conflicto entre lo autoficcional y lo autobiográfico (y, a su vez, entre ambos y la narración que se nutre de una experiencia vital más o menos concreta), en la combinación de lo factual y lo ficticio a un nivel más amplio, con el fin de abordar el relato identitario y la narrativa del yo en el cómic de autora.

Durante los últimos años los tebeos disfrutaron ya de un auge autoficcional. Así, a finales de 2020 Constenla razonaba a propósito de este movimiento: “¿Atragantados de literatura del yo? Pues algunas de las novelas gráficas más vibrantes del año vienen de ahí, de hurgar en la memoria personal y familiar”¹¹. Para Guzmán Tinajero, en cambio, resulta esencial distinguir entre el cómic autobiográfico, el diario en formato de cómic, el cómic documental (tres subtipos de cómics factuales) y el autoficcional¹².

10 Mario Vargas Llosa, “El arte de mentir”, *El País* [online] 25/07/1984: <https://elpais.com/diario/1984/07/25/opinion/459554410_850215.html> (consultado el 15/03/2022).

11 Tereixa Constenla, “La autoficción manda en el comic”, *El País* [en línea], 19/12/2020: <<https://elpais.com/babelia/2020-12-18/la-autofccion-manda-en-el-comic.html>> (consultado el 15/03/2022).

12 Guzmán, *op. cit.*, pp. 227-365.

El uso de la obra ficcional para la exploración introspectiva y propioceptiva se vincula con el paso al yo-gráfico, el cual

amalgama todas las construcciones emotivas y las acciones de un personaje en el autocómico. Está constituido por todos los elementos vinculados al autor que se despliegan en los cómics, ya sean autodibujos, estatuto del narrador o la información extraída de las historias¹³.

Esa proyección del yo real sobre el yo-gráfico genera una equivalencia entre personaje y creador, toda vez que hace coincidir elementos identitarios y mecanismos de conciencia y proyección del yo como un sujeto público. Dicha orientación temática se ha difundido internacionalmente: la obra de la británica Kate Beaton es un ejemplo en el campo del cómic impreso. Entre sus trabajos destaca *Hark! A Vagrant*¹⁴, un tebeo en blanco y negro donde se revisan con ironía diferentes episodios históricos a través de la perspectiva femenina. En cambio, es más reciente *One! Hundred! Demons!* de Lynda Barry, donde se exploran los esfuerzos de una niña filipina emigrada con su familia a EE.UU. para alcanzar la integración social sin traicionar su identidad¹⁵.

Calin Cassandra es autora de una producción completamente independiente. En sus viñetas autoficcionales, que se han recopilado en varios volúmenes impresos, como *Still Just Kidding: A Collection of Art, Comic and Musings*¹⁶, recurren la relación con su pareja, el propio acto de dibujar y crear o la propiocepción. El paso del webcómic¹⁷ al formato impre-

13 *Ibidem*, pp. 158.

14 Kate Beaton, *Hark! A Vagrant*, Londres, Random House, 2011.

15 Lynda Barry, *One! Hundred! Demons!*, Montreal, Drawn Quarterly, 2017.

16 Cassandra Calin, *Still Just Kidding: A Collection of Art, Comics and Musings*, Worcester, 3DTotal Publishing, 2018.

17 El webcómic ha favorecido la publicación de historietas cortas, reproduciendo las publicaciones breves de tres o cuatro viñetas que hace unos años eran frecuentes en los periódicos. Debemos señalar que, aunque es posible crearlos con distintos programas o páginas web que ofrecen elementos prediseñados y recursos digitales para su diseño y coloreado, este se considera un formato de distribución y no de creación. De hecho, los webcómic pueden ser totalmente dibujados a mano y solo sucesivamente escaneados. Sobre los rasgos distintivos de dicho formato, véase Scott McCloud, *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*, Nueva York, Paradox Press, 2000.

so responde a una lógica ineludible: la del mercado. En cualquier caso, antologar una selección de sus creaciones para el limitado espacio que representa el salto al papel refuerza ese foco sobre lo cotidiano y su ácida mirada, del todo evidente en las colisiones con diferentes micromachismos y el modo de describir su autopercepción.

En este artículo nos centraremos en *Dos monedas* (2019)¹⁸, obra escrita y dibujada por la valenciana Núria Tamarit (Villareal, 1993)¹⁹. No se trata de una recopilación de tebeos o de una historia seriada, sino de una auténtica novela gráfica: una narración en viñetas, extensa, unificada. La artista tiene una trayectoria consolidada en el mundo del cómic y del diseño gráfico, pues ha sido galardonada con el Prix Blues sur Seine (Francia, 2016), el Premio Autora Revelación de los I Premios Carlos Giménez de la Héroes Comic-Con (España, 2017)²⁰, el Premi València de Novel·la Gràfica (España, 2018) y el Prix des Lycéens du Festival Viñetas (Poitiers, 2021)²¹. Según recoge su página web, ha sido grafista para varios organismos públicos locales, universidades públicas (como la Universidad Complutense de Madrid o la Universitat de València), organizaciones no gubernamentales, instituciones culturales (el Teatre Nacional de Catalunya) y empresas nacionales y multinacionales.

Como autora de cómics ha colaborado con diferentes colegas. Durante un tiempo dibujó junto a la gallega Xulia Vicente, con quien había estudiado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Uno de los frutos más destacados de este dúo es *Duerme pueblo*, novela gráfica publicada en 2016. El mismo año, Tamarit daba a las prensas *Avery's Blues*²², junto a Angux (seudónimo de Manuel Anguas), que se ha ocupó del guion. Estos trabajos, sumados a diferentes obras colecti-

18 Núria Tamarit, *Dos monedas*, Barcelona, La Cúpula, 2019.

19 La autora tiene una página web propia <<https://www.nuriatamarit.com/>> (consultado 4/4/2022) donde ofrece una selección de imágenes y alguna información sobre su obra. La lengua por defecto de su web es el inglés con traducción al francés y al catalán.

20 En esa misma edición fue nominada a mejor dibujante nacional y mejor obra española.

21 Los premios de 2018 y 2021 reconocen, de hecho, su obra *Dos monedas*.

22 Angux y Núria Tamarit, *Avery's Blues*, Madrid, Dibbuks, 2016.

vas²³, la consolidan oficialmente como autora gráfica. Sus colaboraciones internacionales incluyen nombres como Matt Ralphs²⁴ y Jean-Christophe Deveney²⁵; y en solitario adaptó el clásico infantil *Von Machandelbaum* para la editorial francesa Les Aventuriers de l'Étrange (bajo el título *Le conte du genévrier*)²⁶. La misma casa se haría cargo de la traducción al francés de *Dos monedas* como *Toubab*, vocablo que en lengua wólof se emplea para referirse al otro. Es un término de raíz tribal, libre de connotaciones raciales: los toubab son los otros, los ajenos a un determinado grupo²⁷. Sin embargo, tal y como se explica casi al final del tebeo, el origen de la palabra hace que su etimología signifique “dos monedas” y la acerca a cuestiones político-sociales: durante la primera colonización inglesa, los habitantes de la zona solían pedir un par de monedas (que entonces eran el bab), diciendo “two bab”, expresión que por influencia francófona llegó a convertirse en “toubab”²⁸.

La autora cuenta aquí el viaje de una joven europea, Mar, y su estancia en Senegal, donde trabajaría como voluntaria. Tamarit ha declarado que se basa directamente en su experiencia personal en dicho país²⁹. Sin embargo, no se inscribe a sí misma en la obra: la joven protagonista se convierte en un trasunto de la autora con el fin de narrar la historia de la sociedad senegalesa actual y condenar los estereotipos y prejuicios que dominan la visión europea del continente africano. De este modo, aunque Mar sea una adolescente, puede verse como una proyección de la

23 Por ejemplo, dibuja junto a Xulia Vicente las ilustraciones para *Anna Dédalus Detectiu* (2015), el libro juvenil de Miguel Ángel Giner con que se abrió la saga de este detective (Miguel Ángel Giner Bou, Núria Tamarit y Xulia Vicente, *Anna Dédalus Detectiu. El misteri de la mansió cremada*, Picassent, Andana Editorial, 2015).

24 Matt Ralphs y Núria Tamarit, *Tiempos de brujas y hechiceros*, Madrid, Edelvives, 2021.

25 Jean-Christophe Deveney y Núria Tamarit, *Giganta*, Barcelona, Norma Editorial, 2021.

26 Núria Tamarit, *Le conte du genévrier*, París, Les Aventuriers de l'Étrange, 2020.

27 Tamarit, *Dos monedas*, p. 16.

28 *Ibidem*, p. 114.

29 Carlos Garsán, “Núria Tamarit confronta la ‘imagen catastrofista’ de África en *Dos monedas*”, *CulturPlaza* [en línea], 03/04/2019: <<https://valenciaplaza.com/nuria-tamarit-confronta-la-imagen-catastrofista-de-africa-en-dos-monedas>> (consultado el 15/03/2022).

experiencia vital de la escritora, a partir de la cual se construye la base narrativa. No en balde afirma Tamarit que “quería tratar este tema [la visión eurocentrista de África] de una manera más natural, que es como yo lo viví allí [en Senegal]”³⁰. En definitiva, el viaje es uno de los aspectos esenciales de la obra.

2. VIAJE, *BILDUNGSROMAN* Y LA OTREDAD

Dos monedas es la primera obra íntegramente escrita y dibujada por Nuria Tamarit. La referencia a su experiencia no es mayor que en otras, pero en este caso dejó constancia de la “huella personal”, subrayando sus claves esenciales y sus metas: “Me di cuenta de que lo que había aprendido en España de esos países era una visión muy negativa, centrad[a] solo en las pateras. Cuando fui no sabía qué iba a encontrar. Quería eliminar esa imagen catastrofista de África”³¹. Sin embargo, el personaje de Mar es un recurso narrativo al servicio de la autora y no un mecanismo para la ficcionalización biográfica: se trata, tal como señala Garsán, de una “protagonista que, a pesar de que asume gran parte de su experiencia personal, no la representa”³².

De este modo, entendemos a la joven (pese a su edad e inocente visión del mundo) como una proyección directa de Tamarit, instrumentalizada para alternar una narración casi en forma de *Bildungsroman* con unos episodios de su historia³³. Desde luego, página tras página Mar evoluciona tanto emocional como intelectualmente gracias a la literal peregrinación (*Wanderjahre*) que supone la experiencia africana, que la obligará

30 *Ibidem*, n.p.

31 *Ibidem*, n.p.

32 *Ibidem*, n.p.

33 Sobre la gestación de la novela de aprendizaje en la época moderna, más allá de los propios trabajos fundacionales de Morgenstern y Dilthey, destacamos las aportaciones de enfoque femenino de Olga Bezhanova, “La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, XLI (2019) [en línea], <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>> (consultado el 03/04/2022); y Manuel López Gallego, “*Bildungsroman*: historias para crecer”, *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, XVIII (2013), pp. 62-75.

a adaptarse a situaciones incómodas, como el aislamiento inicial: “tres meses aquí. Tres meses sin wifi”, se queja la adolescente en las primeras páginas³⁴. A través del viaje y del contacto con *los otros*, amplía su visión y su comprensión del mundo y, como parte de un proceso ritualista de maduración propio de estas historias, se desarrolla su personalidad.

El cómic lo ha explorado en múltiples ocasiones; incluso se ha señalado que este medio en sí mismo recoge el testigo de esa tradición literaria en el panorama actual, que es mediáticamente complejo³⁵. Así, este formato ocupa ahora un espacio en expansión en el que caben títulos de distinta índole, estilo y temática (con personajes femeninos, de diferentes minorías, etc.)³⁶. *Dos monedas* se adscribe a las claras a dicha categoría, pues cuenta la historia de una joven mujer. Esta característica convierte la obra en un texto de mayor interés y profundidad, e incluso más relevante para su público: “we argue that graphic novels require different and possible even more complex reading skills than traditional print texts”³⁷. Su fuerza deriva del componente textovisual, pues por defecto se lee de forma lineal. No obstante, aporta modificaciones formales a través de la alteración de los tamaños y disposición de las viñetas que forman parte de la página, de tal manera que “comic creators can play with the design of an entire page by manipulating the visuals within panels themselves within the page to create additional layers of meaning”³⁸.

34 Tamarit, *Dos monedas*, p. 12.

35 Pensamos en la multiplicación de temas abordados en todo tipo de medios narrativos, lo que incluye tanto los más tradicionales (como la propia literatura), los audiovisuales (como el cine o la televisión), los interactivos (como los videojuegos), así como las combinaciones que pueden darse entre ellos a través de cruces intermediales. El desarrollo de los medios más recientes, si bien no hace muchas décadas sus temas y público eran limitados, ha llevado a la ampliación de sus fronteras y áreas de interés.

36 Gretchen Schwarz y Christina Crenshaw, “Old Media, New Media: The Graphic Novel as Bildungsroman”, *Journal of Media Literacy Education*, III, 1 (2011), pp. 47-53 (pp. 49-50).

37 Janette Hughes y Alyson E. King, “Dual Pathways to Expression and Understanding: Canadian Coming-of-Age Graphic Novels”, *Children's Literature in Education*, XLI (2010), pp. 64-84 (p. 65).

38 Rocco Versaci, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, Nueva York, p. 16.

El vínculo proyectivo entre Núría y Mar instrumentaliza al personaje como herramienta introspectiva, pero también de comprensión del mundo, poniendo la otredad al servicio del conocimiento de los demás³⁹. En este sentido, el viaje es un propiciador de otredad, en la medida en que se parte de una perspectiva de oposición (lo propio frente a lo ajeno), aunque también civilizatoria para el viajero⁴⁰. En este sentido, destaca el descubrimiento de lo diferente en un mundo cada vez más homogéneo, proceso capaz de estimular un pensamiento más complejo y elaborado⁴¹. Esto implica que el viaje no es necesariamente geográfico, pues la relevancia auténtica del acto de viajar es psicológica de tal modo que “travel is the experience of Otherness”⁴². Esto conecta directamente con los aspectos atribuidos al cómic como *Bildungsroman*, puesto que “the graphic novel as bildungsroman can address diversity issues in thoughtful and engaging ways”⁴³. Evidentemente, el viaje, y más como aparece en el relato de Tamarit, sirve para hablar de la diversidad a un público potencialmente juvenil.

Esa conexión con el público juvenil, a su vez, se alinea con el impulso para el desarrollo intelectual del público adolescente que identificó Havighurst como resultado de focalizar la alfabetización mediática: madurez en las relaciones con personas de la misma edad, comportamiento social positivo, valores cívicos y desarrollo de roles sociales apropiados⁴⁴. A fin de cuentas, poner al personaje de Mar en el centro de *Dos monedas*, en vez de una protagonista más próxima a ser un trasunto directo de la autora, o apostar por una autoficción directa, refleja la voluntad de dirigirse a un público joven y contar una historia de juventud.

La construcción del sentimiento de alteridad se refleja en tres elementos característicos de las primeras páginas: la ya mencionada reflexión

39 Yolanda Alicia Fandiño Barros, “La otredad y la discriminación de géneros”, *Advocatus*, XXIII (2014), pp. 49-57 (p. 50).

40 Cf. Esteban Krotz, “Poder, símbolos y movilizaciones: sobre algunos problemas y perspectivas de la Antropología Política”, *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 31 (1986), pp. 7-22.

41 En este sentido, resulta capital el estudio de la profesora Emily Thomas en torno a la importancia del contacto entre culturas y el viaje: *The Meaning of Travel*, Oxford, Oxford University Press, 2020 [ebook].

42 *Ibidem*, n. p.

43 Schwarz y Crenshaw, *op. cit.*, p. 49.

44 Robert J. Havighurst, *Developmental Tasks and Education*, 1972, Nueva York, McKay.

de Mar sobre lo que deja atrás (como la conexión a internet), sus primeras impresiones sobre el lugar, sus escuetas respuestas (se expone así su reticencia a pasar varios meses en Senegal), y en el momento en que descubre que es percibida como una persona ajena al colectivo cuando unos niños la llaman “toubab” por la calle⁴⁵. Esto se repetirá en múltiples ocasiones. “Es extraño ser diferente. Llevarlo escrito en la cara, y no poder quitártelo”⁴⁶, observa Mar (Fig. 1).



Figura 1. Mar es llamada “toubab” por primera vez (p. 16).

45 Tamarit, *Dos monedas*, pp. 9-16.

46 *Ibidem*, p. 24

La joven se enfrenta a las incomodidades de un estilo de vida que le es ajeno en múltiples niveles: en lo que respecta a la higiene (la propia menstruación, los contactos con las instalaciones sanitarias, la presencia de determinados animales exóticos en las casas) o al ámbito social⁴⁷. Por un lado, tenemos una primera confrontación en el modo de entender la sociedad a través de la noción de productividad, inserta ya en la mente de alguien tan joven como Mar, quien no comprende cómo estar sin hacer nada y admite que no planificar o hacer cosas que considere productivas le genera estrés. Se establece, así, una oposición entre la manera de vivir de la protagonista y la más relajada de Senegal, donde las obligaciones y el trabajo no se conciben del mismo modo: “los toubab siempre queréis hacer, hacer, hacer”, le reprochan a la protagonista⁴⁸. Mar, por su parte, demuestra haber asimilado el discurso tardocapitalista de hiperproducción subyugada a los mecanismos de una sociedad que solo quiere multiplicar los beneficios y el consumo. Como todo discurso naturalizado acríticamente por inmersión social, cuando se apela a la protagonista con una pregunta sencilla aunque crucial (“pero ¿ser productivos para quién?”), se produce una sorpresa evidente en su expresión⁴⁹: uno de los pilares sociales de su formación y concepción vital es cuestionado, y así se da cuenta de que esa producción constante no la beneficia a ella (como peona), sino a los que detienen el poder y la riqueza⁵⁰.

La propiedad es causa de frustración en varias ocasiones, y esto se hace evidente cuando no encuentra sus chanclas⁵¹. A través de conversaciones con diversos personajes, ya ha quedado establecido que el concepto occidental, europeísta, de propiedad (e incluso el de privacidad, ya que se comparten también los espacios de la propia casa)⁵² no es el mismo, y que la gente coge y usa lo que necesita sin preocupación ni maldad. Este as-

47 *Ibidem*, pp. 27-28, 31, 39 y 43.

48 *Ibidem*, p. 38.

49 *Ibidem*, p. 39.

50 Cf. Jordi Magnet Colomer, “El debilitamiento del yo en el tardocapitalismo y la nueva propaganda fascista”, *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, xviii (2021), pp. 37-55.

51 Tamarit, *Dos monedas*, p. 54.

52 *Ibidem*, p. 70.

pecto se justifica tanto por razones de necesidad social como de economía de subsistencia: saben que no habrá robos porque todos son pobres⁵³, y compartir los recursos ayuda a generar más riqueza útil para el colectivo, mirando más allá de los beneficios individuales: “aquí las cosas no son de nadie y quien las necesite puede usarlas”⁵⁴.

También queda claro que, pese a su juventud, Mar tiene bien definidos los roles de género, así como su representación a través de constructos sociales (por ejemplo, los colores: azul para los chicos, rosa para las chicas). Así, se sorprende al ver a uno lleva unas chanclas rosas decoradas con una flor, porque son las que había a su disposición, sin tener en cuenta ningún tipo de atribución: “de chica o de chico, ¡mira que eres *toubab*!”⁵⁵, le recrimina. Para Mar existe una concepción estética y de proyección de identidad más importante, pero para Khadim lo único que importa es la función de una herramienta para andar con comodidad: no existe ningún concepto de género, estética o propiedad.

Estos conflictos son de mayor calado que las alteraciones en la dieta u otros hábitos menores derivados del cambio de contexto, pero se intercalan con momentos de proximidad intercultural: mientras que Mar está obsesionada con el móvil, unos niños la llevan a un tejado para usarlo como reproductor y ponerse a bailar al ritmo de la música, integrándola así en dicha celebración-juego⁵⁶. Este es uno de los primeros paralelismos que nos llevan a ver el crecimiento interno del personaje, ya que unas páginas antes huía de actividades como el baile⁵⁷.

Lo que para Mar no es un conflicto menor, sin embargo, es la falta de conexión a internet, que le impide comunicarse con regularidad con sus amigos españoles. Esto es percibido como algo anómalo, por completo ajeno, por los habitantes locales. Khadim lo describe como un comportamiento típico de los extranjeros: “Me parece que tienes el mismo problema que tienen todos los *toubabs* que vienen. Sólo pensáis en lo que hay ahí dentro [del móvil]. No en lo que podéis vivir aquí fuera”⁵⁸. Para

53 *Ibidem*, p. 55.

54 *Ibidem*, p. 54.

55 *Ibidem*, p. 46.

56 *Ibidem*, pp. 40-42.

57 *Ibidem*, pp. 20-23.

58 *Ibidem*, p. 49.

ella, dicho “aislamiento” es como dejar de existir, lo cual evoca aquella máxima de Kenneth Goldsmith: “if it doesn’t exist on the Internet, it doesn’t exist”⁵⁹. Lo virtual como espacio social, intelectual y cognoscitivo lo convierte en una proyección gumbrechtiana de la forma (*Gestalt*) donde “la conciencia no está integrada por elementos a la manera de las cosas exteriores, es un todo en el cual los elementos no tienen existencia separable”⁶⁰. Esto lleva a Mar a la imposibilidad de padecer una extimidad⁶¹ con la que abrir sus intimidades públicamente a través de las redes sociales⁶². Para ella, el móvil es un medio para alcanzar un círculo social inmediato y cercano (*Mitwelt*), pero distante en términos geográficos; sin conexión permanente a internet, esa distancia se vuelve palmaria. Así pues, queda desprendida de su entorno social de apoyo inmediato (su circunmundo), de tal forma que solo queda cerca su contexto social físico y palpable de ese momento (*Umwelt*). Acostumbrada a la disociación actual entre el círculo social (*Mitwelt*) y el espacio físico inmediato (*Umwelt*)⁶³, la combinación forzosa de estos produce angustia social en Mar, que se siente *desacoplada* emocionalmente (Fig. 2).

59 Kenneth Goldsmith, “If It Doesn’t Exist on the Internet, It Doesn’t Exist”, University of Pennsylvania [en línea]: https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html (consultado el 04/04/2022).

60 Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología y las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2001, p. 39.

61 “Extimidad”, como deja intuir el juego de palabras, significa hacer pública la propia intimidad a través de un medio de comunicación de masas, ya sea la televisión con los *reality-shows* (y afines), o internet con los blogs y las redes sociales.

62 Cf. Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, El Salvador: Fondo de Cultura Económica, 2008; y Serge Tisseron, *L’intimité superexposée*, París, Ramsay, 2001.

63 Empleamos estos términos en la tradición de los estudios y planteamientos existencialistas enraizados en Kierkegaard. Sobre este enfoque, cf. Ludwig Binswanger, *Being-in-the-World: Selected Papers of Ludwig Binswanger*, Nueva York, Basic Books, 1963.



Figura 2. En la p. 44 vemos la comunicación frustrada de Mar con su mundo a través del móvil por la falta de cobertura antes de caer finalmente rendida y dormirse.

Como es de esperar, la joven experimenta una *quijotización* por su intercambio cultural⁶⁴: se vuelve más empática, comprende y acepta las costumbres de este pueblo, hasta llegar a adoptar el modo de ver el mundo de los wólof. No se trata de un cambio identitario ni de una superposición de rasgos, sino de una integración naturalizada. Con todo, resulta innegable (precisamente como quijotización) su idealización de una vida

64 Sobre la quijotización como liminalidad, particularmente en personajes femeninos, cf. Miriam Borham Puyal, *Contemporary Rewritings of Liminal Women: Echoes of the Past*, Londres, Routledge, 2020.

que hasta no hacía demasiado le era ajena por completo: “a veces pienso que estáis mejor que nosotros. Incluso que sois mejores que nosotros”⁶⁵, le confiesa Mar a su amiga Astou, y, al final, publica que “no necesit[a] nada más. Aquí lo tenéis todo”⁶⁶. Es una idealización que nace de la comprensión y aceptación de lo otro, pero que ignora problemas diversos, como la pobreza o el machismo (Astou no se atreve a usar bañador ni a ir con el pelo descubierto)⁶⁷. Comparando las economías y las sociedades de Europa y África, destaca el problema de la inmigración. Birane le relata a Mar su experiencia en una patera y cómo estuvo retenido en varios CIE en España antes de ser devuelto a su país: el tono neutro de la narración contrasta con el dibujo, oscuro y siniestro de las viñetas que lo ilustran a modo de recuerdo del propio joven⁶⁸. En numerosas ocasiones, Tamarit dibuja paisajes nocturnos con estrellas, pero cuando representa a emigrantes que intentan llegar a la costa en una patera, la noche es completamente oscura y la única luz se reduce al foco de la patrullera que apunta en su dirección para detenerlos. Aquí se insinúa la posibilidad de morir en el mar o de no volver a ver jamás a sus familias, claves que se volverán a tratar solo en la última página. El cómic se cierra igual que se abrió: con una viñeta a página completa. En el primer caso, el paisaje es luminoso y dominan el amarillo y el marrón de la tierra de Senegal⁶⁹; en el último, tras el epílogo en el que Mar consigue encontrar una emisora senegalesa y recuperar el contacto con el pueblo wólof (su joven amiga locuta, contando la etimología de *toubab*), la imagen aparece dominada en más del 90% por el mar en plena noche: en la banda superior de esta viñeta vemos a la patrullera de la policía enfocando a una patera donde viajan, hacinados, quienes se lanzaron al mar persiguiendo el sueño de una vida mejor en Europa; sobre ellos, ahora sí, la noche estrellada⁷⁰.

65 Tamarit, *Dos monedas*, p. 64.

66 *Ibidem*, p. 117.

67 *Ibidem*, p. 64; pp. 98-99.

68 *Ibidem*, p. 90-92.

69 *Ibidem*, p. 9.

70 *Ibidem*, p. 118.

3. OTRO DE OTRO



Figura 3. Página doble (pp. 90-91) en la que Birane relata su dura experiencia en patera.

El personaje de Mar se enfrenta a múltiples situaciones que reflejan la experiencia de la autora. No solo por haberlo reconocido ella misma, sino por algunos aspectos que se derivan del choque cultural (verbigracia los diversos enfoques acerca de la sanidad o la habitabilidad). Así pues, los paralelismos que puede establecer un lector europeo resultan evidentes. Del mismo modo, Mar es percibida desde el primer contacto como una foránea, una *toubab*, y pese a su integración, continúa siéndolo hasta el final.

En el viaje presentado en *Dos monedas* la otredad es bidireccional: no predomina el enfoque chovinista de una cultura europea que observa de manera paternalista a la africana, sino una relación donde las diferencias se representan libres de prejuicios. La madre de la protagonista llega con un proyecto de construcción que acudirá a productos y recursos locales, poniendo el acento en que este modo de construir es tan válido como el paradigma del viejo continente. Mar llega a aceptar, por fin, este modo

relajado de vivir lejos del afán productivo. Pero esas relaciones tampoco impiden que el pueblo wólof sea consciente de la opresión de los países ricos. De ahí que reivindiquen un proceder propio: “Nosotros no necesitamos un salvador. No necesitamos que nos den voz. África ya tiene voz. La nuestra. Ahora sólo necesitamos que nos escuchen. Y que nos dejen en paz”⁷¹, defiende Birane.

Se reivindica asimismo la visión colonialista y paternalista de los países ricos a través de su discurso público sobre África. En este caso, se critican las farmacéuticas que difunden la certeza de que se trata de una región donde la malaria campa a su anchas; sin embargo, todo se reduce a una estrategia para vender medicamentos preventivos, a pesar de sus efectos secundarios:

Los voluntarios y tu madre han enfermado por los efectos secundarios [del medicamento contra la malaria]. En Europa nos dicen que aquí todos mueren de malaria y, mientras, las farmacéuticas ganan dinero con la venta del fármaco. Pero aquí no hay casos de malaria desde hace años⁷².

Enfrentada a esa realidad que le presenta un compañero, Mar deja de tomar la medicina sin sufrir consecuencias. Como otros momentos del cómic, forma parte del proceso de descubrimiento de que los discursos dominantes que hasta entonces han controlado su existencia no son necesariamente legitimados ni dignos de su confianza.

La bidireccionalidad de la otredad que se plasma en la obra sitúa a Mar en una suerte de espacio liminal desde el punto de vista cultural: en Senegal, a través del móvil, intenta contactar con quienes dejó atrás; sin embargo, al final, en España busca el contacto radiofónico con aquellos que se han acabado convirtiendo en nuevos amigos. Ese aspecto es inherente al rito de paso que supone madurez⁷³, pero dicha liminalidad está destinada a desaparecer en la medida en que se avanza y se llega hasta la resignificación social. La liminalidad de Mar se ve respaldada por la búsqueda de la construcción de una comunidad normativa, es decir,

71 *Ibidem*, p. 93.

72 *Ibidem*, p. 75.

73 Cf. Arnold van Gennep, *Rites de Passage*, París, E. Nourry, 1909.

según Turner⁷⁴, un grupo de personas en situación afín con los cuales identificar la circunstancia antiestructural en la que se encuentran. Con otras palabras, en el caso de la protagonista, sus lazos de amistad dentro de ese espacio semiajeno que es Senegal y que le sirven de apoyo para construirse. Sin ese contexto, las experiencias liminoides de Mar no podrían alcanzar el éxito y el personaje se encontraría encerrado en su confusión o en su visión distanciada de lo ajeno. Debemos tomar en consideración, además, que existe una liminalidad feminocéntrica⁷⁵, y que esta, a su vez, está vincula a narrativas populares, como son los tebeos⁷⁶.

El viaje de Mar hace que su construcción identitaria se vuelva más rica y autocrítica con su cultura. Ese es el tipo de reflexión sobre el crecimiento personal, ligado directamente con el *Bildungsroman*, que proyecta Tamarit a partir de su experiencia con la realidad africana. El viaje de Mar es un camino desmitificador de ida y vuelta: comprender la vida de los wólof la ayuda a poner en cuestión su manera de vivir. Aunque se va de Senegal tan apesadumbrada como cuando llegó (por dejar atrás España)⁷⁷, y sin aceptar las incomodidades de renunciar a los beneficios de un contexto como el europeo, pertenece ya a los dos sitios y, por ello, acepta cada cultura y lugar con lo que tengan para ofrecerle.

74 Victor Turner, "Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology", *Rice University Studies*, 1x, 3 (1974), pp. 53-92.

75 Borham, *op. cit.*, pp. 3-12.

76 *Ibidem*, pp. 12-16.

77 Tamarit, *Dos monedas*, pp. 10-11 y 110.

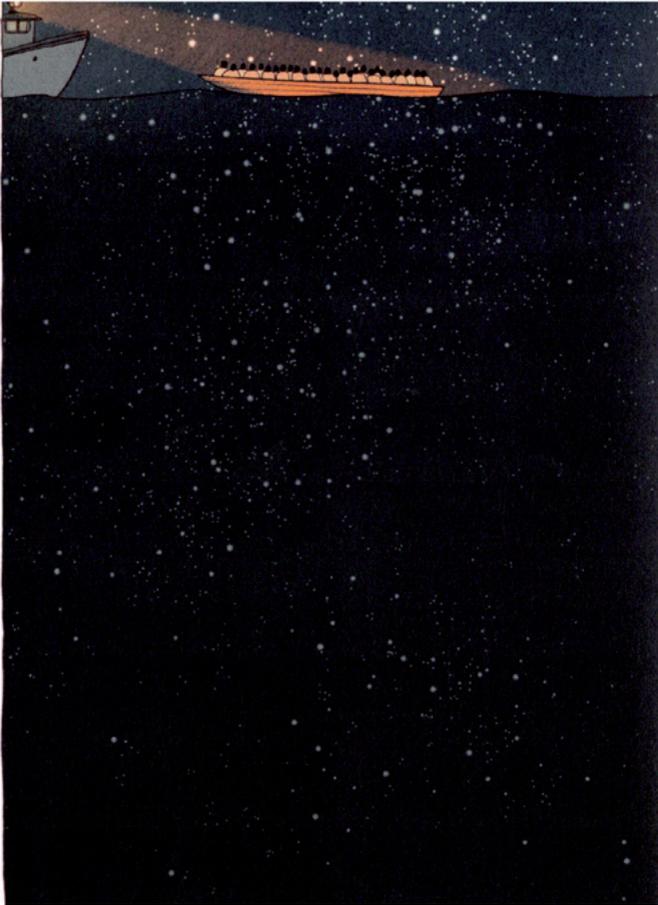


Figura 4. Página final de la obra (p. 118) en la que un barco ilumina en la noche a una patera. El mar reflejando las estrellas ocupa el 90% de la viñeta a página completa.

4. CONCLUSIONES

Núria Tamarit se inspira en sus experiencias para escribir una historia canalizada a través de Mar a modo de *séance*: se proyecta sobre ella, pero aspira a una cohesión y significado propios. La autora, en definitiva, construye la peripecia de su protagonista con piezas de su propia vida. Pero no es un trasunto de la autora ni, como se ha evidenciado, un ejercicio de autoficción. En cambio, sí que nos hallamos ante una proyección propia

con el objetivo de transmitir experiencias dignas de compartirse. Por eso eligió a un sujeto femenino y mucho más joven que ella: Mar le permite a Núría contar una historia de maduración a través del contacto con un contexto que implica otras concepciones de la identidad.

La adolescente se sumerge en una cultura caracterizada por expectativas vitales del todo distintas a las que había conocido en su país nativo. Es percibida como una extranjera en un mundo que le resulta extraño. Las experiencias cotidianas son las que la ayudan a comprender mejor cómo funciona la sociedad y qué pilares de su concepción europea que pueden ponerse en cuestión o, simplemente, devenir baldíos en un contexto diferente: la propiedad, la productividad y muchas otras preocupaciones.

De este modo, Mar es un personaje liminal al menos desde un par de laderas: 1) la adolescencia significa aquí que la protagonista emerge como secuela de su maduración (cumpliendo así con un rasgo capital del *Bildungsroman*); y 2) Mar nada entre ambas culturas durante ese proceso de quijotización. Sin embargo, no hay espacio para ninguna sanchificación: es decir, los wólof, sabedores de que deben seguir en su país, comprenden y aceptan a los toubab como Mar, pero no se da una verdadera asimilación. Desde luego, pueden distinguirse ciertos matices (se ha señalado previamente cómo los niños usan el teléfono móvil de Mar para reproducir música, pero sin fascinación tecnológica alguna: conocen perfectamente para qué sirve el aparato y cómo funciona), pero late una visión privilegiada inherente al europeísmo de Mar: la misma que le permite idealizar esa vida en África. Como privilegio, la bidireccionalidad antes señalada ya no es posible.

Con todo, la protagonista exhibe un crecimiento y maduración innegables a lo largo de *Dos monedas*, con el viaje como contexto facilitador de la experiencia liminal y el regreso al hogar como conclusión del rito de paso que supone la experiencia senegalesa. Se reintegra en la sociedad, pero ya no es la misma: ha mejorado su comprensión del mundo, ha desarrollado un pensamiento autocrítico y acepta lo diferencial e identitario. Sin embargo, Tamarit no cierra la historia con la culminación del proceso de maduración, sino con la reivindicación de la autonomía africana. En la última página resignifica el relato del emigrado mediante el personaje de Birane. Tamarit ha declarado que pretendía alejarse de la representación del mundo africano eurocentrista para evitar esa mirada

marcada por la condescendencia (en el mejor de los casos) del drama de las pateras.

Consideramos que logra ofrecer esa visión en *Dos monedas*, aunque es imposible independizarse por completo de la posición que deriva de Europa. Hacerlo implicaría, en cualquier caso, compartir la visión idealizadora (y por tanto, poco realista) de Mar. La consecuencia de una mirada poco realista es la incapacidad de apreciar la desigualdad social, ni las estrategias comerciales de opresión y control que ejercen las corporaciones multinacionales (con el apoyo de los gobiernos), ni tampoco las tensiones internas o el resto de problemas sociales. Todo ello construye un contexto que empuja a lanzarse al mar sabiendo que se puede morir o ser víctima de la explotación por mafias que pervierten el deseo de una vida mejor. Negarlo no sería hacerle un favor al relato sin paternalismos que ambiciona Tamarit. Mar termina recordando y siendo consciente de ese mundo en todas sus dimensiones y complejidades. Y, con ella, también nosotros.

Autobiografismo por omisión: retrato familiar a trazo limpio en *El buen padre* (2020) de Nadia Hafid

JUDITE RODRIGUES

Université de Bourgogne

Judite.Rodrigues-Balbuena@u-bourgogne.fr

Título: Autobiografismo por omisión: retrato familiar a trazo limpio en *El buen padre* (2020) de Nadia Hafid.

Title: Autobiography by Omission: a Clean-Line Family Portrait in Nadia Hafid's *El buen padre* (2020).

Resumen: El título de la primera novela gráfica de Nadia Hafid (*El buen padre*, Barcelona, Sapristi Editorial, 2020) es una declaración de respeto y comprensión, un marbete —en mayúsculas y sin matiz— que rechaza el rencor y la amargura: EL BUEN PADRE. Se trata de la historia de un abandono: la capitulación de un padre, inmigrante marroquí, que regresa a su país dejando atrás a su mujer y sus tres niños. Algunas páginas documentan con sencillez la realidad de la inmigración —entre derrota y violencia— y la situación enquistada de quien no consigue arraigarse. Pero, más allá de la sola figura paterna, la autora dibuja un retrato familiar que aborda las complejidades de las ausencias, las pérdidas, las personalidades moldeadas por esas herencias y heridas. Nadia Hafid firma una obra con carácter claramente autobiográfico. El presente artículo analiza cómo la autora aborda el género autobiográfico explorando formas nuevas de narración y apostando por un lenguaje gráfico original. El estudio indaga de qué forma la sobriedad gráfica permite plasmar la ausencia de un padre cuya figura espectral recorre toda la obra.

Abstract: The title of Nadia Hafid's first graphic novel (Nadia Hafid, *El buen padre*, Barcelona, Sapristi Editorial, 2020) is a declaration of respect and understanding, a tag —in capital letters and without nuance— that rejects bitterness: THE GOOD FATHER. The story is one of abandonment: the capitulation of a father, a Moroccan immigrant, who returns to his country leaving behind his wife and three children. Some pages document with simplicity the reality of immigration —between defeat and violence— and the entrenched situation of those who are unable to take root. But beyond the father figure alone, the author draws a family portrait that deals with the complexities of absences, losses, and personalities shaped by these inheritances and wounds. Nadia Hafid's work is clearly autobiographical in nature. This article proposes to analyse how the author works with the autobiographical genre, exploring new forms of narration and using an original graphic language. The study explores the way in which graphic sobriety allows the absence of a father whose spectral figure runs through the entire work to be captured.

Palabras clave: Nadia Hafid, Autobiografismo, Retrato familiar, Sobriedad gráfica.

Key Words: Nadia Hafid, Autobiographism, Family Portrait, Graphic Sobriety.

Fecha de recepción: 8/2/2023.

Date of Receipt: 8/2/2023.

Fecha de aceptación: 26/6/2023.

Date of Approval: 26/6/2023.

El título de la primera novela gráfica de Nadia Hafid (Terrassa, 1990) es una declaración de respeto y comprensión, un marbete —en mayúsculas y sin matiz— que rechaza el rencor y la amargura: EL BUEN PADRE¹. Sin embargo, la historia es la de un abandono: la capitulación de un padre, inmigrante marroquí, que regresa a su país dejando atrás a su mujer y sus tres niños. Algunas páginas de esta novela gráfica documentan con sencillez la realidad de la inmigración —entre derrota y violencia— y la situación enquistada de quien no logra arraigarse. Pero, más allá de la figura paterna, la autora dibuja un retrato familiar que aborda las complejidades de las ausencias, las pérdidas, las personalidades moldeadas por esas herencias y heridas. Si el frontón, constituido por el título en la portada, recuerda la figura del padre, el dibujo, en cambio, brinda un espacio gráfico a la autora. Nadia Hafid firma aquí una obra con carácter del todo autobiográfico. La obra entraría por lo tanto dentro de la categoría de “autobiografismos”, tal y como fue determinada y definida en *Auto-biographismes. Bande dessinée et représentation de soi*². Adoptando las monocromías del recuerdo —las tonalidades y gamas de azul y naranja—, nos retrotrae al mundo de la infancia en el que uno es a veces simple espectador de la representación familiar.

El buen padre es un trabajo de memoria íntima y familiar a partir de los recuerdos de la niñez. Un ejercicio de sutura que intenta recomponer los fragmentos de una familia rota. Se cuenta fragmentariamente un viaje introspectivo de idas y vueltas:

Capítulo 1	Sin fecha	pp. 7-14	8 páginas	Edad adulta
Capítulo 2	1995	pp. 15-94	77 páginas	Infancia
Capítulo 3	2015	pp. 95-103	8 páginas	Edad adulta
Capítulo 4	1997	pp. 104-121	17 páginas	Infancia
Capítulo 5	2015	pp. 122-139	17 páginas	Edad adulta

-
- 1 Nadia Hafid, *El buen padre*, Barcelona, Saprستی Editorial, 2020. Su segunda novela gráfica se publica en 2022: Nadia Hafid, *Chacales*, Barcelona, Saprستی Editorial, 2022.
 - 2 Viviane Alary, Danielle Corado, Benoit Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Genève, Georg, 2015.

La historia avanza indudablemente sobre cristales rotos. La expresión se toma en sentido literal en las páginas 49, 90 y 118-119, donde los cascotes y astillas de los cristales pisados por los personajes desvelan su crisis existencial. Hay que advertir un detalle curioso: las páginas de cortesía también aparecen moteadas de manchas, trazos atropellados y añicos blancos, anunciando quizá de esta forma las vidas rotas que van a ser contadas. El ejercicio de sutura cobra sentido en la dinámica de un montaje de viñetas sin espacio o hiato interviñetal. Un ensamblaje *cut* que vuelve, de alguna manera, a los orígenes del medio siguiendo la usanza de Töpffer. La puesta en plana es regular sin blanco de cesura. Las imágenes fijas aparecen directamente ensambladas, como zurcidas sin espacio elíptico en blanco.

El buen padre es una novela gráfica de autoría femenina que indaga los secretos del teatro familiar y propone un ejercicio de reflexión sobre esas primeras guerras domésticas. La fuerza del dilema reside en exponer las heridas sin juzgar apresuradamente. ¿Cuál es la correcta distancia emocional para contar unas vidas rotas? El presente artículo analiza cómo Nadia Hafid aborda el género autobiográfico explorando formas nuevas de narración y apostando por un lenguaje gráfico original. ¿En qué medida la sobriedad gráfica permite plasmar la ausencia de un padre cuya figura espectral recorre toda la obra? ¿De qué forma la mínima expresión en los rostros logra dar cuenta de las historias mínimas de sus protagonistas?

1. UNA ESTÉTICA A TRAZO LIMPIO

La autora replantea en esta obra algunos momentos y espacios que la rodearon en sus años de niñez. Presenciamos los conflictos de una familia marcada por el sello de la desesperanza, el desarraigo, la discriminación y el rechazo. Escasean los momentos de ternura. Su cómic cuenta la ausencia del padre, el peso y la herencia del abandono, las grietas de la carencia. Hay un movimiento evolutivo desde una niñez dominada por la incomprensión hasta una madurez en la que la mujer adulta asume y se hace cargo del peso del legado familiar. La obra se tiñe de un azul y naranja de profunda tristeza. El dibujo se mantiene en equilibrio en esa línea de cresta entre dos colores complementarios: la frialdad del azul y

la calidez del naranja, entre el vacío abismal y las raras manifestaciones de afectividad. La variación bicromática, en masas uniformes planas y sin degradados, refuerza la mirada desafectada y aséptica que domina en este cómic de estética fría.

El buen padre no es novela parlanchina, de desahogo locuaz y de compuertas digresivas abiertas de par en par. Son escasos y medidos los diálogos. Nadia Hafid se adentra con valentía en el territorio del autobiografismo, pero lo hace de la mano del silencio, ya que, sin ser una obra enteramente muda, *El buen padre* guarda mucho silencio en su interior. Los recuerdos afloran mediante unos esquemas artrológicos rígidos y el recorte de las páginas resulta de una precisión quirúrgica. No por nada la limpieza del dibujo y su esquematismo llevaron a Xavi Serra a hablar de “geometrías de la ausencia”³.

Si tomamos el ejemplo de las primeras páginas, vemos cómo estas nos sitúan en un espacio lleno de vida y bullicio, risas y ruido (Fig. 1)⁴. El bar se ofrece, en efecto, como lugar de encuentros fugaces y territorio donde pueden hacer alto los que van sin rumbo. Es a menudo teatro de ociosidad y vacuidades. Aquí algunos clientes entablan conversación, unos leen y otros juegan una partida de billar. Sin embargo, en estas páginas el rumor suave de horas tardías contrasta con la ausencia de palabras. En las páginas 9 y 10 encontramos viñetas silentes que parecen mirar exclusivamente hacia la potencialidad, hacia la expresividad del dibujo puro:

3 Xavi Serra, “Nadia Hafid i la geometria de l’absència”, *Revista Ara, Magazin Llegim*, [en línea], 20/03/2020: <https://llegim.ara.cat/comic/nadia-hafid-geometria-absencia_1_1181242.html> (consultado el 15/05/2022).

4 Agradezco a la autora, Nadia Hafid, su generosidad al permitirme utilizar su trabajo y haberme proporcionado las imágenes de las viñetas reproducidas aquí.



Figura 1: Nadia Hafid, *El buen padre*, 2020, p. 9.

El esquema narrativo reproduce una deambulación: bajo la luna llena (p. 7), surge el rótulo del local, y el paso de una viñeta a otra muestra el movimiento de acercamiento al letrero y a la pizarra de la puerta de entrada. En la primera tira de la página 9, la retórica visual se basa en el aumento de un detalle de la primera viñeta. De ahí nace el efecto y la ilusión de movimiento. Simulando la técnica del *zoom* de avance, la trabazón semántica de las tres viñetas indica el caminar y anuncia la entrada en el establecimiento. La última tira de la página 9, no obstante, explora una sintaxis visual basada en el principio de la “iteración icónica”⁵. Com-

5 Thierry Groensteen, «Un premier bouquet de contraintes», *Oubapo*, n. 1, Paris, L'Association, 1997, pp. 13-59.

prendemos, al pasar la página, que dicha tira ofrece un enfoque subjetivo. Las tres idénticas viñetas de la copa casi llena simulan por lo tanto el paso de las horas. Mirada fija, tiempo que pasa. Ante el vaso, la protagonista se detiene como ensimismada o acorralada por sus reflexiones y miedos.

Es, sin lugar a dudas, una propuesta gráfica minimalista, nada prolija en detalles, en la que el trazo suave está firmemente alejado de abarrocados perfiles. Los cuerpos son macizos sin ser abultados, limpios de matices e imperfecciones, como si de estatuas se tratara. Como si la vida se escondiera detrás del simulacro de un museo de cera. En este dibujo sin afectos los personajes son apenas siluetas y las caras, máscaras que delatan pocas emociones.

A menudo los rostros están dibujados sin facciones, sin rasgo alguno. De pronto las cejas bajadas trazan las expresiones del enfado o de la ira. Los ojos, dos puntitos negros, no siempre aparecen. Las sonrisas son escasas. Siendo adulta la protagonista, solo se adivina en ella un atisbo de sonrisa (p. 13). En los recuerdos, sin embargo, varias escenas representan momentos de felicidad: el deleite de una escena de complicidad camino de la escuela (pp. 41-42), la alegría en un momento de tregua cuando las hermanas hacen un teatrillo (p. 70), la risa satisfecha y cándida de un bebé (p. 113), la mirada pícaro y risueña en el desafío del juego (p. 117). Aquí se cierra la lista. Es un libro parco en sonrisas y momentos felices. En algunas ocasiones incluso las risas no están dibujadas. Son entonces rostros vacíos, sin trazos, los que expresan las risotadas de la inocente picardía infantil (p. 26).

La expresividad gráfica es mínima y son pocas las brechas emocionales. Tampoco hay voz narradora, ni monólogo interior con globo de pensamiento que oriente al lector, que lo prevenga o lo encamine hacia tal o cual valoración de los personajes. Es una propuesta atrevida porque lo inexpresivo no suele apelar la empatía. De hecho, resulta en ocasiones difícil para el lector escudriñar cuáles son las emociones, los miedos, las inquietudes de los personajes. Se diría que la protagonista ha construido una coraza para protegerse, una armadura que acaba convirtiéndose en máscara que le impide expresar sus emociones. Quizá por ello su mundo esté dominado por seres indescifrables.

Tal vez haya que relacionar esta apuesta por la falta de expresividad con la voluntad de no enjuiciar, de no dar por resuelto un conflicto, de no sentenciar sobre responsabilidades o culpabilidades. El dibujo aséptico

aporta finalmente matices y distancia a la hora de intentar comprender una situación de violencia soterrada. El régimen estético del silencio y la limpieza del trazo aspiran seguramente a alcanzar un punto de equilibrio que se aleja de la pendiente del reproche, del sermón, del discurso moralizador. En la reconstrucción de la historia no se detecta ninguna mirada recriminatoria, porque lo que pretende la autora, ante todo, es comprender. Por lo tanto, una novela gráfica como *El buen padre* exige a su lector una mirada atenta, impone un verdadero ejercicio de lectura. El conflicto, la situación familiar, no se expone con comentarios o juicios de valor. En este cómic, que cuenta sin decir, se le exige al lector que desteeja los hilos de comprensión que llevaron a la situación presente.

La experiencia, los recuerdos de la infancia y, en definitiva, el mundo de la protagonista se reducen a sus líneas fundamentales. No hay amparo en el dibujo, lo esencial está expuesto. El poder expresivo reside justamente en esos silencios, en el ritmo y en las elecciones compositivas. Este estilo gráfico de cierta algidez refleja una mirada distanciada y casi clínica. Nadia Hafid dibuja con el menor patetismo posible. Su estilo depurado y nítido recuerda de alguna manera la limpieza del trazo geométrico y el minimalismo estático de un Nick Drnaso o un Chris Ware. La ejecución fría del dibujo, el trazo sin adorno y la línea sin tropiezos parecen estar en sintonía con las emociones reprimidas de los personajes, con la dificultad por comunicar, con la violencia contenida.

2. EN NOMBRE DEL PADRE... RELATOS DE FILIACIÓN

Uno, una, se busca a sí mismo, a sí misma, en el retrato de los padres, escudriñando entre los demonios de los traumas familiares. Algunos ejemplos más destacados en novela gráfica son *Fun Home* (2006) y *¿Eres mi madre?* (2012) de Alison Bechdel; *El Árabe del futuro* de Riad Sattouf, o *Un papa, une maman, une famille formidable (la miennne!)* de Florence Cestac. *Maus* de Art Spiegelman quizá sea el ejemplo paradigmático de esa exploración de los traumas de la historia familiar dentro de la Historia con su “gran hacha”, como decía Georges Perec. Asimismo, *Persépolis* de Marjane Satrapi une también la microhistoria, la de la memoria familiar, con el río caudaloso de la gran Historia delineando el trasfondo político

de la revolución islamista iraní de 1979⁶. La niña de *Persépolis* es el testigo de la Historia en marcha. La niña de *El buen padre* es testigo de la historia familiar inscrita en la historia de la inmigración.

Fun Home de Alison Bechdel quizá nos dé alguna pista para entender el título de la novela gráfica de Nadia Hafid. En efecto, la autora e historietista estadounidense propone un ejercicio autobiográfico abierto y sincero que investiga la relación paterno filial, la muerte del padre, la exploración de la identidad sexual (su “gran epifanía lésbica”). En esta tragicomedia familiar, la hija se plantea: “¿Fue un buen padre? Me gustaría decir que ‘por lo menos estuvo ahí’. Pero, por supuesto, no fue así” (Fig. 2):



Figura 2: Alison Bechdel, *Fun Home, A Family Tragicomic*, London, Random House, 2006, p. 22.

- 6 Para un acercamiento a la narrativa gráfica autobiográfica con autoría femenina remitimos a la lectura de los siguientes artículos: Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas: Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 1 (2016), pp. 77-88; y Susana Escobar Fuentes, “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Revista Fuentes Humanísticas*, 32, 60 (2020) [en línea]: <<http://revis-tastmp.azc.uam.mx/fuenteshumanisticas/index.php/rfh/article/view/984/1097>> (consultado el 15/05/2022). A la luz de estos dos trabajos, se podría matizar el veredicto de Philippe Lejeune (“Avant-propos”, en Viviane Alary, Danielle Corado, Benoit Mitaine (dir.), *op. cit.*, p. 12): “La BD même autobiographique, reste plutôt affaire de garçons” / “Los cómics, incluso los autobiográficos, siguen siendo más bien cosa de chicos” (traducción nuestra).

Esta viñeta, en la que la niña aparece compartiendo las aficiones paternas, invitaría a pensar que sí fue un buen padre. Dicha imagen corresponde de alguna manera a la figura arquetípica del padre visto como héroe por su niña (acompañando, enseñando, guiando). Sin embargo, la voz —la de la edad adulta— no deja espacio para el elogio o la reconciliación. Exhibiendo las bases emocionales del libro, Alison Bechdel recrimina abiertamente su ausencia al progenitor:

Es verdad que no se suicidó hasta que tuve casi veinte años. Pero su ausencia resonó retroactivamente, reverberando a través de todo el tiempo que lo conocí. Tal vez sea lo contrario del dolor fantasma que se siente en un miembro amputado⁷.

¿Qué es ser un buen padre? Si bien el retrato que traza Alison Bechdel del suyo es demoleedor (esa figura es la del padre-tótem-tirano que nunca estuvo verdaderamente presente para sus hijos), el de Nadia Hafid se construye con una limpieza y un silencio que no dejan espacio para el caudaloso y agreste resentimiento. Indaga la «amputación» del padre, ambivalente héroe y anti-héroe, situándola sin embargo en la historia de los inmigrantes marroquíes en España: entre prejuicios, discriminación e incompreensión. Heredero de esa historia, el personaje femenino intenta suturar sus heridas pasadas para caminar libre de ataduras. El hilo de sutura es el que delimita limpiamente los personajes y los objetos.

3. LA MUJER QUE QUERÍA VOLAR: ÍCARO EN EL LABERINTO DE LA MEMORIA

En la portada, esta línea ágil que perfila la silueta femenina que va caminando nos recuerda de alguna manera al famoso personaje de la serie de animación *La línea*, creada en los años setenta por el italiano Osvaldo

7 Alison Bechdel, *Fun home: una familia tragicómica*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008, pp. 22-23. “Was he a good father? I want to say, ‘At least he stuck around’. But of course, he didn’t. It’s true that he didn’t kill himself until I was nearly twenty. But his absence resonated retroactively through all the time I knew him. Maybe it was the converse of the way amputees feel pain in a missing limb” (Alison Bechdel, *Fun Home, A Family Tragicomic*, London, Random House, 2006, pp. 22-23).

Cavandoli. Sobre fondo monocromo recordamos cómo el personaje —a veces llamado *señor línea*— se desplazaba sobre una línea horizontal y solía caer al vacío al final de cada episodio cuando la línea, justamente, se acababa. Al abrir el libro de Nadia Hafid, en la portadilla interior (p. 5), la figura femenina aparece igualmente perdiendo el equilibrio, pero sin sobresaltos, sin temblores, sin revoloteos, como un desplomarse reposado sobre las aguas remotas del recuerdo (Fig. 3):

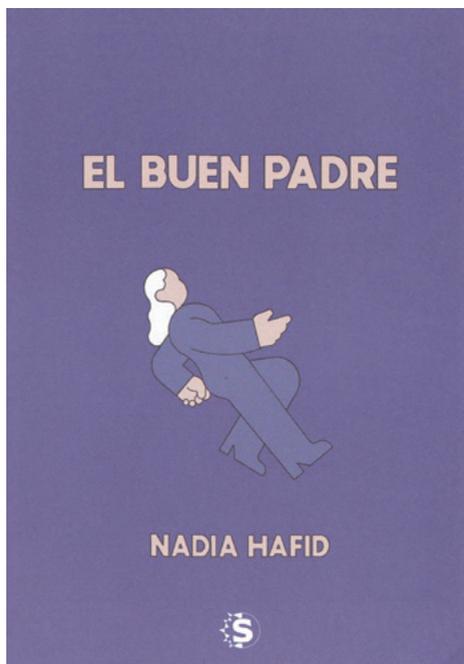


Figura 3: Nadia Hafid, *El buen padre*, p. 5.

La equilibrada rotación del cuerpo parece evocar las manecillas de un reloj girando hacia atrás. Se abre la caja de los recuerdos. Este dibujo inaugural de portadilla se perfila como *icono único*, entidad cerrada, autónoma, descontextualizada, muda, como si de un blasón de entrada se tratase. No obstante, el dibujo se inscribe en un relato, pues ha sido extraído de una de las viñetas de la página 102 en el tercer capítulo (pp. 95-103). Ese capítulo es una breve sección sin palabras de 8 páginas, una vuelta hacia el tiempo presente, hacia la edad adulta. En esta secuencia, el personaje femenino se tropieza y cae en su intento de escapada.

La “entrada en memoria” mediante la figura del cuerpo en desequilibrio nos recuerda el cuerpecito de la niña en las páginas inaugurales de la ya citada obra *Fun Home* de Alison Bechdel. En esta recreación del “juego de Ícaro” se intercambian los papeles: “No era yo sino mi padre el que caía en picado desde el cielo” (Fig. 4):

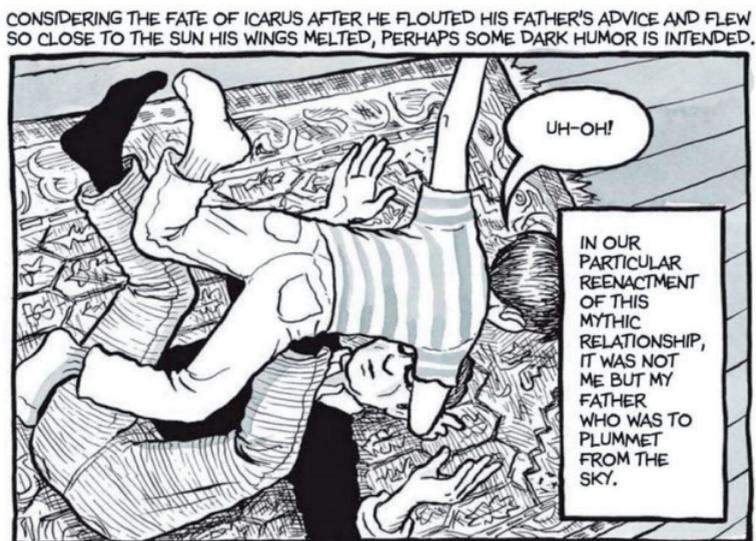
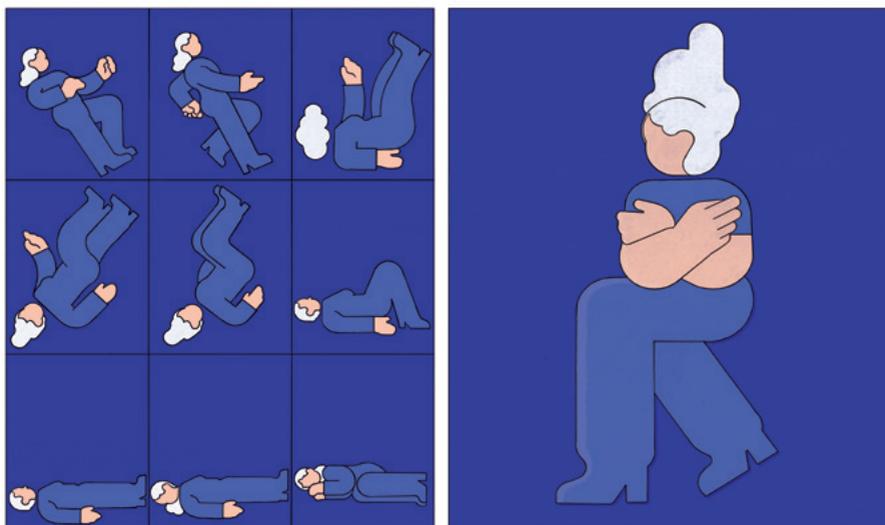


Figura 4: Alison Bechdel, *Fun Home, A Family Tragicomic*, p. 4.

En la versión de Nadia Hafid desaparece el padre. Dédalo se marchó definitivamente. Saliendo del laberinto de la memoria, los abrasadores recuerdos ablandan sus fuerzas como se derrite la cera de las alas del impetuoso Ícaro. La ascensión en los recuerdos provoca la caída del cuerpo. Las “ansias de cielo” son las ansias por saber, por escarbar la historia, por comprender el legado. El cuerpo se desploma en vertiginosa caída. Los brazos cruzados sobre el pecho representan las alas rotas. La imagen de la página 103 es sepulcral: entre las aguas azules, yace el cuerpo de la que quiso explorar por sí misma, de la que de alguna manera puso en riesgo su vida. La hija-Ícaro se petrifica en este dibujo de página entera: ángulo cenital sobre un cuerpo encogido como una crisálida (Figs. 5-6):



Figuras 5-6: Nadia Hafid, *El buen padre*, pp. 102-103.

Las páginas 102 y 103 constituyen precisamente el relato de esa tentativa por resistir, superar y, en definitiva, escapar del laberinto. Quizá no sea del todo desacertada la hipótesis de que la cárcel laberíntica en la que la protagonista se siente cautiva sería la tentación del alcohol, una escapatoria vana y desesperada. Percibimos el factor hereditario en esa conducta. Comprendemos que se repite y reproduce en ella un consumo abusivo de alcohol con el que se persigue, alterando la conciencia, aliviar la presión y el dolor. Antes, en la página 81, por medio de una secuencia en la que vasos, botella y copa se vacían poco a poco, se nos mostraba diáfananamente esa búsqueda de refugio en la adicción (Fig. 7):

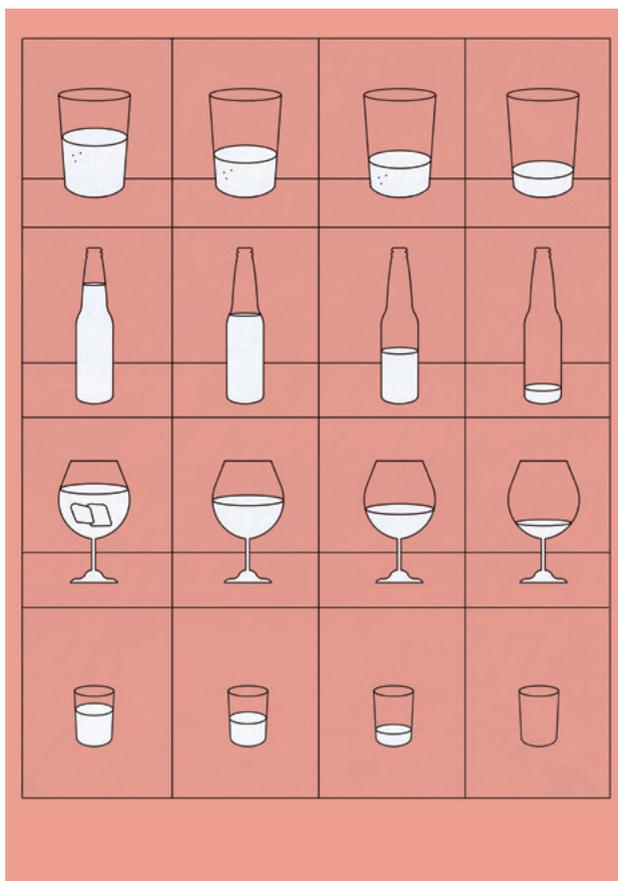


Figura 7: Nadia Hafid, *El buen padre*, p. 81.

Aquí la sintaxis gráfica adopta un tempo acompasado que descompone el tiempo. Estas tiras se acercan al estilo del *flip book*, secuenciando y segmentando tiempo y movimiento. La fuerza plástica de esta página reside en la combinación de puros signos icónicos que acaban “escribiendo” el tiempo. La progresión de viñeta en viñeta dibuja en cada tira lo que llamaríamos una “diagonal del vacío”. La gráfica de la función lineal dibujada representa la caída en la dependencia, pues cada viñeta entre la abscisa y la ordenada conforma un momento de esa noche en la que el padre se deja llevar por la espiral del alcohol. De hecho, es uno de los únicos mo-

mentos en los que el color de fondo invade la totalidad de la página⁸. Así, el color naranja cubre por completo la página destacando de esta forma una circunstancia clave en la narración. La palabra “naranja” tiene una naturaleza migrante si nos atenemos a su recorrido etimológico (procedente del árabe, pasando por el persa y el sanscrito). Pero sobre todo nos llama la atención que, en su traducción literal del sanscrito, dicho vocablo signifique “veneno para elefantes”. Pues se nos aclara que existía una antigua leyenda según la cual los elefantes se empachaban de esta exquisita fruta hasta morir. Por tanto, en este cómic la condición cromática de la página (por la técnica empleada y el color elegido) resulta ser una vía más para expresar la idea de exceso y desbordamiento⁹.

Esta página detalla pudorosamente, y con la sola ayuda de las imágenes, esa lenta caída. Constituye un buen ejemplo para comprender el rasgo gráfico de Nadia Hafid. Su trabajo es un verdadero ejercicio de ascesis gráfica en el que manipula el símbolo puro y se deslustra de todo texto. La historia, la tensión y el drama se fraguan precisamente en el vínculo que une cada una de las viñetas¹⁰. Silencio y pudor serían quizá las dos palabras que den cuenta de la fuerza de este grafismo depurado. Un pudor real nacido, entendemos, de razones autobiográficas. Una discreción que no enjuicia críticamente y que se aleja de toda perspectiva moral.

4. LA MIRILLA AUTOBIOGRÁFICA: MEMORIA DE MI PADRE TRISTE

La entrada en la historia familiar se hace lenta y paulatinamente. Las páginas 18 y 19 muestran cómo se accede por etapas a los territorios de la intimidad, abriendo puertas y deslizando la mirada por la última ce-

8 Es también el caso de la p. 90, en la que se descompone el movimiento de caída del plato al suelo, según veremos detenidamente.

9 Lo mismo ocurre en la p. 90, que da cuenta del tropel emocional: es el momento del clímax del desenfreno, la explosión de la ira.

10 “La véritable magie de la bande dessinée, c’est entre les images qu’elle opère, dans la tension qui les relie”, Benoît Peeters, *Case, planche, récit. Lire la bande-dessinée*, Tournai, Casterman, 1998, p. 31; “La verdadera magia del cómic se encuentra entre las imágenes, en la tensión que las une” (traducción nuestra).

radura, mirilla para ojos indiscretos. La cerradura, guardián del secreto, esconde, encierra a la vez que azuza la imaginación e invita a desvelar. Mediante un efecto de *zoom* de avance, se abre la puerta y el lector ya no es un intruso, ni un extranjero, sino el huésped de los recuerdos. Se abre el telón de la memoria.

Ahí presenciamos el reencuentro de un hombre y una mujer (pp. 20-21). Una escena reproducida mediante muñecos, figurillas entre las manos de las dos niñas. Ellas juegan y representan con esta actividad esa violencia que, enseguida comprendemos, presencian con frecuencia. Una sola escena ocupa las páginas 22 y 23: en ese teatrillo de la vida cotidiana surge el arrebato, la agresión, el acceso de cólera. El muñeco, personaje masculino en esta recreación, sufre entre las manos de la niña un arrebato de agresividad y violencia. Potente efecto de *mise en abîme*: la niña reproduce comportamientos, pautas, ademanes de los que, adivinamos entonces, ha sido a menudo espectadora. Es mediante el juego, y a través de la mirada de las niñas, como se accede a la situación de sufrimiento intrafamiliar.

El padre es la figura central en el retrato —o teatro— familiar. En la primera viñeta en la que sale a escena, aparece tumbado, con la cabeza hundida en los brazos del sofá, como derrotado. Las palabras que sobrevuelan esas primeras escenas del padre podrían ser *apatía*, *desidia* o *desgana*. En efecto, el personaje recorre la primera secuencia sin estar verdaderamente presente. Una pantalla de humo de cigarrillo se levanta entre él y el mundo. Su presencia es espectral. Sus acciones, mínimas. Sus primeras palabras, un grito: “¡¡¡Basta!!!” (p. 32). Es un personaje que ha renunciado a luchar, y que en parte ha abdicado de su papel de padre. Una de las páginas que expresa acertadamente la dejadez y la inercia en las que cae este personaje es la 65 (Fig. 8):

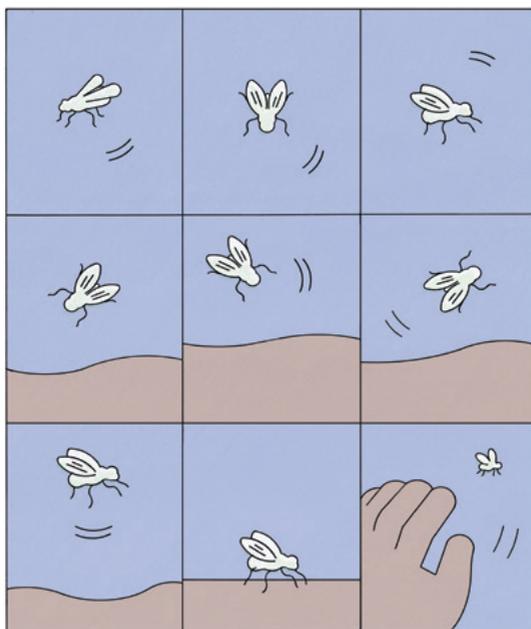


Figura 8: Nadia Hafid, *El buen padre*, p. 65.

Esta página presenta, en su dispositivo artrológico, una cabal rigidez que resalta la estructura casi carcelaria en la que se ve atrapado el progenitor. El esquema regular de un *gaufrier* de 3x3 encierra al insecto en unas viñetas de las que parece no poder salir. Se trata, además, de una página muda, pero que contiene un efecto sonoro implícito: el molesto zumbido de una mosca que se afana en volver obstinadamente al cuerpo del personaje. Un zumbido, un revoloteo asociado a veces a la cercanía de la muerte, como sucede, por ejemplo, en la poesía de Emily Dickinson: “Oí zumbiar una Mosca – cuando morí – / La Quietud de la Sala / Era cual la Quietud del Aire– / Entre las Oleadas de la Tormenta”¹¹. Es tentador comparar estas nueve viñetas con la “historia sin palabras” del escritor e ilustrador Apeles Mestres¹², en la que se ve a una mosca molestando un perro (Fig. 9):

11 Emily Elizabeth Dickinson, *Poemas*, selección y traducción de Margarita Ardanaz, Cátedra, Madrid, 2004, p. 162.

12 Disponible en línea: <https://ddd.uab.cat/pub/velada/velada_a1893m1d7n32.pdf>. Gerardo Vilches hace referencia a este dibujo en: Elizabeth Casillas, “Parcos en pala-

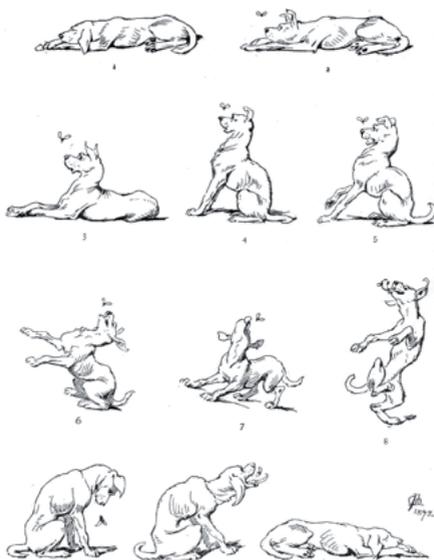


Figura 9: Apeles Mestres, “Impertinencia-Historia sin palabras”,
La velada, semanario ilustrado, n. 32, Barcelona, 7 de enero de 1893, p. 13.

Mestres presenta un estudio del movimiento del perro, mientras que Nadia Hafid observa el movimiento de la mosca¹³. En la página de *El buen padre* casi desaparece ese cuerpo atormentado por el inquieto vuelo del insecto: no se identifican las partes del cuerpo, apenas una mano en la última viñeta. Diríamos que el cuerpo desnudo del padre (hay que acercarse a la siguiente página para descubrirlo) recuerda al del perro en la primera y la última viñeta de Mestres: un cuerpo abandonado a la lasitud de una vida entregada a la indolencia.

La niña observa a menudo al padre entregado a la inercia. Sin embargo, en el relato la autora se aleja en ocasiones del punto de vista único y parcial de la mirada infantil para contextualizar y situar la condición y las circunstancias del padre. Véase, por ejemplo, la secuencia que retrata a dicho personaje buscando trabajo (pp. 72-81; Fig. 10):

bras. Una aproximación al cómic (casi) mudo”, *Revistacactus.com*, [en línea]: <<https://www.revistacactus.com/parcos-en-palabras-una-aproximacion-al-comic-casi-mudo/>> (consultado el 15/05/2022).

13 Es, con las páginas 23 y 90, una de las pocas en las que aparece el movimiento plasmado mediante el uso de *dinamicônes*.

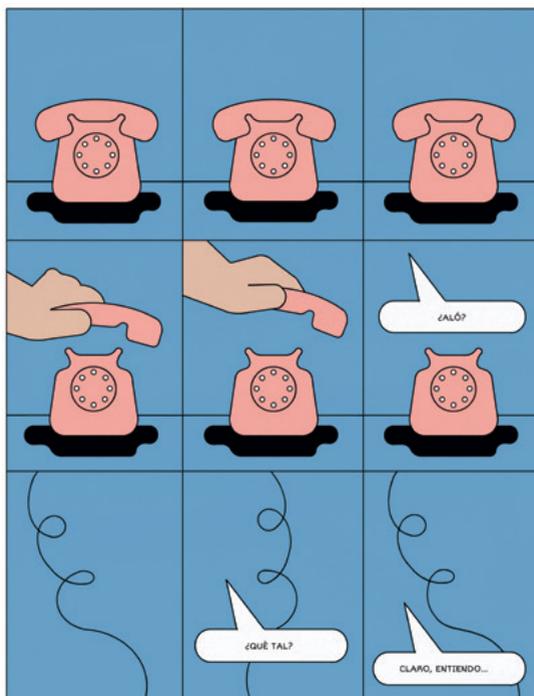


Figura 10: Nadia Hafid, *El buen padre*, p. 72.

El ruido del teléfono interrumpe el silencio. Y de la misma manera que Benoît Peeters teorizó acerca del concepto de “viñeta fantasma”¹⁴, aquí se podría hablar de “sonido fantasma”, toda vez que no hay nada que reproduzca el efecto sonoro del timbre del teléfono: ni recurso lingüístico (indicaciones onomatopéyicas), ni recurso visual (uso de *dynamicônes*, líneas vibrantes o radiales para representar el estremecimiento del auricular). A pesar de ello juraríamos que se podría escuchar.

En esta página, la 72, y luego en la siguiente, es el silencio, otra vez, y son los diálogos truncos (pues no se accede a lo que se dice del otro lado del auricular) los que obligan al lector a reconstruir, imaginar, completar la secuencia. Los efectos de la elipsis, la carencia de informaciones, los silenciamientos, las omisiones y lo implícito exigen un proceso de compensación o completación por parte del lector.

14 Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 32.

La secuencia telefónica introduce el momento en el que el padre saca fuerzas para salir a la calle y entregar currículos en mano. Ahí es cuando presenciamos una escena de “racismo ordinario”. El hieratismo de los personajes cobra aquí más fuerza aún, dando a entender la rigidez mental, las intolerantes y disparatadas estructuras de jerarquización, las frías pautas de la discriminación. La violencia racista es, sin lugar a dudas, una de las claves que explica la dificultad de arraigo del padre y su desánimo.

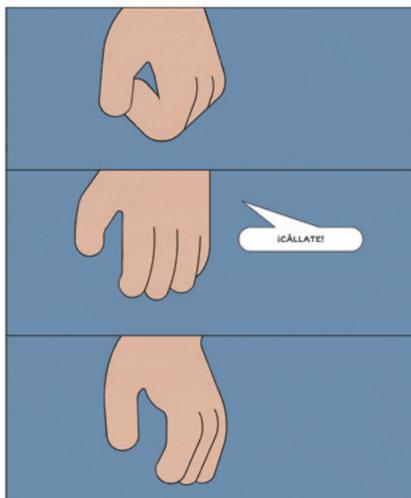
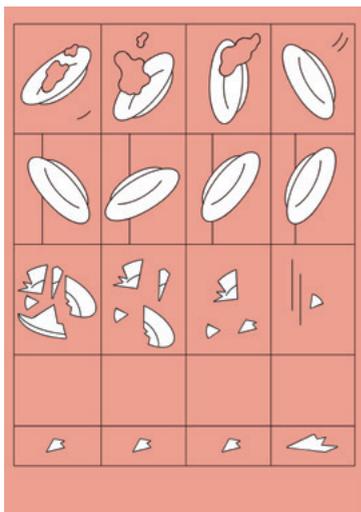
La situación de tensión y de violencia aflora en varias ocasiones. La dibujante recuerda, por ejemplo, una escena de pelea conyugal en plena noche, cuando el noctámbulo que regresa a casa se encuentra con su compañera esperando sus explicaciones (pp. 86-94). Las caras recobran su expresión y, excepcionalmente, muestran emociones (pp. 88-89). La violencia de la escena se materializa más concretamente en la página 90, cuando se muestra cómo la agresividad acumulada y reprimida encuentra una vía de escape en el acto de romper un plato.

A modo de comparación (y tomando un ejemplo del corpus de novelas gráficas de matriz autobiográfica escritas por mujeres), podríamos mencionar la obra de la argentina Sole Otero que dibujó en *Poncho fue*¹⁵ una escena de riña parecida, en la que igualmente el hombre pierde el control (Fig. 11). En el trabajo de Sole Otero aparecen los protagonistas dibujados a escala de su ira y agresividad. La escena del plato ocupa una sola viñeta. La onomatopeya —el efecto de sonido del plato que se rompe— invade gran parte del espacio, arrebatando a la viñeta incluso el color de fondo. Por el contrario, en la propuesta de Nadia Hafid, se ralentizan decisivamente el momento y la acción (Figs. 12-13):

15 Sole Otero, *Poncho fue*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 17. También en línea: <<http://soleotero.com/es/portfolio/detalle/historieta-ponchofue>> (consultado el 15/05/2022).



Figura 11: Sole Otero, *Poncho fue*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 17.



Figuras 12-13: Nadia Hafid, *El buen padre*, pp. 90-91.

Una de las claves de comprensión de la página dibujada por Hafid estriba en el estudio de la temporalidad y de su elasticidad. Una fugaz previsualización de la página al iniciar la aprehensión visual de la primera viñeta y de su pericampo revela inmediatamente la violencia del impacto del plato contra el suelo¹⁶. Sin embargo, la dibujante opta por imprimir un tempo lento a esta acción (el tiempo de lectura, recorrer visualmente las 20 viñetas, es superior al tiempo de la acción, que sería una fracción de segundo). La descomposición, el preciso desglose del movimiento, produce un efecto de estiramiento del tiempo, de dilatación. El dibujo acompaña el movimiento vertical de caída en una sucesión de planos que desemboca en la viñeta final del plato hecho añicos.

En esta página muda, la autora recorta el movimiento de caída en una serie visual pormenorizada. Reconstruye un recuerdo. No retrata algo observado directamente (pues las dos niñas estaban ya acostadas, p. 83), sino una escena presenciada mediante los golpes, los ruidos y las palabras escuchadas a través de las puertas y paredes. El dramatismo nace quizá de ese choque entre lo que fue el “espectáculo” sin imágenes de la niña y la multiplicación de imágenes en una página muda, aunque no silenciosa, en el recuerdo de la adulta.

La violencia se da, pues, a cámara lenta. Es inapelable. No obstante, el hecho de que se recoja asimismo el episodio de la infructuosa búsqueda de trabajo muestra la voluntad de la autora de acercarse a la comprensión de las circunstancias que llevaron a que el padre abandonara a su familia. Al exponer la condición paterna, inmigrante marroquí en la España de los años de la crisis, Nadia Hafid intenta desentrañar la historia, comprender las causas y los condicionantes. El padre no es el antihéroe; es, a pesar de todo, “el buen padre”. Y la dibujante, al final de este proceso de autoconocimiento, logra asumir su historia familiar.

16 El cómic se diferencia del cine por ejemplo en su forma de ofrecer una “previsualización” (“*pré-voir*”), Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 39.

5. AUTORRETRATO: ANTE EL ESPEJO DE LA MEMORIA, SALDAR LA DEUDA

Sabemos que se trata de un cómic autobiográfico por las entrevistas concedidas por la autora¹⁷. Sin embargo, ningún elemento del pacto autobiográfico es explicitado en la obra. De hecho, las similitudes físicas tampoco son tangibles. La impronta estética no busca aquí la semejanza ni el parecido. Los autorretratos (pp. 10, 125), minimalistas, esquemáticos y de notable rigidez, se insertan en momentos de suspensión de la narración.

El buen padre es un complejo trabajo en el que la autora escudriña la memoria personal y familiar, indaga la relación padre/hija, cuestiona las determinaciones impuestas. Es un viaje catártico, desde la vulnerabilidad y la fragilidad, para liberarse del legado de violencia, para comprender el enigma del abandono y quizá incluso para perdonar. La autora exhibe y expone ante la mirada del lector un cuerpo en apnea, al borde de un naufragio. Dibuja pues justo la gota que colma el vaso. La página 125 descubre así el autorretrato de quien, en una noche de insomnio, ante la tentación del deslizarse por el terreno de la adicción, ve su imagen como reflejada en un espejo (Fig. 14):

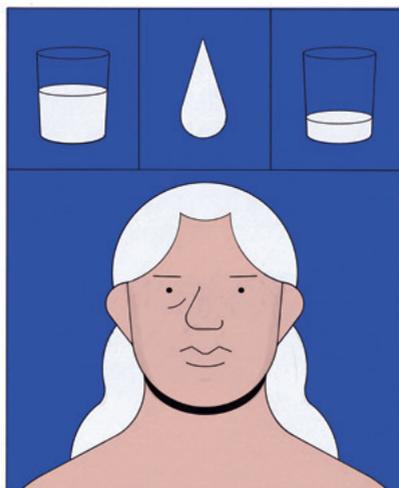


Figura 14: Nadia Hafid, *El buen padre*, p. 125.

17 “Entrevista a Nadia Hafid. ‘Crec que ara les noves generacions tenen la sort de viure en un entorn molt més divers’”, *Museu d’Història de la Immigració de Catalunya*, [en línea]: <<https://www.mhic.online/entrevista-a-nadia-hafid/>> (consultado el 15/05/2022).

Esta página explora ese “yo” mujer que lucha por determinar su identidad. Es un cuerpo materializado en su monumentalidad, un cuerpo casi esquivo en su determinación de género. Por encima de ella asoma una gota como si fuera la espada de Damocles, desenvainada y atada por una sola crin de caballo. Esa espada amenazante y destructora, suspendida sobre su cabeza, representa posiblemente la sombría herencia: esa persistente tentación de ahogar males y tormentos en el alcohol. Otra clave de lectura sería ver esa gota como fiel de balanza que intenta alcanzar un imposible equilibrio entre el vaso lleno y el vaso medio vacío. Llegada a este punto, se encuentra la protagonista en una encrucijada que obliga a tomar decisiones, a asumir un destino y una historia.

El buen padre cuenta por lo tanto la historia de una aceptación. Toda la novela gráfica está contenida, de alguna manera, entre las dos siguientes páginas (imágenes de página entera; Figs. 15-16):



Figuras 15-16: Nadia Hafid, *El buen padre*, pp. 121, 139.

La obra se construye entre el “Sí, volverá...” de la niña y el “No, no volverá” de la mujer adulta. De la inocente esperanza, de la infalible y sincera convicción de la niña a la despiadada e inapelable realidad. Dos páginas enteras en las que la mirada de la protagonista se clava en el lector. El recurso, no por habitual, es menos eficiente, ya que se estrecha así el vín-

culo empático con un lector que se vuelve testigo. La creación de la obra constituye en sí el proceso de transformación. El último capítulo muestra la reconstrucción de la unidad familiar, asumiendo la ausencia del padre e invitando, simplemente, a pasar página.

6. CONCLUSIONES

El buen padre es un relato de puertas para adentro en el que se dibujan esas vidas en minúscula dañadas por la dolorosa dificultad de comunicación, eco de la violencia de la sociedad sufrida por el padre. Aunque, por su apuesta estética atrevida, se erige un muro de silencio que hace que cada viñeta sea de plomo, la obra consigue brindar, a pesar de todo, un espacio para conservar la memoria de la figura paterna y contrarrestar de alguna manera su abandono. Y al proponer una historia parca en palabras, donde el dibujo alcanza a veces el estatuto de pictograma o de signo puro, el cómic logra dar cabalmente forma (gráfica) a una herida: la de la ausencia. Es un relato por omisión. Expresa de la manera más limpia y pulcra posible un desnudo emocional que revela las dificultades de integración y arraigo, los miedos, la incompreensión, la rabia, las esperanzas fallidas. No hay ni una lágrima que dibuje el drama familiar: es una narración callada y pudorosa. En palabras de la autora, es una obra “contenida y tensa”¹⁸ que requiere, por parte del lector, un proceso de descodificación. Nadia Hafid se acerca aquí de forma novedosa al trabajo autobiográfico. Sin dramatismo y con cierta frialdad, alejándose del trazo realista, habla de su mundo íntimo y contagia irremediamente su incomunicabilidad.

18 “Entrevista a Nadia Hafid. ‘Crec que ara les noves generacions tenen la sort de viure en un entorn molt més divers’”, *Museu d’Història de la Immigració de Catalunya*, [en línea]: <<https://www.mhic.online/entrevista-a-nadia-hafid/>> (consultado el 15/05/2022).

“Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”. Feminismo, historia familiar y memoria colectiva en las novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia

ANNE-CLAIRE SANZ GAVILLON

Université de Rouen

acsanzgavillon@gmail.com

CLAUDIA JAREÑO

Université de Cergy-Pontoise

claudihistoria@hotmail.com

Título: “Historias de amor hay muchas pero historias de abuelas no”. Feminismo, historia familiar y memoria colectiva en las novelas gráficas de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia.

Title: “There are Plenty of Love Stories but not so many Grandma Stories”. Feminism, Family History and Collective Memory in the Graphic Novels de Ana Penyas, Sole Otero y Núria Pompeia.

Resumen: Este artículo analiza el tratamiento del pasado familiar en tres novelas gráficas de autoría femenina: *Y fueron felices comiendo perdices...*, *Estamos todas bien* y *Naftalina*. Ahonda en cómo se transmiten las vivencias ignoradas de toda una generación de mujeres víctimas de contextos dictatoriales. Dichas relaciones genealógicas ponen de relieve la voluntad de contribuir a la elaboración de una memoria feminista y de diversificar los relatos sobre la memoria histórica, otorgándoles a las mujeres un espacio central.

Abstract: This article analyses the treatment of the family past in three graphic novels written by women: *Y fueron felices comiendo perdices...*, *Estamos todas bien* and *Naftalina*. It delves into how the ignored experiences of a whole generation of women victims of dictatorial contexts are transmitted. These genealogical relations highlight the desire to contribute to the elaboration of a feminist memory and to diversify the accounts of historical memory, giving women a central space.

Palabras clave: Novela gráfica, Autoras de cómic, Feminismo, Historia familiar, Dictadura, Ana Penyas, Sole Otero, Núria Pompeia.

Key Words: Graphic Novel, Women Cartoonists, Feminism, Family History, Dictatorship, Ana Penyas, Sole Otero, Núria Pompeia.

Fecha de recepción: 9/8/2023.

Date of Receipt: 9/8/2023.

Fecha de aceptación: 15/10/2023.

Date of Approval: 15/10/2023.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años, una nueva generación de autoras ha logrado imponer su mirada singular dentro del mundo de la historieta en España. La reciente muestra “Constelación gráfica. Jóvenes autoras de cómic de vanguardia”, inaugurada en el CCCB a finales de 2022, es un ejemplo de la calidad, variedad y renovación del medio gracias a sus trabajos¹. En 2016, Elena Masarah observaba que en el género del relato autobiográfico centrado en la memoria familiar y la vida cotidiana “las mujeres, que apenas habían participado del cómic tradicional, han brillado con luz propia”². Sin embargo, la relación entre género, intimidad y autobiografía no es nueva. Ana Casas recuerda que por largos siglos la energía creadora de las mujeres estuvo de veras restringida en el ámbito literario, y solo se pudo expresar en campos específicos —género epistolar, diarios y memorias— escritos siempre en primera persona. Y a pesar de los enormes cambios sociopolíticos, las consecuencias de esta peculiar trayectoria literaria se siguen observando hoy en día “en el predominio de la primera persona y en el uso de la experiencia autobiográfica transformada en material novelesco en un buen número de narrativas producidas por mujeres”³. El uso de la autoficción como recurso profusamente empleado por las historietistas ha subsistido en el noveno arte gracias también a las nuevas generaciones. En sus trabajos se hace patente la voluntad de abordar con humor, cariño o crudeza temas como las relaciones familiares e intergeneracionales, los secretos, y el pasado reciente de sus países en relatos a la vez íntimos y colectivos, personales y universales, lo que las sitúa en la confluencia de dos importantes corrientes: el cómic de la memoria y el cómic autobiográfico. Con estas obras, autoras pertenecientes a la generación de los *millennials* recorren la senda abierta a finales del franquismo y durante

1 En la exposición se presentaron trabajos de Bárbara Alca, Marta Cartu, Genie Espinosa, Ana Galvañ, Nadia Hafid, Conxita Herrero, María Medem, Miriampersand y Roberta Vázquez.

2 Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas*, 1 (2016), pp. 77-88 (p. 78).

3 Ana Casas, “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe”, en *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, coord. Angélica Tornero, Madrid, Síntesis, 2017, pp. 41-54 (p. 44).

la Transición por un corto puñado de pioneras, como la catalana Núria Pompeia. Estas mujeres lograron conquistar un espacio propio dentro del universo masculino del cómic, desde el cual retratarían las experiencias femeninas y cuestionaron las jerarquías de género⁴.

A partir de tres novelas gráficas donde lo personal es político (*Y fueron felices comiendo perdices...* de Núria Pompeia, *Estamos todas bien* de Ana Penyas y *Naftalina* de Sole Otero), el presente artículo analiza cómo sus autoras, desde universos creativos distintos, rescatan y recrean el pasado familiar con una perspectiva feminista y desde un Yo que puede ser autobiográfico, en la obra de Ana Penyas, o autoficcional, en las de Núria Pompeia y Sole Otero. Las tres navegan entre el cómic documental y la autoficción que, como la definió Mariela Acevedo, “está hecha de una autorreferencialidad armada desde distintos relatos, de manera que es y no es la historia de lo que pasó”⁵. Las páginas que siguen estudian los recursos narrativos y visuales de las autoras para adentrarse en las relaciones entre abuelas y nietas, con el fin de abordar los traumas, conflictos y silencios familiares, así como el tema de la transmisión intergeneracional.

La alternancia de tiempos y de voces narrativas nos permite ver la complejidad de las relaciones familiares, así como las secuelas del pasado en el presente de los personajes. Defendemos que el interés por las relaciones genealógicas entre mujeres pone de relieve la voluntad de contribuir a la elaboración de una memoria feminista y de diversificar los relatos sobre la memoria histórica, otorgándoles un espacio central. A pesar de pertenecer a dos generaciones diferentes, las tres se autodefinen como feministas y sus cómics están marcados por dicha identidad. Los trabajos de Núria Pompeia se fraguaron en un contexto sociopolítico de lento tránsito entre dictadura y democracia, y estuvieron conectados con el movimiento

4 Ver Marika Vila, “El cuerpo *okupado*: estrategias de supervivencia y de ruptura en las autoras del cómic español” en *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*, eds. Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon, Barcelona, Bellaterra, 2021, pp. 33-63; Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon, “Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia (1967-1975)”, *Filanderas. Revista interdisciplinaria de estudios feministas*, 3 (2018), pp. 59-76.

5 Mariela Acevedo, “‘Naftalina’ de Sole Otero. La autoficción como archivo de memoria feminista”, *Ouroboros* [En línea], 26/01/2022: <<https://ouroboros.world/historieta-argentina/naftalina-de-sole-otero>>, (consultado el 3/08/2023).

feminista de los setenta, en el que la propia autora participó de manera directa. Las obras de Penyas y Otero se inscriben en un momento de movilización feminista mundial que ha puesto en foco sobre temáticas como las violencias físicas y simbólicas hacia las mujeres, la invisibilización de los cuidados o la precariedad femenina.

Si como dijo Virginie Despentes a propósito de Roman Polanski, no se puede separar al hombre del artista⁶, en el caso de nuestras autoras no se puede entender la intención última de sus trabajos sin analizarlos dentro de un contexto de efervescencia feminista y como reflejo de su propia toma de conciencia. De ahí que los tres álbumes posean, a partir de diferentes acercamientos, una dimensión política.

1. GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO Y MEMORIA FAMILIAR EN LAS JÓVENES AUTORAS DE CÓMIC

1.1. *El lento acercamiento de las autoras españolas al cómic de la memoria*

Durante los últimos años, la presencia de mujeres artistas en el noveno arte se ha hecho evidente tanto dentro como fuera de España. En la península, la eclosión de estos nuevos talentos, en el contexto de lo que Elena Masarah ha denominado el “segundo boom del cómic⁷”, y en un momento de intensa movilización feminista —no son pocas, de hecho, las autoras que se definen como tal—, ha venido acompañada por el tardío reconocimiento del valor del trabajo desempeñado en este campo en las décadas anteriores por mujeres hoy consideradas como pioneras⁸.

6 Virginie Despentes, “Césars: ‘Désormais on se lève et on se barre’”, *Libération* [En línea], 1/03/2020: <https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/> (consultado el 24/07/2023). La traducción es nuestra.

7 Ver Elena Masarah Revuelta, “El segundo «boom» del cómic. Desarrollo(s) de la novela gráfica en España desde 2007”, *Tebeosfera: Cultura Gráfica* [En línea], 22 (2023): <https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_segundo_boom_del_comic_desarrollos_de_la_novela_grafica_en_espana_desde_2007.html>, (consultado el 22 de julio de 2023).

8 En la década del cincuenta, más de 140 mujeres trabajaban en la industria del cómic, lo que representaba más o menos el 15% de la profesión. Véase Manuel

Entre ellas, destacan los nombres de Núria Pompeia (1931-2015), quien empezó a publicar sus primeras obras en los años sesenta, y el de Marika Vila (1949), cuyos trabajos iniciales coinciden con los últimos años de la dictadura.

Ambas han sido objeto de una creciente atención por parte de las instituciones, de los medios de comunicación, del gremio de autoras y autores de cómic y del público en general⁹. Iniciativas como la exposición “Presentes. Autoras de tebeo de ayer y hoy”, organizada en 2016 por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y el Colectivo de Autoras de Cómic en la Academia de España en Roma, o la muestra “Dones dibuixades, sis autors d’avui revisiten Núria Pompeia”, organizada en 2017 en Barcelona —y presentada desde entonces en varios puntos de la península—, dan fe de la voluntad de la nueva generación de autoras de establecer puentes y de entablar un diálogo con sus antecesoras.

El desarrollo del cómic autobiográfico es un fenómeno relativamente reciente que, según Jan Baetens, “refleja una tendencia más general hacia el discurso autobiográfico, que parece típica de nuestra cultura posmoderna y del arte contemporáneo en general”¹⁰. La publicación en los

Barrero, “La industria herida. Los tebeos bajo el primer franquismo”, en *Trazos de historia, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Marmotilla, 2021, pp. 115-132 (p. 126). Las mujeres que ejercían su arte en la industria del tebeo en esa época lo hacían en el campo restringido del cómic romántico donde la única opción era seguir “un modelo impuesto” y cayeron en el olvido cuando se acabó la dictadura. Véase Marika Vila, *op. cit.*, p. 42.

9 Para ejemplificar este reconocimiento, podemos mencionar la compra por el Museo Nacional de Arte de Cataluña de los originales de *Maternasis* (el primer libro de Núria Pompeia), su presentación al público en el marco de la exposición epónima y la reedición de dicho libro en 2022. El mismo año, Marika Vila fue galardonada con el premio Girocómic y el honorífico del Colectivo de Autoras de Cómic. Los trabajos de ambas han sido presentados en numerosas exposiciones colectivas en los últimos años y en retrospectivas como “Núria Pompeia sola ante la viñeta” (2015), “Voz de mujer. Rompiendo estereotipos en el cómic español” (2022) sobre la obra de Marika Vila o “Núria Pompeia ayer, hoy y siempre” (2023).

10 Jan Baetens, “Autobiographies et bandes dessinées”, *Belphégor* [En línea], IV, 1 (2004): <<http://dalspace.library.dal.ca//handle/10222/47689>>, (consultado el 8 de julio de 2023). La traducción es nuestra. Según el autor, el arte contemporáneo y

años ochenta de *Maus* de Art Spiegelman¹¹ marcó un hito y abrió una fructífera senda en la que también se inscribe la obra de la franco-iraní Marjane Satrapi (*Persépolis; Bordados; Pollo con ciruelas*), que celebró a *Maus* como su primera fuente de inspiración para su aclamada *Persépolis*, una autobiografía dibujada en la que cuenta su infancia en Irán durante la revolución, su adolescencia en Austria, su regreso a un país sometido por la dictadura del ayatolá Jomeini y su definitivo exilio en Francia¹². La narradora, Marjane, se convierte en testigo privilegiado de las consecuencias para su entorno y para sí del torbellino político que sacude su país en aquellos años. Como recalca Masarah, esta obra destaca por el estilo de su autora, “con el que planteó que esos traumas personales e históricos no tenían que ser necesariamente traumáticos desde un punto de vista visual: su aparente simplicidad gráfica se combina con una extraordinaria complejidad emocional y política”¹³. Asimismo, Satrapi armó un relato poblado de figuras femeninas fuertes y libres: la propia Marjane, pero también su madre y su abuela, que ocupan un lugar destacado en la historia.

Sus trabajos marcaron el inicio del boom del cómic autobiográfico, un género en el que se inscriben también las novelas gráficas de la marfileña Marguerite Aboutet (*Aya de Yopougon*) o la franco-libanesa Zeïna Abirached (*Me acuerdo: Beirut; El juego de las golondrinas: partir, morir, regresar; El piano oriental*). Si bien el mundo de la historieta tardó en abrirse a las escrituras del Yo —algo que Thierry Groensteen achaca al hecho de que durante mucho tiempo se dirigió a un público joven restringiéndose a géneros muy limitados y codificados¹⁴—, la producción de relatos en los que se imbrican vivencias personales, memorias familiares (a menudo

la cultura posmoderna dedican una atención preponderante al “posicionamiento, tanto físico como ideológico” de la persona que habla.

11 En esta novela gráfica Spiegelman narra la historia de su padre, judío nacido en Polonia, que sobrevivió al Holocausto recurriendo a la animalización de los personajes: la población judía aparece retratada como ratones y los nazis como gatos.

12 Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, p. 78.

13 *Ibidem*, p. 79.

14 Thierry Groensteen, “Autobiographie”, *Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité Internationale de la bande dessinée et de l’image* [En línea], 08/2014: <<http://neuvie-meart.citebd.org/spip.php?article813>>, (consultado el 24/07/2023). La traducción es nuestra.

traumáticas) e historia no da signos de acabarse. Prueba de ello es el reciente premio de Angulema otorgado a Riad Sattouf, autor de la famosa serie *L'arabe du futur*, donde cuenta su juventud en Libia y Siria. Para Groensteen, la riqueza de este género en los últimos treinta años demuestra que el cómic constituye un medio idóneo para el despliegue de este tipo de relatos¹⁵. Por su parte, Muxel defiende que la memoria familiar, que es “una ficción real”, resulta un excelente material novelesco, lo que también podría explicar el interés del noveno arte por estas temáticas¹⁶.

“El regreso de la memoria familiar y de las genealogías como objetos de investigación [...] se inscribe en una problemática más amplia en cuanto a las transformaciones y manifestaciones de la memoria colectiva en nuestras sociedades”, escribían en 2007 Denise Lemieux y Eric Gagnon¹⁷. Este análisis puede aplicarse plenamente al caso de España. El desarrollo del cómic autobiográfico a nivel europeo coincidió con la emergencia del debate sobre la memoria histórica en la península, de modo que, desde principios del siglo XXI, el mundo del cómic ha participado de pleno en el esfuerzo por rescatar los traumas causados a nivel individual y colectivo por la Guerra Civil y los treinta y seis años de dictadura. *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim dio el pistoletazo de salida para lo que luego serían denominados como los cómics de la memoria, en los cuales la llamada segunda generación (los hijos y las hijas de quienes vivieron la contienda) abordaba el pasado reciente de España del lado de las personas represaliadas.

Esta generación de autores empezó a “dar voz a los sin voz”¹⁸, según expresara Carlos Giménez, el autor de *Paracuellos*, pionero cómic auto-

15 Para explicar la afinidad entre historieta y escrituras del Yo, el teórico suizo (*Ibid.*) se atiene al análisis de Alison Bechdel que ve algo “intrínsecamente autobiográfico” en el gesto de expresarse mediante el cómic. Véase Hilary Chute, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 10. La traducción es nuestra.

16 Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996, p. 9. La traducción es nuestra.

17 Denise Lemieux y Éric Gagnon, “Introduction. La famille pour mémoire”, *Enfances Familles Générations* [En línea], 7 (2007): <<http://journals.openedition.org/efg/7516>> (consultado el 24/07/2023). La traducción es nuestra.

18 Guillermo Altarés, “Carlos Giménez, memoria, viñetas y libertad”, *El País* [En línea], 07/02/2021: <<https://elpais.com/eps/2021-02-06/carlos-gimenez-memoria-vinetas-y-libertad.html>> (consultado el 13/07/2023).

biográfico en el que relata su infancia en uno de los hogares del Auxilio social durante la década de los cincuenta. Solo se empezó a publicar a finales de los setenta¹⁹. En España, los cómics de la memoria han permitido arrojar luz sobre experiencias y luchas olvidadas, resistencias invisibles y opresiones silenciosas, devolviendo el protagonismo a individuos o grupos que se habían quedado al margen del relato histórico (mujeres, niños u homosexuales, por ejemplo).

Como recalcó Esther Claudio, “la memoria histórica en la narrativa gráfica española es abrumadoramente masculina”²⁰. Una rápida mirada al corpus de cómics y libros de humor gráfico españoles sobre el franquismo y el exilio publicado en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, confirma, en efecto, la preponderancia de las voces masculinas en el relato del pasado entre 1967 y 2019. Estos trabajos rinden generalmente homenaje a figuras masculinas y se interesan por acontecimientos ligados a las luchas armadas, lo que muestra la dificultad de escapar de las lecturas androcéntricas que han colocado al hombre en el centro hegemónico de la vida social y, por ende, del relato histórico, como apuntó Amparo Moreno hace ya cuatro décadas²¹. La memoria femenina, restringida al espacio privado y a las llamadas “resistencias cotidianas”, ha tardado más en hacerse un hueco en el cómic²². Entre las quince obras sobre la Guerra Civil, el franquismo o la memoria publicadas entre 2015 y 2017, siete tenían a una mujer como protagonista de una historia real o

19 Podemos citar *Un largo silencio* de Miguel Gallardo (De Ponent, 1998; Astiberri 2012), el ya mencionado *El arte de volar* (De Ponent, 2009; Norma, 2016) y *El ala rota* (Norma, 2016) de Antonio Altarriba y Kim, la trilogía dedicada al *Doctor Uriel* de Sento (Astiberri 2013-2018) o *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú (Astiberri, 2015).

20 Esther Claudio, “¿Tu guerra o mi lucha? Una aproximación de género a la memoria histórica en la narrativa gráfica española”, en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon, y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2021, pp. 359-374 (p. 374).

21 Amparo Moreno, *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*, Barcelona, La Sal, 1986, p. 29.

22 Esta tendencia no es propia del mundo del cómic, también se observa en el ámbito de disciplinas como la historia que, durante mucho tiempo, se ha centrado en los grandes personajes y ha tardado en interesarse por la gente común.

ficticia²³, pero solo una había sido guionizada e ilustrada por una mujer, afirma Masarah²⁴. Sin embargo, desde la publicación de *Estamos todas bien* (Salamandra graphic, 2017), la situación parece evolucionar, como lo demuestra la salida de *Cosas nuestras*, de Ilus Ros (Lumen, 2019), *Junta en esto*, de Blanca Vázquez (Astiberri, 2020), o *Padrines. Cròniques de maternitat y criança d'una generació silenciada* (Pagès, 2022), de un colectivo de autoras. En el mismo periodo, la autora argentina Sole Otero publicó *Naftalina* (Salamandra graphic, 2020), en la que indaga sobre la memoria traumática familiar en otras latitudes. Estas obras han abierto una grieta para que otros relatos puedan emerger.

1.2. Presentación de las obras del corpus

En *Y fueron felices comiendo perdices* (1970), Núria Pompeia cuenta la vida de tres generaciones de mujeres de una misma familia unidas por las desgracias y los secretos familiares con la dictadura franquista como telón de fondo, lo que enfatiza aún más el ambiente de silencio y temor en el que viven los personajes²⁵. El libro está dividido en tres partes, cada una

23 Se trata de *Tante Wussi* de Tyto Alba y Katrin Bacher (Astiberri, 2015), *Paseo de los canadienses* de Carlos Guijarro (Edicions de Ponent, 2015), *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim (Norma Editorial, 2016), *Jamás tendré 20 años* de Jaime Martín (Norma Editorial, 2016), *Lamia* de Rayco Pulido (Astiberri, 2016), *Tibirís* de Arnau Sanz Martínez (Trilita Ediciones, 2017) y *Estamos todas bien* de Ana Penyas (Salamandra graphic, 2017).

24 Elena Masarah Revuelta, “Relatos de la extraordinaria cotidianidad”, en *Tebeosfera, tercera época*, 6 [En línea], 9/04/2018: <https://www.tebeosfera.com/documentos/relatos_de_la_extraordinaria_cotidianidad.html>, (consultado el 8/07/2023).

25 Nacida en una familia de la burguesía conservadora de Barcelona, Núria Pompeia (1931-2015) vio sus aspiraciones artísticas truncadas por su padre que no le permitió estudiar Bellas Artes. Con veintiún años, se casó con Salvador Pániker con el que tuvo seis hijos en diez años. En 1967 publica su primer álbum, *Maternasis*, un libro que desvela los miedos y la soledad de las mujeres embarazadas en la España franquista. En los años siguientes, publicará otros tres álbumes en los que cuestiona la situación de las mujeres en España, y denuncia las consecuencias de la educación diferenciada basada en el género. Este despertar feminista la lleva a participar en diversos colectivos. Su implicación en el movimiento de mujeres de la Transición se expresa también a través de las numerosas ilustraciones que realizó para libros, revistas y carteles. Paralelamente,

de ellas narrada en primera persona por una de las mujeres de la familia. Haciendo uso del monólogo interior o voz en *off*, empieza la abuela, prosigue la nieta, Nuri, y termina la madre, Eulalia. Si bien, como en todos los álbumes de la autora catalana, el componente autobiográfico no resulta explícito, son evidentes los préstamos personales para dar cuerpo a los tres personajes. Según explicaba en una entrevista, “sí es verdad que están ahí [en mis libros] metidas una serie de vivencias que yo llamaría incluso colectivas porque corresponden a un montón de mujeres que hemos recibido una educación similar, una visión de las cosas que se nos quería imponer a toda costa”²⁶. La obra destaca por su tono tragicómico y por su sobriedad gráfica: casi no hay segundos planos, por lo que los personajes, esbozados con una fina línea recta, sobresalen de la página en blanco, generalmente acompañados de algunos objetos emblemáticos que permiten situar y ambientar la escena aportando un toque de color²⁷.

En *Estamos todas bien*, Ana Penyas²⁸ rinde un homenaje a sus dos abuelas, Maruja y Herminia, y a todas mujeres olvidadas que, como ellas, fue-

desarrolla una exitosa carrera como dibujante de prensa en distintas publicaciones de la época. A partir de la década de los 80 se irán diversificando sus actividades (escritura, dirección de un centro cultural, presentación de un programa en la televisión catalana, etc.). Su actividad decrece a partir de la segunda mitad de los noventa.

26 Fernando Lara, “Nuria Pompeia y la condición femenina”, *Triunfo*, 545 (10/03/1973), p. 55.

27 Como recalca Alfredo Guzmán Tinajero, aunque es cierto que buena parte de los cómics “con vocación personal aspiran a relatar un pasado tortuoso” y abordan “temáticas serias”, no faltan los autores que optan por la comedia, la sátira o la ironía. Véase Alfredo Carlos Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017 [tesis doctoral].

28 Nacida en 1987 en Valencia, Ana Penyas estudió diseño industrial y luego se graduó en Bellas Artes. Cuenta con una extensa y variada producción gráfica: ha colaborado como ilustradora con diversas entidades (empresas, instituciones y asociaciones) y con la revista feminista *Pikara*. Ha realizado las portadas y las ilustraciones de libros para adultos o para niños y ha participado en diferentes fanzines. Es autora de varios trabajos autoeditados y de dos novelas gráficas —ambas publicadas en Salamandra graphic— *Estamos todas bien* (2017) y *Todo bajo el sol* (2021) por las cuales ha recibido prestigiosos premios (Premio internacional Fnac-Salamandra graphic en 2016, Premio nacional de cómic en 2018, Eco-fauve Raja en Angulema en 2023). El desarrollo de su carrera artística está estrechamente vinculado con su compromiso feminista y con los movimientos sociales. Las temáticas de la comunidad, de los cuidados y el protagonismo femenino son centrales en sus trabajos.

ron educadas (y silenciadas) bajo el franquismo, con las que siente que, como mujer, tiene una deuda²⁹. La autora bucea en las historias paralelas de estas dos mujeres, utilizando múltiples soportes como fragmentos de prensa o fotografías, lo que confiere a la obra una dimensión documental. La propia Penyas afirma:

Me gustaría que mis cómics fueran una forma de docuficción [...]. De hecho, aprendí a narrar a través de los pequeños detalles y el costumbrismo trabajando con sociólogos, antropólogos, etc. En cierto sentido, a veces considero mi trabajo más cercano a la antropología que a las Bellas Artes³⁰.

Penyas recuerda los esfuerzos y los sacrificios que tuvieron que hacer como esposas y madres en la encorsetada sociedad franquista, haciendo hincapié en la vida cotidiana y en los cuidados invisibilizados e infravalorados por el régimen. La alternancia entre el pasado y el presente le permite retratar el paso de la juventud a la vejez de toda una generación de mujeres invisibles. Cabe destacar la gran economía de palabras, así como la importancia concedida a los objetos cotidianos y a los espacios en secuencias narrativas que rompen con la estética y organización habitual del cómic. Los diferentes personajes asumen directamente la narración en primera persona: si bien la propia Ana se retrata en la obra, no aparece como narradora omnisciente de la historia.

Con la crisis argentina de 2001 como telón de fondo, *Naftalina* (2020) de Sole Otero³¹, galardonada con el Premio del Público en An-

29 Esther Claudio-Moreno, “‘I Prefer To Explore The Contradictions, The Nuances’: A Conversation with Valencian Artist Ana Penyas”, *The Comic Journal* [En línea], 20/03/2023: <<https://www.tcj.com/i-prefer-to-explore-the-contradictions-the-nuances-a-conversation-with-valencian-artist-ana-penyas/>> (consultado el 25/07/2023). La traducción es nuestra.

30 *Ibidem*.

31 Sole Otero nació en Buenos Aires en 1985 y se graduó en diseño textil en 2010. Empezó a trabajar como historietista a mediados de los años 2000, publicando tiras en su blog y webcomics. Ha trabajado con numerosas editoriales argentinas y extranjeras como ilustradora infantil. Miembro de varios colectivos de historietistas como Chicks on comics, que reúne a autoras de diferentes países e Historias reales, creado por autoras y autores latinoamericanos, también ha participado en el colectivo Línea peludo a favor de la despenalización del aborto en Argentina. En

gulema (2023), cuenta la instalación de Rocío, una joven de diecinueve años, en la casa de Vilma, su abuela recién fallecida. Se zambulle entonces en el pasado familiar y, en concreto, en la vida de Vilma con la que le unía una relación no exenta de conflictos y tensiones. Reconstituyendo poco a poco la historia, la joven encuentra las claves para entender la personalidad áspera de esta mujer que terminó su vida completamente sola. La alternancia de momentos de narración en presente y pasado junto con diálogos intercalados entre la protagonista y su abuela tanto reales como ficticios traduce la complejidad narrativa de la obra, así como las tensas relaciones que unen a ambas protagonistas³². La biografía de Vilma es la de miles de europeos que migraron al nuevo mundo durante el primer tercio del siglo XX para escapar de las guerras o persecuciones políticas, pero también la historia de las renunciadas y los sacrificios de millones de mujeres. La narración la asume Rocío, *alter ego* de Sole Otero, desde un Yo cuya perspectiva rige el relato. Se dirige directamente a su abuela, a través de un “vos” que recuerda la forma epistolar, incluso en la caligrafía manuscrita empleada cuando la narradora recrea el pasado.

2. LAS MUJERES FRENTE A UN ENTRAMADO DE VIOLENCIAS

Pese a tener la dictadura como telón de fondo —la franquista en el caso de *Y fueron felices comiendo perdices...* y de *Estamos todas bien*, la argentina

los últimos años ha publicado tres novelas gráficas que despertaron el interés de los críticos y del público: *Poncho fue* (La Cúpula, 2017), *Intensa* (Astiberri, 2019) y la multipremiada *Naftalina* (Salamandra graphic, 2020). El análisis de las relaciones personales contemporáneas con toda su complejidad y contradicciones constituye la columna vertebral de su trabajo.

32 Para facilitar la lectura a quien no conociera las obras dejamos aquí este recordatorio con los nombres de los personajes de las tres historias:

- *Y fueron felices comiendo perdices...*: la abuela (único personaje sin nombre), Eulalia (la hija), Nuri (la nieta)
- *Estamos todas bien*: Maruja y Herminia (las abuelas paternas y maternas), Ana (la nieta)
- *Naftalina*: Genoveva (la tatarabuela), Vilma (la abuela), Rocío (la nieta)

en el caso de *Naftalina*³³— las tres mantienen deliberadamente el contexto histórico en un segundo plano para reflejar, en palabras de Sole Otero, “el lugar asignado a las mujeres durante siglos, quedarse en la casa [...]” pues “la historia de las mujeres ha sido la misma en todas partes hasta hace poco”³⁴. Más allá de las fronteras, Vilma, Herminia, Maruja, Nuri y su abuela, como la mayoría de las mujeres de su tiempo, recibieron el mismo tipo de educación “y jugaron el papel que se esperaba de ellas”³⁵, es decir, no tuvieron “un papel activo contra la dictadura”³⁶. Ahora bien, si en los tres relatos las abuelas no se interesan por la política³⁷, no significa que sus existencias no estuvieran marcadas por el contexto en el que les tocó vivir.

2.1. *Abuelas y nietas: dos generaciones frente a las violencias de su tiempo*

El exilio es una de las secuelas directas de las dictaduras, ya sea hacia un país extranjero o dentro del propio país, para aquellos que se quedaron atrapados en un territorio que les era extraño y hostil. Como apunta Tatiana Blanco-Cordón, “dentro de la denominada era del Yo, la migración y la memoria ocupan un lugar privilegiado en relatos que surgen de un acontecimiento intenso, a menudo dramático”³⁸. De hecho, las tres obras de nuestro corpus abordan el tema de la migración forzada: en *Y fueron*

33 La diferencia más notable radica en que la publicación de *Y fueron felices...* es coetánea de la dictadura, mientras que los otros dos libros se dibujaron en el momento actual.

34 Eric Guillaud, “Rencontre avec Sole Otero, lauréate du Fauve d’Angoulême Prix du public France Télévisions pour son album *Naphtaline*”, *France 3 Pays de la Loire* [En línea], 02/02/2023: <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/rencontre-avec-sole-otero-laureate-du-fauve-d-angouleme-prix-du-public-france-televisions-pour-son-album-naphtaline-2705798.html>> (consultado el 8/07/2023). La traducción es nuestra.

35 *Ibidem*.

36 Esther Claudio-Moreno, “I Prefer To Explore”. La traducción es nuestra.

37 Vilma, la abuela de *Naftalina*, expresa un claro recelo hacia la política: “todo lo que la política trae son problemas, Fíjate solamente en nuestra familia y en lo que pasó por culpa de la política” (p. 135).

38 Tatiana Blanco-Cordón, *op. cit.*, p. 38.

felices..., la hija, Eulalia, militante antifranquista, tiene que huir de España después de haberse visto “envuelta en una cosa un poco oscura. Una manifestación y una explosión bancaria”³⁹. Tras esconderse un tiempo en el campo, busca refugio en París, donde acaba instalándose definitivamente. En *Naftalina*, los bisabuelos de Rocío, tienen que huir de la Italia de Mussolini en los años 1920: la militancia comunista del bisabuelo y de sus hermanos se convierte en un peligro para la seguridad de su esposa y de sus dos hijos. Como consecuencia, Vilma, la abuela de Rocío, crecerá en San Martín, una ciudad industrial cerca de Buenos Aires, a la que llega a los pocos meses de nacer, y será criada por una madre que nunca logra superar la pena causada por el desarraigo. En *Estamos todas bien*, la abuela Maruja, experimentó también el desarraigo, producto de las circunstancias: en la posguerra, siendo niña, fue entregada a su tía —como muchos niños de aquella época que fueron encomendados a familiares con una situación menos precaria. Creció lejos de sus padres, trabajando en algo que no le gustaba: “Me daba asco el bar... Tenía que esperar a mi tía que volvía a las doce de la noche”⁴⁰. Años más tarde, tuvo que seguir a su marido, al que no amaba, a más de 400 km del lugar donde se crio. En el pueblo de Valencia donde se instalaron, vemos que vive sintiéndose terriblemente sola. En cuanto a Herminia, la otra abuela de Ana Penyas, que creció en un ambiente abierto y progresista —su abuelo había montado el teatro del pueblo y su abuela sabía leer, algo poco frecuente en aquella época⁴¹—, todo parece indicar entre líneas que la familia debió de sufrir el escarnio público tras la Guerra Civil.

En las obras de Sole Otero y Ana Penyas, el exilio vivido por las abuelas encuentra cierta resonancia en la inestabilidad geográfica de las nietas y en el regreso a la casa familiar, hechos que se conectan con los problemas económicos actuales. Con las crisis económicas de 2001, en Argentina, y 2008, en España, muchos jóvenes dejaron de poder asumir el coste de su independencia y, acorralados por la pérdida del empleo o la precariedad laboral, tuvieron que volver al hogar familiar. Muchos sintieron la necesi-

39 Núria Pompeia, *Y fueron felices comiendo perdices...*, Barcelona, Kairós, 1970, p. 218.

40 *Ibidem*.

41 “La abuela Hermenegilda sabía leer, y ¡entonces no te creas que leían todas las mujeres! Había una biblioteca pequeña en el teatro, allí tenían ‘Las mil y una noches’ y mi abuela luego me lo contaba a mí” recuerda con cariño y orgullo Herminia” (s/p.).

dad de retornar a los orígenes en busca de respuestas ante un mundo que se desmoronaba⁴².

Estamos todas bien tiene como trasfondo la resaca de la crisis que golpeó a España y causó desastres sociales en las clases y en los barrios trabajados, obligando a que se desarrollaran solidaridades intergeneracionales para amortiguar las consecuencias de las políticas de austeridad. En el caso de la protagonista de *Naftalina*, la instalación en la casa vacía de la abuela es producto del contexto en la que está sumergido el país: sus padres no quieren vender la vivienda debido a la situación económica argentina y, por el mismo motivo, no quieren dejarla vacía. Centrada, como muchos adolescentes, en sus propios problemas, Rocío parece ajena al “quilombo bárbaro” que atraviesa el país, pero es consciente, sin embargo, de los cambios que ha sufrido el barrio como lo expresa en una conversación con su amiga Vale al inicio del relato: “Crecí acá pero cambió un montón últimamente” [...]. Por acá una vez al mes prendían fuego una fábrica. [...] Era eso o quebrar. Y así fueron desapareciendo una a una y el barrio quedó así”. Del mismo modo que la violencia política se percibe en las tres novelas gráficas, la violencia económica que amenaza a las jóvenes protagonistas de las dos obras contemporáneas también es palpable. Como vemos en el relato de Ana Penyas, quien confiesa haberse politizado con el 15M⁴³, la violencia producto de la sociedad capitalista y del neoliberalismo recae igualmente en las generaciones de ancianos: en *Estamos todas bien* se esboza un modelo socioeconómico neoliberal que no valora el trabajo de los cuidados, y que condena al olvido a la gente que, como los mayores, no son “útiles”, a pesar de haber actuado como “colchón” para tratar de atenuar los efectos de la crisis en las siguientes generaciones⁴⁴.

42 De hecho, Ana Penyas aborda este tema de manera más directa en su novela gráfica posterior, *Todo bajo el sol* (2021).

43 Sara Beltrame, “Ana Penyas y sus abuelas, la revelación del Salón del Cómic de Barcelona”, *Pikara* [En línea], 12/04/2018: <<https://www.pikaramagazine.com/2018/04/ana-penyas/>>, (consultado el 23/07/2023). La preocupación de Ana Penyas por el tema de los cuidados es patente en varios de sus trabajos (colaboración con la asociación Senda de cuidados en 2019, ilustración del cuaderno *Biosindicalismo desde los territorios domésticos*, escrito por un colectivo de trabajadoras del hogar, y los cuidados en 2021: exposición “En la casa. Genealogía de los trabajos del hogar y los cuidados”, co-realizada con la antropóloga Alba Herrero Garcés en el IVAM, en 2022, y, del mismo año, el fanzine *Derechos y dignidad* con catorce trabajadoras del hogar en el marco de la exposición).

44 Ana Pérez-Albarracín e Inmaculada Montero García, “De sustentados a sustentada-

Maruja, por ejemplo, pese a la edad y los achaques⁴⁵, es la “abuela cuidadora” de toda la familia mientras que de ella se ocupa Rosa, una mujer ajena al núcleo familiar⁴⁶. Esta realidad se relaciona con la crisis de los cuidados: las familias delegan este trabajo en otras personas, muchas de ellas extranjeras, quienes dejan en sus países de origen a sus hijos en manos de sus madres para ocuparse de las abuelas europeas. Estas mujeres forman lo que María Ángeles Durán ha denominado “el cuidatoriado”, una nueva clase social emergente, pero “con muy pocos derechos”, porque “casi carece de conciencia de clase y de capacidad de reivindicación”⁴⁷, y que vio también empeorar sus condiciones laborales y sus derechos como resultado de la recesión económica.

2.2. Violencias machistas, sacrificios y horizontes truncados

A lo largo de sus vidas, las abuelas de las tres historias experimentan un amplio abanico de lo que hoy se denominan violencias machistas, aunque, a menudo, no se interpretaran como tal por las protagonistas. Mariela Acevedo escribe a propósito de *Naftalina*: “lo personal es político en tanto nos permite entender esas historias mínimas de forma colectiva y situar estos acontecimientos que parecen particulares y aislados como acciones políticas, específicamente de política sexual en un contexto de dominación masculina”⁴⁸; una reflexión que se puede aplicar a las tres obras de nuestro corpus.

La violencia se manifiesta de forma brutal en *Naftalina* a través de una agresión sexual que sufre la joven Vilma por parte del hijo del empresario al que pertenece la fábrica en la que trabaja. La dominación de género

dores. El rol de las personas mayores en la familia durante la crisis económica”, *ReiDoCrea*, 5 (2016), pp. 40-55.

45 Una página de *Estamos todas bien* nos la enseña haciendo ejercicios para pacientes enfermos de parkinson.

46 Véase Sara Luna Rivas, *Abuelas cuidadoras: análisis de indicadores y efectos asociados a la asunción de cuidados hacia familiares ascendentes y descendentes*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018 [tesis doctoral].

47 María Ángeles Durán “El ‘cuidatoriado’, una clase social emergente pero con muy pocos derechos”, *La Vanguardia* [En línea], 03/07/2019: <<https://www.lavanguardia.com/vida/20190703/463277117159/el-cuidatorio-una-clase-social-emergente-pero-con-muy-pocos-derechos.html>>, (consultado el 24/07/2023).

48 Mariela Acevedo, *op. cit.*

es aquí amplificada por la desigualdad de clase de los personajes. Como muestra la obra, la victimización es doble, puesto que, al descubrir que está embarazada, la joven Vilma, juzgada y humillada, es obligada por su madre a casarse con el primer pretendiente que se presenta. A su trauma inicial se agrega la boda con un desconocido y la renuncia a la ambición de estudiar. La escena de la violación recreada en la mente por Rocío y la representación del diálogo que nieta y abuelas mantienen al respecto, décadas más tarde, constituye uno de los momentos claves de *Naftalina*. A su nieta, que le hace ver que se trató de una violación, puesto que ella no lo había consentido, Vilma contesta con vehemencia: “Claro que quería. No correspondía, lo hubiera preferido de otra forma, pero quería”. Para una lectora contemporánea, esta respuesta es llamativa, en tanto que Vilma parece restarle importancia a un hecho cuyas secuelas marcaron el curso de su vida. Por otra parte, la aceptación de parte de la responsabilidad en lo ocurrido parece propia de una generación que no disponía de las herramientas conceptuales para nombrar las violencias de género, a diferencia de la de Rocío. Pero, a la vez, esta respuesta puede ser vista como un indicador del temperamento de quien la formula: una mujer fuerte que, al rechazar el término violación, también se niega a ser categorizada como víctima. Finalmente, su reacción también puede leerse como reflejo del conflicto entre el deseo sexual y los mandatos de género que negaban a las mujeres el derecho a vivir una sexualidad libre.

Otro brutal ejemplo de violencia machista lo encontramos en *Estamos todas bien*: hojeando el álbum familiar, Herminia le cuenta a su nieta, Ana, que cuando era pequeña, antes de la guerra, su madre abandonó su hogar para seguir a un hombre del que se había enamorado, arriesgando su vida. Al darse cuenta de su intención, una prima la denunció y los hombres del pueblo la persiguieron con palos para matarla.

Los tres álbumes se esmeran en visibilizar lo que la socióloga británica Liz Kelly denomina los escalones intermedios de un *continuum* de violencias que hunden sus raíces en actitudes como el sexismo y la misoginia, y que pueden culminar en el feminicidio o suicidio forzado⁴⁹. La desilusión del amor romántico, la renuncia a los sueños, la falta de independencia

49 Liz Kelly, “The Continuum of Sexual Violence”, en *Women, Violence and Social Control*, eds. Jalna Hanmer y Mary Maynard, London, Pelgrave Macmillan, 1987, pp. 46-60.

o la soledad son abordadas en las tres obras desde la inevitabilidad de destinos trazados desde la infancia. La boda se plantea como el único medio para asegurar el futuro, ascender socialmente, salir de un ambiente asfixiante o salvar la honra familiar. Es llamativa, de hecho, la escena en *Estamos todas bien* de la televisión, transmisora incansable de discursos de género, en la que aparece una imagen de la princesa Letizia, posible guiño al sueño clásico de las mujeres de casarse con un príncipe y terminar con su humilde condición. El matrimonio, que marca el paso de la juventud a la vida adulta, pero también la renuncia a una vida que podría haber sido otra, es abordado en nuestro corpus como una institución de sumisión y sacrificio que infantiliza a las mujeres⁵⁰. Las representaciones casi calçadas de la noche de bodas en las tres obras son muy elocuentes: resaltan la ausencia total de conocimiento del propio cuerpo, de complicidad y de placer sexual y auguran un matrimonio sin ilusión ni pasión entre los cónyuges (Figs. 1, 2 y 3)⁵¹. La imposibilidad de gozar de una sexualidad plena por falta de acceso a la planificación queda patente tanto en *Naftalina* como en *Y fueron felices...* a través de los embarazos no deseados⁵² y del sufrimiento que acarrearán⁵³. En los tres cómics, la promesa del amor romántico deja paso a una vida marital caracterizada por expectativas diferentes, dificultades de comunicación, familias políticas invasivas⁵⁴ y excesivo consumo de alcohol⁵⁵.

50 Más allá de las discriminaciones que, retomando la expresión de Rosario Ruiz Franco, hacían de las mujeres “eternas menores”, en las tres obras se recalca la juventud de las mujeres al casarse y la diferencia de edad de los esposos.

51 “El Eusebio me respetó varios días y varias noches porque yo era muy joven y de la misa no me sabía la mitad” dice la abuela de Nuri al inicio de *Y fueron felices* cuando evoca los inicios de su matrimonio.

52 “Y así los fui teniendo de dos en dos [...]. A los cuatro años de casadas ya tenía siete criaturas. (...) Cuando nacieron los últimos gemelos mi madre dijo [...] que éramos unos insensatos, que si yo no me lavaba”.

53 “Yo no quería eso”, dice a su hermano una joven Vilma llorando tras el nacimiento de su primer hijo (*Naftalina*, p. 178).

54 En las tres obras vemos a las recién casadas molestas por la presencia y los comentarios, no siempre benevolentes, de las mujeres de su familia política (la suegra en el caso de Nuri y de Vilma, la cuñada en el caso de Maruja).

55 En *Naftalina*, el padre de Vilma, tal vez para ahogar la pena de haber tenido que abandonar su Italia natal, cae progresivamente en el alcoholismo. En *Y fueron felices*, esta problemática afecta a Nuri, quien empieza a beber para olvidarse de su aburri-



Figura 1 - © *Y fueron felices comiendo perdices*, Núria Pompeia, 1970, p. 11.

miento y frustraciones, y a su abuelo, quien empieza a ausentarse del hogar cuando su esposa se niega a tener relaciones sexuales por miedo a un nuevo embarazo.

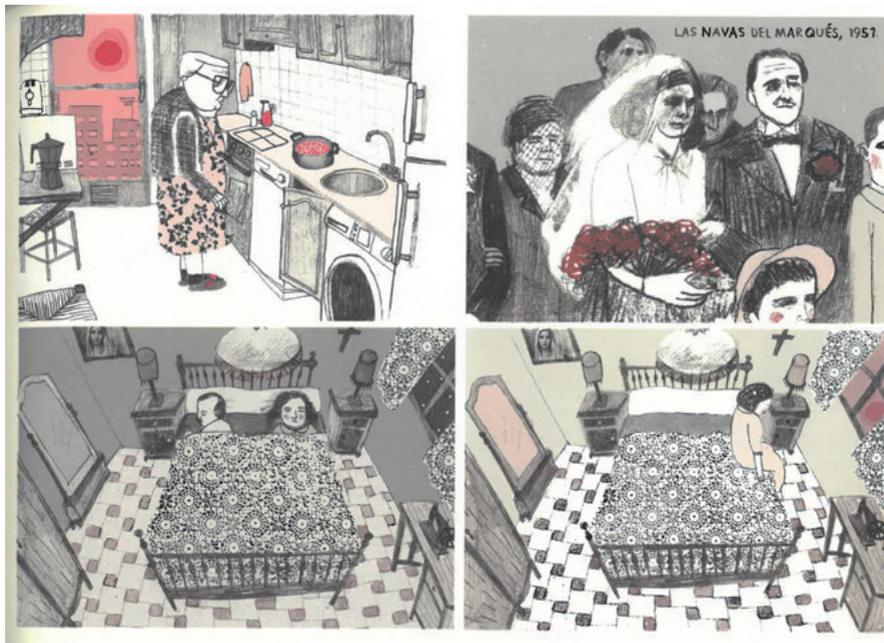


Figura 2. - © *Estamos todas bien*, Ana Penyas, 2017, s/p.



Figura 3 - © Naftalina, Sole Otero, 2020, p. 160.

La reificación de los cuerpos femeninos es también perceptible en nuestro corpus. En *Estamos todas bien* Maruja, ya mayor, mira con cierta perplejidad un programa de televisión en el que se espera que unas jóvenes adopten posturas lascivas para ganar un concurso. Esta escena sirve para mostrar que la cosificación del cuerpo de las mujeres no es propia de la dictadura franquista, sino que se inscribe en una “memoria larga”⁵⁶: si bien el franquismo hizo del discurso sobre la domesticidad uno de sus pilares, las opresiones basadas en el género no acabaron con la llegada de la democracia. De manera general, las tres obras evidencian cómo las discriminaciones perviven más allá de los contextos políticos al tratarse de violencias estructurales.

En *Estamos todas bien* el sacrificio de las mujeres se refleja asimismo en la lógica del trabajo doméstico. Como hemos mencionado más arriba, el peso de los cuidados es uno de los temas centrales. En una secuencia, vemos a Herminia llamando por teléfono a todos sus hijos y nietos que se excusan de no poder ir a visitarla por falta de tiempo, lo que pone de relieve la soledad de muchos mayores. La escena dialoga con otra secuencia posterior en la que Herminia recibe a sus hijos a comer. Llama la atención la falta de interés de todos ellos por el estado de su madre, y la naturalidad con la que perciben y aceptan los cuidados que les prodiga, a pesar de su avanzada edad, lo cual informa de la naturalización de los roles y la infravaloración de su trabajo. “¡Ya me gustaría a mí ser ama de casa! Haces las cosas cuando quieres, nadie te manda”, exclama una de sus hijas a Herminia, totalmente ajena a la carga del trabajo que implica el hogar. De hecho, las reacciones de los hijos parecen reactivar la memoria en Herminia: en la secuencia siguiente, la vemos en 1971, silenciosa, afanada en sus tareas, de espaldas, haciendo la colada a mano mientras los hijos y el marido pasan por la casa para comer, traer ropa sucia o pedirle dinero. Este diálogo presente-pasado visibiliza la multitud de tareas asumidas por las mujeres en el hogar y resuena con una declaración de Maruja: “tengo la impresión de que me he pasado la vida cosiendo sábanas”. Ambas son conscientes, al final, de los sacrificios

56 Ludmila de Silva Catela, “Poder local y violencia: memorias de la represión en el Noroeste argentino”, en *En los márgenes de la ley: inseguridad y violencia en el Cono Sur*, Buenos Aires, Paidós Tramas sociales, 2007, pp. 211-228. *Apud* Esther Claudio, “¿Tu guerra o mi lucha?”, p. 372.

que han hecho por la familia y del poco reconocimiento. Como escribe María Herminia Di Liscia,

Maternidad, cuidado hacia otros/as, los relatos desde el cuerpo, la reproducción doméstica, son constitutivos en las narrativas femeninas, son los anclajes entre su identidad individual y el lazo con las identidades intergenéricas y sociales. A partir de estos pilares dan sentido y valoración a lo vivido y resignifican acontecimientos del pasado para fortalecer y situarse en el presente⁵⁷.

Al poner el foco sobre estas tareas que definieron la identidad de sus personajes, las autoras de nuestro corpus recuperan y valoran unas subjetividades infravaloradas.

Los movimientos feministas y los *gender studies* se han encargado de mostrar que el mismo orden patriarcal y heteronormativo que oprime a las mujeres también violenta a los cuerpos e identidades disidentes. Las dos obras más recientes ahondan en esta problemática, que significa uno de los hilos narrativos de *Naftalina* a través del personaje de Antonio, hermano mayor de Vilma, quien también es víctima de un sistema que lo obliga a disimular y a vivir una existencia oculta. Este niño afeminado y vulnerable no encaja con el modelo de masculinidad hegemónica imperante en la época. Como Vilma, Antonio acaba casándose para mantener las apariencias, sin poder renunciar nunca a su identidad. Siendo ya mayor, la revelación pública de su secreto le cuesta su trabajo y su círculo social y familiar estalla, lo que lo induce al suicidio. Las trayectorias vitales de Antonio y Vilma son una ilustración del análisis de Halbwachs sobre la familia: “En ninguna parte está más predeterminado el lugar del individuo sin que se tenga en cuenta lo que quiere y lo que es”⁵⁸.

57 María Herminia Di Liscia, “Género y memorias”, *Aljaba* [En línea], XI (2007): <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166957042007000100007&lng=es&nrm=iso> (consultado el 14/07/2023).

58 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 163. *Apud* Anne Muxel, *op. cit.*, Paris, Nathan, 1996, p. 9.

3. NI HEROÍNAS, NI SUMISAS: RETRATAR LA REALIDAD SIN FILTROS

3.1. *Escapar de los estereotipos, revelar las complejidades*

Hablando de sus abuelas en una entrevista, Ana Penyas advierte de que el hecho de no haber luchado contra la dictadura “no significa que la aceptaban. Ni que fueron víctimas. Eran gente común que navegó como pudo dentro del sistema”⁵⁹. Para Núria Pompeia, frente a las circunstancias que les tocó vivir, aquellas mujeres tenían solo dos opciones: resignarse o rebelarse, “dentro de lo poquísimo que se puede”⁶⁰. Los relatos de las tres obras del corpus son un ejemplo de cómo la vida de la mayoría de las mujeres osciló entre esas opciones.

Las tres protagonistas de *Y fueron felices...* adoptan actitudes diferentes frente a un sistema diseñado para alienar a las mujeres: la abuela del relato es el arquetipo de las que, en palabras de Pompeia, se “han autovacunado” para dejar de sufrir y que terminan oprimiendo a otras. Eulalia, su hija, encarna un modelo radicalmente opuesto: en Francia se dedica en cuerpo y alma a la política y luego al feminismo; y aunque acabe siendo pobre, cumple sus ambiciones profesionales. En cuanto a Nuri, la nieta, no logra encontrar su propio camino: como las dos mujeres de las generaciones anteriores se casa muy joven con un rico del que se cansa rápidamente. En su caso, el ascenso social es sinónimo de encierro en una jaula dorada de la que trata de escapar saltando por la ventana: un intento que la deja postrada de por vida en una silla de ruedas. El hecho de que la única que logra realizarse como persona sea la que tiene que salir de España parece indicar que, para Pompeia, quien escribió y dibujó este libro durante la dictadura franquista, las mujeres no tenían la posibilidad de emanciparse quedándose en el país.

En *Naftalina*, Vilma es un personaje de veras complejo: por una parte, no logra rebelarse contra su familia ni luchar por cumplir sus sueños, pero tampoco se resigna del todo; lo cual la lleva a no encarnar el arquetipo de mujer promovido por el discurso de la domesticidad. Por mucho que lo intente, nunca será una de “esas Penélopes ejemplares condenadas a coser, a callarse y a esperar” de las que habla Carmen Martín Gaité en la

59 Sara Beltrame, *op. cit.*

60 Fernando Lara, *op. cit.*, p. 55.

cita que abre *Estamos todas bien*⁶¹. Víctima de su inconformismo con el orden patriarcal, Vilma simboliza una forma de rebeldía inacabada, tal vez involuntaria. Podemos encontrar ciertas resonancias entre la actitud de Vilma y las constantes quejas de Maruja en *Estamos todas bien* a las que ya aludimos. Como en el caso de Vilma, tal vez sea excesivo considerar a Maruja como un personaje rebelde, pero es cierto que, al envejecer, deja de callarse y reclama un poco de tiempo y de atención. Frente a la frustración patente de Maruja, Herminia, a pesar de ser consciente de los esfuerzos realizados para los suyos, se antoja mucho más resignada. Pero tampoco encarna el arquetipo de mujer promovido por el régimen: mientras hojea el álbum familiar con Ana, le confiesa a su nieta que disfrutó con su marido de una vida sexual plena y satisfactoria “hasta que el cuerpo lo aguantó”; algo que en una sociedad que condenaba el deseo y el placer femeninos puede considerarse como una forma de subversión.

Sole Otero y Ana Penyas pertenecen a una generación de jóvenes que, como apuntan Lemieux y Gagnon, frente a los cambios y transformaciones a los que se ven sometidos, buscan una identidad que les brinde cierta estabilidad. Ahora bien, lo hacen manteniendo una relación crítica con la memoria, “que se pone constantemente en tela de juicio, para escapar de las garras del pasado o denunciar sus lagunas y la ocultación de ciertos acontecimientos”⁶², como se observa en sus obras. La visión poco idealizada de las abuelas, que actúan a veces como correa de transmisión de violencias, también nos ayuda a entender su doble condición como víctimas y verdugos del sistema patriarcal. Un buen ejemplo de ello lo desarrolla Esther Claudio cuando analiza el significado del encuentro fortuito entre Maruja y dos personas de género fluido en el Madrid de la Movida: “Maruja proyecta los mecanismos de opresión que han operado sobre ella durante años sobre las personas no heteronormativas. [...] La jerarquía no se puede negar, ya que Maruja pertenece al grupo hegemónico de mujeres cis heteronormativas”⁶³. Respecto a este tema, Ana Penyas explica que no quería hacer de sus abuelas “el estereotipo de las abuelitas adorables y frágiles”, sino mostrar seres humanos con su

61 Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2011 [1987], p. 72. *Apud* Ana Penyas, *op. cit.*

62 Denise Lemieux y Éric Gagnon, *art. cit.* La traducción es nuestra.

63 Esther Claudio, “¿Tu guerra o mi lucha?”, p. 373.

carácter, sus contradicciones y sus opiniones. De hecho, la autora valenciana no elude el tema de las tensiones familiares. La escena en la que Ana conversa con su padre yendo a casa de Maruja, los consejos que le da —“bueno papá estate tranquilo, intenta ser paciente”— y la respuesta que este le da —“pero es que tú eres su nieta, conmigo no hace más que quejarse y reprocharme cosas”— sugieren que la comunicación entre la madre envejecida y el hijo no es fácil.

En la misma línea, Sole Otero dibuja una Vilma de trato difícil, arisca y solitaria, como ilustran las tensas relaciones con su entorno. El cúmulo de frustraciones termina alterando profundamente su carácter. La actitud que muestra, en especial hacia sus hijos y su marido, alternando fases de cariño y rechazo, se asemeja a una forma de maltrato psicológico. La autora insistió en varias entrevistas sobre la dimensión conflictiva de la abuela que inspiró el personaje de Vilma: su completa soledad al final de sus días o la ruptura con el hermano son elementos reales y constituyen “la raíz de lo que [ella] quería contar: cómo ese conflicto no resuelto se traslada de una generación a otra y se expresa en espejo, como un rebote de ese conflicto”⁶⁴. Esta voluntad de retrospectiva se respalda en el interés de Otero por las constelaciones familiares⁶⁵. Con *Naftalina*, intenta entender a su abuela para hacer así las paces con el dolor que sentía. Podemos considerar que el trabajo de la autora argentina posee una dimensión performativa en tanto que busca, a través de la comprensión, romper con la cadena de transmisión intergeneracional del sufrimiento familiar. En este sentido, existe una diferencia notable con el trabajo de Pompeia: Rocío —que es una mezcla de Sole Otero en diferentes periodos de su vida como lo expresó la propia autora— consigue al final del libro cortar la transmisión del dolor y de la frustración, cosa que no ocurre con los personajes de Pompeia: creados bajo una dictadura, están atrapados en vidas que parecen condenadas a repetirse.

64 Mariela Acevedo, *op. cit.*

65 Este controvertido método de terapia familiar desarrollado en los años treinta por Bert Hellinger parte de la idea de que las personas heredan, de forma inconsciente, los conflictos y los traumas de las generaciones anteriores, y que estos afectan en su conducta y su forma de relacionarse al repetir ciertos patrones.

3.2. Representación de los cuerpos: dibujo con conciencia de género

Llegados a este punto, nos interesa detenernos en el tratamiento del cuerpo. Desde sus propios estilos, las tres autoras manifiestan el mismo deseo de escapar de los estereotipos y de la erotización del cuerpo femenino. En el trabajo de Núria Pompeia, la lucha contra las normas de género pasa por dibujar cuerpos ligeros, casi flotantes (impresión reforzada por la ausencia, casi siempre, de decorados), con un trazo aparentemente infantil. Los representa sin ornamentación ni idealización, huyendo de toda sofisticación, y optando por despojarlos de cualquier elemento superfluo. La aparente simpleza de los dibujos no le impide crear personajes extremadamente expresivos cuyas emociones y pensamientos se leen gracias a una mínima variación en la mirada o las expresiones de los rostros. Asimismo, no busca disimular detalles como las ojeras, los pechos caídos, los vientres hinchados o las arrugas que traducen el cansancio, los esfuerzos realizados durante la crianza y el paso del tiempo.

En el caso de Sole Otero, la historietista argentina reivindica “una forma feminista de enseñar los cuerpos”⁶⁶. Como sus autoras y autores de referencia (Marc Conlan, Tara Booth, Tommy Parrish, Catalina Cartagena, Eleanor Davis o Genie Espinosa), pretende crear cuerpos que escapen del *male gaze* y de las proporciones heteronormadas, mujeres fuertes que no existen para complacer a los hombres. Para *Naftalina*, optó por dibujar cuerpos grandes con cabezas pequeñas. Aunque el estilo de Otero diste mucho del de Pompeia, los cuerpos levemente hinchados de los personajes de *Naftalina*, al igual que los de *Y fueron felices...*, parecen poseer cierta ligereza a pesar de sus dimensiones, como si fuesen de algodón. Estos elementos refuerzan el carácter onírico del álbum, al igual que la gama cromática, la representación de los sueños de Rocío o el diálogo interior que mantiene con su difunta abuela.

En la misma línea que la argentina, Ana Penyas, desde sus inicios como ilustradora, buscó un estilo que saliera “del concepto clásico de ‘cosa bonita’ que una mujer ilustradora tenía que hacer”⁶⁷ para arrojar luz sobre discursos alternativos. En *Estamos todas bien*, el cuerpo de las abuelas es representado con su mirada casi antropológica. La ilustradora

66 Eric Guillaud, *op. cit.*

67 Sara Beltrame, *op. cit.*

valenciana nos muestra la realidad de unos cuerpos ajados por la edad a través una serie de primeros planos diseminados por el libro: los rostros surcados de arrugas, los pechos flácidos y estriados, los pies con juanetes, las manos con artrosis de tanto lavar, una borrosa aguja que enfatiza una vista cansada de tanto coser, las pastillas para los achaques... Esta cruda representación del cuerpo mayor no impide que sea palpable la ternura de la autora por sus modelos. También enfatiza la belleza de los cuerpos moldeados por el paso del tiempo, el trabajo y la maternidad. En 1998, Angélica Gorodischer utilizó en el prólogo de *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*⁶⁸ la expresión “escritura con conciencia de género” para hablar de relatos que, en palabra de Silvana Aiudi⁶⁹, “superan lo incomunicable” para hacer “de lo íntimo una narrativa de algo compartido”. Defendemos aquí que, siguiendo su ejemplo, podemos hablar de dibujo con conciencia de género para calificar las tres obras de nuestro corpus.

4. MEMORIA, LUGARES Y OBJETOS COTIDIANOS

En las dos obras más recientes hay una voluntad manifiesta de recuperar la memoria familiar entendida, en palabras de Lepoutre et Cannoodt, como un conjunto de “recuerdos legítimos, valorados o, si son negativos, integrados en una visión generalmente positiva del pasado familiar”⁷⁰. Estos recuerdos —recalcó Anne Muxel a zaga de Halbwachs— necesitan “un marco concreto” para inscribirse de manera duradera en la memoria. Tienen que estar anclados, adosados⁷¹. Los “soportes de la memoria” pueden ser de muchos tipos, tanto materiales como inmateriales: imágenes, álbumes, recuerdos, olores, etc. Pero no cabe duda de que, entre estos

68 Angélica Gorodischer, “Prólogo”, en *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*, Angélica Gorodischer, Rosario, Ameghino, 1998.

69 Silvana Aiudi, “Literatura y feminismo: una nueva cartografía latinoamericana”, *Nueva sociedad* [En línea], 03/2020: <<https://www.nuso.org/articulo/literatura-escrita-por-mujeres-una-nueva-cartografia/>>, (consultado el 24/07/2023).

70 David Lepoutre y Isabelle Cannoodt, *Souvenirs de familles immigrées*, Paris, Odile Jacob, 2005, pp. 334-335. La traducción es nuestra.

71 Anne Muxel, *op. cit.*, p. 44. La traducción es nuestra.

soportes, los lugares ocupan un sitio especial. La casa y el espacio familiar, sobre todo, tienen un fuerte poder de evocación; de hecho, las tres obras transcurren la mayor parte del tiempo de puertas adentro.

En *Naftalina*, la casa de la abuela se ha mantenido intacta tras el fallecimiento de su propietaria. Todavía conserva el olor típico de los hogares de las personas mayores, lo que activa inmediatamente la “memoria involuntaria⁷²” de su nieta, quien tiene sueños repetidos con ella. La casa se convierte, para una Rocío en plena construcción identitaria, en un nido protector que estimula sus recuerdos. Los objetos acumulados a lo largo de una vida (fotos, juguetes, etc.) permiten a la joven bucear en el pasado familiar donde se encuentra con los fantasmas de quienes la habitaron. Gracias a estos artefactos y a las reminiscencias que provocan, halla en sí misma las claves para ordenar los fragmentos sueltos de su historia y dar entonces sentido a los silencios. Al reconstruir este puzle, desentierra los dolores acallados para sanar las heridas. Con este viaje interior, Rocío asume que las sombras del pasado forman parte de su historia: “A veces pienso en todos los eventos, la cadena de acontecimientos que desencadenaron mi existencia [...] y tiemblo al darme cuenta de que las persecuciones llevadas a cabo por Mussolini encabezan la lista” (p. 60). También va aceptando que ciertas incógnitas forman parte de su identidad: “¿cuánta gente tendrá tantas incertidumbres sobre su nacimiento? (p. 177)” se pregunta al tratar de reconstituir el árbol genealógico (Fig. 4). Este proceso cognitivo le permite hacer las paces con su abuela, con la que logra entablar la conversación que le fue imposible mantener mientras vivía. Después de un último sueño en el que la anima a hacer lo que ella no pudo, es decir, a tomar las riendas de su vida, Rocío decide abandonar la casa/nido con el gato de Vilma, al que dirige las palabras con las que se cierra el libro: “Vos tampoco la sentís ya, ¿no? Creo que se fue junto con su olor” (p. 330), afirma refiriéndose a su abuela. Tal y como lo describió Anne Muxel, respirar el pasado trajo en Rocío “recuerdos, buenos y malos, alegrías y heridas, traumas, como de una caja de Pandora⁷³”, de los que se acaba liberando.

72 Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, Paris, Gallimard, 1954, vol. 1, p. 643. *Apud* Anne Muxel, *op. cit.*, p. 103.

73 *Ibidem*, p. 104.

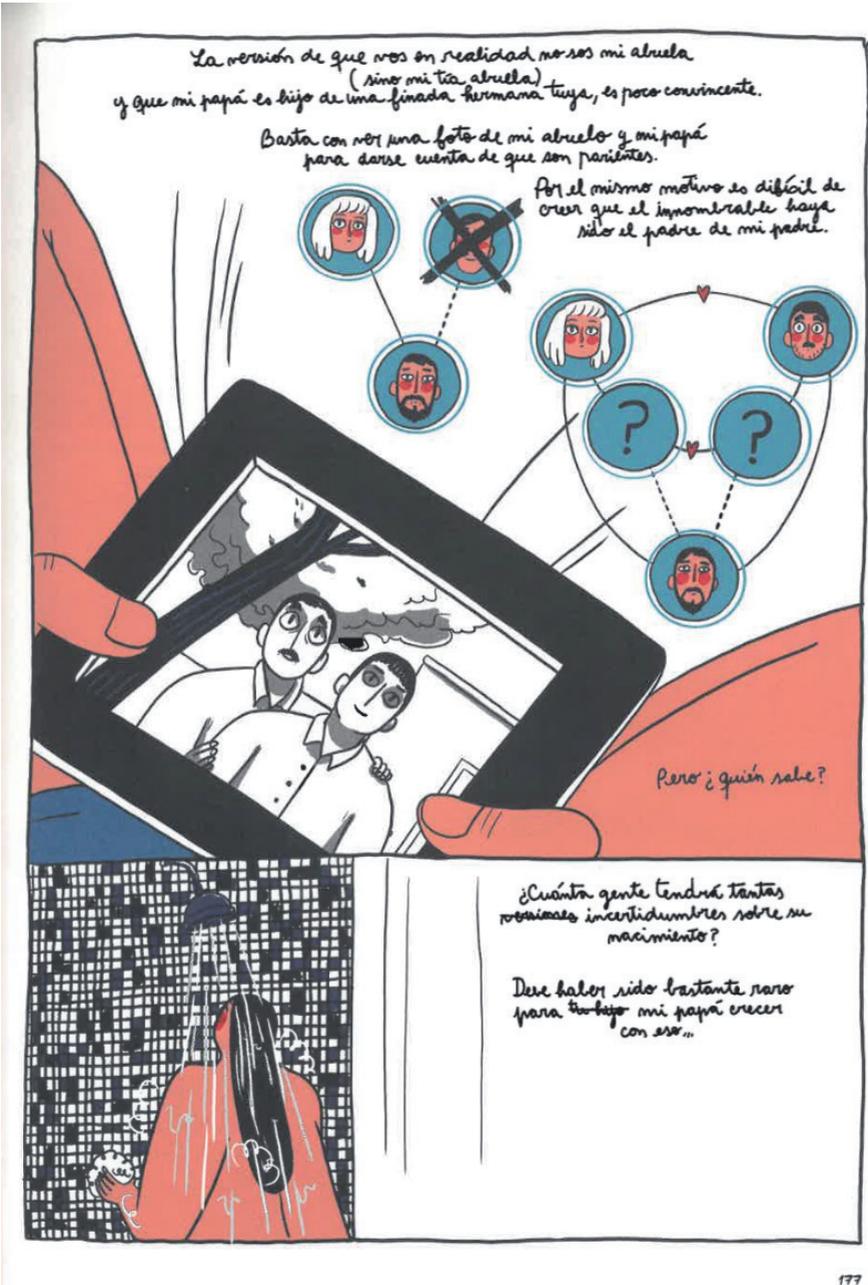
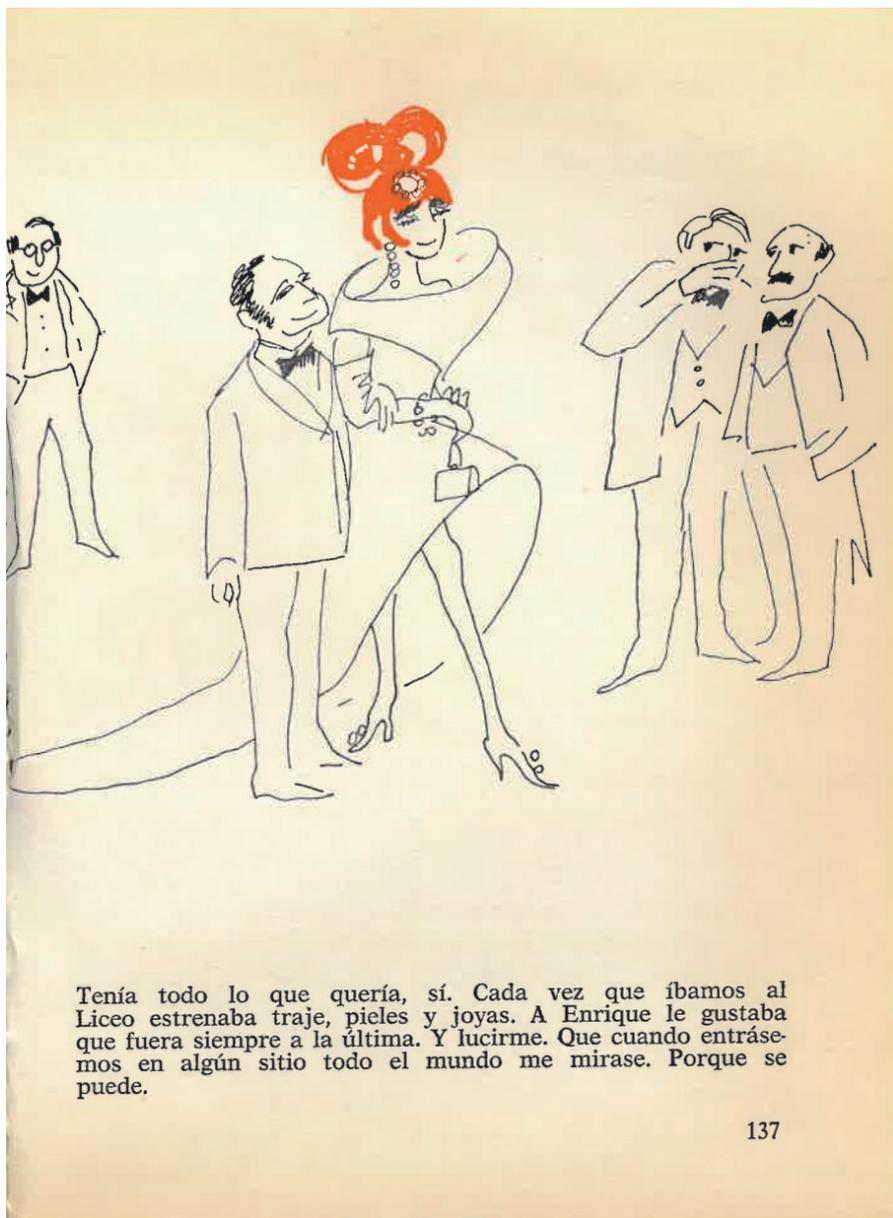


Figura 4. - © Naftalina, Sole Otero, 2020, p. 177.

Al igual que el espacio, los objetos son excelentes guardianes de la memoria del tiempo. En *Estamos todas bien*, los objetos, como elementos narrativos, nos acercan a la cotidianidad de las abuelas: toman vida a través de gestos y tareas diarias mil veces repetidas: lavar la ropa, acicalarse con el pintalabios, pelar patatas, poner los garbanzos en remojo o encender la televisión. Numerosos planos detalle ponen de realce los objetos cotidianos de la casa con los que se identifican las protagonistas como extensiones de su propio cuerpo: la fotografía de la primera comunión, el reloj, el gallo de Portugal, *souvenir* tal vez de un viaje; el jarrón con flores de plástico, el teléfono, la escultura de un pequeño Cristo, las zapatillas de estar por casa, las pinzas de depilar o una sopa de letras. Estos objetos poseen una dimensión casi universal, ya que podrían encontrarse en cualquier casa de cualquier abuela de cualquier barrio obrero del extrarradio de cualquier ciudad española, con lo que vienen a formar “referencias colectivas” susceptibles de activar la memoria de quienes vivieron o crecieron rodeados de ellos.

De hecho, Ana Penyas explica en una entrevista que el hincapié en los objetos no fue algo casual, sino que, al hablar con su abuela Maruja, se dio cuenta de que estos “la representaban a ella, los cuadros, la mujer burguesa sentada esperando. En ese sentido, ella era un objeto. Todos esos objetos reflejaban quien tiene que ser ella, había un diálogo de doble sentido con los objetos⁷⁴”. Como en la obra de la valenciana, en *Y fueron felices...* los objetos cotidianos adquieren también un protagonismo crucial: en un álbum que carece totalmente de decorado, los artefactos dibujados permiten anclar la historia en una realidad familiar, a la vez que recalcan la importancia del espacio doméstico donde transcurre la vida de las mujeres. Como en *Estamos todas bien*, los objetos se convierten en la prolongación, dentro del círculo familiar, de los cuerpos que los utilizan. El ejemplo más paradigmático de la mujer-objeto lo tenemos en Nuri, la nieta de *Y fueron felices...*, quien, casada con un hombre rico, acaba transformándose a lo largo de las páginas en un objeto de consumo y de exhibición para el marido (Fig. 5).

74 Sara Beltrame, *op. cit.*



Tenía todo lo que quería, sí. Cada vez que íbamos al Liceo estrenaba traje, pieles y joyas. A Enrique le gustaba que fuera siempre a la última. Y lucirme. Que cuando entrásemos en algún sitio todo el mundo me mirase. Porque se puede.

137

Figura 5. © *Y fueron felices comiendo perdices*, Núria Pompeia, 1970, p. 137.

Tanto Sole Otero como Ana Penyas escenifican la recuperación de la memoria familiar en sus trabajos. Como acabamos de ver, en *Naftalina* el espacio y los objetos provocan un viaje onírico al pasado, mientras que en la obra de Ana Penyas la voluntad documental se hace evidente hasta en el grafismo. La autora valenciana utiliza fotografías dibujadas gracias a la transferencia de instantáneas con disolvente, que combina con un dibujo de apariencia naif, lo cual confiere a su obra un estilo visual muy característico, semejante al *collage*. La amalgama de estas técnicas refuerza la sensación de veracidad, a la vez que crea un llamativo contraste entre el “dibujo infantil” y las “historias de adultos”⁷⁵. Por lo que atañe a la narración, la dibujante valenciana opta por retratar este proceso incluyéndose a sí misma en el relato, un recurso también empleado por Paco Roca en *Los surcos del azar*, o en *La vida es un tango y te piso bailando* de Ramón Boldú⁷⁶. Así, vemos a Ana hablando por teléfono con su abuela Maruja para contarle la intención de escribir un libro sobre ellas.

“Recordar es transitar en un mundo de imágenes”⁷⁷, escribe Anne Muxel. Por su parte, Susan Sontag afirma que la fotografía “secciona un momento y lo congela”⁷⁸; de ahí que sirva para aportar pruebas de lo real y cimentar el relato en un contexto histórico preciso. Las fotografías son auténticas “cápsulas espaciotemporales” que permiten luchar contra el olvido a la vez que tejen un vínculo entre pasado y presente, nos dice Christine Ulivucci⁷⁹. Lejos de ser “guardiana[s] de un tiempo inmutable y nostálgico [...], exhorta[n] a reconsiderar el pasado”. A través de las instantáneas, se trata entonces de revitalizar y volver a interrogar “la

75 Esther Claudio-Moreno, “I Prefer To Explore”. La traducción es nuestra.

76 Véase Patricia García Ocaña, “Cuestionamientos fenomenológicos alrededor de la memoria en *La vida es un tango y te piso bailando* y *Los surcos del azar*: la memoria, entre realidad y ficción”, *L'Entre-deux* [En línea], VII, 2 (diciembre 2020): <<https://www.lentre-deux.com/?b=141>>, (consultado el 31/07/2023).

77 Anne Muxel, *op. cit.*, p. 43. La traducción es nuestra.

78 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Debolsillo, 2008, [1977], p. 25. *Apud* Elena Masarah, “El cómic en la era del testimonio. Una aproximación teórica” en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2021, pp. 37-46 (p. 42).

79 Christine Ulivucci, *Ces photos qui nous parlent. Une relecture de la mémoire familiale*, Paris, Payot, 2014, p. 18. La traducción es nuestra.

memoria de las experiencias vividas"⁸⁰. Así, por ejemplo, en una escena de *Estamos todas bien*, Herminia le muestra a su nieta el álbum familiar, donde se yuxtaponen fotografías reales y otras dibujadas, a medida que le va contando las historias que encierra cada instantánea, animada por las preguntas que esta le hace. En la página, que imita la del álbum de fotos, aparecen abuela y nieta conversando y hojeando este objeto tan simbólico de la memoria familiar, como si, al construir juntas la memoria, pasaran a formar parte de dicho álbum (Fig. 6).



Figura 6. © *Estamos todas bien*, Ana Penyas, 2017, s/p.

En el caso de *Naftalina* y de *Estamos todas bien*, las voces de las abuelas y nietas dialogan, se completan, se superponen y, a veces, se sustituyen. El Yo es asumido a veces por las nietas y otras por las abuelas, de modo que parece fluir como si se tratara de pasar el testigo entre generaciones. A diferencia de *Estamos todas bien*, en *Naftalina* el proceso de investigación llevado a cabo previamente por la autora queda fuera del relato, pero

80 *Ibidem*.

esta obra también reposa sobre el diálogo con los antepasados vivos o muertos. Como explica Sole Otero, “rescato principalmente las historias que me contaba mi mamá: las ha repetido tantas veces que son [...] como mitos familiares [...]. Lo que hice fue volver a preguntar y escuchar esas historias para unirlas con historias del barrio de mis abuelos”⁸¹.

La memoria y el diálogo intergeneracional evidencian las conexiones y las continuidades de las opresiones, pero también acercan, a pesar de las diferencias, las experiencias de las abuelas a las nietas a partir de problemáticas comunes, generando un sentimiento mutuo de empatía y de compasión, pues la memoria compartida, en palabras de Lemieux y Gagnon, “nos permite habitar el mundo con otros, tener un mundo en común”⁸²; permiten, asimismo, romper el silencio que envuelve a las familias, causando malentendidos y alimentando tensiones que se heredan y se transmiten. *Estamos todas bien* constituye un excelente ejemplo del papel positivo y crucial que ejercen las abuelas en la educación de las nietas y la transmisión de la memoria familiar. Valga como ejemplo la viñeta en la que Herminia le cuenta a su nieta Ana que su abuela, la tatarabuela de Penyas, le contaba cuando niña los cuentos “que luego te contaba yo a ti cuando eras pequeña”.

Sin embargo, la transmisión de la memoria se topa también con sus escollos por el paso del tiempo, el desinterés de la sociedad o de los propios miembros de la familia, pues, como le espeta Vilma a Rocío, “¿cuál es el sentido de recordarlo? si el pasado ya pasó y la historia no se puede cambiar”. En el caso de *Y fueron felices...*, la abuela es la encargada de educar a su nieta, pero también la transmisora de una memoria “inventada” sobre su hija, Eulalia. Por este motivo Nuri, la nieta, está convencida de que su madre murió ahogada en el mar, cuando en realidad huyó de España por motivos políticos. Cabe destacar que *Y fueron felices...* es la única obra del corpus en la que no hay ningún diálogo entre las protagonistas. La estructura fragmentada de la novela gráfica y el empleo de tres idiomas diferentes para cada relato (la abuela se expresa en catalán, Eulalia en francés y Nuri en castellano) refuerza la sensación de ruptura entre generaciones que no pueden dialogar entre sí. La historia familiar, a la que sí acceden quienes leen el libro, nunca llega a transmitirse entre ellas.

81 Mariela Acevedo, *op. cit.*

82 Denise Lemieux y Eric Gagnon, *op. cit.*

CONCLUSIONES

De las tres autoras de nuestro estudio, Núria Pompeia fue la primera en abordar los secretos y traumas familiares desde el humor y la ironía en *Y fueron felices...* Abrió así un género autoficcional *avant la lettre*, convirtiéndose en una pionera dentro de lo que podemos denominar una “autobiografía colectiva”, retratando las experiencias íntimas de buena parte de las mujeres de su generación. Las dos obras contemporáneas de nuestro corpus se adscriben a esta misma tendencia. Los tres relatos aquí estudiados, aun con su componente imaginativo y las licencias creativas del cómic, acarrearán una “veracidad subjetiva”, y como tal son parte de lo que María Rosón y Rosa María Medina denominan “un archivo de lo íntimo”⁸³; mientras que Mariela Acevedo prefiere hablar de “un archivo feminista colectivo”, es decir, de un archivo “construido sobre voces anónimas [...] que nos ayudan a comprender, a mirar a nuestras abuelas, a mirarnos en ellas”⁸⁴.

Como hemos observado, la libertad creativa y la búsqueda incesante de un nuevo lenguaje estético que materialice discursos alternativos y disonantes sobre el género va de la mano de un discurso feminista que se expresa tanto en la forma como en el fondo, y que se nutre del contexto sociopolítico en el que las tres autoras han desarrollado y desarrollan sus carreras. Sole Otero y Ana Penyas pertenecen a una generación que mira hacia el futuro con cierta angustia, pero que también pone su mirada en el pasado para intentar encontrar respuestas al malestar de las sociedades actuales.

Según Julio Aróstegui, la española se encontraría, desde hace unos años, en lo que denomina la “memoria de la reparación”⁸⁵, una fase en la que la memoria de los “vencidos” emerge en el espacio público reforzada

83 María Rosón y Rosa María Medina-Doménech, “Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, xxiv, 2 (2017), p. 421.

84 Mariela Acevedo, *op. cit.*

85 Claudia Jareño, Anne-Claire Sanz-Gavillon, Jesús Alonso Carballés e Isabelle Touton, “Introducción”, en *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, eds. Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño, Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2021, p. 20.

por los testimonios de sus actores y actrices o de sus descendientes. Esta nueva etapa se ha visto acompañada por una nueva sensibilidad y por un contexto social propicio para la recepción de tales testimonios. Para Ana Messuti, abogada de la querrela argentina, los jóvenes de la “generación activa”, que tienen entre veinticinco y treinta y cinco años, “no pueden recordar lo que no han vivido. Pero pueden ayudar a recordar”⁸⁶. A diferencia de la generación de los testigos, que presenció y sufrió los acontecimientos, y de la siguiente, a la que se ocultó los hechos, esta “generación activa”, nacida y educada en democracia, pregunta y se interesa por lo sucedido —en algunos casos, pero no siempre—, para liberarse del miedo, de los traumas y de los silencios que atraviesan las historias familiares. En nuestro caso, el papel de las nietas y su interés por el pasado resultan cruciales: son a la vez generadoras y transmisoras de estas memorias marginadas⁸⁷. En eso, feminismo y memoria histórica tienen algo en común, observa Penyas, pues “ambos se interesan por lo que ha sido tradicionalmente ignorado, deformado y devaluado por la Historia con H mayúscula”⁸⁸. En este sentido, los trabajos de las nuevas generaciones, entre las que se cuentan Sole Otero y Ana Penyas, junto con pioneras como Núria Pompeia, son un medio fundamental para rescatar, releer integrar e interpretar nuestro pasado reciente, poniendo ya en el centro de la “memoria democrática” la de las mujeres y los cauces de su transmisión.

86 Ana Messuti, *op. cit.*, p. 7.

87 Sobre la figura del nieto de republicano, Odette Martínez-Maler escribe: “El lugar que ocupan estos descendientes de republicanos (...) responde ante todo a profundas necesidades personales. (...). Algunos de estos descendientes son autores de obras en las que a veces se retratan a sí mismos (...). Convertidos en ‘transeúntes’, son, junto con otros, protagonistas de acciones de memoria. Sus actos responden a la necesidad de sacar a la luz pública, ante todo para ellos mismos, partes de las memorias relegadas”. Nos parece que esta reflexión puede aplicarse también a las dos autoras jóvenes de nuestro corpus: ver Odette Martínez-Maler, “Passeur de mémoire et figure du présent. *El nieto de republicano* (le petit-fils de républicain). En *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts visuels, la littérature et le théâtre*, dirs. Carolina Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian y Cristina Marinas, Palaiseau, éditions de l’École Polytechnique, 2008, pp. 43-52.

88 Esther Claudio-Moreno, “I Prefer To Explore (...)”.

Narrativas gráficas del yo y violencia machista en la producción de autoras de Argentina y Chile. El caso de Sole Otero y Supnem

MARIELA ACEVEDO

Universidad de Buenos Aires

acevedo.mariela7@gmail.com

Título: Narrativas gráficas del yo y violencia machista en la producción de autoras de Argentina y Chile. El caso de Sole Otero y Supnem.

Title: Graphic Narratives of the Self and Sexist Violence in the Production of Female Authors from Argentina and Chile. The Case of Sole Otero and Supnem.

Resumen: Este artículo indaga en los procesos de autonarración y autoproyección autoral desarrollados por Sole Otero (Buenos Aires, Argentina, 1985) y Katherine Supnem (Peñaflor, Chile, 1986), con el fin de analizar la forma en que ambas narran episodios de violencia machista dentro de sus trabajos gráficos, centralmente en *Poncho fue* (Hotel de las Ideas, 2017) y *Yo, la peor de todas* (Autoedición, 2023). Nos interesa reflexionar sobre el vínculo entre subjetividad y política, por lo que las contextualizamos en el resurgimiento del movimiento feminista y la emergencia de publicaciones y eventos de uno y otro lado de la cordillera.

Abstract: This article explores the processes of self-narration and authorial self-projection developed by Sole Otero (Buenos Aires, Argentina, 1985) and Katherine Supnem (Peñaflor, Chile, 1986), in order to analyse the way in which both narrate episodes of male violence in their graphic works, especially in *Poncho fue* (Hotel de las Ideas, 2017) and *Yo, la peor de todas* (Self-publishing, 2023). We are interested in reflecting on the link between subjectivity and politics, so we contextualise them in the resurgence of the feminist movement and the emergence of publications and events on both sides of the Andes.

Palabras clave: Autocómico, Autoras, Violencia machista, Afectos, Escena comiquera feminista.

Key Words: Autobiographical Comic, Female Authors, Sexist Violence, Affection, Feminist Comic Scene.

Fecha de recepción: 29/6/2023.

Date of Receipt: 29/6/2023.

Fecha de aceptación: 3/10/2023.

Date of Approval: 3/10/2023.

1. INTRODUCCIÓN

Las *escrituras del yo* en las historietas de autoras de América Latina constituyen una novedosa renovación de este género durante la última década. Nos interesa examinar aquí la percepción de la violencia desde la experiencia personal de creadoras de autocómic y preguntarnos por las formas de resistencia que posibilitan. Siguiendo a Oberti y Peller¹, indagaremos en los trabajos de historietistas que abordan su experiencia personal con la violencia machista de distinta índole (física, psicológica, económica, entre otras), en pos de elaborar un “archivo feminista”. Dicho “archivo”, como lo conciben Alejandra Oberti y Mariela Peller, es fruto del desplazamiento desde un archivo patriarcal hacia uno “hospitalario”. Y según Szurmuk y Virué², un archivo hospitalario se forma a partir de textos escritos por autoras/es cuyas marcas de género, clase, etnia, religión u orientación sexual los ubican en un lugar marginal dentro de los archivos oficiales. A partir de esta premisa, Oberti y Peller proponen “el uso de la literatura y las imágenes como lugares de expresión de lo afectado por las violencias y, a la vez, de producción de políticas de resistencia”³. A su juicio, seleccionar textos compuestos por autoras que tematizan la violencia contra las mujeres habilita preguntas en torno a la forma en que sus narrativas dialogan con el contexto social: “¿Qué situaciones hacen visibles y qué voces audibles? ¿Cómo narran la violencia contra las mujeres y desde qué estrategias formales intentan poner palabras al dolor?”⁴. El concepto de archivo también resulta central en la propuesta de Ann Cvetkovich, que se propuso construir un “archivo de sentimientos”, secuela de un sondeo de los trabajos y prácticas de la comunidad LGTBIQ en torno al trauma⁵. Valentina Yona apela a tal conceptualización para adscribir una narrativa gráfica como *Banzai* de Femimutancia (Feminismo Gráfico, 2021) a este

1 Alejandra Oberti y Mariela Peller, “Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad”, *Estudios Feministas*, xxviii, 2 (2020), pp. 1-13.

2 Mónica Szurmuk y Alejandro Virué, “La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta” *El Taco En La Brea*, 1, 11 (2020), pp. 67-77 (p. 69).

3 Oberti y Peller, *op. cit.*, p. 2.

4 *Ibidem*, p. 2.

5 Ann Cvetkovich, *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2018.

“archivo del trauma”, que permite narrar la violencia sexual durante la infancia y transformar sentimientos como la angustia o la depresión en experiencias de agenciamiento⁶. Haciendo suyas las palabras de Cvetkovich, observa que “este archivo [lo integran] artefactos culturales que se forman en y alrededor del trauma, provenientes de espacios culturales LGBTIQ+ caracterizados por producir frecuentemente géneros menores o experimentales”.

Por su parte, Alfredo Guzmán Tinajero señala que “la autoficción es una de las formas más comunes que las autoras utilizan para construir una reivindicación de lo personal desde los márgenes”⁷, ya que se ha presentado como “una especie de autobiografía bastarda en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido”⁸.

Podemos pensar que las experiencias que narran las autoras de *Poncho fue y Yo, la peor de todas* son hechos traumáticos que, a partir de su narración, cobran sentido al vincularse con una narrativa feminista más abarcadora, la cual las comprende. Tal como apunta Guzmán Tinajero,

en Argentina la creación de cómic de mujeres está cruzada por años de lucha feminista que se concentra en la aparición del #NiUnaMenos y las manifestaciones a favor de la ley del aborto, que dejó como icono más relevante la pañoleta verde, presente en casi todas las autoras. En Chile, por otro lado, las autoras están vinculadas a la explosión social acontecida en 2019, pero precedida y acompañada por años de clamor estudiantil, feminista y étnico que cristalizaron [en] un espacio coyuntural de cambio en el que convergen activistas y autoras⁹.

6 El trabajo al que me refiero de Valentina Yona se encuentra en prensa. Hice una lectura preliminar del mismo en el Seminario de crítica feminista de historieta y humor gráfico que organicé con Mara Burkart (2021), donde Yona lo presentó como monografía final. También se encuentra colgado en youtube (como presentación) en *Dibujos que hablan* (2022).

7 Alfredo Guzmán Tinajero “Construyéndome un cuerpo para luchar: el uso de la corporalidad en las autoficciones de Femimutancia y Marcela Trujillo”, en *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, coords. Ana Casas y Anna Forné, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2022, pp. 165-187.

8 *Ibidem*, p. 167.

9 *Ibidem*, p 165.

Llegados a este punto, nos resulta útil el concepto de “escena comique-
ra feminista” de la colega chilena Montserrat Mella¹⁰, quien, frente a la
noción de “campo” del sociólogo Pierre Bourdieu, incorpora a otras/os
actoras/es como pueden ser las/os fans, la prensa crítica y las/os investi-
gadoras/es. El término “escena”, trasladado desde el campo de los estu-
dios sobre las musicales, presenta sus diferencias con la escena (editorial)
comique-
ra que incluye la producción autogestionada y la producción
profesional. En nuestra aproximación, el concepto designará un circuito
alternativo al de la historieta masculina, de la cual persigue distinguirse; y
anudará las conexiones en red entre las escenas de Argentina y Chile (es-
cena translocal) o las formas de comunidad no territorial (escena virtual).
Es importante señalar que el término pretende evitar la identificación de
tópicos recurrentes como características de la narrativa gráfica femenina.
Por el contrario, el concepto de escena hace énfasis más en las prácticas y
coordinadas enunciativas que en los productos o sus actoras/es. Es decir,
no pretendemos adjudicarles a las autoras un posicionamiento que no
hayan declarado o asumido explícitamente.

2. GÉNEROS DE NO FICCIÓN GRÁFICA FEMINISTA

Según Claudia Andrade Ecchio, durante la última década se ha dado una
verdadera “explosión” en la producción de *narrativas gráficas del yo* por
autoras de América Latina¹¹. La misma estudiosa sostiene además —si-
guiendo a Leonor Arfuch— que, en tanto que relatos de experiencias,
pueden entenderse como “[...] expresión de una época, de un grupo, de
una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad”. Al
referirse a las escrituras del yo, Andrade Ecchio se detiene en la tesis de
Alfredo Guzmán Tinajero para caracterizar cómo se plasma en la histo-

10 Montserrat Mella, *Viñetas en resistencia. Escena de comic feminista producido en Chile durante 2008-2018*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2020 [tesis de grado para optar a la licenciatura en Diseño Gráfico].

11 Claudia Andrade Ecchio, “Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia”, *UNIVERSUM. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, xxxiv, 2, 2019, pp. 17-40.

rieta la construcción de la posición enunciativa autobiográfica¹². Guzmán Tinajero define “autocómico” como aquella narración en la que la autora o el autor es el eje discursivo del relato en la figura de un personaje desde donde se focaliza la narración, distinguiendo dos formas de autocómics: los factuales y los ficcionales. Prosigue Andrade Ecchio:

En ambos casos, esta forma discursiva permite, a través de la creación de un yo-gráfico, la construcción de un discurso de identidad, pero con procedimientos disímiles. En los autocómics de orden factual, la enunciación se articula a partir de cuatro elementos: la identidad entre el personaje principal y el autor, la comprensión por parte del lector que está frente a una enunciación factual —por lo que es necesario que tenga una referencialidad discursiva sólida que se afirme para aclarar la veracidad de la obra—, la presencia de un narrador extra-homodiegético actorizado con focalización interna fija —es decir, un narrador que describe las acciones que realiza el personaje y que admite únicamente una voz narrativa centrada en una sola persona— y una densidad referencial que concentre la mayor cantidad de información para autenticar a la persona y, con ello, el relato¹³.

El autocómico factual refiere un “relato de inspiración real que representa algo que tuvo efectivamente lugar”¹⁴, mientras que los autocómics ficcionales “no se respaldan en un pacto referencial ni presentan una referencialidad discursiva que autentique el cómic como cierto”¹⁵. El “autocómico autobiográfico”¹⁶ es un tipo dentro del autocómico factual que se diferencia de otros dos tipos de autocómics factuales: el diario y el documental. Entre los autocómics ficcionales, Guzmán Tinajero identifica, a su vez, la “autoficción”¹⁷ y la “ficción autobiográfica”:

12 Alfredo Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017 [Tesis doctoral].

13 Andrade Ecchio, *op. cit.*, pp. 20-21.

14 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, p. 167.

15 *Ibidem*, p. 321.

16 Guzmán Tinajero distingue además tres variantes temáticas recurrentes dentro del primer tipo (cómic autobiográfico): la autobiografía de formación, la autopatografía y la autobiografía de filiación.

17 Distingue también tres modalidades del autocómico ficcional de tipo autoficción: a) inverosímil, b) biográfica y c) especular.

La autoficción se vincula de manera directa con la realidad a través de la relación autor-personaje como portadores de la misma identidad, pero no por ello deriva en un relato factual. En oposición, en la ficción autobiográfica la relación textual entre autor y personaje no es explícita sino que se encuentra enmascarada. [...] Mientras que en la autoficción el autor transforma —o expande— su vida a través de la invención, en la ficción autobiográfica el autor se enmascara dentro de una ficción que oculta un fragmento de su vida¹⁸.

Hasta aquí un breve desarrollo de las variantes dentro de los autocómics. Presentamos ahora algunos aportes de colegas en torno al corpus de autoras de historietas en América Latina¹⁹. Susana Escobar Fuentes²⁰ y Paloma Domínguez Jería²¹ se han interesado por la novela gráfica autobiográfica hecha por autoras como documento o registro de la experiencia femenina/feminista. Un subgénero, según Escobar Fuentes, que se define por prestar especial atención a la representación del cuerpo y a los modos de narrar las luchas “contra las formas de dominación del sistema patriarcal, las relaciones con los hombres, la representación de la mujer, la experiencia con la violencia machista, así como la exposición de una subjetividad intimista que construye una identidad de las mujeres a partir de la exposición del mundo personal y profesional”²².

La tesis de Paloma Domínguez Jería también selecciona una serie de novelas gráficas en primera persona para analizar cómo las autoras lati-

18 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, pp. 321-322.

19 Para un panorama general remitimos a Gabriela Borges, Katherine Supnem, Maira Mayola y Mariela Acevedo, “Historieta feminista en América Latina: Autoras de Argentina, Chile, Brasil y México”, *Tebeosfera*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2018; y Marina Bettaglio, Elizabeth Montes Garcés y María Elsy Cardona, coords. del dossier “Con el lápiz en la mano: Mujeres y cómics a ambos lados del Atlántico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XLIII, 1, 2018.

20 Susana Escobar Fuentes, “La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria”, *Revista Fuentes Humanísticas*, XXXII, 60, 2020.

21 Paloma Domínguez Jería, *La construcción del sí mismo en el cómic autobiográfico de autoras latinoamericanas desde una perspectiva discursiva multimodal*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso [tesis doctoral].

22 Escobar Fuentes, *op. cit.*, p. 112.

noamericanas utilizan el lenguaje gráfico a la hora de caracterizar la construcción del *sí mismo* en el cómic desde una perspectiva discursiva multimodal. Se propone revelar los temas recurrentes a los que apelan, cómo elaboran su imagen gráfica para expresar ese yo y, finalmente, identificar a través de qué metáforas visuales relativas a la subjetividad dan cuenta de su experiencia.

Nos ocupamos aquí de dos narrativas gráficas que articulan elementos autobiográficos en el relato de los procesos de enamoramiento/ruptura de una pareja heterosexual atravesada por episodios de violencia. Ambas resultan intervenciones que se posicionan en la escena comiquera feminista como expresiones que dialogan con las demandas del movimiento de mujeres y diversidades, aunque difieren en su forma de representar la violencia. Una primera hipótesis se cifra en que la diferencia remite a los lugares de enunciación en los cuales se posicionan las autoras, que apuntan a dos enfoques feministas diferentes. Para ello, nos detendremos brevemente en la producción y las trayectorias profesionales de ambas antes de analizar *Poncho fue* de Sole Otero²³ y *Yo, la peor de todas* de Katherine Supnem²⁴.

3. BREVE CARACTERIZACIÓN DE LAS AUTORAS Y SU TRAYECTORIA

Sole Otero estudió diseño textil y es historietista y humorista gráfica. Integró el *staff* de “Historietas Reales” (2008), blog autobiográfico con el que se dio a conocer gracias a *Sólo le pasa a Sole* (2006-2012). En la red también publicaría *La verdad de la milanese* (2010-2011) y *La Pelusa de los Días* (2012-2015, editada por La Cúpula en 2015). Formó parte de la Colectiva Chicks On Comics entre 2008 y 2017, participó en muestras colectivas y su trabajo apareció en Argentina y Europa. Dos veces ganadora de la beca para la realización de obra en la *Maison des Auteurs* en Angoulême, con quienes creó *Intensa* (su segunda novela gráfica) y *Naftalina* (la tercera), actualmente reside en Francia y el año pasado ha recibido el Premio del Público en el Festival de Angulema (2022). Sobre su inserción en lo que hemos denominado

23 Sole Otero, *Poncho fue*, Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2017.

24 Supnem, *Yo, la peor de todas*, Peñaflo, Autoedición, 2023.

escena comiquera feminista, se reconoce en efecto como tal, aunque no militante²⁵.

Katherine Supnem, o Supnem, a secas, es el pseudónimo de Katherine Muñoz Barrales. Supnem es acrónimo de un verso tomado del tema *One* de la banda irlandesa U2: “We’re one, but we’re not the same”, traducido como “Somos Uno Pero No El Mismo” (SUPNEM). Docente de Filosofía, su posicionamiento feminista es radical, interseccional y transfeminista. Participó en la revista *Tribuna Femenina Comix* bajo la dirección de Melina Rapimán, se formó en el taller de Marcela Trujillo, también conocida como Maliki, y conformó la colectiva Tetas Tristes, que impulsa y lleva adelante el Festival Comiqueras (seis ediciones entre 2016 y 2022). Su producción se encuentra dispersa en fanzines y es una de las más significativas dentro de la escena independiente²⁶. Su primera novela gráfica, *Yo, la peor de todas*, condensa esta obra autogestionada y puede leerse en paralelo a los diarios *Relaciones y Revoluciones I* (2020/21) y *Relaciones y Revoluciones II* (2021/22), donde registra el estallido social en Chile (octubre 2019) y el impacto de la pandemia a raíz de la COVID-19. Su trabajo ha recibido menos atención que el de Otero; aun cuando quepa citar los asedios de Montserrat Mella²⁷ e Isidora Carvajal Navarro²⁸.

25 Cfr. con Andrés Valenzuela, “Sole Otero: “Trato ciertos temas porque soy mujer, pero no soy una militante feminista””, *Página 12* [en línea] (27/01/2022): <https://www.pagina12.com.ar/396836-sole-otero-trato-ciertos-temas-porque-soy-mujer-pero-no-soy-> (consultado el 20/06/2023); y Elisa McCausland, “Sole Otero: ‘Me descubrí feminista haciendo cómics’”, *Pikara Magazine* [en línea] (20/04/2019): <https://www.pikaramagazine.com/2019/04/sole-otero/> (consultado el 20/06/2023).

26 El Catálogo de mujeres chilenas en la Historieta (2021) con apoyo de PROChile no la incluyó, a pesar de ser gestora, impulsora, autora y editora, dado que su trabajo permanecía inédito (no contaba con ISBN). La exposición *Coordenadas gráficas* la incluyó entre las diez exponentes de referencia de Chile.

27 Mella, *op. cit.*

28 Isidora Carvajal Navarro, *Construcción de carreras artísticas de autoras de historieta en Chile (2010-2021)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2021 [tesis de grado para optar por la licenciatura en Sociología].

4. *PONCHO FUE*

La primera novela gráfica de Sole Otero salió publicada a la vez en Argentina y España²⁹. Comparte cualidades con el autocómic factual de tipo autobiográfico (basado en una experiencia de violencia que afectó a la autora)³⁰, en tanto que “relato de inspiración real que representa algo que tuvo efectivamente lugar”³¹ y con los autocómics ficcionales, toda vez que “no se respalda en un pacto referencial ni presenta una referencialidad discursiva que autentifique el cómic como cierto”³². Sin embargo, dentro del autocómic autobiográfico suele existir una homonimia entre autora/narradora/personaje como primer gesto autentificador, también leído como voluntad autobiográfica que aquí no se da. En *Poncho fue* el nombre del personaje marca en cambio una voluntad ficcional, estaríamos entonces frente a un autocómic ficcional de ficción autobiográfica en donde la relación textual entre autor y personaje no resulta explícita, sino que se encuentra enmascarada. Así, los discursos exteriores a la obra y las marcas textuales que mencionamos permiten ubicarla como un hecho de la vida de la autora ficcionalizado en clave de novela gráfica. La dificultad para esclarecer si se trata de un autocómic factual de tipo autobiográfico o un autocómic ficcional del tipo ficción autobiográfica se deriva del tema. En tanto que relato factual, la autora se expone como personaje al asumirse como víctima de violencia y también como agresora de su pa-

29 En Argentina la editó Hotel de las Ideas, en 2017, y simultáneamente, en España, el sello La Cúpula. La edición española respetó el español rioplatense y agregó al final un glosario de términos para explicar los modismos porteños.

30 El carácter autobiográfico se desprende principalmente de declaraciones de la autora a la prensa, ya que Sole Otero ha afirmado que se basa en una experiencia personal. La historia es narrada desde la perspectiva de Lucía, quien, al igual que Otero, es ilustradora *freelance*. Así, además de las declaraciones de la autora y de las características que permiten identificar al personaje de Lucía con su creadora, otras marcas en el texto —paratextuales— señalarían el carácter de autocómic factual: las palabras que le dedican en la contraportada del libro tanto PowerPaola (identificada con la historieta autobiográfica por su reconocido trabajo *Virus tropical*) como Fer Calvi. Este último señala el carácter catártico de la obra para el eventual lector o lectora, y el deseo de que “el proceso de hacer la historieta haya funcionado igual para su autora”.

31 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, p. 167.

32 *Ibidem*, p. 321.

reja. La novela gráfica es, así, una elaboración de un proceso en el que la protagonista siente vergüenza y culpa; y aunque, por un lado, testimonia su experiencia como un acto de superación, también sabe de la exposición a la que se somete, recurriendo a un yo gráfico desplazado y enmascarado con los procedimientos de la ficción.

El título *Poncho fue* remite a un juego infantil donde quien ve un auto escarabajo golpea a su acompañante ocasional antes de que este lo haga primero. Sobre esta metáfora, la autora construye su narración gráfica sobre la violencia de pareja que tiene como eje central el maltrato psicológico y emocional. Una forma sutil de violencia se convierte en malestar, en sensación de ahogo, miedo, culpa... e ira.

La historia comienza casi al final de la relación entre Lu y Santi: espiamos su intimidad y podemos reconocer allí sutiles situaciones de manipulación, de usos desiguales del tiempo, de silencios que disciplinan, de discusiones tontas que desatan peleas espantosas. El contraste de esos colores brillantes con una historia que se va volviendo cada vez más espesa es sólo uno de los recursos gráficos que explora Otero. Los climas que dibuja en sus viñetas plasman las sensaciones de sus personajes que comunican rápidamente estados complejos sin caer en esquematismos. La narración no pretende verificar hechos, sino que ordena la historia a partir del presente de la ruptura y *flashbacks* que muestran el pasado de la relación antes de incidir durante los episodios más idílicos en ciertas señales de una violencia que irá *in crescendo*.

La autora utiliza dos arcos narrativos paralelos: la diégesis principal, que narra la ruptura, y una dimensión onírica —que reconocemos gracias a la paleta cromática—. Ambas se entretajan para narrar un trauma que lleva a la protagonista a dudar de su propia salud mental y de su capacidad para vincularse con otro de forma no violenta.

La mayoría de los trabajos que analizan la obra entienden esta narración como un relato de empoderamiento: tras la ruptura, Lucía recupera su autonomía, se perdona y logra superar tanto el deseo de estar con Santi como el odio que despertó en ella. Por ejemplo, Paloma Domínguez Jería lo resume en estos términos:

Poncho fue relata la historia de violencia emocional y física de Lu, la protagonista, y Santi. La narración es *in medias res*: comienza con el momento cúlmine de violencia física y psicológica entre ambos

personajes, posteriormente pasa a relatar el inicio de la relación que es idílica, los primeros indicios de comportamientos disruptivos por parte de Santi, los mecanismos de manipulación psicológica que ejerce Santi sobre Lu y, a causa de esto, el deterioro mental de la protagonista. La historia termina con la ruptura y elección de Lu por su bienestar emocional³³.

Aunque no lo explicita en la sinopsis, Domínguez Jería menciona luego que Lucía también es agresora: “Sole Otero muestra cómo su pareja se siente disminuido ante ella y, por lo mismo, realiza diversas acciones para revertir los roles. Además, de la violencia psicológica, en *Poncho fue* (2017) podemos ver que ambos incurren en violencia física, a consecuencia de las peleas que tienen”³⁴.

Acosta y Walczak señalan que la narradora de *Poncho fue* atraviesa distintas etapas, “pasando desde la minimización del acto violento, el desafío de los recursos de adaptación, [los] intentos de explicar por qué ocurrió y del significado de lo ocurrido, hasta la reevaluación positiva, cuando decide buscar ayuda y finalmente separarse de su pareja”³⁵. Al final de su análisis, concluyen que

la historia narrada por Sole Otero responde a la necesidad de hablar sobre el trauma que ha pasado al ser víctima de abuso psicológico. Al mismo tiempo, es un intento de recobrar la dignidad ante los ojos del otro, o de la otra, para que no la juzguen mal por haber sucumbido a una situación lastimosa. Para tal fin, la narradora debe mostrar que ha superado el problema y lo hace por medio de un *flashforward*: un año después de la ruptura con su abusador, se observa a la protagonista recuperada, sin dolores de estómago, ni de cabeza, sin haber usado medicamento alguno, disfrutando de la vida sana, viajando y realizándose profesionalmente. Al estar contando su historia, Lucía —o Sole Otero— practica el afrontamiento postraumático que le ayuda a sanar. La prueba más contundente de haber

33 Domínguez Jería, *op. cit.*, p. 98.

34 *Ibidem*, p. 111.

35 Karen Acosta y Grazyna Walczak, “¿Estamos todas bien? El empoderamiento femenino por medio de la narrativa gráfica de tres autoras hispanas”, *Revista Encuentros*, XXI, 01, pp. 168-181 (p. 173).

superado su desequilibrio es que rechaza volver a la relación tóxica con el hombre abusivo. Abandona el metafórico juego de “Poncho fue” golpeada, pero de manera definitiva. En cambio, crea una obra de alto valor estético y de contenido significativo para las personas que han estado sujetas a manipulaciones como las que ella sufrió³⁶.

En ambos análisis, sus responsables parecen señalar que es la protagonista quien decide separarse por su propio bien. Sin embargo, aunque coincidimos en que la protagonista se obliga a superarla, en la trama es Santi quien da por finalizada la relación en el momento en que —tras una discusión— Lucía reacciona agrediendo físicamente. Es la tercera vez que sucede: Sole Otero narra la ruptura y separación de una pareja donde el varón manipula y discute con su compañera, llega a romper su trabajo, ejerce violencia física, controla sus gastos y va minando su autoestima a través de distintas estrategias. Frente a estas situaciones de manipulación y abuso, Lucía intenta conciliar, se deprime y —en al menos tres situaciones— estalla y pasa a la agresión física. Durante la última pelea, ella lo golpea y él le da un ultimátum: si no se va de la casa que comparten, va a sacarla con la policía. Los padres de Lucía llegan a buscarla y, en efecto, ella inicia un proceso de recuperación con altibajos, que finalmente concluye como una conquista personal: se corta el pelo, viaja sola, sube una montaña y lo supera... ¿sí? Sin embargo, algo no termina de cerrar.

Bustamante Escalona cita a Elena Lozada y Katarzyna Paszkiewicz para aquilatar que “la presencia de figuras criminales femeninas suscita incomodidad, ya que nos enfrenta a algo que no es normativo y que transgrede tanto los estereotipos patriarcales como el armazón teórico de muchos feminismos”³⁷. Cabe entender, pues, que el relato que nos ocupa genere dicha incomodidad y haya sido calificado por Otero desde “misógino” hasta “feminista”³⁸. Lucía procura comprender sus raptos violentos contra su pareja, a la que empuja en una ocasión (p. 16), además de gol-

36 *Ibidem*, p. 173.

37 Fernanda Bustamante Escalona, “Mujeres y ficción criminal en cuentos de Ángela Hernández”, *Cahiers d'études romanes*, 44, 2022, pp. 133-154 (p. 149).

38 Sole Otero se refirió a las repercusiones del libro en una entrevista con Edu Benítez, “Sole Otero, una historietista en la búsqueda de heroínas tridimensionales”, *Revista Almagro* [en línea] (febrero, 2018), <https://www.almagrorevista.com.ar/sole-otero-una-historietista-la-busqueda-heroinas-tridimensionales>.

análisis que orillan estos episodios. Kottow y Traverso registran tres estrategias de las autoras para mostrar a estos personajes que incomodan:

tres formas de articulación del crimen femenino, que se dan con cierta insistencia y, a veces, de maneras superpuestas en las obras que conforman nuestro corpus [...]. A veces se abren paso intentos de escapar de un mundo masculino que subyuga a la mujer a sus cauces; en otras, irrumpe un actuar que no encuentra acogida en el lenguaje y queda sin explicación; y otras veces las escritoras crean máscaras —infantiles e irónicas—, donde lo femenino encuentra inusitadas formas de acogida⁴⁰.

Sole Otero se afana en representar gráficamente la segunda estrategia: la violencia como experiencia muda, como “paso al acto” que no tiene explicación en el lenguaje:

La violencia emerge ahí como el nudo que termina por atar un sinfín de contradicciones y dificultades, un actuar ciego contra un sistema social que no permite vislumbrar un espacio autónomo para las mujeres. Cuando a la razón se le niega su capacidad de articular un habla y una acción que encauce caminos de salida de la subordinación, es la violencia, una especie de acto puro, sin discurso, el que se abre paso⁴¹.

Este denominado “paso al acto” remite a la forma en la que el sujeto se vincula con su historia y su conciencia, con las formas en que es reconocido por otros, con las narraciones que (se) hace de sí. Para las autoras, “no hay nada relacional en el pasaje al acto; el sujeto queda despojado de todo, menos del hecho de que sigue estando allí. Este mero existir es lo que visibiliza el paso al acto, y lo pone en escena como experiencia”⁴².

La segunda cuestión que mencionamos como problemática es el tipo de relato de autosuperación personal o empoderamiento individual para (solo en principio) resolver la trama. Volvemos así sobre un detalle que ya hemos apuntado. Escribimos antes que hay dos arcos —el principal y el onírico— que discurren en paralelo.

40 *Ibidem*, p. 58.

41 *Ibidem*, p. 57.

42 *Ibidem*, p. 71.

Lucía decodifica señales dentro de este plano onírico sobre la relación violenta que tiene con su compañero. Es ahora cuando manifiesta su afinidad con los elefantes y vemos cómo Santi le asigna otro animal: el ciervo (p. 74) (Fig. 2).



Figura 2. Plano onírico: el ciervo como imposición de Santi.
Poncho fue de Sole Otero, p. 72 (Hotel de las Ideas, 2017).

La última secuencia de este plano de ensoñación de tres páginas (pp. 194-196) muestra un encuentro de Lucía con ella misma y cómo finalmente se perdona y logra soltar a Santi. Domínguez Jería analiza esta secuencia final a partir de la metáfora del espejo:

al final de la obra, hay una serie de ilustraciones que permiten re-tratar la interioridad del personaje. En la viñeta 1 [...] podemos ver a Lu desnuda [en el] centro de la imagen, pequeña, rodeada de

líneas con movimientos circulares, dando la sensación de vértigo, y el personaje pronuncia el enunciado “perdón”, en relación con los momentos en los que golpeó a su expareja Santi a lo largo de la narración. [...] De modo que, cuando se llega a la viñeta 6, en la que ambos avatares desnudos de Lu se abrazan, da cuenta de que Lu logra reconciliarse consigo misma, en relación con los pensamientos que la atormentan respecto a sus acciones; así logra mirarse a sí misma y verse como una víctima de la violencia a la que fue sometida por su exnovio⁴³.

Mientras tanto, la trama principal publica esta superación. Lucía ha logrado desengañarse, pero pareciera haberlo hecho a partir de un trabajo de autosuperación personal, con aires de relato *new age* de corte individualista. Parece la historia de una *self made woman* que nos dice: “Si yo pude, todas pueden”. De hecho, la metáfora con la que cierra la novela gráfica es la de escalar la montaña: conquistó sus miedos, superó sus traumas y, aunque un escalofrío recorre el cuerpo de la protagonista cuando se cruza con un auto escarabajo, también se convence de que por fin puede encontrarse con su ex y no caer en sus trampas. Sonreímos. Una que termina bien. Pero cuando llegamos a la última página, después de los agradecimientos y ya fuera de la diégesis... nos sorprende un ciervo (Fig. 3).



Figura 3. Imagen de ciervo en *Poncho fue* de Sole Otero, p. 215 (Hotel de las Ideas, 2017).

43 Domínguez Jería, *op. cit.*, p. 141.

¿Cómo interpretarlo? ¿Qué hacer con esa sensación de que Santi todavía puede, más allá del “fuera de cuadro”, del “fuera de historia” incluso, seguir imponiendo su deseo a Lucía? No tenemos respuesta pero sí una intuición: el relato de autosuperación individual es un cuento que nos alivia momentáneamente, pero no basta. Algo se desborda, cae fuera y desde allí nos reclama que sigamos pensando. Este final feliz está vinculado a lo que Virginia Cano denomina “relatos del egoliberalismo”⁴⁴. En “Solx no se nace, se llega a estarlo. Ego-liberalismo y auto-precarización afectiva”, la autora nos advierte de los relatos individualistas que permean incluso las retóricas activistas:

Construir un “yo” a la medida del neo-liberalismo es tarea de las tecnologías afectivas que promueven la idealización de un “yo que todo lo puede” (si así lo desea y se dispone), así como la afirmación de un individuo cuya vida y cuya valía personal quedan libradas a sí mismx, y cuyos vínculos afectivos se limitan a círculos restringidos y economías de afectación cuidadosamente precodificadas. En la afirmación férrea de un yo autónomo y libre se silencian no solo los entramados culturales, sociales y afectivos que nos hacen ser lxs que somos, sino también las desigualdades estructurales, las jerarquías inducidas y las violencias sistemáticas que coaccionan, obstaculizan o incluso imposibilitan la agencia de muchxs⁴⁵.

¿Cómo narrar ese yo sin tejer un relato individualista? Veamos el caso de Supnem y las estrategias que pone en juego.

5. EL TRABAJO AUTOBIOGRÁFICO DE SUPNEM

En 2017, con motivo de la convocatoria del segundo festival de Comiquerías, Supnem puso en circulación un manifiesto de su autoría que llevaba por título “¿Por qué un festival de autoras?”:

44 Virginia Cano, “Solx no se nace, se llega a estarlo. Ego-liberalismo y auto-precarización afectiva”, en *Los feminismos ante el neoliberalismo*, Adrogué, La Cebra, 2018, pp. 29-41.

45 *Ibidem*, pp. 33-34.

Este encuentro sirve para que nos sigamos escribiendo autobiográficamente, porque la autobiografía es la historia de los pobres, de los segregados que no tienen acceso a la historia universal, a aparecer en el gran relato que narra cómo es Chile, cómo es Latinoamérica. [...] Hacemos este festival porque lo necesitamos. Necesitamos espacios para decir que EXISTIMOS, para compartir conocimientos, conversar sobre nuestras prácticas artísticas y activistas, para complotar en conjunto, [...] porque no somos lindas, porque somos trans, cis, camionas, lesbianas, heteroNONormalizadas. [...] somos autobiográficas y políticas, abortamos, dibujamos bonito y feo [...] seguimos haciendo historietas, seguimos dibujando, corcheteando fanzines y creando espacios para compartir ideas y nuevas formas de colaboración mutua. Este evento es para celebrar la resistencia, para seguir existiendo y que las nuevas comiqueras no dejen de producir o de hacer historietas por falta de apoyo y censura⁴⁶.

La forma autobiográfica no es para Supnem solo el espacio catártico que la ayuda a comprender su existencia, sino que deja registro de la experiencia colectiva de ser artista mujer, transfeminista, bisexual, “marrona”, pobre y “sudaca”. *Yo, la peor de todas*⁴⁷ reúne doce fanzines publicados previamente como números de la serie “La vida cotidiana”, dibujados entre 2013 y 2018 (Fig. 4)⁴⁸. El libro no solo compila estas publicaciones autoconclusivas que pasan a constituir capítulos temáticos (“La soledad”, “Los miedos”, “El dinero”, “Sin hogar”, “Las amigas”, “La gordura”, “Las mujeres de mi familia”, “El feminismo”, “El arte”, “Las drogas”, “La menarquía”, “Las enfermedades”, “La sexualidad infantil”, “La primera vez” y “La verdad”), sino que en muchos casos se trata de una revisión que la autora realiza sobre una obra que redibuja, edita, ordena y amplía los episodios publicados y vendidos en ferias autogestivas o vía internet. Además

46 Supnem, “¿Por qué un encuentro de chicas que hacen cómics?”, *Comiqueras, festival de historietas hechas por mujeres*, <https://supnemilustraciones.blogspot.com/2017/09/> (consultado el 20/06/2023).

47 Supnem, *Yo, la peor de todas*, Peñaflor, Autoedición, 2023.

48 La edición de *Yo, la peor de todas* se vio retrasada dos años (se encontraba lista en 2021) porque la imprenta estafó a la artista. Supnem denunció a la imprenta en su blog bajo la entrada del 22 de febrero de 2022, “Funa a print factory spa por estafa”, disponible en línea en uno de sus blogs más antiguos que permanece activo: <https://supnem.blogspot.com/2022/02/funa-print-factory-spa-por-estafa.html> (consultado el 20/06/2023).

incluye al menos dos episodios inéditos: “La primera vez” y “La verdad”, que constituye el capítulo final. En el medio, Supnem publicó sus diarios de vida, escritos y dibujados entre 2020 y 2022.



Figura 4. Portadas de los fanzines *La vida cotidiana* de Katherine Supnem (2013-2018).
Fuente: <https://lavidacotidianacomics.tumblr.com>.

En este caso, la clasificación de autocómic factual de tipo autobiográfico resulta más clara: la autora se encarga de presentar su “yo gráfico” caracterizado como Sor Juana Inés de la Cruz, de quien toma el título, revelándose así como autora, narradora y personaje de la obra: “He decidido retratar mis bajezas sin ningún ánimo de ser imitada. Lo hago solo por el placer de poner una lámpara en el pantano de lo que soy, para que puedas mirar dentro de mi mundo interior. K. Supnem”⁴⁹. Y en la Introducción nos presenta a su yo gráfico con dos figuras: adulta y niña, dando cuenta de que lo que leeremos son sus vivencias.

El trabajo de Mario Faust-Scalisi⁵⁰ aborda la producción temprana de Supnem, fundamentalmente el fanzine/webcomic “Lia y sus líos. Una

49 Supnem, *op. cit.*, p. 5.

50 Mario Faust-Scalisi, “How to Discuss Sexual Identity, Minority Rights and Society in Chile? The Case of Katherine Supnem’s ‘Underground’ Comics”, en *Identity and History in Non-Anglophone Comics*, eds. Harriet Earle y Martin Lund, Nueva York, Routledge, 2023, pp.193 [Traducción propia].

niña buena con problemas de identidad de género”, cuya primera edición data de 2010 y su reedición de 2014:

Puede que Katherine Supnem no sea la elección más obvia de creadora de cómics para quien ve a Chile desde fuera, pero ella es clave para entender el papel de los cómics “underground” en Chile y en toda Sudamérica que debaten sobre la identidad sexual, los derechos de las minorías sexuales y la influencia de los cómics “underground” en la sociedad⁵¹.

Faust-Scalisi también menciona la serie *La vida cotidiana*⁵² y analiza algunos de los episodios. Señala que allí Supnem aborda problemas de sobrevivencia que afectan al día a día, como no tener dinero, encontrar un lugar para vivir, enfrentar la presión de las mujeres de su familia o la discriminación que sufren los gordos. Y apostilla con acierto que la artista plantea estas cuestiones no como temas aislados, sino buscando entender los vínculos entre sus problemas cotidianos y la sociedad. Lo ejemplifica con “Sin hogar”, el número 4 de la serie, donde no poder encontrar una vivienda es un problema del mercado de alquiler de departamentos en Santiago, que en el relato de Supnem se vincula con el sexismo y la discriminación contra las mujeres. Apunta Faust-Scalisi: “Con una clara postura feminista, los derechos de las minorías sexuales se discuten aquí entretnejidos con la discusión de las luchas chilenas cotidianas, y con ello el claro vínculo entre lo personal y lo social”. En los capítulos revisitados, Supnem recorre distintas cuestiones en torno a la experiencia de violencia: en la familia, en el encuentro con lo diverso, en la calle, la escuela y el trabajo. La experiencia de violencia machista no se encuentra separada de estructuras y condiciones que se enraízan en la clase, el color de piel o la dimensión sexogenérica.

Los últimos dos capítulos no se publicaron previamente como parte de la serie y constituyen la búsqueda de la autora para darle sentido al recorrido de más de diez años de producción autogestiva. Antes de abor-

51 *Ibidem*, p. 193.

52 Una versión digital de los episodios publicados en formato fanzine pueden consultarse en <https://lavidadcotidianacomics.tumblr.com/> y en <https://issuu.com/supnem> (consultado el 20/06/2023).

dar estos dos capítulos, remitiremos a otro par de trabajos que acometió en paralelo. Se trata de los diarios *Relaciones y revoluciones I*⁵³ y *Relaciones y revoluciones II*⁵⁴, donde Supnem retrata su producción durante el estallido social en octubre de 2019 y la pandemia y el aislamiento a partir de 2020.

Según la clasificación de Guzmán Tinajero, la forma diarística es un tipo de autocómic factual que se distingue de la autobiografía en tres puntos: primero, la capacidad de integrar distintos recursos formales y temáticos sin necesidad de una norma o un paradigma que los defina. Segundo, la intención (en un principio) opuesta a la autobiográfica, ya que el diario es un proyecto privado que no tiene aspiraciones de ver la luz. Tercero, la urgencia en el proceso de escritura. La autobiografía se origina en un proceso de reflexión, mientras que el diario parte de un impulso de inmediatez, de relatar los hechos lo más pronto posible sin necesidad de (re)organizarlos o darles estructura de relato. El investigador también subraya que el registro diario explicita la datación⁵⁵.

Los materiales que Supnem puso a circular en formato fanzine son, de nuevo en principio, un registro privado, ya que la artista habitualmente lleva un diario. En la presentación de *Relaciones y revoluciones I* (2020-2021), prologa el material con estas palabras:

Este fanzine fue dibujado y escrito directamente en mi diario de vida durante la pandemia. No está editado, son páginas sinceras en donde me muestro tal cual. Relaciones y revoluciones es el tema central, porque en las calles una revolución se gestó y luego el caos de una pandemia mundial apareció. Intenté ocultarme del caos externo y de la violencia política en mi casa, pero una revolución interior comenzó a emerger nuevamente. Mis relaciones humanas sexoafectivas siempre han sido un conflicto permanente que me ha costado resolver. Inseguridades, violencias del pasado y el no aprender de los errores me tienen atrapada en un limbo entre la relación y la revolución con les otros⁵⁶.

53 Supnem, *Relaciones y Revoluciones I* (2020-2021), Peñaflores, Autoedición, 2021.

54 Supnem, *Relaciones y Revoluciones II* (2021), Peñaflores, Autoedición, 2022.

55 Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo*, p. 263.

56 Supnem, *Relaciones y Revoluciones I*, p. 3.

Es en el segundo diario de vida donde más se explicita la relación con N, quien ejerce violencia verbal y psicológica hacia la autora y termina forzando una ruptura. Supnem intenta comprender aquí su dependencia emocional, y de la mano de la psicóloga llega al concepto de “disociación” para entender su conducta frente al maltrato de N. Supnem compara su situación con la de la sociedad chilena en los cómics para elegir a sus representantes (Fig. 5).

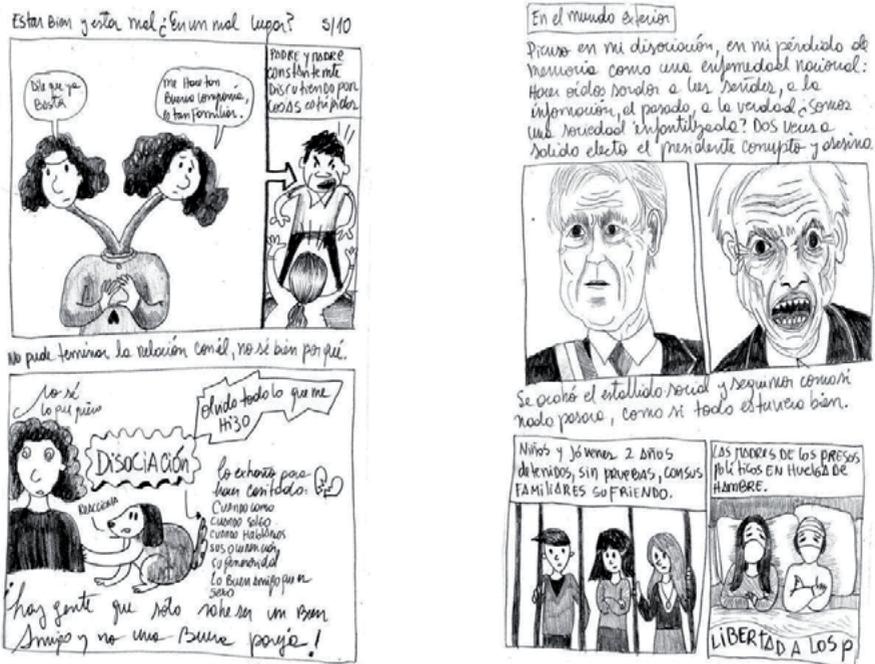


Figura 5. “Disociación” en *Relaciones y revoluciones II* (2021), pp. 46 y 49.

En el segundo diario, sobre la imagen del dos veces electo Sebastián Piñera, leemos: “Pienso en mi disociación, en mi pérdida de memoria como una enfermedad nacional: hacer oídos sordos a las señales, a la información, al pasado, a la verdad ¿somos una sociedad infantilizada?”⁵⁷.

57 Supnem, *Relaciones y Revoluciones II*, p. 49.

Los diarios se hacen eco a menudo de su trabajo de revisión y edición de la serie para convertirla en libro. En este trabajo de ida y vuelta, de lectura de su experiencia a la luz de los eventos político-sociales que atraviesa Chile, Supnem se pregunta en el “Diario 1”:

Chile va a cambiar su Constitución, ¿pero yo qué voy a cambiar de mí? ¿Qué es semejante a una Constitución en la vida de las personas? ¿Cuál es la dictadura que marcó mi espíritu? ¿Cuál fue el régimen militar que dañó lo más profundo de lo que soy y me tiene habitando esta injusticia emocional en la que no puedo ser feliz ni hacer valer mi dignidad?⁵⁸

Como una respuesta a estos interrogantes podemos leer los dos últimos capítulos de *Yo, la peor de todas*. En ellos Supnem reconstruye y le pone nombre y rostro a la violencia y el abuso intrafamiliar. Y a partir de un espacio de sanación místico consigue las respuestas que busca: allí, se observa y comprende su dolor y libera su ira (Fig. 6).



Figura 6. “La verdad” en *Yo, la peor de todas* (2023), p. 180 y 181.

58 Supnem, *Relaciones y Revoluciones I*, p. 23.

En el cierre de la novela, la Supnem adulta le dice a su yo de niña que no sabe cómo seguir. No hay final feliz. Hay un final que continúa en otras historias que están por venir.

5. CONCLUSIONES

Nos propusimos analizar dos narrativas gráficas del yo que tienen en común que quienes cuentan la violencia machista participan de la escena comiquera feminista en Argentina y Chile. En el primer caso, Sole Otero nos presenta la violencia psicológica y la afectación emocional dentro de una ficción autobiográfica que cuenta la historia desde la perspectiva de Lucía. A través de distintas escenas, hemos examinado diálogos y puntos de tensión de un contrato íntimo en dónde se delimitan las fronteras entre el consentimiento y la dominación. Estos acuerdos —tácitos o explícitos— se entretajan con la convivencia y la administración de tiempo y dinero y develan cómo la independencia económica de las jóvenes del siglo XXI no se traduce automáticamente en autonomía personal. Otero permite que, a partir de Lucía, podamos leer la vida de las mujeres solteras en las ciudades del siglo XXI, quienes viven sus vidas “emancipadas”, aun manteniendo la esperanza de un amor de novela. La pervivencia del mito del amor romántico con sus consecuencias sigue latente. La protagonista de *Poncho fue*, como la mayoría de las de su generación, podrá tener a lo largo de su vida distintos compañeros/as sexuales y afectivos sin que eso implique hijas/os, boda o estigma. También podrá fantasear con tríos o bordear experiencias de BDSM con absoluta naturalidad. Vivirá su sexualidad sin prejuicios, accederá a estudios superiores, a un trabajo elegido y bien pagado (e incluso mejor remunerado que el de su compañero) y a una relativa independencia económica hasta que algo haga ruido. Y ahí reconoceremos en Lucía a amigas, hermanas, compañeras, ¡o a nosotras mismas!, negociando el espacio y el tiempo en lucha campal. La independencia económica es importante, el desapego emocional se antoja más difícil y la autonomía sigue siendo un horizonte diario hacia el cual caminar. En una lectura feminista que se aparta de la idea de empoderamiento, propusimos una mirada crítica sobre un relato con las características

que Virginia Cano le adjudica a los relatos del “ego-liberalismo”, habida cuenta de que nos insta a “revisitar nuestras propias narrativas, estrategias y horizontes activistas sin inocencia”⁵⁹. La misma estudiosa insiste en que

debemos desconfiar de nuestras propias “ficciones emancipatorias” y “narraciones libertarias”. Lo mismo cabe para nuestros afectos y pretensiones revolucionarias. Porque la lengua y la sensibilidad neoliberal no se limitan a las pantallas o a las supuestas sensibilidades disciplinadas, se hace carne —y fantasma— de muchas de las afectaciones y narraciones que mueven a nuestros activismos y sus sensibilidades⁶⁰.

Además, en los relatos que analizamos, ambas autoras plasman cómo afectan los vínculos a sus experiencias domésticas, laborales y familiares: la salud (tanto física como mental) se ve resentida y la depresión aparece como síntoma. Arriesgamos, pues, con Renata Prati, que el ego-liberalismo colabora en “la construcción de imágenes del dolor y de la depresión como fenómenos netamente individuales y privados”⁶¹. La apuesta —advierte Pratti— es que el problema de la depresión pueda ser leído como uno de los sitios en que se hace carne la precariedad que tanto tiñe las escenas de nuestra contemporaneidad neoliberal. En este sentido, la segunda parte de nuestro análisis, aborda el trabajo autobiográfico de Supnem, quien vincula su disociación o incapacidad de ver el maltrato como tal con una forma de incapacidad colectiva: “una enfermedad nacional”. Entre la urgencia del diario y la revisión y edición de sus fanzines autobiográficos, la novela gráfica se constituye en otra forma de narrar las memorias desde una posición activista que politiza la voz autoral, haciendo presentes todas sus marcas de identidad, moldeadas por experiencias de comunidad, afecto y formas de injusticia y desigualdad.

Renata Prati y Virginia Cano coinciden en señalar que urge encontrar la manera de salir de ciertas formas que tienden a pensar afectos como la depresión, la culpa o la vergüenza como emociones paralizantes; en lugar

59 Virginia Cano, *op. cit.*, p. 39.

60 Virginia Cano, *op. cit.*, p. 39.

61 Renata Prati, “La infelicidad y sus metáforas. Depresión y agencia en tiempos de precariedad neoliberal”, *Mora*, XXVII, 2 (2021), pp. 27-43 (p. 30).

de eso proponen “formas alternativas de la agencia” que no se retrotraigan al modelo del individuo soberano y empresario de sí. Si bien la novela gráfica de Sole Otero puede ser leída desde ese modelo, la inquietante figura del ciervo en la última página nos invita a prestar atención a los relatos tranquilizadores. El final abierto de *Supnem* también parece apuntar a la continuidad, al ahora de las luchas, que definirán lo que viene.

Estos relatos configuran un repertorio afectivo devenido en archivo feminista: la depresión, la angustia, la ira, son afectos que permiten el agenciamiento. Ambas autoras señalan el valor catártico, terapéutico o transformador de la práctica de escribir y dibujar lo que las afecta; de ahí que vayan bastante más lejos de la mera exposición. Al hacerlo, nos facultan para que leamos algo de la experiencia estructural o colectiva, puesto que encontramos nuestra experiencia objetivada. Entre ambas construyen postales de una escena comiquera feminista potente, no exenta de conflictos y contradicciones, que hoy resulta un espacio de militancia y activismo tan vivo como en movimiento.

Miscelánea

“Por el de pila famosa” (DQ, I, 1): modesta conjetura cervantina¹

ANDREA BALDISSERA

Università del Piemonte Orientale

andrea.baldissera@uniupo.it

Título: “Por el de pila famosa” (DQ, I, 1): modesta conjetura cervantina.

Title: “Por el de pila famosa” (DQ I, 1): a Modest Cervantine Conjecture.

Resumen: La lección “por Hepila famosa”, que se asomó en el primer capítulo de la *princeps* del *Quijote* y luego desapareció durante siglos, sustituida por la enmienda trivializadora “por hacerla famosa” (ya desde la segunda edición de Juan de la Cuesta, 1605), ha acuciado a varios filólogos y críticos de nuestros días, instando a buscar miradas hermenéuticas capaces de justificar el enigmático nombre propio. La insatisfacción originada por las principales propuestas avanzadas hasta ahora —que se debaten aquí— obliga a considerar nuevas perspectivas. Por ello, se intenta mostrar que “Hepila” es, muy probablemente, síntoma y consecuencia de un proceso de deterioro textual que generó una falsa *difficilior*. Finalmente, se plantea una conjetura que se funda tanto en las circunstancias materiales como en la lógica discursiva del *Quijote*, el *usus scribendi* y la ironía de Cervantes.

Abstract: The reading “por Hepila famosa”, which appeared in the first chapter of the *princeps* of *Don Quijote* and then disappeared for centuries, replaced by the trivialising emendation “por hacerla famosa” (as early as the second edition of Juan de la Cuesta, 1605), has begun to trouble philologists and critics in modern times, urging the search for hermeneutic approaches capable of justifying the mysterious proper name. The frustration with the main proposals advanced so far—which are discussed here— makes it necessary to consider new perspectives. For this reason, an attempt is made to show that “Hepila” is most probably a symptom and a consequence of a process of textual corruption that generated a false *difficilior*. Finally a conjecture is put forward that is based both on the material circumstances and on the discursive logic of the *Quijote*, the *usus scribendi* and Cervantes’ irony.

Palabras clave: *Lectio difficilior*, Cervantes, *Quijote*, Hepila, Conjetura.

Key Words: *Lectio difficilior*, Cervantes, *Quijote*, Hepila, Conjecture.

Fecha de recepción: 21/7/2023.

Date of Receipt: 21/7/2023.

Fecha de aceptación: 24/8/2023.

Date of Approval: 24/8/2023.

1 Estas páginas han contraído muchas deudas con Rafael Bonilla Cerezo, Paolo Pintacuda y Paolo Tanganelli, a quienes doy las gracias de corazón por sus preciosas observaciones. *Ça va sans dire*, todo lo que ‘no furula bien’ solo a mi seco cerebro se debe.

¿Qué es una lectio *difficilior* en la tradición de un texto? En su acepción más común, suele ser una lección que a la mirada ‘externa’ del filólogo (quien normalmente se ocupa de cierto pasaje en tiempos más modernos) le resulta, por alguna razón, cultural, semántica o lingüísticamente distante —y en cualquier caso no familiar— de los conocimientos y la condición psicofísica del copista o cajista que se dedicó a transmitir aquel mismo texto.

Podría decirse que es una lección demasiado ‘alta’, pero la vertical es solo una de las dimensiones de la distancia. Si, en efecto, una *difficilior* lingüístico-estilística o conceptual se debe en la mayoría de los casos a la pluma del autor, por lo general más culta que la del amanuense (o a la pericia de cajistas y correctores de los talleres tipográficos²), también podría surgir, aunque más raramente, gracias a fenómenos combinados: pérdida de materiales textuales, mala o escasa legibilidad de grafemas, apuros codicológicos, etcétera. Ante el obstáculo, el copista, el compenedor o el corrector —que leen/interpretan y a veces enmiendan lo que ven o perciben en la perícopa y en la página que hay que reproducir— reaccionan con reflejos más o menos inmediatos o automáticos, basándose en su propio acervo léxico y morfosintáctico, así como en su enciclopedia cultural y, huelga decirlo, también en el co-texto. Introducen entonces una desviación textual, a menudo trivializando, simplificando y vaciando el sentido de la lección. (Ni siquiera es necesario precisar que se ven influidos por el entorno y las circunstancias físico-fisiológicas en las que trabajan³). Y cuanto más proclive sea el intermediario a mostrarse activo, por retomar la afortunada expresión de Alberto Varvaro —o reactivo, si se prefiere—, más variada y creativa resultará la solución. Sin embargo, en la transmisión pasiva (la más frecuente y habitual: las tradiciones de textos traducidos, cuando permiten una confrontación con el modelo subyacen-

2 Con tal de que los intermediarios no procedan de un ambiente cultural del mismo nivel o tengan una formación hasta superior a la (o más rica que la) del autor. Pienso, para mencionar solo dos casos ejemplares, en algunos copistas de la poesía gongorina (Pedro de Valencia, Pellicer, Vázquez Siruela) o bien en las genealogías de comentaristas y gramáticos comprometidos en difundir textos ajenos.

3 Sobre la forma de trabajar en los talleres de imprenta, v., por ejemplo, el célebre manual de Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los compenedores*, [S. l.], [s. n.], [ca. 1680].

te, lo atestiguan bastante bien) las soluciones pasan por intervenciones de poca monta, orientadas a un arreglo tan simple como lineal: reajustes de formas singulares/plurales y de varias concordancias, restauración o eliminación de grafías, etcétera.

El carácter elusivo del concepto (y de la condición) de *difficilior*, que debería destacarse en la comparación con el *usus scribendi*⁴ —puesto que la lección más ardua está en el ojo del que mira, se precisan objetivaciones y *realia* a los que agarrarse—, no ha hallado demasiado espacio en los manuales, que solo a veces profundizan en el tema⁵. Sin embargo, siempre ha sido una herramienta ecdótica relevante, discutida inicialmente en la filología clásica y bíblica, fruto de un progresivo refinamiento de su formulación a partir de las primeras teorizaciones modernas (Erasmus, Rortello, Canter, Estienne y Le Clerc, a quien se atribuye la definición más temprana y ‘consciente’) hasta su adquisición por las filologías vernáculas⁶.

En unas bellas páginas de su *Storia della tradizione e critica del testo*, Giorgio Pasquali compara y analiza las definiciones sistemáticas de

-
- 4 La *difficilior* puede padecer, por otro lado, el fenómeno de la ‘reversibilidad’: *id est*, si por alguna (buena) razón cambia el punto de vista, engrosaría el número de las *faciliores*. A propósito del concepto de reversibilidad epistemológica entre hápax/error y *facilior/difficilior*, en virtud del *usus scribendi*, cf. Enrico Flores, *Elementi critici di critica del testo ed epistemologia*, Napoli, Loffredo, 1998 (pp. 11-12 y 27-28). La misma ambigüedad de ciertas lecciones —que enfrentadas en los ‘bandos’ de la *facilior* y la *difficilior*— así como el entorno en que se difunde el texto (culto, inculto, conservador o modernizador, etcétera), dan pie a acalorados debates, muy provechosos si se argumentan bien por parte de todos los contendientes.
- 5 Quiero traer aquí solo un ejemplo (les pido perdón a los demás autores de rigurosos manuales): sintética, pero muy bien trabada, es la presentación de la *difficilior* en *Elementi di critica testuale* de Paolo Chiesa (Bologna, Pàtron, 2002, pp. 87-90), donde se recuerda el fundamental criterio del *utrum in alterum abiturum erat*. El interesantísimo librito al cuidado de Corrado Bologna y Sivia Conte, *Lectio difficilior* (Roma, Nuova Cultura, 2005), reúne un florilegio de definiciones clásicas, además de una sugerente introducción de Bologna y varios estudios orientados a hilar fino el asunto de las *difficiliores*, respecto a las herramientas lingüístico-culturales que poseemos hoy.
- 6 Una valiosa síntesis sobre el concepto y las diferentes posturas a lo largo de la historia se halla en Luigi Ferreri, “Alcune riflessioni sul concetto di *lectio difficilior* nel mondo antico e nelle filologia moderna”, *Atti e Memorie dell’Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”*, LXX/N.S. LVI (2005), pp. 9-62.

Wettstein (*Prolegomena ad Novi Testamentis... editionem*, 1730) y Griesbach (*sectio* III de la segunda edición del Nuevo Testamento, 1796), este último deudor del primero, si bien más atrevido. Como recuerda el filólogo italiano, dichas definiciones brotan de la necesidad de establecer criterios a la hora de comparar lecciones, si no puede efectuarse una *selectio* mecánica⁷. Pero, por supuesto, una *difficilior* puede haber desaparecido y dejado huellas difractadas, según nos enseñara Contini⁸ (también el Contini ‘redimensionado’ por Lucia Lazzerini⁹) y comentó más tarde Avalle¹⁰.

Uno de los aspectos epistemológicamente más controvertidos, al calor de este debate secular, es el riesgo de proceder por automatismos o por cadenas de justificaciones meramente paleográficas, impulsadas por razonamientos circulares, sin atender al complejo de circunstancias y condiciones, tanto materiales como culturales, que deben sustentar en cambio la forma preferida o reconstruida¹¹.

7 Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 10-12. Cf. también el rico capítulo XI (“*La recensio*. Scelta fra le varianti”) del tratado de Franca Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984 (1975), pp. 107-119.

8 Gianfranco Contini, “Scavi alessiani”, en *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 99-134. Havet intuyó ya el problema de la difracción (lo recuerda muy oportunamente Ferreri, *op. cit.*, p. 12), pero también ofreció matizaciones muy provechosas: “Capítulo LX. El principio de la *lectio difficilior* (en caso de error indirecto, cf. §555) 1328. Cuando un fallo viene condicionado por otro anterior, ocurre a menudo que hay que hacer una elección paradójica entre variantes: el crítico experimentado optará por la lección menos clara, la *lectio difficilior*. Escogerá esta lección no para mantenerla tal cual, sino para extraer de ella la enmienda que busca. La *lectio difficilior*, de hecho, es el error directo o al menos el anterior [...] El principio de la *lectio difficilior* es esclarecedor en los casos en que la lección original se conserva por algún testimonio; entonces podemos ver sin error posible, siguiendo la progresión del error, cómo este pierde su evidencia a medida que va agravándose [...] (Louis Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911, p. 327).

9 Lucia Lazzerini, “Appunti e riflessioni in margine all’ecdotica di Gianfranco Contini”, *Anticomoderno*, III (1997), pp. 7-25.

10 D’Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Roma-Padova, Antenore, 2002 (1978), pp. 56-60 y 117-119.

11 Lo que suele ocurrir, si se valora solo (o casi) la faceta material de la avería y si se cree que “la máxima credibilidad” de una lección puede conseguirse “explicando cómo la progresiva corrupción de la lección original, así descubierta (eso es, la conjetu-

Entre las *lectiones difficiliores* figuran con cierta frecuencia los nombres propios, por ser generalmente asemánticos¹² y estar ligados a conocimientos que a menudo pueden definirse intertextuales, en cuanto que fruto de las lecturas que el autor o el cajista —las compartan o no— ponen en relación con lo que crean o componen respectivamente. Así pues, la onomástica y la toponimia provocan fácilmente lecciones desviadas, trivializaciones y deformaciones, debidas a todo tipo de interpretaciones erróneas. Por ejemplo, un nombre propio mal memorizado, poco conocido o completamente desconocido puede banalizarse y reconducirse en una forma más aceptable y habitual, dentro del diasistema lingüístico-cultural que caracteriza el acto de la reproducción¹³. Por otro lado, también puede interpretarse como nombre propio aquello que no lo es en absoluto: una sucesión de grafemas y signos que, en un contexto adecuado, por diversas razones —tanto paleográfico-codicológicas como psicológicas— sufre un vaciado de sentido. No es infrecuente, para aducir un caso similar, que un sustantivo común, de difícil o menos cómoda inserción en el sistema lingüístico de una L1, o incluso en el fragmento textual que se maneja, sea confundido con un antropónimo/topónimo por traductores poco avisados¹⁴.

ra), ha producido la lección transmitida y errónea. Lo que constituye un perfecto círculo vicioso” (Flores, *op. cit.*, p. 23). Entre paréntesis, si las disputas filológicas (con sus reflexiones teóricas) se han centrado principalmente en cuestiones léxicas o morfológicas, merece la pena mencionar una reciente incursión de Paolo Trovato (“Su un tipo di banalizzazione comune nella *Commedia* e in altri testi poetici: la riformulazione del verso come frase principale (con una scheda su *Inf.* x 77 e una su *Purg.* xxiv 57)”, *Studi danteschi*, LXXXVI (2021), pp. 117-127), quien ahonda en una tipología de trivializaciones claramente estructurales, de corte sintáctico.

- 12 Pero véase la atenta *interpretatio nominis* llevada a cabo por Paolo Cherchi (“Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil”, en *Cinco Siglos de “Celestina”: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat (Col.lecció Oberta), 1997, pp. 77-90.
- 13 Cesare Segre, “Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema”, en *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 53-70.
- 14 En el campo de la traducción, véase lo que ocurre en las versiones castellanas de Dante en la baja Edad Media: “*Inf.* xxxiii 31 con cagne magre: con cañe magre (c. 57v). Pascual interpretó este lugar como un falso italianismo, suponiendo que el traductor había entendido la expresión *cagne magre* como un nombre propio unido a la enumeración *Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi* del verso siguiente. Este malenten-

Partiendo del texto ejemplar de la *Piazza Universale* de Tomaso Garzoni, Paolo Cherchi procuró descifrar las fenomenologías inherentes a la transmisión de formas onomásticas (generalmente carentes de sinónimos), a través de una casuística rica y variada que va mucho más allá de la obra examinada; y ofrece un primer intento de clasificación, proponiendo normas basadas en principios muy útiles para nuestro estudio:

En general, puede decirse que, en la transmisión de un texto, los nombres propios están menos sujetos a corrupción que otros elementos, pero para ello deben cumplir dos requisitos fundamentales y opuestos: el primero es que la persona designada sea tan conocida que no puedan admitirse sustituciones ni fallos; el segundo es que se trate de un nombre raro e indique a una persona completamente desconocida: en este caso, el riesgo de interferencia de nombres similares es mínimo y, paradójicamente, debido a la reverencia que despierta lo desconocido, los nombres raros y desconocidos tienen autoridad. De ello se desprende que el ámbito en el que son posibles las corrupciones es el de los nombres propios de uso más frecuente, un vasto campo en el que también intervienen diversas motivaciones, desde la falsificación al ennoblecimiento, desde la fácil intercambiabilidad a la indiferencia total cuando el intercambio del nombre no altera la función que pueda tener el referente¹⁵.

dido queda confirmado por la glosa latina a *Inf.* XXXIII 31-33: *Ista nomina propria istarum familiarum, videlicet Cagne Mogre [sic!], Gualdi, Scismondi e Lenfranchi, sunt civitate Pisarum; consilio et favore quarum iste comes Ugulinus una cum filiis fuit peremtus fame in turri captus ut postea continetur in testo*” (Paola Calef, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della “Commedia” con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, p. 159).

- 15 Paolo Cherchi recuerda también el especial *status* lingüístico del nombre propio, con su ‘baja intensidad’ denotativa y connotativa, frente a los nombres comunes: “Onomastica e critica testuale nella *Piazza Universale* di Tomaso Garzoni”, en *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casa-grande, 1997, I, pp. 258-271, revisado en “Proper Names and Textual Criticism: The Case of Tomaso Garzoni’s *Piazza Universale*”, *Text*, XII (1999), pp. 73-90, y con más ricos ejemplos (según aclara el mismo estudioso), en “Onomastica e critica testuale. Il caso della *Piazza Universale* di Tomaso Garzoni”, *Critica del testo*, I (1998), pp. 629-652. Por ello, he acudido a esta versión —el pasaje citado está en la p. 631—. Cf. también las observaciones de Patrizia Botta (“Onomástica y crítica textual: peregrinaciones de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*”, *Criticón*,

Si los mismos traductores, lidiando con un término desconocido, pueden meter la pata e incurrir en groseros despistes (“En un caso, la mala separación de las palabras conduce a un error contundente, como cuando *amarissimis sane*, leído todo seguido, se interpreta como el genitivo de un nombre propio inexistente: *amarissimissane verbis* > por las palabras de Amarisimisana”¹⁶), ¿por qué un ‘intermediador’ —que transfiere el texto según una modalidad de reproducción intralingüística¹⁷— no podría cometer el mismo descuido? Reiterando que se tratará sin duda de una fenomenología reducida, pero no inocua en las vicisitudes de la transmisión de textos tanto clásicos como vernáculos, me limito a señalar aquí algunos *specimina*, es decir, pasajes que pueden testimoniar circunstancias que favorecieron, por razones paleográfico-textuales, un metaplasmo, con o sin reajustes fonéticos o morfológicos:

- a) I, 306 *crururanes* (por *crura nec*, con un doble error, de lectura y de división), que en su extraña forma nominativa plural se tomó tal vez por un nombre propio¹⁸.

LXXVII-LXXXIX (2003), pp. 97-111): en la *Tragicomedia* “[...] 4. es más frecuente la alteración de los antropónimos que la de los topónimos, que son menos blanco de persecución textual y suelen salir indemnes; 5. entre los antropónimos, los que más trueques y variación sufren son los más ‘difíciles’, de hechura clásico-erudita y de ardua interpretación; 6. es muy frecuente, en proporción con su escaso número, el cambio o la glosa del adjetivo onomástico, considerado como *difficilior* y estilema inusitado” (p. 101).

- 16 Giuseppe Mazzocchi y Olga Perotti, “La *Vida de Aristóteles* di Bruni: edizione e studio”, *Cultura neolatina*, LXIV (2004), pp. 251-284, p. 264.
- 17 Si lo miramos bien, la persona que está ‘reproduciendo’ un texto —en el mejor de los mundos posibles debería hacerlo de forma totalmente aséptica y fiel— va sometida a las mismas leyes de lo que Roman Jakobson (“En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 67-77) llamó “traducción intralingüística”, ya que se ve obligada a hacer suyo el mensaje y a remitirlo: a veces lo reformula más o menos conscientemente (por ejemplo, si está traduciendo) y en todo caso lo hace según su propio idiolecto, gráfico, fono-morfológico, etcétera.
- 18 Antonio Bernardini, “Studi intorno alla storia e alla critica del testo delle *Metamorfosi* di Ovidio”, *Studi italiani di filologia classica*, xvii (1909), pp. 203-230 (p. 211). Los versos latinos que suelen aparecer en los textos críticos rezan: “*crura nec ablato prosunt velocia cervo, quaesitisque diu terris, / ubi sistere possit, in mare lassatis volucris vaga decedit alis*”.

b) 2. 2. 2. 9 *La familia b* V. 491 puis la donrai a *Treneu* l’aufage *b* | puis la dorrai au *neveu* a l’aufage *aF*, a Desramé iert (et *E*) li *niés* et (a *E*) l’aufage *DE* (*om. ars*); *b* originalmente tuvo que compartir la misma lección que *aFm* donde el sustantivo ‘neveu’ se interpretó como nombre propio (‘Treneu’) y el complemento de especificación ‘a l’aufage’ se convirtió en su aposición¹⁹.

c) ¿Quién es este *Faustus Aliorum* que se asoma solo aquí? [...] Entonces me enteré, releendo el comienzo de la carta y meditando sobre este pasaje, de que Marineo no pretendía aludir a una sola persona, sino que hablaba en general. [...] La conjetura que propongo es *fastus aliorum* en lugar de *Faustus Aliorum*. La frase adquiere sentido en un significativo *crescendo* conceptual: *vores... fastus... magna verborum copia*; los *alii* son los otros maestros que sustituyen la enseñanza menos conspicua pero más sustancial de Marineo con sus lecciones magnílocuas²⁰.

d) VIII, 60 II, 288. 13 παλάθαν σὺ Kaibel] παλαθάνου ABDGMOP^{mg}. Q : φαλάνθου PQT^{mg}. V : παλάθαν οὐ CE Ald. φαλάνθου (de φάλανθος, ‘calvo’), frente al texto transmitido παλαθάνου (*vox nihili*) tiene el aire de un intento conjetural desafortunado (Φάλανθος como nombre propio aparece varias veces, inmediatamente después, en Ateneo, en VIII, 61), tal vez de Tomeo y tal vez introducido por él, en el cotejo, tanto en Q como en β²¹.

19 Cristina Dusio, *La Bataille Loquifer (edizione critica)*, Siena, Università di Siena, 2017 [tesis doctoral], p. 37.

20 Alessandro Perosa, “Recensione a Lucio Marineo Siculo, ‘Epistolario’, a cura di Pietro Verrua”, en *Studi di filologia umanistica. III. Umanesimo Italiano*, ed. de Paolo Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 353-356 (pp. 355-356).

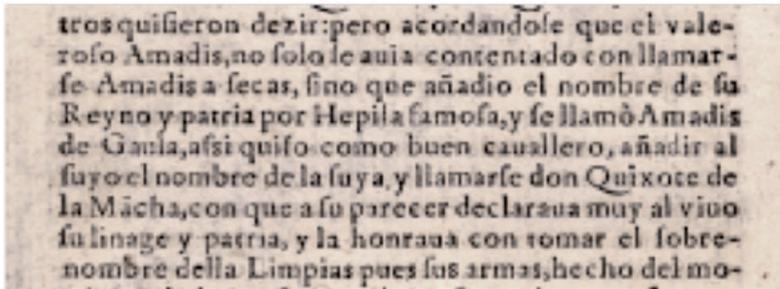
21 Federica Consonni, *Trasmissione e circolazione dei Deipnosofisti di Ateneo di Naucari in età bizantina e umanistica*, Venecia, Università Ca’ Foscari di Venezia, 2021 [tesis doctoral], p. 160. También podrían mencionarse fenómenos análogos, aunque no idénticos: casos de mala separación que, por ejemplo, generan antropónimos nuevos (y absurdos), modificando los originales al tiempo que revolucionan la sintaxis. Recordaba un célebre pasaje Emilio Martínez Mata (“La literatura en sus textos”, *Ínsula*, DCLXXXVII (2004), pp. 2-3): “En una comedia de Lope, *La escolástica celosa*, se lee en la primera edición: ‘Ya soy alma que atormenta, / piedra, tu peso y rigor, / y aunque eres pequeña en cuenta, / yo sé bien que no es mayor / la que Siphosus tenía’. No sabemos

Tales premisas y dicha ejemplificación, por muy pobres que sean, tal vez resulten de cierto provecho para abordar con la debida conciencia metodológica un célebre pasaje cervantino que todavía hoy continúa desafiando con su aura de misterio a lectores y filólogos. En el momento crucial que marca el (re)nacimiento de Alonso Quejana (o Quesada o Quijada) como caballero andante, el auto-bautismo desempeña una función esencial, según bien es sabido²²: la nueva identidad, que se construye sobre el

de nadie, en la mitología o en la cultura clásica, de ese nombre; sí, en cambio, de un personaje mitológico, Sísifo, que arrastra inútilmente una enorme roca: la piedra que el amor lleva a comparar su carga es en realidad 'la que Sísifo sustenta'. Se ponen en evidencia, pues, tres errores cometidos [...] en el último verso citado: uno por supresión de sílabas iguales o parecidas ('Sísifho'), otro por equivocación en la separación de palabras ('Siphosus tenta') y otro al confundir el grafema *t* por la *i* (¡sin percatarse de que la rima exige '-enta!'). Cf. también la "Nota onomástica" de la edición de Alberto Blecu y Nil Santiáñez-Tió ("La escolástica celosa", en *Comedias de Lope de Vega*. Parte I. 1.3, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997), donde se exhibe la *varia lectio* de los impresos [*A* = Zaragoza 1604]: "Sísifo. En su única ocurrencia (v. 1936) casi todos los testimonios varían la grafía del nombre: Siphosus *AC*: Sifho *D*: Sissifo *BEFGH*: Sifiso *I*" (p. 1396).

- 22 El tema del nombre y de la identidad es consustancial a la figura del caballero andante, según se desprende de muchísimas obras (para el *Amadís*, v. *infra*). Numerosos estudios se han ocupado de ello, entre los cuales destaca el clásico artículo de María del Carmen Marín Pina ("El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles", *Tropelías*, 1 (1990), pp. 165-175), quien aclara: "El nombre de pila es un nombre heredado, impuesto, del que el personaje quiere hacerse acreedor por méritos personales, a través de sus propias acciones. [...] Algunos caballeros lo desconocen y quieren descubrirlo para encontrar también así su linaje; otros lo encubren para hacerse dignos de él. Lo cierto es que este nombre de pila no los identifica a lo largo de su existencia y que se oculta con otros apelativos para protegerlo o glorificarlo. Son estos sobrenombres adquiridos los que en definitiva resumen la vida del personaje y dan también pleno sentido al antropónimo recibido.. Los caballeros, protagonistas de unos libros a los que dan título con su propio nombre, suelen cambiar de apelativo poco después de ingresar en el mundo de la caballería, tras el iniciático rito de la investidura [...] El Donzel del Mar descubre entonces su verdadera identidad y por algún tiempo se llama Amadís de Gaula; el novel Primaleón la encubre cuando sale de la corte bajo el nombre del Caballero de la Roca Partida; Palmerín de Inglaterra se hace pasar por el Caballero de la Fortuna; Floriano del Desierto, por el Caballero del Salvaje, etc., apelativos que pueden ir cambiando a medida que progresan en sus hazañas. En todos los casos el nombre se considera definición de la persona y por ello siempre que el caballero cambie de

apelativo ‘toponímico’ (según los cánones de la *descriptio personae*) y se forja según el modelo del *Amadís*, adrede recordado y explicitado, juega también con la ambigüedad de la estructura lingüística ‘de + topónimo’, típica tanto de las familias nobles (‘señor de’) como de los comunes mortales (simplemente: ‘originario de’). El pasaje en el que Cervantes, con su habitual y socarrona ironía, sigue paso a paso al protagonista de la novela en su transformación caballeresca, ha sufrido en la *princeps* los golpes adversos de la Tique tipográfica, como reconocen la mayoría de los editores. Y presenta una lección difícil de aceptar:



(*El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 - Biblioteca Nacional, sign. CERV/118)

estado y de sentimientos lo modificará” (pp. 173-174). Añado aquí otra aportación de relieve, es decir, el volumen de María Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre: Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015. A propósito de la polionomiasia de don Quijote, recuérdese la atinadísima observación de Rafael Bonilla Cerezo (“¿Por qué no firmó Don Quijote?”, en *La risa del caballero Marías. Escolios al Quijote de Wellesley. Notas para un curso en 1984*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2017, pp. 97-106): “Cervantes nos entregó un hombre sin nombre, o bien con demasiados nombres, que justo por eso decide renombrarse y conquistar, al fin, eterna nombradía. Por eso no puede rubricar ninguna carta, porque no sabría cómo hacerlo. El primer autor del relato, y los que vinieron antes, y los que vendrán después, sumieron el nombre del personaje, es decir, su identidad, en un mar de dudas, incluso para él mismo; y cuando al fin disfruta —o inventa— de un irónico antropónimo, [...] cuando el hidalgo podría expedirse su definitivo carnet de identidad novelesca, [...] de poco le sirve. Porque él, mejor que nadie, sabe que se ha puesto una máscara y que su nombre no es tal nombre. [...] Alonso Quijano nace anónimo, o mejor, sin apellido, a causa, paradójicamente de su abundancia de apellidos; se convierte en Don Quijote, su apócrifo, o, mejor, el más duradero de sus heterónimos” (pp. 102-103).

[...] pero, acordándose que el valeroso Amadís, no solo se avía contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su Reyno y patria por *Hepila famosa*, y se llamó Amadís de Gaula, assí quiso como buen cavallero añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quixote de la Mancha, con que a su parecer declarava muy al vivo su linage y patria, y la honrava con tomar el sobrenombre della (3v).

Ya en la segunda edición del *Quijote*, también de 1605 y de nuevo por los tipos de Juan de la Cuesta, el pasaje es modificado y enmendado con una solución que funciona, sí, pero que a todas luces resulta más banal (“por hazerla famosa”): se trata de una restauración ciertamente aceptable, aun cuando huele a arreglo ‘postizo’, o sea, a *facilior*. La corrección prevaleció durante mucho tiempo²³, al menos hasta que se recuperó el debate crítico en torno a la lección de la príncipe, que condujo esencialmente a dos soluciones: la vuelta al remiendo tradicional, con discusión en el aparato²⁴, o bien la restitución al texto de la (poco perspicua) forma original, aceptada a pesar de la incertidumbre y luego analizada y comentada en las notas.

23 Se remonta a la segunda edición de la *Primera parte* (del mismo 1605) y se halla en la edición londinense de Jacob & Richard Tonson (1738); en la de la Real Academia Española (Ibarra, 1780); en la de la Imprenta Real (1797-1798); en las dos de Juan Antonio Pellicer (Gabriel de Sancha, 1797-1798 e 1798-1800); en las de Diego Clemencín (1833-1839) y Juan Eugenio Hartzenbusch (1863) y así sucesivamente. El último estudioso precisaba en sus anotaciones al *Quijote*: “*Hepila* por *hacerla* es una de las erratas más torpes cometidas en esta edición, y salvada en las posteriores de Cuesta. No apuntaremos todas las erratas porque son muchas [y] algunas de ellas [...] fáciles de conocer” (*Las 1633 notas puestas por el [...] Sr. D. Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición de El ingenioso hidalgo*, reproducida por Francisco López Fabra con la foto-tipografía, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Ca., 1874, p. 14).

24 Preciso que Francisco Rico (“Del arte de editar a los clásicos. Diálogo entre Claudio Guillén y Francisco Rico”, *Historia*, xxxvii (1996), pp. 26-40; ya en *Ínsula*, 576, diciembre de 1994, pp. 11-14) había aclarado que “la *princeps* dice que don Quijote quiso llamarse de la Mancha ‘por Hepila famosa’, y si uno salva la errata como las otras ediciones antiguas, según parece inevitable, no es cosa de imprimir ‘h[acer]la’ o ‘hacerla’. La enmienda, como la inmensa mayoría de las enmiendas, debe señalarse (y razonarse) en el aparato crítico sin afligir al lector con paréntesis o cursivas que en ese punto no pueden sino distanciarlo del texto sin provecho” (p. 33).

La clásica edición del *Quijote* de Francisco Rico (me refiero especialmente a la actualización de 2004, con motivo del centenario de la novela de Cervantes) se mantuvo en la línea de la revisión de Cuesta, debatiendo en el aparato de errores y variantes la problemática lección de la príncipe:

46.7 por *hacerla famosa* edd. por *Hepila famosa* A [El nexa de las letras centrales de *hazer* en los autógrafos cervantinos (por ejemplo, Romera Navarro 1954: 71) puede fácilmente confundirse con —*epi*—²⁵. A. Blecua (1988: 40) sugiere que *Hepila* es errata por *hepilaxi* o *hepilexi*, con el valor de *epilepsis* ‘cognominatio, sobrenombre’. Carrasco Urgoiti (1972: 125) recuerda que Jerónimo de Urrea, vinculado a Épila, escribió una inédita imitación de *La Arcadia* con el título de *La famosa Epilia* (La anterior referencia la recogen ahora F. Sevilla Arroyo 1996-1998: 142, D. Mañero 2000 y F. López Serrano 2002, sin citar su procedencia, aportar datos nuevos ni dar sentido a la lectura de A). En fin, D. Ynduráin (1993) corrige en *rendilla famosa*²⁶: una forma en *-lla* no es imposible, pero *rendir* no

25 El propio Rico (“Por Hepila famosa’ o cómo no editar el *Quijote*”, *Babelia*, 14/9/1996, pp. 16-17) lo explicó de esta forma: “En la caligrafía del novelista, sin embargo, la zeta (y *hazerla* se escribía entonces con zeta) se prolonga mucho hacia abajo y, por ende, se presta a ser malinterpretada como una *pe* o una *y* griega (échese un vistazo a la segunda línea del autógrafo anejo), de suerte que, por ejemplo, un *hizo* del autor se entendió una vez como *leyó*. Una confusión de ese tipo se produjo sin duda al sacar a limpio (o a molde) el manuscrito cervantino: la *zeta* de *hazerla* se tomó por *pe*, y como en una voz tan frecuente el nexa con las letras contiguas estaría trazado tan veloz como imprecisamente, el resultado fue que la príncipe estampó ‘por Hepila famosa’” (p. 16). Puede que haya ocurrido así, pero: a) no sabemos a ciencia cierta si el cajista utilizó un autógrafo o bien una copia; y b) aún admitiendo que trabajara sobre un manuscrito de puño y letra de Cervantes, el alcaláino debió de trazar muy mal varias letras, aparte las extremas, y el componedor, de parte suya, debió de omitir algo (*Hepila-hazerla*).

26 A propósito de “rendilla”, un amigo muy querido me regala una jugosa conjetura, que cabe valorar: “por habella famosa”. Aunque es lección gramaticalmente aceptable, doy con algunos obstáculos para su acogida: más allá de la dificultad semántica (cf. las varias acepciones de *haber* en el *Diccionario de Autoridades*, en el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua Castellana por Rufino José Cuervo, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo*, Santafé de Bogotá, ICC, 1994; y en el *DCECH*), el itinerario gráfico *habella* > *hepila* supone demasiados cambios

está atestiguado en Cervantes ni en la época con el valor del francés *rendre* o el italiano *rendere*. Cf. también Rico 1996²⁷.

Si bien en algunos ensayos (me ciño a una gavilla significativa, aunque son varias las calas al respecto del sabio y añorado filólogo) Florencio Sevilla Arroyo parecía abrazar la sugerencia Épila-Hepila, más que la lección misma:

Ese es el caso de Hepila, que indudablemente adquiere resonancias paródicas respecto al topónimo y, con toda seguridad, respecto a *La famosa Epilia*, de Jerónimo de Urrea, tan cuestionado en la novela. Rico ateniéndose a la *lectio faciliior* seguida desde la segunda edición por la mayoría de editores, suplanta el siguiente pasaje del *Quijote* [...]. Con ellos se desprecia una *lectio difficilior* para devolver al texto del *Quijote* a la lectura vulgarizada desde comienzo del XVII, sin detenerse a explicar cómo es posible que un cajista inventase un nombre propio nunca oído (*Hepila*) a partir de un término tan corriente como *hazerle*, que no suele confundirse con 'palabro' alguno en las obras de Cervantes. [...] El especialista en la literatura de los Siglos de Oro seguramente habría reparado, antes de enmendar, en el siguiente pasaje del ms. 3.660, autógrafo de F. J. Andrés, de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se arroja bastante luz sobre el párrafo quijotesco: Don Gerónimo claro el apellido / de Jiménez de Urrea esclarecido [...] *Clarisel de las flores* / contiene suavísimos amores / y *La Epilia Famosa* / de *Épila su patria gloriosa* / las grandezas contiene²⁸,

en su estrategia editorial optó por una línea más prudente, dejando la lección original, mas declarando en nota que no era aceptable y discutiendo el valor y el peso de las dos variantes:

al mismo tiempo (a > e; b > p; e > i; ll > l) y no explicaría, pues, cómodamente la invención del topónimo por parte del cajista.

27 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, II, pp. 704-705.

28 Florencio Sevilla Arroyo, "Editar a Cervantes", *Voz y Letra*, IX/1 (1998), pp. 141-154 (pp. 150-151); luego en "Corregir a Cervantes: límites y riesgos", en *Cervantes 1547-1997: Jornadas de investigación cervantina*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer, 1999, pp. 15-52 (pp. 25-26).

Hepila: Así el texto de la *princeps* que respetamos, aunque no hace sentido, porque la enmienda más generalizada, *hacerla*, es inadmisibile (como lectura *facilior*) desde un punto de vista ecdótico²⁹.

Aunque muy sugerente, la tesis de la vinculación geográfica con el rincón nativo de Jerónimo de Urrea, el pueblo zaragozano de Épila —Cervantes pretendería burlarse así de un detestado colega— no acaba de satisfacer por la espinosa lectura (sintáctica y referencial) a la que obliga, y porque entraña el riesgo evidente de incomprensión por buena parte de los destinatarios del mensaje. La hipótesis fue defendida por David Mañero Lozano y retomada por Francisco López Serrano, pero, a mi juicio, persisten las dudas:

Amadís añadiría a su nombre el de su patria, al igual que estaría buscándose el engrandecimiento de la patria en la obra caballeresca de Urrea, lo que sitúa a esta en un plano de importancia evidentemente sobredimensionado, como es la práctica habitual en el discurso irónico de Cervantes. Esta posibilidad eximiría, en el caso de que entendamos que el antecedente sintáctico al que hace referencia el circunstancial de causa “por Hepila famosa” es el verbo “añadió”, del posible anacronismo e incluso falsedad de la influencia ejercida por la *Epilia* en el *Amadís*³⁰.

No me parece que posea mayor fuerza argumentativa la segunda afirmación de Mañero Lozano; o sea, que Cervantes nos guiñaba el ojo con un recurso alusivo:

29 Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Lunwerg, 2004, p. 74. En la edición publicada por Alianza (utilizo la de 1996) manifestaba: “*Hepila*: así reza el original, sin que haya forma humana de descifrar el sentido del término, y sin que satisfaga en absoluto la enmienda más generalizada (desde P2): *hacerla* (RM, MR, CL, JA, LM, AA, VG, JF, etc.), pues se explica mal que un cajista componga *Hepila* partiendo de *hacerla*. En todo caso, de acuerdo con el contexto, se podría pensar en Gaula o Francia” (*Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, I, p. 45).

30 David Mañero Lozano, “Por Hepila famosa: posible alusión a Jerónimo de Urrea en el *Quijote* de 1605”, *Revista de Filología Española*, LXXX/1-2 (2000), pp. 215-221; Francisco López Serrano, “El enigma de ‘Hepila Famosa’ o las travesuras intertextuales de Cervantes”, *Clarín*, VII/39 (2002), pp. 3-8.

‘famosa a través de Épila’; es decir: conocida, en tanto que referente caballeresco, a través de la labor de difusión literaria llevada a cabo por el importante centro cultural de Épila, donde se desarrolló una amplia actividad tanto historiográfica como literaria³¹.

Como ninguna de las obras de Urrea —que sepamos³²— está inmediata y manifiestamente conectada con el ficticio reino de Gaula (que aparece

31 Mañero Lozano, *op. cit.*, p. 221.

32 María-Soledad Carrasco-Urgoiti (“Las cortes señoriales del Aragón mudéjar y *El Abencerraje*”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 115-128; luego en *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Barcelona, Bellaterra, 2005, pp. 39-54) reconstruye que “un testimonio de que en años que no podemos precisar, o quizás simplemente en temporadas de descanso, el autor del *Diálogo de la honra militar* formó parte del círculo de Épila se encuentra en un comentario del cronista Andrés de Uztarroz sobre el libro de pastores que don Jerónimo escribió y no llegó a publicar. *La famosa Épila*, nos dice, era una imitación de *La Arcadia*; la acción tenía lugar en la Alameda del Conde, parque frondoso y amenísimo, emplazado en una península formada por un recodo del río Jalón, que luego, ‘bolviendo su curso a la mano diestra’ —en palabras de don Jerónimo—, ‘se dexa correr mansa y agradablemente por la espaciosa huerta’ ”, p. 48). María del Carmen Marín Pina (“*Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 451-480), explica que: “Gutierre de Cetina la incluye también en su composición ‘De Gerónimo claro el apellido’, cuando hace el elogioso recuento de sus obras: ‘y la *Epilia famosa* / de Épila su patria gloriosa / las grandeza contiene’, en *Obras de Gutierre de Cetina*, ed. J. Hazañas y la Rúa, Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895, I, pp. 127-128. D. Mañero Lozano [...] señala que Uztarroz en 1639, en su *Museo antiguo y moderno de los historiadores de Aragón y su corona*, ms. 9457 de la BNM, la cataloga como relato caballeresco: ‘La famosa *Epilia* libro cavalleresco no está impreso”, p. 219; sin embargo, creo que cuando hace esta afirmación, el doctor Juan Francisco Andrés todavía no ha visto la obra y resulta más precisa la información que brinda en su *Elogio a la memoria ilustre de Don Gerónimo Ximénez de Urrea*, impreso, como ya se ha dicho, en 1642, donde identifica esta nueva *Arcadia* con la alameda del Conde y copia el pasaje de su descripción, a la vez que explica el origen del mármol blanco que en ella se encuentra. Después vuelve a mencionarla en los mismos términos pastoriles en el *Borrador de la Bibliotheca de los escritores del Reyno de Aragón*, ms. 9391 de la BNM, p. 220, mencionado por Geneste, art. cit., p. 368. A todas estas citas hay que sumar la incluida en el manuscrito de su *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el Clarín de la fama*, publicado por Ignacio de Asso en Amsterdam, en 1781: ‘*Clarisel de sus flores* / contiene suavísimos amores, / y *La Epilia famosa* / de Épila su patria gloriosa / las grandezas contiene’, p. 126. Cuando la describe Uztarroz, la obra se en contraba

fugazmente en la primera parte del *Clarisel*³³), se entra así en un juego de rebotes semánticos y temáticos que amortigua el vigor de la referencia irónica y resta carga expresiva al texto cervantino, habitualmente lleno de sentido y sólidamente trabado. El salto retórico sería notable en ambas hipótesis y la conexión con Urrea —a través de Épila— en un pasaje en cambio muy plano en cuanto a la lógica discursiva, no resultaría ni fácil ni directa³⁴. Además, dado que don Quijote es fiel seguidor de Amadís a la hora de “tomar sobrenombre³⁵ de ella [la patria]” y asimila así su propio ‘carnet de identidad’ al del héroe de Montalvo, la referencia a la fama del reino de Gaula sería en sí misma accesoria, una fría digresión poco cohesionada³⁶ con el segmento textual donde aparece³⁶.

en la biblioteca del también cronista y bibliófilo D. Francisco Ximénez de Urrea, al que el Uztarroz sucedió en el cargo” (p. 454, n. 9). Claro está que si mañana se descubriera que la obra (eventualmente recuperada) *La famosa Épila* (o *Epilia*) no es una novela pastoril sino un libro de caballerías que hace de Gaula uno los centros de su andar narrativo, entonces el panorama cambiaría por completo.

- 33 Aprovecho el texto (se trata de los 25 primeros capítulos) de la *Primera parte del libro del invencible caballero Clarisel de las Flores*, ed. José María Asensio y Toledo, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1879.
- 34 Para corroborar esta reflexión, sería útil dar otros ejemplos de tal conducta estilística (*usus scribendi*), con vistas a confirmar que no se trata de un solecismo retórico-semántico demasiado difícil de cuadrar con los hábitos cervantinos. Según recordaba sabiamente Martin West, *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart, Teubner, 1973 (p. 51), “cuando elegimos la lectura ‘más difícil’, debemos estar seguros de que es en sí misma una lectura plausible. El principio no debe utilizarse en apoyo de una sintaxis dudosa o de una formulación que no habría sido natural que el autor utilizara. Hay una diferencia importante entre una lectura más difícil y una lectura más improbable”.
- 35 Pedro Ruiz Pérez, “Anonimia, polionomiasia y nombradía en *Don Quijote* y Cervantes”, *Criticón*, CXXVII (2016), pp. 11-30, manifiesta que “[...] el apelativo del hidalgo [...] se presenta bajo la forma del ‘sobrenombre’. [...] Francisco Rico resuelve la posible ambivalencia del término anotando sencillamente ‘apellido’; aunque no lo precisa, su apoyo se encuentra en la identificación del vocabulario hispanolatino de Nebrija (1495), para quien ‘apellido’ equivale a *cognomen* o *cognomentum*, es decir, el nombre de la *gens*, la denominación familiar; los diccionarios bilingües de Casas (italiano, 1570) y Oudin (francés, 1607) persisten en esta acepción, y así pasa al *Diccionario de Autoridades*; este, sin embargo, no se limita a esta, sino que añade una segunda acepción: ‘Por alusión, se llama el nombre inventado, que se pone a alguno por apodo. Lat *Cognomen, -inis. Cognomentum, -i*’” p. 19).
- 36 Por puro escrúpulo, planteo también la hipótesis (en mi opinión aún más forzada)

Por último, las razones para defender la hipótesis sobre la base del probable conocimiento cervantino del *Diálogo de la verdadera honra militar* de Jerónimo de Urrea también se antojan bastante tibias: las posibles coincidencias temático-textuales no implican automáticamente que la lección “por Hepila” sea auténtica por el mero hecho de que el autor del *Quijote* manejara la obra de su poco respetado colega o porque pudiera hacerse eco de algún fragmento de su prosa en otro lugar³⁷.

Por otra parte, si el guiño estuviera destinado a unos pocos entendedores, erraría en su objetivo —condenándolo a perecer en una de las típicas simplificaciones de los talleres—, pero entonces la ironía cervantina, aguda y no críptica, ligera y especial al mismo tiempo, resultaría un arma deshojada, ya que ni siquiera algunos de los profesionales teóricamente dotados para entenderla (los tipógrafos) fueron capaces de captarla³⁸.

de que la notoriedad de Épila, debida al círculo cultural de Urrea y al propio Urrea, podría establecer otro posible paralelismo entre los dos personajes: en tal caso, La Mancha podría o debería ser ya famosa, gracias a Cide Hamete Benengeli o al propio Cervantes.

37 Rosa Navarro Durán, “Cervantes leyó al capitán Urrea de Épila”, *Clarín*, XVIII/106 (2013), pp. 13-16. Aldo Ruffinatto se decanta por la perspectiva de Mañero Lozano (“El *Quijote* y sus traductores italianos”, en *La traducción literaria en la época contemporánea*, eds. Assumpta Camps y Lew Zybatow, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, pp. 395-410; discurso retomado luego en “Cuatro calas en la galaxia *Quijote* (Apéndice 2)”, en *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial, 2015, pp. 94-96): “Estudios recientes han demostrado que ‘hepila’ no es simplemente lección auténtica, sino [...] un término semánticamente muy interesante, porque se hace cargo de una más que probable intención irónica. [...] Por cierto, para captar dicha alusión cervantina hace falta poder contar con algunos informes al respecto (y, efectivamente, el corrector de la *princeps* que no tenía estos informes convirtió ‘Hepila’ en ‘hazerla’), lo que, sin embargo, no les quita a todas las ediciones y traducciones acomodadas a la *facilior* de la segunda Cuesta la responsabilidad de haber contribuido a la extinción de un código tan específicamente cervantino como el que nos transmite la lección ‘Épila’” (p. 400).

38 También hay quienes pensaron en una pura broma de autor, pero ¿por qué un juego así solo iba a aparecer aquí, en esta página (Cf. Catalina Palomares Expósito y José Palomares Expósito, “*Silva aurea*: glosas al *Quijote*, *La Pícaro Justina* y *Las Flores de poetas ilustres*”, en *Cervantes y su tiempo*, eds. Desirée Pérez Fernández, José María Balcells y Juan Matas Caballero, León, Universidad de León, 2008, II, pp. 259-270): “Además, ¿por qué no puede tratarse de una burla? De ser así, tan inútil sería buscar la presunta Hepila como los referentes espacio-temporales del título que

El armazón de esta propuesta parece, pues, excesivamente complejo, demasiado alusivo y víctima de varios hiatos por colmar. Tal vez, pues, habría que invertir el razonamiento, siquiera sobre la base de lo conocido: el fantástico reino de Gaula (probable deformación de Gales o de Galia³⁹) no es ya célebre en sí mismo (sin Amadís, quiero decir) por motivos conectados con la contemporaneidad y fama de un pueblo zaragozano.

Tampoco la genial conjetura planteada en su momento por Alberto Blecua (la curiosa forma sería corrupción de *epilasi/hepilaxi* o bien *epilepsis/hepilexis*) vence las resistencias de la crítica textual, debido a su carácter de hápax extremo: por un lado, en el *Quijote* no se hallan semejantes tecnicismos-helenismos (la obra tiene un estilo rico y variado, pero no hasta tal punto rebuscado) y, por otro, no se atestigua *epilasi* (*difficillima* más que *difficilior*) en ningún texto cervantino ni barroco. El propio Blecua lo admitía con su proverbial honestidad filológica:

por hacerla famosa. En la primera edición *por Hepila famosa*, lección extraña. Yo sugerí [A. Blecua, 1988, 40] que quizá se tratase de un error por *epilasi* de un *epilepsis* en griego, *cognominatio* en latín y *sobrenombre* en castellano, pero no he podido documentar el término y es difícil que Cervantes utilizara un cultismo gramatical que no fuera de amplia difusión. Tampoco parece probable que se refiera burlescamente a *La famosa Épila*, novela pastoril perdida de Jerónimo de Urrea, compuesta al parecer hacia 1570, como apunta Soledad Carrasco Urgoiti [1972, 125]. D. Ynduráin enmienda en *rendilla famosa*. En principio, parece aceptable la enmienda de las siguientes ediciones, y la mayoría de los editores, incluido Rico, porque el sintagma está documentado en II, 32 ("como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo...")⁴⁰.

Boris Vian eligió para su absurdo *El otoño en Pekín*, o las aves que anuncian ciertos títulos de lienzos cinegéticos de Goya" (p. 263).

39 Tras analizar todos los datos disponibles y las teorías propuestas, Edwin B. Place ("Amadis of Gaul, Wales or What?", *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 99-107) llegó a la conclusión de que, para Montalvo, no se trataba ni de Gales ni de la propia Francia, sino, más bien, de un pequeño reino feudal situado en Bretaña.

40 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Austral, 2010, p. 46, nota 47.

Pero el maestro confirma implícitamente la dirección correcta: Gaula se hace famosa por el héroe, por las hazañas que él ha realizado, tal como debería ocurrirle a La Mancha en la parodia, gracias a las proezas de un nuevo Amadís que emula concienzudamente a su modelo.

Rosa Navarro Durán observa a este respecto que el caballero andante de Montalvo no actuó con el fin de prestigiar a su patria (“por hacerla famosa”), ya que en el acto de reconocimiento (una típica *agnitio*) es la madre quien empareja el nombre de su hijo con el del reino de Gaula⁴¹: “Mi amado hijo, cuando esta carta se escribió era yo en toda cuita y dolor, y ahora soy en toda holgança y alegría, ¡bendito sea Dios! Y de aquí adelante por este nombre vos llamad. Assí lo haré, dixo él. Y fue llamado Amadís y en otras muchas partes Amadís de Gaula” (aprovecho una edición cronológicamente próxima al *Quijote: Los cuatro libros de Amadís de Gaula, nuevamente corregidos e impresos*, Sevilla, Fernando Díaz, 1586, cap. 10, f. XIXr, ÖNB 40.R.33).

Permítaseme observar, en primer lugar, que no es necesario que un autor refleje a pies juntillas el contenido de una obra que utiliza como fuente, sobre todo tratándose de un *best-seller* como el *Amadís*, pues bastaría contar con el saber común (el protagonista se dio a conocer mediante el sintagma “antropónimo + topónimo”)⁴². Pero siempre es admisible que Cervantes haya querido aludir a cierta cronología de los acontecimientos: la misma que llevó al héroe a aceptar sus orígenes a la par que la progresiva aprobación del nombre.

En la trayectoria onomástica de Amadís (libro I) se pueden identificar, en efecto, ciertas etapas que incluyen: la formación y las primeras empresas bajo el seudónimo de *Doncel del mar* —el lector ya conoce el nombre y los orígenes del personaje, así como el epíteto ‘privativo’ (“Amadís Sin

41 Navarro Durán, *op. cit.*, p. 13: “[...] Amadís no pretendía hacer famosa a su patria añadiéndola a su nombre; él era hijo del rey de Gaula, y como se dice en el relato, después del pasaje de su reconocimiento por sus padres: ‘Y fue llamado Amadís, y en otras muchas partes Amadís de Gaula’ (I, 10)”.

42 No puedo dedicar espacio a la onomástica en el género picaresco (cf., por ejemplo, la síntesis de Coduras Bruna, *op. cit.* pp. 58-61), que, a fin de cuentas, es un mundo caballeresco al revés, irónico y más ‘realista’; pero resulta palmario que se construyen de forma análoga (*descriptio personae*) nombres como Lázaro de Tormes o Guzmán de Alfarache.

Tiempo”⁴³) que le reserva el destino, a la espera de nuevas aventuras—; luego el desvelamiento de su identidad en el pasaje recordado por Navarro Durán, y citado más arriba: es la madre quien proclama a las claras sus lazos con la casa de Gaula y reconoce a su propio vástago⁴⁴. A ello sigue, sin embargo, una especie de maduración pública del protagonista, quien primero se ve impelido a dejar de ocultar su identidad⁴⁵ y luego se quita (o, quizás, se pone) la máscara para adquirir definitivamente su nueva ‘tarjeta de visita’. De nuevo en el libro I, en las ocasiones (no muchas, a

43 La madre confía el bebé (nuevo Moisés) a las aguas para escapar a la pena de muerte prescrita para las adúlteras; y la doncella Darioleta, que la asiste, deja un ambiguo testimonio de la identidad del niño (“La donzella tomó tinta y pargamino e fizo una carta que dezía: —Este es Amadís Sin Tiempo, hijo de rey. Y ‘sin tiempo’ dezía ella porque creía que luego sería muerto” (1586, cap. 1, f. Vr). Sobre el apodo, Jole Scudieri Ruggieri (“A proposito di *Amadís Sin Tiempo*”, *Cultura Neolatina*, xxviii (1968), pp. 261-263) afirmaba que: “[...] se puede incluso conjeturar que en la formulación original y antigua se utilizara, para indicar la condición de un infante que aún no tenía veinticuatro horas y no estaba bautizado —pues resultaba incapacitado legalmente—, precisamente la locución ‘sin tiempo’: refiriéndose, por tanto, al tiempo vivido desde el momento del nacimiento y demasiado corto para obtener la capacidad jurídica” (p. 263).

44 Sin embargo, ya en el capítulo VIII Oriana había abierto el sobre que acompañaba a Amadís desde el abandono al río hallando entonces las primeras pistas: “Oriana, que vio que este camino no se podía escusar, acordó de recoger sus joyas y andándo-las recogiendo vio la cera que tomara al Donzel del Mar y acordósele de él y viniéronle las lágrimas a los ojos, y apretó las manos con cuita de amor que la forçaba, y quebrantó la cera y vio la carta que dentro estava, y leyéndola halló que dezía: ‘Este es Amadís Sin Tiempo, hijo de rey’. Ella, que la carta vio, estuvo pensando un poco y entendió que el Donzel del Mar havia nombre Amadís, y vio que era hijo de rey. Tal alegría nunca en coraçón de persona entró como en el suyo. Y llamando la donzella de Denamarca, le dixo: ‘Amiga, yo vos quiero dezir un secreto que lo no diría sino a mi coraçón, y guardadle como poridad de tan alta donzella, como yo soy, y del mejor cavallero del mundo’. Assí lo haré —dijo ella— y, señora, no dubdéis de me dezir lo que hago’. ‘Pues, amiga —dijo Oriana—, vos os id al cavallero novel que sabéis; y dígoos que le llaman el Donzel del Mar y hallar lo heis en la guerra de Gaula, y si vos antes llegaredes, atendedlo, y luego que lo viereis, dadle esta carta y dezidle que ahí hallará su nombre’ [...]” (1586, cap. 8, f. xivv).

45 “El rey lo abraçó y dijo: Agora, mi señor, no es menester de os encubrir, que vos sois aquel Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y la vuestra conocencia y suya fue cuando matastes en batalla en [sic] aquel preciado rey Abiés de Irlanda, por donde le restituistes en su reino que ya casi perdido tenía” (1586, cap. 15, f. xxxr).

decir verdad) en que se le pide que se presente, declara sin ambages su filiación dinástico-geográfica (capítulo 18):

Mi muerte —dixo Amadís— en la voluntad de Dios, a quien yo temo, está, y la tuya en la del diablo, que es ya enojado de te sostener, y quiere que el cuerpo a quien tantos vicios malos ha dado, con el ánima perezca, y pues desseas saber quién soy, dígotte que he nombre Amadís de Gaula, y soy cavallero de la reina Brisena, y ahora pugno de dar cima a la batalla que no vos dexaré más holgar (1586, f. xxxviii^r).

Señor —dijo Amadís—, yo vos lo diré de buen grado. Sabed que he nombre Amadís de Gaula, hijo del rey Perión, y soy de la casa del rey Lisuarte y cavallero de la reina Brisena, su muger; y, viniendo en busca de un cavallero, me traxo aquí un enano por un don que le prometí (1586, f. xxxixv-xli^r)⁴⁶.

Me pregunto, pues, si en realidad el pasaje no se limita a establecer sencillamente la secuencia temporal de la novela de Montalvo: un viaje que Alonso Quejana recorre por su cuenta, al convertirse en caballero andante *ex abrupto* (carente aún de toda experiencia) y al atribuirse de golpe los estigmas del héroe, respetando formalmente el orden de aparición. A estas alturas, dispuesto ya a dar renombre a La Mancha, tras las huellas del modelo⁴⁷.

46 Incluso el narrador, en el libro I, menciona el epíteto completo, poniéndolo en boca de otros personajes. Por ejemplo, en los capítulos 14 y 33: “Señora —dixo ella—, el escudero viene a buscar a Amadís, el hijo del rey de Gaula, el buen caballero de que aquí mucho hablan” (1586, f. xxvii^v); “El cavallero viejo que lo librara pensó que de la herida iba maltrecho; dolióle mucho, porque la donzella que allí los traxera le havia dicho que aquel era el más valiente y más esforçado cavallero en armas que en todo el mundo havia; y esta donzella era hija de aquel cavallero, y haviale rogado que, por Dios y por merced, trabaxasse de los guardad [*sic*] de muerte, que ella sería por todo el mundo culpada y la ternían por traidora, et díxole como aquel era Amadís de Gaula y el otro Galaor, su hermano, que al gigante matara” (1586, f. lxi^r).

47 Bienvenido Morros (“Amadís y don Quijote”, *Criticón*, xci [2004], pp. 41-65) notaba que don Quijote “durante un buen trecho de la primera parte y al principio de la segunda, parece ceñirse estructuralmente a los episodios más importantes del libro II del *Amadís de Gaula*” (p. 41).

A la luz de todo ello, la conjetura que sugiero —con toda cautela, consciente de la fragilidad de cualquier retoque falto de testimonios reales⁴⁸ y a sabiendas de que una *difficilior* puede ocultar una corruptela⁴⁹— es, por lo tanto, la siguiente:

[...] pero, acordándose que el valeroso Amadís no solo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y **patria (por el de pila [= de Amadís] famosa)** y se llamó Amadís de Gaula, así quiso como buen caballero añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella.

La lección “por el de pila famosa” supondría una interpretación evocadora (‘patria... famosa gracias al nombre de pila de Amadís’), destinada precisamente a remarcar que el renombre de Gaula es tal solo gracias al héroe y a su linaje: y todo ello se repetiría irónicamente con La Mancha y Don Quijote.

Dicha solución podría antojarse, desde una perspectiva sintáctica, quizás poco rectilínea, por el cambio de foco —primero se apunta a Amadís, eje y sujeto gramatical de la construcción, después a la patria, digna de la atribución adjetiva “famosa”—, pero armoniza más con la *intentio auctoris*, ya que Cervantes insiste, a lo largo del pasaje, en la estrecha relación entre los nombres de los caballeros y los de su respectiva patria (“añadió el nombre de su reino y patria (por *el de pila famosa*)” / “quiso [...] añadir

48 Con todo, y de acuerdo con Gianfranco Contini (“Filología” en *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 3-66), uno siempre puede desprenderse del fetichismo del *codex* (concreto) y confiar en haber obrado bien, de modo que “lo reconstruido [sea] más verdadero que el documento” (p. 22).

49 Charles Oscar Brink (“Paul Maas (1880-1964)”, *Eikasmós*, IV (1993), pp. 253-254) recuerda una anécdota sobre Maas, quien tenía el raro don de formular juicios (habitualmente sintéticos) tan agudos como graciosos: “Una vez hizo un comentario de este tipo en mi presencia —por lo que se me alcanza, inédito— contra el exceso de metodología, cuando un joven miembro del *Proseminar* de Berlín (en 1925, si no recuerdo mal) argumentó con mucha seguridad que una lección tenía que ser correcta porque era *lectio difficilior*. ¿*Lectio difficilior*? ¿Y tiene que ser correcta? —dijo Paul Maas— Los casos más claros de *lectio difficilior* que conozco son corruptelas. Y conozco muchas” (p. 253).

al *suyo el nombre* de la *suya*” “[...] declaraba linaje y *patria*”, “y *la* honraba con tomar *sobrenombre de ella*”).

Por otra parte, se trata de una solución muy económica. En efecto, el conglomerado de letras representado por “eldepila” posee una semejanza óptica muy fuerte con la lección “Hepila” (*ld* > *H*, escrito o bien leído de esta forma); además, no hay que descartar que acaso se perdiera la vocal inicial, mal trazada o escasamente visible. Lícito sería también hipotetizar la caída o la escritura taquigráfica de uno de los dos monosílabos (más verosíblemente *de*), como elemento desencadenante de la mala interpretación del texto⁵⁰. Es notorio que las formas gramaticales de escasa entidad gráfica (artículos, breves adverbios, conjunciones) son las que más a menudo padecen la desaparición o se escriben de manera más apresurada e imprecisa.

Para examinar todo el abanico de las opciones imaginables, me atrevo a proponer una variante de la conjetura recién avanzada. Según es consabido, no es nada raro que se generen errores en las desinencias, por falsa concordancia o por duplografía gráfico-morfológica; de modo que podría admitirse una influencia de los femeninos presentes en el segmento textual (*patria*, *pila*, *Gaula*), capaces de alterar una forma masculina (*famoso* > *famosa*)⁵¹. Por otra parte, también resulta viable la hipótesis de que quien preparó el manuscrito de imprenta trazara de forma imprecisa la vocal final del adjetivo⁵²:

50 No es necesario pensar en grafismos del propio Cervantes —pero véase Juan Carlos Galende Díaz, “Así escribía Miguel de Cervantes: estudio paleográfico de su letra,” *Archivo Secreto*, III (2006), pp. 6-14— porque podría tratarse de la letra de un amanuense.

51 Me limito a citar un ejemplo bien conocido del *Lazarillo*, para cuya situación textual remito, por comodidad, a la revisión filológica de Paolo Trovato (“Segunda mirada desde otro planeta. *Lazarillo de Tormes* como prueba (o apuesta) sobre la aplicabilidad del neolachmannismo a tradiciones modernas”, *Creneida*, IV (2016), pp. 270-311 (p. 300)): “57.10 una bolsilla de terciopelo raso hecho cien dobleces z *Ble* / hecha *AC Ruff Ri* De forma verosímil, *hecho* se explicará por armonización con los masculinos contiguos (*terciopelo raso*)”.

52 Se podrían enumerar fácilmente ejemplos de intercambio de género gramatical, en entornos textuales caracterizados por la alternancia de masculino y femenino, en tradiciones tanto manuscritas como impresas.

[...] pero, acordándose que el valeroso Amadís no solo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria (**por el de pila famoso**) y se llamó Amadís de Gaula, así quiso como buen caballero añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella.

Esta lección (“famoso”) permite una doble interpretación: 2a) con referencia al “nombre del reino y patria”, que se hace famoso gracias al de pila del héroe, lectura que coincide, en buena medida, con la conjetura inicial⁵³; 2b) o, en cambio, como aposición del mismo Amadís, centro gramatical del fragmento (‘siendo ya famoso por su nombre de pila, se añadió el de su reino y patria’), lo que mantendría cierto paralelismo discursivo y sintáctico entre los dos caballeros fingidos: uno de papel, el otro ‘real’, pero fruto de los libros impresos. Claro está que semejante conjetura exige más fases textuales para explicar el daño, y por tanto resulta bastante menos económica y —hay que confesarlo— más banal.

Así las cosas, creo que merece la pena subrayar que quien copió o compuso el texto tropezó con un pasaje denso en nombres, de persona y de lugar; circunstancia muy propicia para generar un nuevo antropónimo⁵⁴. Irónicamente —y me refiero aquí a la muy sensata observación (bifronte) de Cherchi— lo que podría haber parecido un topónimo difícil (en realidad, un error), habría tenido más posibilidades de sobrevivir, de no haber existido una segunda edición ‘*diligentemente corretta*’⁵⁵. En *Le nozze*

53 Repárese también en la serie de sintagmas retóricamente calculados (formados por elementos de ámbito genealógico/onomástico, según se ha notado *supra*) en que el género masculino va seguido del femenino: “nombre de su reino y patria”, “nombre de la suya”, “Quijote de la Mancha” “linaje y patria”, “sobrenombre de ella”. Y si la ‘lógica’ es esta, puede que *famoso* concuerde con “nombre”, primer núcleo de la isotopía.

54 A propósito de despistes (de cajistas) y problemas onomásticos en el *Quijote*, cf. también Abraham Madroñal Durán, “De nuevo sobre ‘Gante y Luna’ (I, 51). ¿Otra errata en el primer *Quijote*?”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, xxx/1 (2010), pp. 33-46.

55 Ni que decir tiene que no tenemos constancia del papel del propio Cervantes durante la preparación de la segunda tirada. Si intervino, debió de hacerlo con escasa atención. Francisco Rico, “Historia del texto. Las ediciones de Robles”, en Miguel

di Filologia e Fortuna, el propio Cherchi alude a una circunstancia similar a la que se viene considerando en este artículo:

Pongo un ejemplo: en un trabajo sobre onomástica y crítica textual pude comprobar que un nombre propio deformado por un error puede aparecer como una *lectio difficilior*, y por tanto auténtico. Pongo otro ejemplo: en el poema *Catedral de Mallorca* de Borges se lee de una “torre de Goito”; y como en Goito hay una torre particular y se sabe que Borges visitó la ciudad lombarda, se mantuvo la lección hasta que se vio que la primera edición impresa en una publicación periódica ofrecía, más sencillamente, una “torre de grito”: Goito es probablemente un error, pero también una *lectio difficilior*⁵⁶.

de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, *cit.*, I, pp. CCXXVI-CCXXVIII, lo expuso a las claras: “Pese a la urgencia con que se estampó, el *Quijote* de veras de 1605 (la *princeps* pertenece en realidad al año anterior, y a ratos nos será cómodo identificarla con la mención de ese año) no es una mera reimpresión, sino, diríamos hoy, una *edición corregida y aumentada* [...]”. También creía que “Cervantes no releyó la novela línea por línea, corrigiéndola metódicamente, porque de haberlo hecho, por distraído que fuese (y lo era bastante), no se hubiera equivocado como se equivocó [...]”; y remataba: “Lo prudente está en suponer que no son del escritor las variantes que se explican por los mecanismos familiares a la crítica textual y obedecen a la fenomenología habitual de la transcripción. Ni siquiera esas, sin embargo, son acreedoras de un estatuto particular: tomadas una por una, en pura teoría, todas las correcciones significativas de 1605 tienen la misma probabilidad de deberse a Cervantes, sean llamativas o discretas, buenas o malas (porque, ante una copia o una impresión, los autores también caen en la *lectio faciliior* y otras emboscadas). Personalmente, opinamos que no pasan de una veintena las que reúnen las condiciones necesarias para considerarlas cervantinas. Pero el hecho es que ante pocas nos cabe aseverar que lo son o no lo son”.

- 56 Paolo Cherchi, *Le nozze di Filologia e Fortuna*, Roma, Bagatto, 2006, p. 26. En realidad, la situación textual no corresponde exactamente, en detalle, a la descrita (la cita se ha hecho, claro está, de memoria), pero en lo sustancial nada cambia. En el texto de *Catedral* impreso en la revista *Baleares* (v, núm. 131, 15 de febrero de 1921: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2db9be8d-1f97-4403-92e2-53244fa7ed93>, consultado el 09/06/2023) aparece el verso “las torres verticales como goitos” (término, este último, acompañado posteriormente de un [*sic*] en muchas ediciones), mientras que en el publicado, a finales del año, en *V-ltra* (I, núm. 19, 1 de diciembre de 1921: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f4f8b528-43b5-4dfe-9f51-117e35149beb&page=1>, consultado el 09/06/2023), se corrige por

Tampoco es un misterio que la toponimia de los ciclos caballerescos —a veces parto de la fantasía de los autores, a veces emuladora de la realidad o bien de la creación literaria ajena— da lugar a fáciles confusiones, llevando a ver nombres propios donde no los hay. Es precisamente en el ciclo de *Amadís* donde se encuentra un caso curioso, examinado de forma convincente por Suárez Pallasá, quien ilustra cómo el género narrativo y unas circunstancias paleográficas favorables pueden generar falsos topónimos (Libro IV):

d.- **Anteyna.** El falso topónimo *Anteyna* es resultado de la deturpación de un lugar del texto amadisiano. Ha derivado, en efecto, del sintagma *do ante yva*, que dio el topónimo (*de*) *Anteyna* por lectura errónea del adverbio pronominal *do* = *donde* = *a donde* y por mala interpretación de la frase *fue su camino*, en la cual *fue* es forma del verbo *ir* y *camino* constituye un modo de acusativo interno de verbo intransitivo empleado como transitivo: *ir camino* como ‘caminar’ ‘hacer camino’.

1. Pues assí fablava Amadís con Grasandor en aquellas cosas que le más agradavan, y avínoles que, estando entrambos sentados en unas peñas altas sobre la mar, vieron venir una fusta pequeña derechamente a aquel puerto, y no quisieron de allí partir sin que primero supiesen quién en ella venía. Llegada la fusta al puerto, mandaron a un escudero de los de Grasandor que supiese qué gente era la que allí arribara; el cual fue luego a lo saber, y cuando bolvió, dixo: “Señores, allí viene un mayordomo de Madasima, mujer de don Galvanes, **que passa a la ínsola de Mongaça**” [*Reunido con Amadís y con Grasandor, el mayordomo les dice el motivo de su viaje, les cuenta la historia de la Doncella de la Peña Encantadora y los sucesos de la guerra de los amigos de Amadís con el rey Arávigo, y al cabo se despide de ellos*].

2.- “Entonces se despidieron unos de otros, y el mayordomo fue su camino de **Anteina**, y Amadís y Grasandor movieron por la mar con la guía que llevaban”.

“torres escarpadas como gritos”, lección más acorde con el estilo de la composición: el del poeta y la lógica del discurso (“Las olas de rodillas/ los músculos del viento / las torres verticales [> escarpadas] como gritos / la catedral colgada de un lucero”).

[...] Para quienes creemos que en la geografía poética amadisiana hay un substrato geográfico y onomástico real, es evidente que la expresión *el mayordomo fue su camino de Anteina* es deturpación de *el mayordomo fue su camino do ante iva*, puesto que consta en las partes transcriptas y en otras 1) que antes se ha dicho que el mayordomo pasaba “a la ínsola de *Mongaça*”, y 2) que *Mongaça* nunca ha sido denominada *Anteina*⁵⁷.

Por último, cabe señalar la escasez de ejemplos sintácticos de la construcción pronominal “el de pila” en CORDE (entre 1450 y 1700), así como la no abundancia del sintagma completo “nombre de pila” (5 casos concentrados entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII), que constituye por tanto una *lectio rara* en la base de datos. Pero, sobre todo, parecen significativos los pasajes en los que se asoma —a este respecto, véase también la segunda lista de ejemplos y la breve discusión más abajo—. He aquí, mientras tanto, lo que ofrece la base de datos de la RAE para la primera estructura:

Desta calidad y pretextos se derivaba doña Balista Hurtado de Mendoza —que a **este apellido ella se fue por su pie**, ya que tenía doce años, **porque el de pila fue Lucía Pellejero**—, viuda muy honrada

57 Aquilino Suárez Pallasá, “Onomástica geográfica antigua en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (2ª parte)”, *Stylos*, xvii (2008), pp. 125-227 (p. 202), segunda entrega de un extenso ensayo publicado en tres números de *Stylos*. Aunque no siempre uno esté de acuerdo con la asertividad de sus conclusiones, el estudio del investigador argentino, además de problematizar sagazmente diversas cuestiones, revela los procedimientos de creación toponímica, con una clasificación muy útil de las diversas casuísticas (antropónimos/etnónimos antiguos transformados en topónimos y, a la inversa, topónimos arcaicos explotados para la onomástica, reciclaje claro y directo de topónimos griegos y latinos; utilización de la etimología-pseudoetimología para topónimos que podrían estar vinculados a formas clásicas, pero no de forma evidente; nombres ‘parlantes’ sin fuentes conocidas ni sustratos justificantes; topónimos disociados de los mecanismos onomásticos y, en algunos casos, frutos de una incorrecta lectura del texto...). La lección “de Anteyna” se encuentra, por ejemplo, en la edición de 1533 (*Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, f. CCCXXV; y en la de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1547, f. CCLXXXIV, col. 2, etcétera).

aunque decían había dos años estaba casada con un don Crispín de Mata [...]

[1646, Baptista Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid*, ed. María Soledad Arredondo, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1996];

y aquí está la cosecha sobre la segunda:

[...] Salzedo: ¡Alonso de Alameda! Alameda: (¿Alonso y todo? Ya me saben **el nombre de pila**. No es por bien esto. Quiero preguntar [...] **1545-1565**, Lope de Rueda, *Pasos* (ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992); [...] a visitar a mi clérigo Figueroa, que **no le sé el nombre de pila**, y, pidiéndole albricias de havelle [...] **1606-1611**, Juan Méndez Nieto, *Discursos medicinales* (ed. Gregorio del Ser Quijano; Luis E. Rodríguez San-Pedro, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989); [...] en que todos los de su linaje **tomen de su nombre de pila el sobre nombre**, llamándose Joan Tomás [...] **c1604-1614**, Bartolomé Jiménez Patón, *Epítome de la ortografía latina y castellana* (ed. Antonio Quilis; Juan Manuel Rozas, Madrid, CSIC, 1965); [...] a Gonzalo de Ocampo o a Diego de Ocampo, que **no sé bien el nombre de pila**, que fue al que hallaron los papeles [...] **c1568-1575**, Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (ed. Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, CSIC, 1982); [...] llamando a un secretario / que el maestro bien quería / Alonso Pérez se llama / **este es su nombre de pila** / desde lo tuvo delante / estas palabras dezía [...] **1550**, Anónimo, *Romance [Segunda parte de la Silva de varios romances]* (ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1970)⁵⁸.

Aunque la vendimia no sea copiosísima, resulta más fértil el rastreo del involuntario repertorio representado por los libros digitalizados en Goo-

58 Tres son ocurrencias del plural "nombres de pila": Diego de Landa, *Los mayas de Yucatán*, (antes de) 1579, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998; Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, c1568-1575, ed. Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, CSIC, 1982; Ana Francisca Abarca de Bolea, *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, 1679, ed. Ma Ángeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.

gle Books⁵⁹ (de nuevo para el período 1450-1700), que muestra cómo, también aquí, la expresión “nombre de pila” —íntegra o en su variante, y normalmente atestiguada en el siglo XVII— se utiliza a menudo en contextos de cambio onomástico o de clarificación de la identidad, y en una perspectiva que puede solaparse con la del *Amadís*:

1) [...] *tam vocatus est nomen eius*, yo ya le tengo puesto nombre, Dios y naturaleza, se le pusieron primero en el vientre de su madre: *Et scitur quia homo est*, cosa es muy sabida **el nombre más que de pila**, que saca del vientre, que es: *Homo*, en que se cifra y suma toda la desventura que puede dezirse.

Martín Peraza, “En el nascimiento de Nuestro Señor. Sermón I”, en *De los sermones del Adviento con sus festividades en dos partes*, Zaragoza, Angelo Tavano, **1600** (p. 304).

2) Que si esto es, ¿**cómo le será propio, y de pila el nombre de Olaguer** a nuestro Santo, ni a su padre? Y si a entrambos **es nombre de pila**, y propio, ¿cómo les será apelativo, que es dezir de su solar, y de su linage?

Jaime Rebullosa, *Vida y Milagros del divino Olaguer, Obispo de Barcelona y Arçobispo de Tarragona*, Barcelona, Lucas Sánchez, **1609** (p. 18).

3) Y aunque **era su propio nombre de pila** Gisberga, en una memoria de San Joan de la Peña, atestigua el mismo rey que **se llamava Ermisenda de sobrenombre**. Tuvo en ella dos hijos y dos hijas [...]

Gaspar Escolano, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, **1610** (col. 372).

4) [...] **El nombre** declare / Aunque **el de pila no puede** / o harele el rostro dos partes.

Lope de Vega, *El Hamete de Toledo*, en *Doze Comedias [...] sacadas de sus originales por el mismo [...]. Novena parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, **1618** (f. 61v).

59 Con todas las limitaciones que implica una búsqueda de este tipo: falta de documentos (ediciones), borroso reconocimiento óptico de caracteres en los libros antiguos (se pierden de esta forma lecciones útiles o se encuentran otras muy parecidas, pero inútiles, como “de pifa”, en lugar de “de pila”), etcétera.

5) Del reinado de don Sancho Garcés, cuarto rey de Sobrarbe y tercero de Pamplona [...] Pero el señor obispo de Pamplona, pone duda, en entrambas cosas, por no haverse llamado Sancho Fortuniz, **juntando el nombre patronímico al propio de pila, según la costumbre de aquellos siglos** [...]

Juan Briz Martínez, *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña, y de los reyes d'Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Cuartanet, **1620** (p. 107).

6) [...] así que el nombre de Juan es (como si dixésemos) **el nombre de pila**, pues le baptizó el Espíritu Santo con el bautismo de su gracia librándole con ella del pecado original [...]

Miguel Ángel Almenara, "Sermón en la octava de la Epifanía", en *Pensamientos literales y morales sobre los Evangelios de las dominicas después de Pentecostés*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1623 (p. 728).

7) Sucedió pues que, pasados algunos días, fue Dios servido de llevar a descansar al pobre y librarle de tantos trabajos, de que quedó Hugo sobremanera triste y desconsolado, no solo por la pérdida del amigo (**que por este título y nombre era más conocido que por el de pila**), sino por lo mucho que Teobaldo lo había de sentir cuando bolviese.

Pedro López de Altuna, *Primera parte de la Corónica general del Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*, Segovia, Diego Díez Escalante, **1637** (p. 38).

8) Tuvieron aquellos dichosos padres, cuatro hijos, que se llamaron Catalina, Isabel, Antonio y Felipe. [...] dava claros indicios de lo que había de ser, mediante la divina gracia, inclinando admirablemente a amarle todos los que le conocían, en tanto grado **que al nombre de pila se le añadió otro apelativo**, muy digno de sus virtudes, llamándole vulgarmente, **Felipico el bueno**, de donde siempre se creyó que se pronosticava en el guardarle Dios para alguna cosa grande.

Miguel Antonio Francés de Urrutigoiti, *Exemplo de sacerdotes en la vida, virtudes, dones y milagros de San Felipe Neri*, Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, **1653** (p. 6).

9) [...] Su **nombre / no le sé, digo el de pila,** / que en Madrid hay muchos hombres / que por puntos se bautizan. / Y hay hombre que se ha llamado / Pedro treinta años y aspira / luego a don Pedro, que el don / se va por su pie a la pila.

Antonio Hurtado de Mendoza, *El galán sin dama*, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas. Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Pedro Calderón de la Barca, Antonio Hurtado de Mendoza*, Madrid, María de Quiñones, **1653** (p. 189)⁶⁰.

Por último: en las obras de Cervantes, el sustantivo *pila* aparece muy raramente y solo con el significado de ‘pieza grande de piedra o de otra materia, cóncava y profunda, donde cae o se echa el agua para varios usos’ (DLE): en el mismo *Quijote*, hay cinco ocurrencias en el Capítulo III de la Primera Parte, o sea, en el episodio de la vela de armas del protagonista⁶¹. La estructura “(nombre) de pila” se perfilaría, pues, como hápax:

60 A todo ello pueden añadirse las entradas de los diccionarios bilingües (de Lorenzo Franciosini y de Ludovico Bertonio, así como los famosos *Diálogos apacibles* del primero) y algunos que otros ejemplos interesantes, como estos: “Así fueron bautizados, llamándolos a él Fernando, y a ella Isabel (según sus Altezas) que fueron los padrinos de pila” (Mateo Alemán, *De la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Primera parte*, Milán, Geronimo Bordon, 1603, p. 164 — pero también en la *princeps* de 1599); “Llamose de pila don García Manrique” (Martín Carrillo, *Historia del glorioso San Valero, obispo de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Cuartanet, 1615, p. 426); fray Lorenzo de Zamora (“el nombre de pila es Dominicus”, *Octava parte de la monarquía mística de la Iglesia*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, p. 290); Jacinto Polo de Medina (“¿Sabéis vos tampoco el nombre de pila del otro? Pues yo sí”, *Obras en prosa y verso*, Zaragoza, Diego Dormer, 1670, p. 235); Juan Félix Girón (“[...] y la mudó el nombre de pila, y de bautismo, que es Gemma en el de Marina”, *Origen y primeras poblaciones de España*, Córdoba, Diego de Valverde y Leiva y Acisclo Cortés de Ribera, 1686, f. W3r).

61 “Prometiole don Quixote de hazer lo que se le aconsejava, con toda puntualidad; y, así, se dio luego orden como velasse las armas en un corral grande, que a un lado de la venta estava, y recogióndolas don Quixote todas, las puso sobre una *pila* que junto a un pozo estava” (*princeps*, 9v). El mismo objeto vuelve luego a asomarse en las líneas siguientes (ff. 9v-10r). Otra *pila* figura también en la novela de *Rinconete y Cortadillo* según la redacción del manuscrito Porras de la Cámara (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares. Rinconete y Cortadillo famosos ladrones que hubo en Sevilla, la cual pasó así en el año de 1569. Redacción del manuscrito Porras de la Cámara*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2011) y forma parte de un topónimo

como *unicum* histórica y lingüísticamente plausible dentro del corpus del alcalaíno.

Arriesgo, pues, que no suena del todo descabellada mi modesta conjetura, la cual, en el plano heurístico, tendría algunas ventajas: no solo explicaría con bastante facilidad el origen de la corruptela sobre una base material (una sintaxis menos rutinaria, acompañada por una mala lectura), sino que, además, encajaría con la lógica discursiva del fragmento examinado —donde se aprecia el mentado juego de espejos entre los dos personajes y sus respectivas patrias—, con el *usus scribendi*⁶² y con el tipo de εἰρωνεία del autor.

Pese a todo, es muy factible que el temperamento de Cervantes y el texto original (*in auctoris mente*) del *Quijote* se burlen de todas las hipótesis planteadas, esta incluida, pero —según defendía el bueno de Maas— si atacar incluso un lugar considerado sólido puede generar efectos positivos, con mayor razón no hay que aceptar a machamartillo un pasaje lleno de vacilaciones motivadas tanto por los lectores como por los editores:

Naturalmente es cosa mucho más dañina si una corrupción permanece ignorada que si un texto sano es atacado sin razón. Porque toda

sevillano: “desde donde las andan llevando con palanchines y con dos carros largos a la casa que llaman la Pila del Tesorero”, p. 681).

- 62 Dicho sea de paso: si bien no vaya salpicando sus obras de construcciones de esta índole, Cervantes no rechaza semejantes estructuras pronominales, según puede apreciarse en varias ocasiones. Me ciño a dos muestras, una que procede del mismo *Quijote* (*princeps*, I, XLVI, “Por el omnipotente Dios juro —dijo a esta sazón don Quixote— que la vuestra grandeza ha dado en el punto, y que alguna mala visión se le puso delante a este pecador de Sancho, que le hizo ver lo que fuera imposible verse de otro modo que *por el de encantos* no fuera, que sé yo bien de la bondad e inocencia deste desdichado que no sabe levantar testimonios a nadie [...]”, f. 281v); y otra del *Persiles* (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández García, Madrid, RAE, 2017: “*Clodio a Auristela*. [...] Unos entran en la red amorosa con el cebo de la hermosura; otros, con los del donaire y gentileza; otros, con los del valor que consideran en la persona a quien determinan rendir su voluntad; pero yo por diferente manera he puesto mi garganta a su yugo, mi cerviz a su coyunda, mi voluntad a sus fueros y mis pies a sus grillos, que ha sido *por la de la lástima*: que ¿cuál es el corazón de piedra que no la tendrá, hermosa señora, de verte vendida y comprada y en tan estrechos pasos puesta que has llegado al último de la vida por momentos?”, pp. 150-151).

conjetura provoca una confutación, por medio de la cual en cada caso se favorece la intelección del pasaje, y solo las mejores conjeturas se imponen: en cambio, la corrupción no señalada perjudica al efecto estilístico general [...] ⁶³.

63 Paul Maas, *Crítica del texto*, trads. Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, UNIA, 2012, p. 46.

Rinconete y Cortadillo: los juegos de la creación¹

JEAN MICHEL LASPÉRAS

Université d'Aix-Marseille

jm.lasperas@wanadoo.fr

Título: *Rinconete y Cortadillo*: los juegos de la creación.

Title: *Rinconete y Cortadillo*: Wordplaying and Creation.

Resumen: En *La novela de Rinconete y Cortadillo*, el análisis de la creación de los personajes y sus respectivos diálogos enseña cómo Cervantes se fundó no sólo en la *Miscelánea* de Luis Zapata, sino en obras como *El Galateo español* de Gracián Dantisco o *Propos rustiques* de Noël du Fail, que pudo conocer gracias al bibliópola e impresor Andrea Pescioni. Las tres, en el crisol de la inventiva del alcalaíno, contribuyen al amanecer de una nueva poética.

Abstract: In the short story *La novela de Rinconete y Cortadillo*, the analysis of the characters and of their respective dialogues shows how Cervantes took into account in his creation not only the Luis Zapata's *Miscelánea*, the Gracián Dantisco's *Galateo español*, but also the Noël du Fail's *Propos rustiques*. Cervantes could know the latter thanks to the mediation of the sevillian bookseller and printer Andrea Pescioni. In the melting pot of the Cervantes' creativity, these three works contribute to the dawning of a new poetics.

Palabras clave: *Rinconete y Cortadillo*, Personajes, Diálogos, Fuentes, Poética de la novela, Zapata, Gracián Dantisco, Noël du Fail.

Key Words: Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, Characters, Dialogues, Sources, Poetic of the Short Novel, Zapata, Gracián Dantisco, Noël du Fail.

Fecha de recepción: 6/12/2023.

Date of Receipt: 6/12/2023.

Fecha de aceptación: 21/12/2023.

Date of Approval: 21/12/2023.

Como preludeo (*præ ludo*) a las primeras páginas de *La novela de Rinconete y Cortadillo*, el objeto de estas cuartillas hunde sus raíces en la aprobación del padre presentado fray Juan Bautista, amigo de Cervantes, cuando alababa la eutrapelia de las doce *Ejemplares* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613). El clérigo se refirió allí a una de las numerosísimas

1 Una parte de este trabajo fue presentada en la Casa de Velázquez en Madrid con motivo del homenaje *Serio Ludere* a Jean-Pierre Étienvre.

citas —ciento setenta y tres en total— de santo Tomás a propósito del juego. Dos sobre todo merecen nuestra atención: una traída por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, y luego por Juan Bautista Avalle-Arce²: “Philosophus [...] ponit virtutem eutropeliæ circa ludos”³; y otra que precisaba que “ludus necessarium est ad conversationem [en el sentido de conducta] humanæ vitæ”, con tal de que se destierre la obscenidad y lo vulgar.

En la fábrica de los personajes del tercer relato de la colección del alcalaíno, yo mismo reparé hace un cuarto de siglo en una serie de juegos verbales⁴. Empiezan con un enunciado de contenido descriptivo en el que Cervantes se divierte con una diáfora (o antanaclasis)⁵ relativa al verbo “parecer”: “[Al otro] en el seno se le *parecía* un gran bulto que, a lo que después *pareció*, era un cuello...”. Y la cláusula se cierra con el guiño a un texto jurídico de la *Nueva Recopilación* promulgada por Felipe II en 1586, donde se estipula lo siguiente:

Mandamos que todas, y qualesquiera personas de qualquier estado, calidad, o condicion que sean, ayan de traer, y traygan *balonas* llanas, y sin invencion, puntas, cortados, *deshilachados*, ni otro género de guarnicion, *ni adereçadas con goma*, polvos azules, ni de otro color, ni con yerro. Pero bien permitimos que lleven *al-midón*⁶.

Dentro de una agudeza léxica, de las cuales tanto gustaba, el novelista entresaca asimismo algunos vocablos con el propósito de ofrecer al lector un nuevo contenido de sentido diferente y tonalidad divertida: “[...] de

2 Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, *Novelas ejemplares*, Madrid, Gráficas Reunidas, I, 1922 (S. B. en las notas de pie de página); Juan Bautista Avalle-Arce, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, I, p. 55.

3 Santo Tomás de Aquino, *Summa theologiae* 2a, 2æ, *quaestio* 162, art. 2.

4 Jean Michel Laspéras, “Cervantes lector en las *Novelas Ejemplares*”, *Lisants et Lecteurs en Espagne (XVe-XIXe siècle)*, *Bulletin hispanique*, 100, jul.-dic. 1998, pp. 411-424, y “Novelar a dos luces”, *Penser la littérature espagnole*, *Bulletin hispanique*, 1 (2004), pp. 185-202.

5 Diáfora o antanaclasis: repetición de términos iguales o similares en la forma, pero con sentido diferente.

6 *Nueva Recopilación*, Segunda parte, Libro VII, Título XII, fol. 242 vº.

los que llaman *valones, almidonado con grasa*, y tan *deshilado* de roto, que todo parecía *hilachas*⁷.

Al zahondar en los detalles, aparecen los abigarramientos de la lengua que prefiguran la clave general de los diálogos y de la acción de los personajes en varias de las *Ejemplares*. Porque las correspondencias que se tejen entre ambos textos a partir de palabras precisas —aquí en bastardillas— arrojan nueva luz sobre el juego de deconstrucción y reelaboración operado por Cervantes, haciéndose más aguda y punzante una ironía que va más allá de la trayectoria de los mozalbetes que protagonizan *Rinconete y Cortadillo*. Por eso se ha de establecer una diferencia entre una simple alusión, como la que subrayara Agustín González de Amezúa a propósito de las espadas en un episodio del *Coloquio de los perros*, y la citación truncada del tercer relato del volumen cervantino, remodelada a partir de un texto jurídico. En los detalles se percibe ese abigarramiento, esa *variedad* propia de su escritura, que no tardará en repetirse. De esa manera, apenas delineados los personajes de los futuros “pícaros”, se crea una ruptura entre su diálogo basado en fórmulas de cortesía y la rara indumentaria que describe el narrador⁸.

Se ha comentado ampliamente la extrañeza conversacional entre Pedro del Rincón y Diego Cortado, el “harto ceremonioso *vuesa merced*”⁹ y toda la serie de títulos usurpados: “gentilhombre, caballero, hidalgo, señor Rincón”. En cuanto al diálogo, Francisco López Estrada ha notado en un valioso artículo que Cervantes retomaba la forma de una ejecutoria en un juego paródico cuyos ecos se prolongarán dentro del relato¹⁰.

7 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 163 (*N. E.* en adelante).

8 En ocasiones, aludiré a Rincón y Cortado como “pícaros” por razón de estilo y, en buena medida, también de crítica; sabedor, no obstante, de los apuros que entraña dicho marbete —o etiqueta— dentro del corpus de Cervantes y de sus modelos, según expondré a lo largo de este artículo.

9 Nadine Ly, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1981, p. 45.

10 Francisco López Estrada, “Apuntes para una definición de *Rinconete y Cortadillo*”, *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*, coord. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense, 1983, p. 61. El tema surge de nuevo en la versión de 1613, cuando Rincón responde a Monipodio: “La patria no

Un juego que permite refutar la idea del realismo de su escritura, tan alejada de lo cotidiano y de la realidad trivial. Si la variedad antes señalada representa el primer paso heurístico en la búsqueda de la creación cervantina del personaje, el segundo resulta de un efecto de serendipia. En efecto, nada más leer dos capítulos —aquí traducidos— de la paráfrasis francesa del *Galateo* de Giovanni della Casa¹¹, “De los que presumen de nobles” y “De la falsa modestia [...] Que las ceremonias son vanas y que sólo se han de usar con recato”¹², pensé de inmediato en el principio de la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, confirmándose así la relación que mantiene con el *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco (Tarragona, Felipe Roberto, 1593), cuya influencia en las letras españolas, en opinión de Maxime Chevalier, quien estudió su impronta sobre la segunda parte del *Quijote* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615), no se ha valorado como merecía,¹³.

En “De la jactancia” este aviso traza para el hombre cuerdo y noble la línea que no se ha de transgredir: “Tampoco es permitido al hombre cuerdo, y de valor tratar luego de la nobleza de su linaje, ni de su honra, y riqueza, y mucho menos alabarse a sí mismo de los hechos, y valentías suyas, y de sus antepasados, [...] como muchos suelen hacer...”¹⁴.

En cuanto a “Las cerimonias por vanidad”, he aquí los consejos que Giovanni della Casa inspiró casi literalmente a Gracián Dantisco:

La segunda cerimonia, que dijimos que se hace por vanidad, es como la que arriba decíamos, que, por hacernos bien criados (aun-

me parece de mucha importancia decilla, ni los padres tampoco, pues no se ha de hacer información para recibir algún hábito honroso” (*N. E.*, p. 185).

11 *Il Galateo overo D'costumi*, Venecia, Bevilacqua, 1558. *Galatée ou l'art de plaire dans la conversation*, par Duhamel, chanoine de Bayeux, Amsterdam, Isaac van Dyck, 1670.

12 “De ceux qui se piquent de noblesse”. “De la fausse modestie... Que les cérémonies sont vaines & que l'on ne s'en doit servir qu'avec discrétion”, pp. 54-61.

13 Maxime Chevalier, “Alonso Quijano, homme du livre”, en *Hidalgos & hidalguías dans l'Espagne des XVII^e-XVIII^e siècles*, Bordeaux, Éditions du C.N.R.S., 1989, 238 p. (pp. 96-104).

14 Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español [...] de nuevo va añadido el Destierro de Ignorancia, que es Quaternario, de Avisos conuenientes a este nuestro Galateo*, En Tarragona : en casa de Felipe Roberto, 1593, ff. 32v-33r.

que no nos vaya más interés que nuestra vanagloria), damos a las gentes mayores títulos de la que se les debe, y pecamos por carta de más para que ellos hagan lo mesmo con nosotros¹⁵.

En el caso de *Rinconete y Cortadillo*, el contenido del diálogo ilustra esa “carta de más”¹⁶ por el juego de la disconformidad entre el vestido, el origen social de los camaradas y su mutuo tratamiento; tres detalles que seducirían al mismo Henri Heine, quien allá por 1834 admiraba la técnica narrativa de un Cervantes que llevaba a sus personajes a presentarse¹⁷. De ahí que el alcaláino sellara con este otro guiño la filiación literaria de toda la secuencia: “Y pues nuestra amistad, como vuesa merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loables ceremonias”¹⁸.

Ceremonias: una vez más, el narrador cambia por completo la postura de su modelo al ensalzar las ceremonias en pro de la amistad como virtud. O sea, que toda la interlocución entre los protagonistas representa un extraordinario ejercicio de malabarismo. Así, cuando actúa como factor común el pronombre *Vuesa merced* (*Vuesé* en el manuscrito de Porras de la Cámara), pasa revista a la lista de títulos, pero en una gradación en apariencia descendente que contradice al sentido de “carta de más”, esto es, “del exceso en lo que se hace o dice”: 1. Gentilhombre; 2. Caballero; 3. Hidalgo. Pero al acabar la frase con “señor Rincón ” y la adjetivación “loables y santas ceremonias” para celebrar una amistad varias veces afirmada, se invierte el sentido que le confirió Dantisco, según acabamos de ver. Tal juego de oposiciones e inversiones le permite a Cervantes sugerir que “los más encumbrados gentiles hombres, caballeros, hidalgos” no son los únicos depositarios de los mayores sentimientos¹⁹. Y si la palabra “señor” que emplean los mozuelos aflora aquí como parodia, no por ello pierde su valor cuando la pronuncian en su elogio de la amistad quienes la reivindicaban como pudieran hacerlo unos linajudos. Amistad rematada por otro juego lingüístico que precede a la revelación de los nombres de

15 *Ibidem*, f. 39v.

16 O sea, “el exceso en lo que se hace o dice” (*DRAE*).

17 El ensayo de Heine, *De l'Allemagne*, se publicó en francés, en 1834, en *La Revue des deux mondes* (véase *De l'Allemagne*, Paris, M. Lévy, 1863, I, p. 288 y ss.).

18 *N. E.*, p. 168.

19 Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 61.

los protagonistas. En él se pone a prueba la paciencia del lector. ¿Cómo se llamará “el de más edad”, “el preguntado”, “el mayor”, “el mediano”, “el menor”? La solución se ofrece de modo simbólico en los étimos de los respectivos pícaros al suspirar precisamente “el menor”: “la *corta* suerte me tiene *arrinconado*”²⁰. Se trata de una programación que no afecta al relato, como suele ocurrir en muchas novelas cortas del siglo XVII, sino a los personajes centrales del mismo. Una novedad esencial que caracteriza al contar cervantino, si bien el cura no se pronunció al respecto en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605)²¹. Frente al proceso de identidad diferida que se desprende de la mayoría de los relatos breves del Barroco, Cervantes enseña sobre todo al lector una “poética del personaje” que se esboza a partir de una focalización progresiva, anónima primero, y que se va precisando conforme introduce detalles a partir de los cuales se crea la trayectoria curricular de ambos mozos.

Finalmente las primeras páginas de *Rinconete y Cortadillo* no son la ilustración ni tampoco la ejemplificación de los consejos y avisos del *Galateo*, ya sea el de Giovanni della Casa (capítulos XIV y XV), ya el de Lucas Gracián Dantisco. En el tono jocoso y lúdico que provocan las tensiones, las rupturas, los abigarramientos de la lengua, como por ejemplo una ejecutoria con solar de nombre tan universal y conocido como Fuenfrida, echa raíces una singularidad, el diálogo, que distingue al autor de las *Ejemplares* y que tanto cautivó al mismo Heine.

De vuelta al encuentro de Pedro del Rincón y Diego Cortado, porque los diminutivos sobrevienen más tarde, una vez se adentran en el patio de Monipodio, varios estudiosos se han centrado en la dimensión social de la novela²², en lo convencional de las “realidades”, en lo carnavalesco o mundo al revés del episodio, sin advertir que, antes de que el cabeza de los truhanes se refiriera a ellos con diminutivos, atendían respectivamente

20 *N. E.*, p. 165. En el manuscrito de Porras de la Cámara, sólo figura la frase “la mala mía [suerte] me tiene arrinconado” (*S. B.*, p. 213).

21 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, p. 542.

22 Michel Moner, “El engendramiento del personaje en la narrativa cervantina”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 44-48.

por Pedro del Rincón y Diego Cortado, “que así dijo el menor que se llamaba”²³.

La investigación iniciada por Agustín González de Amezúa en cuanto al nombre de uno de los protagonistas de la *Novela de Rinconete y Cortadillo* no carecía de interés cuando citó a Antonio Gasparetti, quien a su vez remitía a la novela x de *I Deporti* de Girolamo Parabosco. Un moro piamontés nombrado Rinconetto sirve a un joven noble sin que el relato coincida por otra parte con el del alcaíno. Pero el académico abandonó la búsqueda en su afán por demostrar la absoluta originalidad de “la inventiva cervantina para bautizar” a sus personajes²⁴. También se refiere el estudioso a lo que podría ser “un antecedente histórico y real”, como la *Miscelánea* de Luis Zapata y Chaves (1592-1595); pero pese a “sorprendentes coincidencias”, remite con prudencia a la curiosidad del lector²⁵, precisando además que “como se ha escrito y probado cumplidamente, hay que relegar a la región de la fantasía y de la fábula todas aquellas gratuitas semblanzas de un Cervantes semi-caballero, concurrente asiduo a las casas linajudas de los poderosos, a las tertulias de los grandes poetas consagrados...”²⁶.

Por su parte, Francisco Márquez Villanueva procuró mostrar “la abundante presencia de Zapata en la obra cervantina”, particularmente en *Rinconete y Cortadillo*²⁷. No se pueden negar los “paralelismos” —como él los etiqueta—, sobre todo durante la espléndida descripción del funcionamiento de las cofradías de maleantes y belitres²⁸, pero nunca se mencio-

23 *N. E.*, p. 168.

24 Antonio Gasparetti, *Noterelle cervantine...*, Roma, Garroni, 1929, p. 4, *apud* Agustín González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1982, II, p. 111.

25 *Ibidem*, II, p. 87.

26 *Ibidem*, II, p. 70. Véase también Irene Rodríguez Cachón, “Variedades narrativas y estructuras representativas de la *Miscelánea* de Luis Zapata en *El licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes”, en *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, coords. Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo y Angela Fabris, Berlín, Peter Lang, 2016, pp. 131-147.

27 Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 161 y 176.

28 Francisco Márquez Villanueva cita la *Miscelánea* de Luis Zapata de Chaves por la edición de Gayangos, Madrid, 1859, en *Memorial Histórico Español*, XI, pp. 49-50.

na el término *monopolio / Monipodio*, ni se alude tampoco a la práctica religiosa —tan provocativa como pecadora— de la Cariharta, la Pipota y la Gananciosa. Por haber quedado manuscrita la obra de Luis Zapata hasta su publicación por Gayangos en 1859, nos asaltan dudas en cuanto a: “[...] la certeza humana de haber sido hojeado por el alcaláino [el manuscrito] en fecha previa a la creación del *Quijote* y de las mejores *Novelas ejemplares*”²⁹. Por ello difícilmente puede ser el origen de los personajes antedichos o de la instauración del diálogo entre Rincón y Cortado³⁰. Tampoco figura la voz *monopolio / Monipodio* en *La vie génèreuse des Mercelots, gueux et bohesmiens* de Pechon de Ruby (Lyon, Jean Jullieron, 1596), aducido por Jean Canavaggio³¹. Aunque trata de “cofradías” y maleantes, es un libro orientado hacia preocupaciones lexicográficas que poco vienen al caso.

Igual que en los vestidos andrajosos de los mozos al principio de la novela, Cervantes parece haber sembrado varios indicios para atestiguar su lectura de textos que lo inspiraron, pues de nuevo remite a la *Nueva recopilación* para el apellido *Monipodio*³². Si bien atañe casi exclusivamente a concejales, caballeros u otros sujetos en la ley dictada durante el reinado de Juan I de Castilla (1358-1380), continuaba vigente en la Edad de Oro, tal como atestigua Juan Hidalgo —refiriéndose a la misma fuente— en su *Vocabulario de germanía* (1602): “[Monipodio] vale también junta de gentes para hazer cosas malas, [...] vergonzosas y vituperosas”. Otra posible huella de la misma fuente sirve para calificar a la cáfila de secuaces

Existen ediciones posteriores: *Miscelánea: varia historia*, edición facsímil preparada, anotada y nuevamente transcrita por Manuel Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, CSIC, 1983; y la de A. Carrasco [García], Brenes (Sevilla), Muñoz Moya, 1999.

29 Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes*, pp. 111-112.

30 *Ibidem*, pp. 120-121.

31 Jean Canavaggio, *Cervantès*, París, Biographie Mazarine, 1986, p. 192. Existe una edición moderna de la obra de Ruby por Denis Delaplace, Paris, Honoré Champion, 2007.

32 Título XIV, del libro VIII, fol. 333 rº: “Mandamos que no sean osados Infantes, Duques, Condes, Maestres, Prioros, Marqueses, Ricos hombres, Cavalleros y Escuderos [...] Concejos, y personas singulares, de qualquier estado, o condición que sean [...] que no usen de ligas y monipodios, y ayuntamientos”.

del belitre como “liga”, variante del manuscrito de Porras de la Cámara³³, luego sustituida en la *princeps* por “cofradía”, más acorde con su campo semántico religioso, “a beneficio de una más sólida homogeneidad [y cohesión] del conjunto”, al decir de García López³⁴.

Sin embargo, por haberse valido de los mismos vocablos que la *Nueva recopilación* o el *Vocabulario* de Juan Hidalgo, cabe reservar una particular atención al sustantivo francés *monopole* en *Propos rustiques et facétieux* de Noël du Fail, obra que conoció cuatro ediciones en vida de su autor³⁵. Dicho en pocas palabras, nos hallamos en presencia de una ficción a caballo entre la farsa, la facecia y la patraña, heredera del *Quart livre* de François Rabelais (París, Michel Fezandat, 1552) y de la filosofía que lo distingue: el reír y el “hacer literatura” como un mero placer de la pluma. Su evocación de la vida del hampa representa (porque de una representación se trata) una mezcla perpetua de registros para divertir al lector al mismo tiempo que lo despista con su “realismo” y una chocarrería algo subida de tono. Du Fail, observador de las costumbres de su tiempo, narra sin fórmulas abuptas de moralista y con arte consumado pone de realce el detalle, incluso el más picante.

En *Propos rustiques et facétieux*, discurren un par de personajes: el primero ensalza la inocencia, la belleza y las virtudes de la vida rústica, mientras que el segundo se afana en publicarle las ventajas de la de los belitres de la Corte de los Milagros de Bourges: ganar dinero fácilmente disfrazándose de mendigos o ciegos, fingiendo toda clase de enfermedades y heridas, robando y abusando de todos e incluso oficiando como alcahuetes y rameras. Hasta el punto de vender por inocente doncella a una prostituta a un canónigo regordete o facilitar la entrada de burguesas

33 *N. E.* (S. B.), p. 215.

34 *N. E.*, p. 163.

35 Lyon, Jean de Tournes, 1547; París, Étienne Groulleau, 1548 (con variantes de la precedente); Lyon, Jean de Tournes, 1549; París, Jean Ruellle, 1573 (bajo el título de *Les ruses et les finesses de Ragot, jadis capitaine des gueux de l'hostiere et de ses successeurs*). Todas ediciones in-16. Aunque existe una más reciente en *Conteurs français du XVI^e siècle. Textes présentés par Pierre Jourda*, París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, n° 177, p. XLVIII-1470, manejamos la de Jean Marie Guichard, más documentada y mejor anotada, que recoge *Propos rustiques, Balivernerries, Contes et discours d'Eutrapel*, París, Librairie de Charles Gosselin, 1842. *Propos rustiques et facétieux* se localiza en las pp. 39-93.

en un convento para el solaz de los monjes³⁶.

En unas magníficas páginas del capítulo octavo de los *Propos rustiques et facétieux*, el sabio rústico Thénot du Coing se entera del habla de la Corte de los Milagros y un maleante vecino, Tailleboudin, le enseña la nueva lengua germanesca y las prácticas delictivas de sus compañeros: “Tienes que entender que entre nosotros [maleantes] somos un número inestimable, hay tráficos, capítulos, *monopolios*, cambios, bancos, parlamentos, jurisdicciones [...] y oficios para gobernar, unos en una provincia, otros en la otra”³⁷.

Esta manera de explicarlo todo en detalle remite de inmediato al lector de las *Novelas ejemplares* al sabroso y jocoso paseo iniciático y lingüístico que solicitan Rincón y Cortado al joven bobo para que les aclare el sentido de las palabras y el papel de cada miembro de la cofradía de Monipodio.

Por lo que atañe a Diego Cortado, es posible que Cervantes no se satisficiera con una sola oportunidad, influencia o sugestión, siendo Cortadillo una pieza más del juego que estaba armando al componer su novela. En efecto su “pluma juguetona”, en palabras de Jean-Pierre Étienvre, “bautiza” al compañero de Pedro del Rincón con el nombre de una de las “flores” de los fulleros, según el *Vocabulario* de Juan Hidalgo³⁸. Juguetona, sí, porque para motejar a su pícaro tenía ya a un medio hermano en el personaje de Tailleboudin en *Propos rustiques*. El mote corresponde al que “corta la morcilla o el morcón”, lo mismo que Diego Cortado había aprendido el oficio de sastre y pasado luego del corte de tijera a cortar bolsas³⁹. Es, pues, un personaje “rabelaisiano” del capítulo xxxvii

36 Fail, *Propos rustiques*, p. 59. Pese a tratarse de un tema parecido, dista la simple alusión a Claudia en *La tía fingida*, “quien había vendido a cuatro mozas «por doncellas muchas veces a diferentes personas» y a quien se sentenció” (*N. E.*, p. 648), de los detalles picantes que con tanto desparpajo cuenta Du Fail y de la falta de castigo de los maleantes.

37 *Ibidem*, p. 56: “Il faut que tu entendes qu’entre nous tous, qui sommes en nombre inestimable, il y a trafics, chapitres, monopoles, changes, banques, parlements, juridictions.... Et offices pour gouverner uns en une province et autres en l’autre”.

38 Jean-Pierre Étienvre, *Apuntes y despuntes cervantinos*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2016, p. 22.

39 Para la problemática de la picaresca en la obra cervantina y particularmente en las *Ejemplares*, véase por ejemplo la introducción de Juan Bautista Avalle-Arce a su

del *Quart livre* de François Rabelais (1548) del que se aprovechó Noël du Fail en esta literatura de “joyeux devis” y que, excepción hecha de la voz *gueux* (‘pícaro’), poco le debe a la picaresca tal como la entendía Mateo Alemán⁴⁰, pero sí a la Corte de los Milagros y a parte de su fauna. Ese mozo huye de la casa familiar, despilfarra en pocos días toda la herencia de su padre y se vuelve “bon sçavant gueux”.

En cuanto a Thénot du Coing, el filósofo de aldea, puntualiza Du Fail: “[...] así llamado del Rincón porque nunca salía de su casita o, para no mentir, de los límites o términos de su parroquia”⁴¹. Du Coing y Rincón, he aquí una hermandad más que interesante porque, como para los personajes de Monipodio y Diego Cortado, el análisis nos ha mostrado que, mediante un haz de procedencias lexicográficas posibles o probables, Cervantes logró crear una entidad onomástica original, diferente de los apodos que se crean “tomados de [los] defectos corporales o de alguna otra circunstancia” (*DRAE*).

Si bien el autor de *Rinconete y Cortadillo* no se atreve a crear situaciones heréticas, motes o apodos crudos, ni subidos de tono, la ganancia (*le gain*) es un concepto repetido a porfía y el motor principal de los mundos truhanescos tanto en *Propos rustiques* como en *Rinconete y Cortadillo*. No pocos puntos conexos o de seguimiento estrecho merecen subrayarse como en las líneas antes citadas de Du Fail. Son dos microcosmos plagados de forajidos; “mozos o muchachos de la esportilla”, “porteurs de hottes” y sus capitanes, todos obedecen a una misma ley, ofreciendo ambos textos un campo semántico del mismo tenor:

[...] tenemos nuestras ceremonias, nuestras juras para acatar in- violablemente nuestros estatutos, [...] a los cuales obedecemos, lo mismo que vosotros a vuestras leyes, aunque las nuestras no están escritas, y [aunque] fielmente traemos la ganancia, al atardecer, al

edición (vol. I) o la de Mariano Baquero Goyanes (Madrid, Editora Nacional, 1976 -2ª ed. 1981), para quien el debate sobre la clasificación de los doce relatos es una “bizantina discusión”, lo mismo que sería fastidioso e inútil hacer el recuento de quienes encasillan *Rinconete y Cortadillo* dentro de la nebulosa picaresca.

40 Noël du Fail, *Propos rustiques*, cap. VIII, p. 52: “Ainsi appelé du Coing, pour ce que jamais ne sortit de sa maisonnette, ou, pour ne mentir, les limites ou bords de sa paroisse”.

41 Cf. la nota 37.

lugar elegido, [...] donde el gran señor no tiene mesa tan bien abastecida⁴².

El sintagma “estatutos y buenas ordenanzas”⁴³ parece resonar como eco en la novelita de Cervantes. Sobre todo se valieron ambos narradores de términos del dominio religioso, ora las *frairies* (‘cofradías’), los *couvents monacaux* (‘conventos monacales’) del bretón, ora la *cofradía* (repetido tres veces), *la congregación*, *la orden*, *el noviciado* en el texto del alcaíno⁴⁴. Por lo que se refiere a los vínculos de tan buena gente con la religión, la postura de los personajes es igual de pecaminosa. Si “el escándalo es uno de nuestros puntos que observar en nuestra religión”, según afirma uno de los maleantes del bretón, añadiendo burlescamente que se debe “servir a Dios y temerlo”⁴⁵, no le va a zaga Cervantes, ya que las mujeres que desfilan en su relato son tres perdidas, tanto como “santa” es la orden de Monipodio⁴⁶.

Sólo nos falta para completar el cuadro hampesco la galería de personajes linderos por sus motes. Primero, el ilustre capitán Ragot, en *Propos rustiques*, y naturalmente Monipodio. Luego asoman truhanes y mujeres de la casa llana, cada uno con su apodo, lo cual fue una constante en la literatura áurea y cuya recuperación —o creación— parece haber sido para Du Fail, igual que para Cervantes, un juego al que se entregaron con fruición, dejando libre curso a su inventiva. Así, bastará mencionar a Catin la rude, a Julien des Adultères, para una clavazón de cuernos sin duda, al Narigueta sevillano⁴⁷, a Gobemouche y a otros muchos⁴⁸ al lado del cervantino Maniferro, cuyo apodo se explaya en la misma medida que

42 *Ibidem*, p. 56: “[...] avons nos cérémonies, amirations, serments pour inviolablement garder nos statuts [...] auxquels nous obéissons autant que faites à vos lois, néanmoins que les nôtres ne soient écrites [...] et de bien fidèlement apporter le gain, au soir, au lieu réputé [...] où le grand seigneur n’a sa table mieux garnie”.

43 *N. E.*, pp. 186, 191.

44 *Ibidem*, pp. 181, 186, 184 y 189, respectivamente.

45 *Ibidem*, pp. 56 y 81.

46 *Ibidem*, p. 184.

47 *Ibidem*, p. 212.

48 Podrían traducirse respectivamente como “La Tosca Zorra” (p. 92), “Julián de los adulterios” (p. 86), “Papamoscas” (p. 78) etcétera.

aquel de Thénot du Coing⁴⁹. Particularmente son de notar dos figuras femeninas: Yrlande la large [‘la ancha’], alcahueta vieja y más que entreverada, como hubiera escrito Quevedo, y la Cariharta, ambas parecidas a la “vieja gorda, chata, tetuda y barbuda” del manuscrito Porras de la Cámara⁵⁰. Sobre este tema no se agotan todavía los juegos de espejos entre ambos escritores, aun reparando en el hecho de que Cervantes prefiere sugerir más que llamar las cosas por su nombre. Así presenta a la Cariharta, echando mano de una perífrasis: “moza del jaez de las otras y del mismo oficio”⁵¹. Finalmente ambos narradores se divierten en este juego que hace desfilar figuras burlescas y grotescas de gran inmoralidad cuyas relaciones desembocan en juegos de sartas de insultos: “descuellacaras”, “bellaco desalmado”, en *Rinconete y Cortadillo*; o en el capítulo ix de *Propos rustiques et facétieux*, donde una batalla campal entre mujeres de dos pueblos da lugar a nada menos que cuarenta improperios, denuestos y palabrotas. Todas son creaciones lingüísticas que hubieron de regocijar a nuestros autores, salvo que Cervantes no se aventuraría a crear descripciones o lances escabrosos que no correspondieran con el decoro imperante después del Concilio de Trento⁵².

¿Cómo definir dichos juegos de conexiones, de seguimientos, como tan acertadamente los llamó García López⁵³, en vez de “paralelismos”, “ecos” y otras “coincidencias”, como si se quisiera salvar la problemática de la inspiración y de las fuentes del alcalaíno?⁵⁴ A veces se olvida que la literatura es también y sobre todo la historia y la secuela de un diálogo en-

49 *N. E.*, p. 192: “[...] y el [nombre] de Maniferro era porque traía una mano de hierro, en lugar de otra que le habían cortado por justicia”.

50 *N. E.* (S. B.), p. 251.

51 Apodo felizmente traducido como “la Maflue” en la nueva versión gala de las *Novelas ejemplares* por Jean-Raymond Fanlo (Paris, Librairie Générale Française [La Pochothèque-Le Livre de Poche], 2008).

52 Jean Michel Laspéras, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Perpignan, Éditions du Castillet, 1987, 488 p. (Tercera parte); Carmen R. Rabell, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003 (Monografías A, 199).

53 *N.E.*, p. 1025.

54 Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 160; Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1990, p. 384.

tre escritores y pensadores. Sin remontarse a san Juan o a Apuleyo, Michel de Montaigne y otros muchos, como Francesco Petrarca, no vacilaron en nombrar a quienes los inspiraron⁵⁵. Coetáneo de Cervantes, escribía Ambrosio de Salazar:

es necesario de buscar los mejores autores para ayudarse, y enriquecer lo que se escribe como yo he hecho según el vaso de mi entendimiento, cogiendo como el abeja la mejor substancia de cada flor de los que escribieron antes y después [...], que saben más que no yo, para que cada uno reciba mi trabajo como fruta nueva⁵⁶.

Se revela como una tarea ardua indagar sobre la presencia y las condiciones de recepción de obras ajenas por un Cervantes que prefería callar sus fuentes para reelaborarlas a su antojo, fundirlas en el crisol de su propia creación, con vistas a abrir nuevas perspectivas y nuevos horizontes; si bien hay en su obra un puñado de influencias patentes, como por ejemplo los textos de San Agustín. ¿Formará parte de dicho acervo el libro de Noël du Fail? ¿Cuáles pudieron haber sido las condiciones de su lectura? Sin negar el interés de una posible aportación de Luis Zapata de Chaves, me resisto a silenciar el plausible —si no probable— papel del librero, impresor y mercader de libros Andrea Pescioni.

Hoy sabemos que Cervantes se trasladó a Sevilla en 1586, o a principios de 1587, en opinión de Rodríguez Marín⁵⁷, y que residiría en Andalucía hasta 1603. Como ha subrayado González de Amezúa, entonces se guardaban con rigor las distancias sociales, lo cual casi le imposibilitaba a Cervantes la oportunidad de hojear siquiera el manuscrito de un prócer como Zapata de Chaves. Asimismo, Canavaggio indica que el poeta hispalense Baltasar del Alcázar introdujo a Cervantes en dos o tres academias, o bien que lo llevó a las librerías de Díaz y Clemente Hidalgo. ¿Por qué no también a la de Pescioni? No en balde, el mismo Canavaggio

55 Hector Biancotti, “L’originalité en littérature” (Séance publique annuelle des cinq académies, oct. 1999, Palais de l’Institut – www.academie-française.fr/lorigina-lite-en-litterature), s. p.

57 Ambrosio de Salazar, *Espejo general de la Gramática*, p. 15 (se ha modernizado la grafía). No otra cosa escribía Montaigne en sus *Ensayos*, reciclando la misma metáfora de las abejas (“De la presunción”, libro II, cap. XVII).

57 González de Amezúa, *op. cit.*, II, p. 69.

señala la posibilidad de que entre los cuatro libros dorados en francés que Cervantes compró en una subasta se contaran las *Historias trágicas* de Bandello⁵⁸. Y ¿por qué no los *Propos rustiques et facétieux* de Du Fail, sobre todo si consideramos que Pescioni, coterráneo de la estadía de Cervantes en Sevilla, tradujo del francés las *Historias prodigiosas* de Boaistuau, Belleforest y Tesserand?⁵⁹ Bien pudo el alcalaíno tropezarse en Sevilla con Pescioni y acudir a su librería o a su taller. Es una pena que no dispongamos aún de una monografía sobre este personaje clave para la circulación del libro en la España del siglo xvi, toda vez que se relacionó con Cristóbal de las Casas y Gonzalo Argote de Molina, quien lo describía como el “más abonado librero de Sevilla”⁶⁰.

El matrimonio del italiano con la hija de un mercader de sedas y su integración en la burguesía comercial de la ciudad, reflejada en la documentación de archivo, facilitaron sin duda sus negocios. Muy vinculado al humanismo de Sevilla, Pescioni no se conformaría con su faceta de bibliópola, sino que entró también en el mundo de edición, primero, y de la impresión, después⁶¹. Conocía el francés por haber sido factor de los Giunti (Junta) y por su residencia en Lyon, donde se estampó por vez primera la obra del bretón (Jean de Tournes, 1547), y después en Medina del Campo, donde ejerció, además de como vendedor de obras galas importadas por Benito Boyer, como impresor de perfil renacentista. Todo indica, en fin, que hubo posibilidades para que Cervantes asomara la nariz por los cenáculos frecuentados por el italiano, y, gracias a ellos, entrara en resuelto contacto oral —si no escrito— con las letras francesas y, más en concreto, con los *Propos rustiques et facétieux* de Noël du Fail.

Lo que está en juego, sobre todo en la obertura de *La novela de Rinconete y Cortadillo*, ¿no sería la extraordinaria capacidad de Cervantes para hacer relato y diálogo de cuanto se le venía a la mano, de cuanto le pro-

58 Jean Canavaggio, *Dictionnaire Cervantès*, Paris, Bartillat, 2021, pp. 459-460.

59 *Historias prodigiosas y maravillosas de diuersos sucessos acaecidos en el Mundo / escriptas en lengua Francesa, por Pedro Bouistau, Claudio Tesserant, y Francisco de Belleforest; traducidas en romance Castellano por Andrea Pescioni ...*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586.

60 Natalia Maillard Álvarez, “Andrea Pescioni Impresor, s. xvi”, en *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (<http://www2.ual.es> – Andrea Pescioni).

61 Entre 1567 y 1573 financió cinco ediciones, cuatro de ellas en casa del impresor Alonso García Escribano.

porcionaba su formidable biblioteca mental? La tarea de investigación es inmensa y parcial hasta el momento, pero si nos atenemos a la tercera de las *Ejemplares*, nos daremos perfecta cuenta de que Cervantes anduvo atento a cuanto le brindaba su época. Barajó —y no sólo para el íncipit de su relato— una notable cantidad de fuentes con todo el humorismo que lo distinguía, mezclándolas con elementos sacados de la realidad. Para él, suscitar la imaginación era la mayor ambición de la novela, y esa referencia a la realidad sólo servía para emanciparse de ella.

Desde *La gitanilla*, y particularmente desde el comienzo de *Rinconete y Cortadillo*, el “raro inventor” ensayaría una nueva manera de pensar y de escribir la novela corta, y por consiguiente, sus personajes y las relaciones dialógicas que mantienen. En muchas ocasiones una pregunta es la chispa que origina un coloquio que prosperará conforme a las tensiones y los cambios de tonalidades y estilos, como por ejemplo durante el encuentro de Rincón y Cortado, o cuando se informan de las artes de la cofradía de Monipodio. Por ello, si nos remontamos al capítulo XLVII del primer *Quijote*, varios términos y expresiones problematizan la opinión del cura: “y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor”⁶².

Con el adjetivo “todas”, en vez de “las dos”, o más sencillamente “podría ser fuesen”, se traiciona hasta cierto punto el narrador, sugiriendo que existían otras ya compuestas o en fase de redacción, verbigracia *La española inglesa*, *El amante liberal* y otras⁶³. Asimismo, se ha de relacionar la sugestión del cura, “de un mismo autor”, con el demostrativo “aquella”. ¿Tendría aquí también el demostrativo un matiz encomiástico? En este caso significaría que el propio Cervantes no equiparaba *Rinconete y Cortadillo* a *El curioso impertinente*, por considerar la novedad que representó la primera novela, respecto a la segunda, “a la antigua”, un fárrago de retórica y de discursos algo trasnochados para él, pero que podría disfrutar de los favores de los lectores. Verdad es que la de *Rinconete y Cortadillo* se funda sobre diálogos, en vez de discursos; diálogos en boca de dos rapaces haraposos, en lugar de parlamentos de grandazos de una Florencia más

62 Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 542.

63 Sobre este punto se revela esencial el análisis de Jorge García López en su prólogo (“Cronología de las *Novelas ejemplares*”), *N. E.*, p. LII-LXI.

o menos idealizada. Por ello, cabe recordar este corolario de Heine, de nuevo fruto de su clarividencia:

Mientras que en otras novelas, donde el héroe corre solo a través del mundo, los escritores tuvieron que acudir a monólogos, cartas, a un diario, para dar a conocer los pensamientos y las impresiones del héroe, Cervantes puede introducir en cualquier parte un diálogo natural; y como una de las figuras parodia siempre los discursos de la otra, tanto mejor aflora la intención del poeta⁶⁴.

64 “Tandis que, dans d’autres romans où le héros court seul à travers le monde, les écrivains ont dû recourir à des monologues, à des lettres, à un journal, pour donner à connaître les pensées et les impressions du héros, Cervantès peut introduire partout un dialogue naturel ; et, comme l’une des figures parodie toujours les discours de l’autre, l’intention du poète apparaît d’autant mieux” (Heine, *op. cit.*, I, pp. 228-229).

“Tu mudo horror divino”: Góngora y el horror sagrado

HUMBERTO HUERGO CARDOSO

Carleton College

hhuergo@carleton.edu

Título: “Tu mudo horror divino”: Góngora y el horror sagrado.

Resumen: A pesar de la atención recibida, el soneto “Restituye a tu mudo horror divino” de Luis de Góngora sigue planteando toda clase de interrogantes. Este artículo se cifra en brindar una lectura rigurosa que atienda no sólo al aspecto filológico, sino también al filosófico; muy en particular a la “sublimidad del horror”.

Palabras clave: Horror, Bosque sagrado, Silencio, Negación, Sublime, Incertidumbre, Eremitismo, Góngora, “Restituye a tu mudo horror divino”, Soneto.

Fecha de recepción: 11/11/2023.

Fecha de aceptación: 19/12/2023.

Title: “Tu mudo horror divino”: Góngora and Sacred Horror.

Abstract: Despite the attention it has received, the sonnet “Restituye a tu mudo horror divino” by Luis de Góngora continues to pose myriads of questions. The objective of this work is to provide a rigorous interpretation of the text, taking into account not only the philological aspect but the historical as well, and in particular, the “sublimity of horror”.

Key Words: Horror, Sacred Forest, Silence, Negation, Sublime, Uncertainty, Eremitism, Góngora, “Restituye a tu mudo horror divino”, Sonnet.

Date of Receipt: 11/11/2023.

Date of Approval: 19/12/2023.

L'interpretation littérale de ce sonnet exigerait plusieurs pages.
Robert Jammes, “Rétrogongorisme”.

Restituye a tu mudo horror divino,
amiga *Soledad*, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

Prudente cónsul, de las selvas dino,
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto¹.

A pesar de la atención que ha suscitado el soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*” (1615), todavía quedan pendientes muchos interrogantes; tanto de índole filológica como hermenéutica, incluso histórica: interrogantes puramente factuales. Quisiera retomarlos en el orden en que van apareciendo en el poema e intentar resolverlos uno por uno.

1. ¿CUÁLES SOLEDADES?

El soneto empieza con un apóstrofe dirigido a la propia *Soledad primera*, parecido al que Sannazaro le dirige “A la zampoña” en el epílogo igualmente metapoético de la *Arcadia*. El poema guarda cierto parecido con el llanto de la zampoña de Sannazaro. Los primeros dos versos dicen: “Res-

1 Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, p. 149. Abrevio *Son.*, número del soneto y verso. Salvo indicación contraria, para el resto de las obras de Góngora empleo la edición de las *Obras completas*, Antonio Carreira, 2 tomos, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000. Abrevio *OC*, tomo, número de la composición y verso. En el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* y verso.

tituye a tu mudo horror divino, / amiga *Soledad*, el pie sagrado”. Esto es: ‘Amiga *Soledad*, restituye algo a alguien, devuélvele tus versos sagrados al mudo horror divino de las soledades’.

Mi primera pregunta es puramente filológica: ¿De qué bosque se trata? ¿A qué tipo de soledades debe regresar la amiga *Soledad*? La crítica gongorina da por sentado que se trata de un bosque cualquiera, una *silva*, ya sea un *locus amoenus* pastoril (Molho)² o un *locus horrendus* poblado de fieras (Poggi)³. Jammes llega incluso a identificarlo con un jardín realmente existente: el “jardín cercado” del jurisconsulto Francisco de Amaya en la ciudad de Antequera⁴.

No me parece. Ni el poema las *Soledades* ni el soneto inspirado en él, “Alegoría de la primera de sus *Soledades*”, aluden a una simple *silva*, un bosque sin cultivar, sea o no *amoenus*, ni mucho menos a un *hortus conclusus* paradisiaco, imaginario o histórico, sino a un *lucus*, un bosque sagrado. “Sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas”, decía ya Paravicino en el romance que le dedicara a Góngora⁵. En la Europa contrarreformista la antítesis de la corte no es ya el *locus amoenus* pagano, si es que alguna vez lo fue, sino, como anuncia el propio Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (“¡Cuántas veces me tomaba ganas de retirarme de la corte, de apartarme ya del mundo, de hacerme ermitaño o de meterme fraile cartujo!”), las *silvae sacrae*, los bosques sagrados, un híbrido de la Arcadia pagana y el “desierto” cristiano (v. 14). Son jardines “penitenciales”, como la huerta del duque de Lerma, amueblada con siete ermitas⁶, y el

2 Maurice Molho, “*Soledades*” (1960), en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, pp. 39-81 (p. 80).

3 Giulia Poggi, “Il canto della tortora (‘Restituye a tu mudo horror divino’),” en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea, 2009, pp. 73-89 (p. 86).

4 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades* (1613-1666),” en *Soledades* de Luis de Góngora, Madrid, Castalia, 2016, Apéndice II, p. 640.

5 Hortensio Paravicino, “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a don Luis de Góngora” (h. 1622-1623), en *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, 6, vv. 113-114.

6 Luis Cervera Vera, “Las siete ermitas del parque,” en *El conjunto palacial de la villa de Lerma* (1967), 2 tomos, Burgos, Asociación Amigos del Palacio Ducal Lerma, 1996, t. 1, cap. 12, pp. 396-399 y notas. Sobre los llamados jardines “penitenciales”, ver Pedro José Padrillo y Esteban, “Circuitos penitenciales. Los vía crucis como

Palacio del Retiro de Felipe IV⁷, “poblada Tebaida o nuevo / cortesano Monserrate”⁸. El jardín pagano ya no basta; tiene que comportar también un elemento penitencial.

¿Qué es un *lucus* y en qué se diferencia de una *silva*? Según la definición clásica de Servio, “*lucus* designa un conjunto de árboles con valor religioso [*lucus est arborum multitudine cum religione*]; *nemus*, un conjunto ordenado de árboles [*nemus vero composite multitudine arborum*]; *silva*, un conjunto sin orden ni cultura [*silva diffusa et inculta*]”⁹. Alfonso de Palencia precisa

sendas de perfección”, *Revista de Historia y Arte*, 2 (1996), pp. 67-90; Amanda Lillie “*Fiesole: Locus amoenus* or Penitential Landscape?”, *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 11 (2007), pp. 11-55; Hervé Brunon, “Du jardin comme paysage sacré en Italie à la Renaissance”, en *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l’Europe de la première modernité*, eds. Denis Ribouillault y Michel Weemans, Florencia, Leo S. Olschki, 2011, pp. 283-316; y Arnold A. Witte, “Sociable Solitude: The Early Modern Hermitage as Proto-Museum”, en *Solitude. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, eds. Karl A. E. Enekel y Christine Göttler, Leiden, Brill, 2018, pp. 405-450. Para una visión general del tema, ver Gordon Campbell, *The Hermit in the Garden: From Imperial Rome to Ornamental Gnome*, Oxford, Oxford University Press, 2013, que no se olvida de los ejemplos españoles. Un jardín “penitencial” era un espacio de recreo que combinaba elementos típicos del jardín manierista, como los ninfeos, los estanque con peces y los juegos de agua, con otros de raigambre cristiana, como las ermitas y las vías del calvario. Algunos ejemplos serían el *Pallazetto* Farnese, la villa de Fiesole, la villa de Giovanni di Cosimo y la villa de Cetinale del cardenal Flavio Chigi.

- 7 Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio*, 15-16 (2009-2010), pp. 135-148.
- 8 José Pellicer y Tovar, “Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro”, en *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, ed. Diego de Covarrubias y Leiva, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, sin foliar.
- 9 Mario Servio Honorato, citado por Claudia Montepaone, “*L’also / lucus*, forma idealtípica artemidea: il caso di Ippolito”, en *Les bois sacrés. Actes du colloque international du Centre Jean Bérard, Naples, 23-25 novembre 1989*, eds. Oliver de Cazanove y John Scheid, Nápoles, Centre Jean Bérard, 1993, pp. pp. 78-87 (p. 78). <https://books.openedition.org/pcjb/316?lang=en> (Consultado el 20/08/2022). Repetida por numerosos autores, la cita proviene de los *Vergilii carmina commentarii*, los comentarios de Servio de la *Eneida* de Virgilio, lib. 1, n. 310. Sobre el *lucus* en general, ver John Scheid, “*Lucus, nemus*. Qu’est-ce qu’un bois sacré?”, en *Les bois sacrés*, pp. 8-16, <https://books.openedition.org/pcjb/316?lang=en> (Consultado el 20/08/2022).

un poco más: “*Silva* es algunas veces frutuosa [‘da fruto o utilidad’], y díjose *silva* cuasi *exila* porque cortan maderos, así que la tal por más general nombre se llama *silva cedua*; ca el *luco* non le cortaban, mas era plantado a mano y por religión apropiado a cosas divinas. *Nemus* es bosque que induce delectación por su espesura de árboles y de foias [‘hojas’]”¹⁰.

Las características esenciales del *lucus* son, pues, tres. En primer lugar, es un lugar “apropiado a cosas divinas”, una arboleda sagrada. “*Luco* [...] quiere decir arboleda plantada y consagrada en honra de alguna deidad o de algún templo, por haber sido común estilo dende los siglos primeros entre los gentiles plantar un bosquecete o alameda cabe [‘junto a’] los templos, donde oraban y ofrecían sus sacrificios, como en lugar dedicado a Dios”¹¹. En segundo lugar, no da fruto, no es rentable. Los *xyla*, los maderos del *lucus*, no pueden ser talados sin cometer sacrilegio. Por lo mismo, la Iglesia no puede cobrar la *silva cedua*, el diezmo que se pagaba por la tala de árboles. Por último y a diferencia del *nemus*, no induce a “delectación”, no causa deleite. Por el hecho mismo de estar consagrado a una divinidad, el *lucus* no es un simple *locus amoenus*, ni lo opuesto, un *locus horrendus*, sino un lugar santo cuyo silencio inspira horror *divino*, lo mismo que un “claustro” (v. 7), “el patio cercado de las iglesias, monasterios y casas de religión y encerramiento”, o un “desierto” (v. 14), el lugar solitario “donde se retiran los santos padres ermitaños o monjes”¹². “Para ser *luco* o bosque consagrado no era necesario que hubiese templo, porque los mismos árboles y el sitio era [*sic*] religioso y venerable, conforme a los ritos de aquella religión”¹³.

La literatura latina está plagada de ejemplos: el *lucus* de Séneca en la Epístola 41 a Lucilio, el *lucus* de Galatea en el *Rapto de Proserpina*

10 Alfonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490), t. 2, f. 454v, s. v. *silva*, http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?5316856438 (Consultado el 20/08/2022).

11 Juan de Pineda, *Los treinta libros de la monarquía eclesiástica, o Historia universal del mundo. Primero volumen de la primera parte*, Barcelona, Jayme Cendrat, 1606, lib. 2, cap. 2, sección 5, f. 77v.

12 Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994, s. v. *claustro* y *desierto*, respectivamente.

13 Rodrigo Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, Andrés Grande, 1634, lib. 3, cap. 28, f. 131r.

de Claudiano, el *lucus* de Latona de Estacio (“un horror vacío guarda el silencio”)¹⁴; la *Germania* de Tácito (“existe otra manifestación de temor hacia el bosque sagrado [*luco reverentia*]”)¹⁵; los *Amores* de Ovidio: “Había un bosque sagrado pobladísimo / de encinas [*creberrimus ilice lucus*]”¹⁶; el *lucus* de Marsella de Lucano (“un horror especial anida en aquellos árboles”)¹⁷ y muchos otros. Por su relación con el *Polifemo* de Góngora, me permito citar en extenso el texto de Claudiano:

Cerca del rubio Acis, que la hermosa Galatea prefiere a menudo al mar y lo surca elegantemente a nado, había un bosque sagrado [*lucus*], espeso y que por donde es posible sombrea continuamente las cumbres del Etna con sus ramas enlazadas¹⁸.

Y a continuación la referencia infaltable al horror divino:

-
- 14 Publio Papinio Estacio, *Thebaid*, ed. bilingüe y trad. David Roy Schackleton Bailey, t. 1, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004, lib. 4, vv. 423-24.
- 15 Cornelio Tácito, *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*, ed. y trad. José María Requejo Prieto, Madrid, Gredos, 2016, 39, 3. Ver igualmente *Germania*, 9, 3: “Les consagran bosques y arboledas [*lucos ac nemora*] y dan nombres de dioses a ese algo misterioso [*secretum*] al que sólo ven con los ojos de su veneración [*quod sola reverentia vident*]”.
- 16 Publio Ovidio Nasón, *Amores. Arte de amar*, ed. y trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006⁵, lib. 3, elegía 5, vv. 3-4. Ver igualmente *Amores*, lib. 3, elegía 1, vv. 1-2: “Existe un bosque viejo [*vetus silva*] y que no ha sido / cortado en muchos años. Se diría / que habita aquel lugar una deidad [*numen*]”; y *Amores*, lib. 3, elegía 13, vv. 7-9: “Se alza un bosque sagrado [*lucus*] en ese sitio, / viejo [*vetus*] y bastante umbrío / por lo juntos que están en él los árboles. / Al verlo, admitirías / que el lugar pertenece a una deidad [*numen*]”.
- 17 Marco Anneo Lucano, *Farsalia*, ed. y trad. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984, lib. 3, v. 411. La descripción del *lucus*, una de las más detalladas de la antigüedad clásica, se extiende del verso 399 hasta el verso 425 y enfatiza la idea del horror sagrado: “Un horror especial anida en aquellos árboles [*arboribus suis horror inest*]”; “la propia impresión de abandono y el tinte pálido de los troncos podridos produce estupefacción [*attonitos*]”; “la sensación de terror [*terroribus*]”; “un espacio tenebroso y unas gélidas sombras en cuyas profundidades no penetraba el sol”; “la imponente majestad del lugar [*verenda maiestate loci*]” y otras.
- 18 Claudio Claudiano, *Rapto de Proserpina*, en *Poemas*, ed. y trad. Miguel Castillo Bejarano, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1993, t. 2, lib. 3, p. 243, vv. 332-335.

Y caería agobiado por su peso, si una encina [*quercus*] próxima no lo sostuviera abrumado. Se respira en el lugar espanto y poder divino [*timor numenque loco*]; se respeta la vejez del bosque [*ne-morisque senectae parcitur*] y es un sacrilegio dañar estos trofeos celestes. Ningún cíclope se atreve a apacentar allí sus ovejas ni a talar estos árboles y el mismo Polifemo se aleja de su sombra sagrada [*sacra umbra*]¹⁹.

El *lucus* de Séneca reúne las mismas características:

Si se te ofrece a la vista una floresta [*lucus*] abundante en árboles vetustos [*vetustis*] de altura excepcional, y que dificulta la contemplación del cielo por la espesura de las ramas que se cubren unas a otras, la magnitud de aquella selva [*silvae*], la soledad del paraje [*secretum loci*] y la maravillosa impresión de la sombra [*admiratio umbrae*] tan densa y continua en pleno campo despertarán en ti la creencia en una divinidad [*fidem tibi numinis faciet*]²⁰.

Un *lucus* es, entonces, un bosque secreto, umbroso y milenario, casi siempre poblado de encinas, dedicado al culto religioso, que despierta un horror sagrado. No rinde frutos y nadie en sus cabales se atrevería a profanarlo, ni siquiera el gigante Polifemo.

19 Claudio Claudiano, *ibidem*, lib. 3, p. 243, vv. 351-356. La traducción de principios del siglo XVII a cargo del granadino Francisco Faría, traducción que Góngora conocía, dice: “Si a sufrir tanta carga allí vecina / no le ayudara una robusta encina. / A tan grave temor y reverencia / obliga la deidad del venerable / bosque, y de los trofeos la excelencia, / que en él pequeña ofensa es muy notable. / No hay pastor que sin pena (ni es decencia) / que paste en él, ni corte el espantable / cíclope un palo solo, y de su sombra / el mismo Polifemo huye y se asombra” (*Robo de Proserpina*, Madrid, Alonso Martín, 1608, lib. 3, f. 57v).

20 Lucio Anneo Séneca, “Un dios habita en nuestra alma”, en *Epístolas morales a Lucilio*, ed. y trad. Ismael Roca Meliá, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1986, t. 1, lib. 4, epístola 41, p. 257, párrafo 3. Buen estudio de Mireille Armisen-Marchetti, “L’expression du sacré chez Sénèque”, *Pallas*, 36 (1990), pp. 89-90: “Il est un autre indice de la présence chez le *bonus uir* d’une âme divine, c’est le sentiment du sacré qui nous envahit face à lui, sentiment identique à celui que fait naître en nous le spectacle de la nature sauvage. Et Sénèque à son tour d’évoquer des paysages propres à communiquer l’intuition du sacré: un bois, *lucus*, remarquable par son âge, la hauteur de ses arbres et l’épaisseur de son ombre” (p. 91).

Los ejemplos cristianos son igualmente numerosos. Uno celeberrimo es la descripción de la Fuente de Vacluse (*Clausula Vallis* o Valle Cerrado) de Petrarca, basado directamente en el *lucus* senequista:

Si tu nido [del obispo Filippo di Cabassole, el destinatario del texto] empieza a cansarte o buscas un lugar más expedito, siempre es posible escaparte al ramal próximo y pasar junto a la fuente cercana un rato de lo más agradable y tranquilo [*amenissima et quietissima*]. [...] Aquí tú también, algo que rara vez sucede, puedes gozar de la doble condición de libre y señor [*et liber et dominus*], de obispo y solitario [*et presul et solitarius*]. ¿Acaso podrás despreciar estos parajes tuyos que en los forasteros suscitan reverencia y estupor [*reverentiam incit et stuporem*]?²¹

Mezcla el *locus amoenus* con el *locus horrendus*. Y a continuación, cita la Epístola 41 de Séneca:

“Si una caverna —dice Séneca— sostiene un monte sobre rocas hondamente minadas, con una gigantesca boca excavada no por mano humana, sino por causas naturales, tu alma se sentirá sacudida por un barrunto religioso [*animum tuum quadam religionis suspicione percutiet*]”. Si eso es cierto, ¿en qué otro lugar, pregunto, podría haber una cueva que infunda mejor tal barrunto [*ubi, queso, religiosior usquam specus*]?²²

Otro ejemplo igualmente importante es el bosque de Erimanto en la Prosa quinta de la *Arcadia* de Sannazaro, remedo del valle de Tempe de Ovidio (*Metamorfosis*, lib. 1, vv. 568-582):

Desde lejos, para quien allí se acercase solitario [*a chi solo vi andasse*], tal hecho sería en un primer momento causa de pavor inestimable [*paura inestimabile*]; y seguramente no sin motivo, ya que se considera, casi como cierto, por la común opinión de los pueblos ve-

21 Francesco Petrarca, *La vida solitaria*, trad. Jesús Cotta Lobato, Sevilla, Cypress, 2021, lib. 2, cap. 14, p. 166. Sobre la relación entre *La vita solitaria* y el soneto “Restituye a tu mudo horror divino”, ver Giulia Poggi, *op. cit.*, pp. 73-76 y *passim*.

22 Francesco Petrarca, *ibidem*, lib. 2, cap. 14, p. 16.

cinos, que en aquel lugar habitan las Ninfas de la región, que, para provocar el miedo en el ánimo [*per porre spavento agli animi*] de los que hasta allí quieren aproximarse, hacen ese sonido tan inaudito²³.

Esto explica que en su edición del año 1578, Francesco Sansovino comparara la novela con el *Bosco Sacro* de Bomarzo, acaso el jardín más aterrador —más ameno y aterrador— del manierismo italiano (Ilus. 1): “Leyendo el presente volumen he encontrado en él algunas descripciones de colinas y valles que representándome el sitio de Bomarzo, me han despertado un grandísimo deseo”²⁴. ¿Un idilio la *Arcadia* de Sannazaro? Sólo en parte. Como subraya Vecce,

la utopía arcádica está, sin embargo, agrietada por la presencia de la muerte, el dolor y la melancolía. La misma naturaleza, en su expresión de fuerza, potencia, *terribilità*, produce el *locus horribilis*, diametralmente opuesto al *locus amoenus*: el horror sagrado [*orrore sacro*] y extraño al hombre, lo “pintoresco y sublime” de montañas, precipicios, bosques, ríos y cascadas, grutas, escenario tradicional de la representación de la soledad eremítica [*solitudini eremitica*]²⁵.

23 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Tateo, trad. Julio Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra, 1993, p. 104.

24 Francesco Sansovino, “All’illustriss. Signor Vicino Orsino”, en Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Sansovino, Venecia, Giovanni Varisco, 1578: “Leggendo il presente volume vi ho trovato per entro alcune descrittioni di colli e di valli che rappresentandomi il sito di Bomarzo, me ne hanno fatto venir grandissima voglia” (pp. 1-4 [p. 2]). Sobre Bomarzo, ver Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico* (1985), trad. Franco Pignatti, Roma, Edizioni dell’Elefante, 1989²; y Sabine Frommel, ed., *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milán, Electa, 2009, con estudios de Andrea Alessi, Hervé Brunon y otras autoridades en el tema. Los dos libros destacan la importancia de la carta de Sansovino.

25 Carlo Vecce, “‘Maestra natura’. La rappresentazione della natura nell’*Arcadia* di Sannazaro”, en *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, ed. Frank Fehrenbach y Joris van Gastel, Boston, De Gruyter, 2020, pp. 1-6 (p. 3). Del propio Vecce, ver también “‘Sincero solo’, Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra”, *Italique*, 20 (2017), pp. 279-291; y el excelente estudio introductorio de su propia edición de la novela, “Viaggio in *Arcadia*”, en *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2015², donde insiste en el carácter horrendo de muchos de los pasajes: “Il *locus amoenus* non è di segno solo positivo” (pp. 9-41 [p. 19]).

La utopía arcádica está agrietada por el llanto de la zampona pastoril, el llanto del poeta privado de voz. No es un simple *locus amoenus*, que también, sino una *silva sacra*, *bosco sacro*, que pone miedo en el ánimo. La *primera* frase del proemio, no siempre bien traducida al español (las primeras versiones sustituyen el adjetivo *horrendo* por otros menos chocantes), no anuncia otra cosa: “Los altos y espaciosos árboles, creados por la natura en los hórridos montes [*orridi monti*], suelen, a menudo, agradar más [*più agraddare*] a quien los mira que las cultivadas plantas”²⁶.

La mayoría de las veces, *el più de le volte*, el horror de los bosques solitarios agrada más que el ornato de los jardines cultivados. El placer no está divorciado del horror, sino subordinado a éste. *Porque* la Arcadia inspira horror sagrado, por eso mismo agrada más que los jardines cortesanos, jardines que, de hecho, se esforzaban por reproducir el horror de los *luci*. Bombarzo es un ejemplo particularmente señero, pero habría muchos otros.

Las soledades de las *Soledades* no son muy diferentes. El paisaje de fondo del poema —matojos de espinas, escollos, ruinas, riscos inexpugnables (*Sol.* 1, vv. 49-55), golfos de sombra (*Sol.* 1, v. 61), bárbaras arboledas (*Sol.* 1, v. 65), “sublimes espaciosos llanos” (*Sol.* 1, v. 228), fragosas montañas (*Sol.* 1, v. 277), “grutas [...] hondas” (*Sol.* 2, vv. 433)— se inspira directamente en la pintura y los grabados flamencos *de ermitaños*, no solo el *Paisaje con san Jerónimo* de Patinir (Prado) —un paisaje eremítico-pastoril si lo hay—, sino sobre todo la *Soledad o la vida de los padres ermitaños* (*Solitudò, sive vitae patrum eremicolarum*) y los *Bosques sagrados* (*Silvae sacrae*) de Johan y Raphael Sadeler, acaso la *suite* de grabados eremíticos más famosa de todos los tiempos²⁷. Otra cosa es que contra este telón de fondo se desarrollen una serie de episodios que no tienen nada que ver con la soledad eremítica. En efecto, así es. No todas las soledades son un

26 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, 1993, p. 57.

27 Sobre las *silvae sacrae*, ver el catálogo de la reciente exposición *Silvae sacrae. La forêt des solitaires*, ed. Philippe Luez, Gante, Snoeck, 2022: “Les premières productions parisiennes [de los grabados de los Sadeler] de la première moitié du XVII^e siècle, moins soignées et moins coûteuses, circulaient plus facilement que les versions originales flamandes, *notamment dans le monde ibérique*” (p. 30). Sobre la difusión de la *suite* de los grabados de los Sadeler en la España de Góngora, ver Humberto Huergo Cardoso, “‘De una encina embebido en lo cóncavo.’ Las *Soledades* y la iconografía eremítica”, *Creneida*, 7 (2019), pp. 121-167 (p. 131).

yermo de pleno derecho. Sólo la última, la proyectada *Soledad del yermo*²⁸. Pero todas se inspiran en las *solitudines* y las *silvae sacrae* de los Sadeler, Patinir y una que otra de las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco (1510-1515, Madrid, Museo de Prado).

Respecto al soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*”, la referencia al horror sagrado del *lucus* no admite réplica. Como la *Arcadia* de Sannazaro, todo el soneto es un *lucus* cristianizado, sin que falten el “claustro” (v. 7), el valle sin “profanar” (v. 7), el “peregrino” (v. 8), la encina “vieja” (v. 9), el “desierto” (v. 14) y la “tórtola viuda” (v. 10), “ave que ama la soledad y vuela del Egipto del mundo y camina al desierto, y allí acuerda las virtudes de los santos que saliendo de Egipto en el desierto, aprendieron a caminar a Dios”²⁹. De hecho, el desarrollo del propio soneto no es muy distinto al del plan original de las *Soledades*: de la *Soledad de los campos* (v. 1) a la *Soledad del yermo* (v. 14), a través de un *lucus* cada vez más apartado, fúnebre y horrendo, más *sagrado*.

2. EL MUDO HORROR DIVINO DE LAS SOLEDADES

Mi segunda pregunta es un poco más compleja: ¿qué significa la frase “tu mudo horror divino”? Es decir, ¿en qué sentido la restitución (v. 1) del poema las *Soledades* pasa necesariamente por el silencio y el horror sagrados de las soledades? Salvo uno o dos casos, las respuestas de la crítica son inadecuadas.

Los primeros editores modernos del soneto, Ciplijauskaité³⁰ y Pérez Lasheras y Micó, no anotan el verso en absoluto³¹. Salcedo sí lo hace, pero a contrapelo de lo que declara el texto. En efecto, para el gran comentarista de Góngora el poema *no* dice “tu mudo horror divino”, sino “tu suave y divino estilo”: “Esto es, vuélvete a ti misma y hallarás en la cultura [‘cultivo’] de tu suave y divino estilo el premio y estimación que

28 Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad de don Luis de Góngora*, ms. 3.726, ff. 104r-179r (f. 105r).

29 Jacinto Quintero, “Sermón en la festividad del glorioso san Benito”, en *Panegíricos sagrados*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1652, p. 411.

30 Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 234.

31 Luis de Góngora, *Poesía selecta*, eds. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991, p. 290.

vanamente sollicitas entre los que ignoran la grandeza tuya”³². Convierte de un plumazo el estilo *terrible* de Demetrio, *deinós charakter*, en suave estilo, *glaphyrós charaktèr*³³.

Jammes y Ly también omiten del todo la voz “horror”. Según el primero, “el poeta aconseja a la *Soledad* (poema) que vuelva a su soledad (campo, selvas [*sic*]), que se restituya a sí misma, a su silencio”³⁴; o bien: “Góngora incite sa *Solitude* à se retirer en quelque sorte en elle-même, en une solitude où nul ne l’entendra”³⁵. Igualmente, para Ly: “En el primer cuarteto, el poeta le insta a la *Soledad / silva* [*sic*] volver sus versos sagra-

32 García de Salcedo Coronel, “Restituye a tu mudo horror divino”, en *Obras de don Luis de Góngora, comentadas. Primera parte. Tomo segundo*, Madrid, Francisco Navarro, 1645, soneto CXL, pp. 616-619 (p. 616).

33 El *deinós charaktèr* es uno de los cuatro —no tres— estilos estudiados por Demetrio en *Sobre el estilo. ‘Longino’. Sobre lo sublime*, ed. y trad. José García López, Madrid, Gredos, 1996; a saber, el estilo sencillo (*ischnós charaktèr*), el estilo elevado (*megalo-prepés charaktèr*), el estilo elegante (*glaphyrós charaktèr*) y el estilo formidable (*deinós charaktèr*). En términos generales, el estilo de Góngora no es simplemente “elevado” o “elegante”, como es costumbre repetir, sino propiamente *deinós*, ‘tremendo’, ‘imponente’, ‘formidable’. Ver al respecto Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, trad. Juan Antonio Méndez, Madrid, A. Machado Libros, 2008: “El adjetivo *deinós* está relacionado con el verbo *deído*, ‘temo’, ‘tengo miedo’ y su significado original, testimoniado por Homero, es ‘espantoso’, ‘terrible’ y de ahí luego ‘potente’, ‘extraordinario’” (p. 96). Lo “vigoroso” del estilo *deinós*, como traduce García López, es inseparable del sentimiento de temor. Por eso, mejor que “vigoroso”, que solo se refiere a la potencia, sería preferible llamarlo “tremendo”, ‘terrible y formidable, digno de ser temido’ (*Diccionario de Autoridades*, s. v.) o “formidable”, ‘cosa grande’ que por su misma grandeza resulta ‘horroros[a], pavoros[a] y que infunde asombro y miedo’ (*Diccionario de Autoridades*, s. v.). Desligar la potencia del miedo es un error. Sobre el estilo *deinós* de Demetrio, ver la edición francesa del texto a cargo de Pierre Chiron, *Du style*, París, Les Belles Lettres, 1993, pp. xcvi-cvii, quien apunta la relación con lo sublime longiniano: “Certains aspects de cette théorie [la teoría de Longino] semblent se retrouver chez Démétrios á propos, surtout, du style *deinós*” (p. ci). Respecto al significado de la voz *deinós*, la postura de Chiron es inequívoca: “*Deinós* a deux sens: *terrible* et *habile*. Démétrios n’utilise que la première acception” (p. cii); “*deinós*, véhément (à propos d’une éloquence *qui fait peur*, terrible” (p. 158). Para el *Diccionario de Autoridades* empleo la edición digital del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* de la RAE, www.rae.es (Consultado el 10/04/2022).

34 Robert Jammes, *op. cit.*, p. 639.

35 Luis de Góngora, *Comprendre Góngora. Anthologie bilingue*, ed. y trad. Robert Jammes, Anejos de Criticón, 18, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 241.

dos al silencio divino de la selva [*sic*], su centro"³⁶. Ni una palabra sobre el "horror". En cambio, ambos insisten en la importancia del silencio. La poesía debe regresar "a su silencio"; el silencio es el "centro" del poema. Sin duda es así, pero ¿qué significa tal cosa? ¿En qué consiste el silencio del poema *como poema*? ¿Quiere decir acaso que las *Soledades* guardan silencio, que no dicen nada? ¿O quiere decir que la palabra poética impone un *cierto* silencio? Ésta ya no es una pregunta filológica, sino hermenéutica. Referido a las *Soledades*, ¿qué significa el horroroso silencio divino de las soledades? ¿En qué consiste el silencio *de la palabra* de Góngora?

Paravicino admite que las *Soledades* son sagradas y misteriosas, que no es poca cosa, pero niega que sean mudas: "Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas", 'ya que no mudas'³⁷. Supongamos que sea así; las *Soledades* no son mudas, sino que hablan. ¿Cómo hablan? ¿En qué dirección apunta la brújula poética? ¿Qué ofrece?

[...] La brújula incierta
del bosque le ofreció, umbroso,
todo su bien no perdido,
aunque no cobrado todo.
(*OC*, I, núm. 353, vv. 105-108).

La brújula poética, la brújula del bosque, no tiene nada que ver con la brújula magnética. La brújula magnética apunta con claridad hacia el Norte. En cambio, la brújula poética apunta hacia lo indeterminado: un bien ni del todo perdido, ni del todo hallado. Cobrar el objeto del todo, adueñarnos del sentido de las *Soledades*, sería, de hecho, traicionarlo, porque el sentido poético no se entrega: se mantiene en suspenso. "Convoca despidiendo" (*Sol.* 1, v. 84), dice Góngora, y "resiste obedeciendo" (*Sol.* 2, v. 26). Al convocar despide y al resistir, obedece. Indica algo sin acabar de darlo y sin que el dar se acabe. No termina de darlo y lo da interminablemente.

Molho se afana por demostrar que las *Soledades* *no* son el reflejo especular de las soledades, sino su opuesto. Las soledades son mudas; en

36 Nadine Ly, "La dicción de la naturaleza en la poesía áurea: la tórtola de San Juan de la Cruz a Góngora", en *La naturaleza en la poesía española*, ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 15-44 (p. 34).

37 Hortensio Paravicino, *op. cit.*, 6, vv. 113-114.

cambio, las *Soledades* hablan: "El silencio de la selva [*sic*], al que *se opondrá* en seguida el no-silencio del poema"³⁸. La elocuencia del poema (sobrentendido, la poesía es elocuencia) *desmiente* el silencio inexpresivo del *lucus*: "Al silencio de la selva [*sic*] responde el no-silencio: la elocuencia del poema"³⁹. Más aún, hay dos poemas distintos: el poema de las soledades, que *todavía* está sumido en el silencio, y el poema las *Soledades*, que ya no lo está: "El poema *decible* es silencio; el poema *dicho* es palabra [cursivas en el original]"⁴⁰. Pero si es así, ¿con qué fin regresa el poema a las soledades? ¿Para destituir el silencio sagrado del *lucus* o para *restituirlo*? No hay dos poemas enfrentados ni cosa que se parezca. Hay un solo poema, las *Soledades*, que no son lo "dicho" ni lo "decible", sino la errancia del decir: un resistir *que obedece* y un convocar *que despide*. "Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada [‘amurallada’, ‘cerrada’], pero siempre abierta" (*Sol.* 2, vv. 79-80). Al silencio imponente del *lucus* responde la incertidumbre de las *Soledades*. El decir umbroso de las *Soledades* impone un silencio tan aterrador como el de las soledades.

La explicación del "horror" es redundante: "El horror de la soledad (selva) [*sic*] es 'divino' puesto que por la ausencia de hombres, que de ella se excluyen, no es frecuentada más que por las divinidades"⁴¹. El horror del *lucus* es divino porque los *luci* están consagrados a las divinidades. Sea. ¿Y el horror *de la poesía*? ¿Por qué es divino el horror dicente de las *Soledades*? Molho ni se plantea la pregunta. El horror no tiene nada que ver con la poética de Góngora. El poema se llama *Soledad* "porque evoca las soledades *pastoriles* de la selva [*sic*]"⁴². ¿Las soledades pastoriles de la selva o las soledades eremítico-pastoriles de la *silva sacra*? Si las soledades son solo pastoriles, ¿por qué inspiran horror sagrado en vez de deleite? (v. 1) ¿Por qué recuerdan un "claustro" monacal (v. 7)? ¿Por qué están pobladas de encinas milenarias (v. 9)? ¿Por qué llora la tórtola viuda la muerte de su esposo (vv. 12-13)? ¿Por qué son "sordas"? (v. 14). ¿Por qué desembocan en un "desierto" (v. 14)? ¿Un desierto *pastoril*? Aunque la propia Arcadia de Virgilio y Sannazaro no es solo pastoril, sino que ambas "causan mie-

38 Molho, *op. cit.*, p. 66.

39 *Ibidem*, p. 68.

40 *Ibidem*, p. 68.

41 *Ibidem*, p. 66.

42 *Ibidem*, p. 80.

do en el ánimo”, *porre spavento agli animi*, no hay una sola palabra en el soneto de Góngora que indique que las soledades sean pastoriles.

La interpretación de Alatorre es francamente retardataria. Las *Soledades* no son ni sagradas, ni mudas, ni horrendas, ni inciertas, ni sordas, sino —otra vez— “dulces”: “En él [en el soneto] subraya Góngora la identificación entre los ‘pasos’ del peregrino y los ‘dulces versos’ del poema”⁴³. Yo diría mejor: “En el soneto apunta Góngora cierto parecido incierto entre el ‘pie sagrado’ (v. 2) del peregrino y el ‘mudo horror divino’ (v. 1) del poema”. Góngora no subraya en ningún momento que el soneto sea dulce. Si acaso indica que sin dejar de ser “dulce” (v. 9), también es “doliente” (v. 13). No hay separación entre la dulzura y el dolor. Antes, la dulzura comporta un momento de dolor. Al obedecer, en ese mismo instante resiste. Lo dado se resiste a entregarse. “Dulce, sí, *mas bárbaro instrumento*”, precisa Góngora; “dulce *doliente* son” (OC, I, 327, v. 11); “igual sabrosa fuerza, / lo dulce de la voz, / *la razón de las quejas*” (OC, I, 124, vv. 15-18). Dulce sí, *pero no*. La dulzura continua da náuseas: “*Moment nauseam semper dulcia*”⁴⁴; “sola la dulzura es para niños y necios”⁴⁵. *Para* que realmente nos conmueva, algo tiene que negarla.

Carreira se limita a constatar que “el horror divino es propio de los bosques en Virgilio”⁴⁶, dato que repiten López Bueno (“con ecos virgilianos, sin duda”)⁴⁷, Poggi (“reminiscenza virgiliana”)⁴⁸, Matas Caballero (“como observó Carreira, Virgilio había escrito que era una característica de los

43 Antonio Alatorre, “Notas sobre las *Soledades* (a propósito de la edición de Robert Jammes)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 1 (1996), pp. 57-97 (p. 95).

44 Antonio Rocco, *Della bruttezza*, ed. F. Walter Lupi, Pisa, ETS, 1990, p. 45.

45 Baltasar Gracián, *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Luys Santa Marina, introd. y notas Raquel Asún, Barcelona, Planeta, 1984, p. 222.

46 Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. corregida Antonio Carreira, Madrid, Castalia³, 1989, p. 277, n. 1; y *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, p. 524, n. 1.

47 Begoña López Bueno, “El enigmático soneto ‘Restituye a tu mudo horror divino’”, *Filología*, 16, 1 (2009), pp. 99-127 (p. 109); y “De nuevo ante el soneto de Góngora ‘Restituye a tu mudo horror divino’: el texto en su verdadero contexto”, *Bulletin Hispanique*, 115, 2 (2013), pp. 725-748 (p. 733).

48 Giulia Poggi, *op. cit.*, p. 83.

bosques”⁴⁹ y el último Jammes (“expression fréquente chez Virgile”)⁵⁰. ¿De los bosques de Virgilio nada más? El horror divino es propio de *todos* los bosques sagrados que pueblan la literatura latina y cristiana. Más arriba he citado a Séneca, Claudiano, Ovidio, Lucano, Tácito, Estacio, Petrarca y Sannazaro. Lo mismo digo de Colonna en el *Sueño de Polifilo* (“religioso horror”, “divoto horror”, “miraviglioso terrore”)⁵¹; Guarini en *El pastor fiel* (“care selve beate, / e voi solinghi e taciturni orrori”)⁵²; y Daniello Bartoli en *De los símbolos transportados a la moral* (“quell’eterno silenzio, quella sacra solitudine, quel maestoso orrore”)⁵³. Marino (“taciturni silenzi, orrori ombrosi”)⁵⁴ y Tasso (“ne l’amico silenzio e ne l’orrore, / sacro”) a menudo emplean frases similares⁵⁵. Después de Góngora y a imitación suya podríamos citar a su compinche Paravicino (“horror sa-

49 Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, p. 1.227, n. 1-2.

50 Robert Jammes, *Comprendre Góngora*, p. 241, n. 1.

51 Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, ed. y trad. Pilar Pedraza, Barcelona, Acantilado, 1999: “Tras haber visto, temblando, estas cosas místicas y divinas, permanecí pensativo y reflexionando sobre ellas y lleno de horror sagrado [*divoto horrore*] (cap. 18, p. 387). Hay otros ejemplos: “Decepcionado por la naturaleza de aquella luz, no sin religioso horror [*religioso horrore*] fui presa de espanto en estas tinieblas (cap. 6, pp. 156-157); “lleno de terror sagrado [*miraviglioso terrore*] por el espanto, invocaba agitado en silencio [*silentioso*] cualquier divina ayuda y piedad” (cap. 18, p. 394), etc.

52 Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido* (1590), ed. Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza & Figli, 1914: “Care selve beate, / e voi solinghi e taciturni orrori, / di riposo e di pace alberghi veri; / oh, quanto volentieri a rivedervi i’ torno!” (acto 2, escena 5, p. 65). La traducción del año 1602 de Cristóbal Suárez de Figueroa dice: “Sacra y dichosa selva, / cuyo horror solitario y apacible / es de reposo y paz seguro albergue, / ¡ay cuán de buena gana vuelvo a verte!” (*El pastor fido* de Battista Guarini, ed. digital Enrique Suárez Figaredo, p. 99, <https://users.pfw.edu/jehle/wcotexts.htm> [Consultado el 20/08/2022]).

53 Daniello Bartoli, *De simboli trasportati al morale*, Venecia, Giovanni Giacomo Hertz, 1677, lib. 2, cap. 15, pp. 472-498 (p. 473). Espectral como pocas, toda la descripción del *lucus* está llena de interés.

54 Giovambattista Marino, *Adone*, texto digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2004, sobre la edición de Giovanni Pozzi, Milán, Mondadori, 1976, canto 25, estrofa 21, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

55 Torquato Tasso, *Aminta*, en *Opere*, ed. Ettore Mazzali, 2 tomos, Nápoles, Fulvio Rossi, 1970, t. 2, p. 89, vv. 8-9. Los intermedios del drama no figuran en la traducción de Jáuregui.

grado / guardó”⁵⁶, “el horror gustoso de esos fuegos celestiales”⁵⁷, “miedo tuve, horror sagrado”⁵⁸, “horror será, pero horror sagrado”⁵⁹; Francisco de Portugal (“na amiga solidão o horror sagrado”)⁶⁰; y Espinosa (“llueve espanto / y en alto horror aun el silencio asombra”)⁶¹. Lo propio dicen Colodrero Villalobos (“amiga soledad, y tanto amiga, / que a tu horror soberano el alma entrego”)⁶²; López de Zárate (“amigo del silencio y del espanto, / buscaba el centro obscuro de la sierra”)⁶³; Trillo y Figueroa (“el horror mudo que en la selva amena / incierto hablando está”)⁶⁴; y Bances Candamo (“en bárbaro desierto, horror divino”)⁶⁵. Como digo, *todos* los

-
- 56 Hortensio Paravicino, “A un rayo que entró en el aposento de un pintor”, *op. cit.*, p. 175, 65, vv. 4-5. En referencia al Greco.
- 57 Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, III, p. 23.
- 58 Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, IV, p. 26.
- 59 Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994, p. 147.
- 60 Francisco de Portugal, “Solitario”, en *Divinos e humanos versos* (1652), ed. Maria Lucília Gonçalves Pires, Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2012, pp. 283-291 (p. 288).
- 61 Pedro Espinosa, “Soledad de Pedro de Jesús, presbítero”, en *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011, 59, vv. 146-47. Sobre este poema, ver Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora entre azahares: la *Epístola I a Heliodoro* de Pedro Espinosa”, *Analecta Malacitana*, 30, 1 (2007), pp. 53-100: “La caída de la noche, tenebrosa imagen que ‘envuelve en sombra las casas, siembre estrellas, llueve espanto’, inunda el texto de colores umbríos” (p. 96).
- 62 Miguel Colodrero de Villalobos, “Et in meditatione”, en *Varias rimas*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1629, soneto 40, p. 42, vv. 1-4.
- 63 Francisco López de Zárate, “Silva a la ciudad de Logroño”, en *Varias poesías*, s. l., Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1619, ff. 11r-29v (f. 28v).
- 64 Francisco de Trillo y Figueroa, *Poema heroico del Gran Capitán*, citado por Pedro Ruiz Pérez, “Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa (Con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroico del Gran Capitán*)”, *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-177 (p. 165, estrofa 99).
- 65 Francisco Bances Candamo, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, en *Poesías cómicas*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, t. 1, jornada primera, p. 494. Ver igualmente *La Virgen de Guadalupe*: “Cóncava habitación de María / es esa gruta cercana, / cuyo sagrado silencio / horroroso, aun no profanan / métricas del abril consonancias” (t. 1, p. 294); y el *Poema épico de la conquista de Túnez*, en *Obras líricas*, Madrid, Francisco Martínez Abad, s. f.: “No hay vasallo que allí no admire

luci infunden horror. Es más, sin horror, no hay santidad⁶⁶; entre “las circunstancias que suelen acompañar a las revelaciones o visiones divinas —dice el padre Juan de los Ángeles en sus *Consideraciones al Cantar de los cantares de Salomón* (1606)—, lo primero es horror, miedo y espanto. [...] De manera que *es preámbulo para la revelación el horror*”⁶⁷. El horror es el preámbulo de la revelación divina. La Palabra divina viene envuelta en horror. Pero la pregunta no es quién lo dijo primero, sino *qué* significa en cada uno de los casos. Aunque es verdad que el horror divino es propio de los bosques de Virgilio, es decir, de los *luci* (*Eneida*, lib. 1, v. 441; lib. 3, v. 681; lib. 6, v. 139; lib. 8, v. 597; lib. 9, v. 86), Virgilio no llama a su poema *Soledades*. Góngora sí. ¿Por qué? ¿Qué relación existe entre las *Soledades* como poema y el mudo horror divino del *lucus*, sea su autor Virgilio, Guarini, Claudiano, Petrarca, Tasso o cualquier otro?

Bultman alega que “horror” *no* es un sustantivo, sino un adjetivo, “horrisono”, ‘lo que con su ruido causa horror’: “Mudo horror’ podría ser [*maybe*] una referencia al *horrisonus* de Virgilio, ‘que suena de manera horrorosa’, mediante la alusión a su opuesto, *mudo* —‘que no suena’—, vinculado a *divino*”⁶⁸. Y luego de este trabalenguas, repite la tesis de Molho, aunque parapetándose detrás de un léxico vagamente “moderno”. En efecto,

cuanto / temió el respeto, de él temor se aleja, / pues de la majestad el horror santo / desmesurarse del cariño deja” (pp. 170-171).

- 66 Remito a los estudios clásicos de Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. Fernando Vela, Madrid, Alianza, 2005⁸; Roger Callois, *L’homme et le sacré*, París, Gallimard, 1950; María Zambrano, *El hombre y lo divino* (1955), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993²; y Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, París, Gallimard, 1957. Sobre la voz “sagrado”, es indispensable Emile Benveniste, “Lo sagrado”, en *Vocabulario de las instituciones europeas*, ed. Jean Lallot, trad. Mauro Armíño, Madrid, Taurus, 1983, pp. 345-362.
- 67 Fray Juan de los Ángeles, *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares de Salomón* (1606), en *Obras místicas*, eds. Fray Jaime Sala y Fray Gregorio Fuentes, 2 tomos, Madrid, Bailly-Bailliére, 1912-1917, t. 2, lectio 7, artículo 2, p. 401.
- 68 Dana Bultman, “Góngora’s Invocation of *prudente cónsul*: Censorship and Humanist Doubts about his Lyric Language”, *Hispanófila*, 142 (septiembre 2004), pp. 1-19: “‘Mudo horror’ may be a reference to Virgil’s *horrisonus*, ‘sounding dreadfully’, alluded to through its opposite, *mudo* —not sounding—, then linked to *divino*” (p. 11). Retoma muchas de las ideas en “Reason, Change and the Language of Góngora’s *pájaro ladino*”, en *Heretical Mixtures: Feminine and Poetic Opposition to Matter-Spirit Dualism in Spain, 1531-1631*, Valencia, Albatros, 2007, pp. 181-206.

el poema *no* aconseja el regreso al mudo horror del bosque sagrado, que es exactamente lo que aconseja, sino a “un estado anterior a la lectura y la interpretación, aunque sin dejar de prometer un sentido pleno”⁶⁹. ¿Lectura? ¿Interpretación? Lo primero es relleno posestructuralista, lo segundo no: el “mudo *horrisono* divino” (*sic*) no significa nada en sí mismo, sino que es sólo la promesa de un sentido pleno, *the promise of a full meaning*, que *todavía* no se ha cumplido. ¿Cuándo se cumplirá? Cuando desaparezcan el silencio y el horror. El sentido pleno del poema —la errancia del decir— supone la negación de su elemento mismo —el mudo horror del *lucus*—, que es sólo un estado prematuro “anterior a la lectura y la interpretación”.

Poggi opina que el sintagma “mudo horror divino” designa “los bosques y lugares inhóspitos detrás de los cuales no es difícil ver los *nemora* [‘bosques’] y *rupes* [‘peñascos’] en los que habitan las fieras salvajes del *De vita* petrarquesco”⁷⁰. Sintagma que, además, estaría en “franca contradicción [*in aperta antitesi*]” con el “pájaro ladino” del verso 4, ya que el primero es “mudo” y el segundo, “capaz de hablar muchas lenguas”. El *lucus* no sabe hablar y el pájaro ladino, sí.

Insisto. El “mudo horror *divino*” de las soledades no designa simplemente un bosque inhóspito poblado de fieras, un *locus horrendus*. Designa un *lucus*, una *silva sacra*. La voz “horror” no significa, ni aquí ni en ninguno de los textos que acabo de citar, la “pasión violenta del alma que la hace temblar, que la hace tener miedo de algún objeto dañino y terrible”⁷¹. Significa más bien “un simple movimiento de miedo o de respeto”⁷²; o “cierto sobrecogimiento de miedo o de respeto que nos invade a la vista de determinados lugares o determinados objetos”⁷³. Lugares

69 Dana Bultman, “Góngora’s Invocation of *prudente cónsul*”: “The dread provoked by divine silence is a powerful opening, suggesting a text returned to a state of being unread, uninterpreted, but with the promise of full meaning” (p. 11).

70 Giulia Poggi, *op. cit.*, p. 86.

71 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, prefacio de Pierre Bayle, 3 tomos, La Haya y Róterdam, Arnoud y Reinier Leers, 1690: “Passion violente de l’ame qui la fait fremir, qui luy fait avoir peur de quelque objet nuisible et terrible” (s. v. *horreur*). Cito por la edición de *Lexilogos. Dictionnaire français classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*, https://www.lexilogos.com/francais_classique.htm (Consultado el 20/08/2022).

72 Antoine Furetière, *ibidem*: “Un simple mouvement de crainte ou de respect” (s. v.).

73 *Le dictionnaire de l’Académie française*, París, Jean-Baptiste Coignard, 1694: “Horreur, signifie encore, un certain saisissement de crainte, ou de respect, qui prend à

como las *catacumbas* romanas (“Cuando bajamos a las catacumbas romanas nos sobrecoge un horror santo [*sainte horreur*]”)⁷⁴; la soledad del *monasterio* de la Gran Cartuja de Grenoble (“la soledad de la Gran Cartuja da horror [*donne de l’horreur*]”)⁷⁵; la nave central de una gran *iglesia* (“cuando se entra en esta iglesia nos sobrecoge un horror santo [*sainte horreur*]”)⁷⁶; y, por supuesto, los *bosques* solitarios (“al entrar en este bosque se siente un cierto horror, un horror secreto [*une certaine horreur, une secrette horreur*]”)⁷⁷. Las soledades del soneto son un poco las cuatro cosas: un bosque sagrado, un “verde claustro” (v. 8) y, en el último terceto, el más horrendo y sagrado de todos, la catacumba donde una tórtola viuda endecha, con dulce voz doliente, arrasada de dolor, “el siempre amado esposo muerto”, entierro, por cierto, nada raro en la llamada novela “pastoril”. Por otra parte, el soneto no dice simplemente que el bosque esté poblado de fieras. Antes dice que era tan sagrado, que *ni siquiera* las fieras se atrevían a profanarlo: “En valle profanado / menos de fiera que de peregrino”; ‘un valle menos profanado por las fieras, que por un peregrino’⁷⁸.

la veuë de quelques lieux, de quelques objets” (s. v.). Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971/f2.item> (Consultado el 20/08/2022). También es muy útil el *Dictionnaire vivant de la langue française* (DVLf), <https://dvlf.uchicago.edu/apropos> (Consultado el 20/08/2022).

74 Antoine Furetière, *op. cit.*, s. v.

75 Antoine Furetière, *ibidem*, s. v. Sobre el horror sagrado de la Gran Cartuja de Grenoble, vale la pena el poema *La Grande Chartreuse* (1651) de Antoine Godeau, con numerosos paralelos con el soneto de Góngora: “Solitaires forêts, que vous êtes célèbres! / Que je trouve un beau jour dans vos saintes ténèbres! / Que vostre horreur est sainte! et que vostre âpreté / dans de rudes objets a pour moi de beauté”. Texto en la *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, ed. Jean-Pierre Chauveau, París, Gallimard, pp. 316-317 (p. 316, vv. 5-8). La traducción literal sería: “Bosques solitarios, ¡cuán célebres sois! ¡Qué bella es la luz de vuestras santas tinieblas! ¡Cuán santo es vuestro horror! ¡Y qué bella es la aspereza de vuestros rudos objetos!”.

76 Antoine Furetière, *ibidem*, s. v.

77 Antoine Furetière, *ibidem*, s. v.

78 Tampoco sería raro que en un bosque sagrado hubiese fieras. Ver, por ejemplo, Benito Jerónimo Feijoo, “Dedicatoria que hizo el autor al M. R. P. Abad y Santo Convento de San Julián de Samos”, en *Teatro crítico universal* (1729): “¡Qué ajustado viene aquí, así para la religión del monasterio, como para la topografía del sitio, lo que de un antiguo luco se lee en el libro octavo de la *Eneida*! *Religione Patrum late sacer, undique colles / Inclusere cavi* [un gran bosque sagrado, / muy venerado por la devoción de los mayores; de todas partes / un circo de colinas lo rodea]. Pero

Respecto a la supuesta antítesis entre el silencio de las soledades y el canto del pájaro ladino, me reafirmo en lo dicho. No existe tal antítesis. Confundir el imponente silencio de un bosque milenario con la simple incapacidad de hablar es un contrasentido. Góngora no dice que los bosques sagrados no sepan hablar. Dice que su silencio impone respeto, que no es la misma cosa. No les hace *falta* hablar; su imponente silencio está más allá de la palabra. Y es *ese* respeto el que debe inspirar la poesía. ¿Cómo lo consiguen? “Al mismo bosque incierto / apacibles desvíos aconseja”, dice Góngora. Desviándose por todos los medios posibles del lenguaje de la tribu. La poesía es una catacumba: *tiene* que aterrar. El silencio de las soledades no es la antítesis del pájaro ladino. Por el contrario, es su fundamento mismo. El silencio imponente de las soledades es el fulcro del canto del pájaro ladino: una palabra más allá de la mera palabrería.

López Bueno esquiva la pregunta que ella misma reconoce central: “¿Por qué ‘horror divino’ y por qué ‘pie sagrado’? Su respuesta nos llevaría al centro del credo estético gongorino en el que, obviamente, no podemos entrar aquí”⁷⁹. Pero paralipsis aparte (“expresión que aparenta que se quiere omitir algo”), sí intenta entrar. El adjetivo “divino”, nos dice, “es comulgante con un concepto platónico de la inspiración poética”⁸⁰, mientras que “horror” se refiere a “el estremecimiento previo a la creación del poema”⁸¹.

No me parece. El “mudo horror divino” de las soledades no tiene nada que ver con la *theía manía* platónica ni es “previo” a la creación del poema las *Soledades*. Tiene que ver con el *lucus* y es simultáneo a la creación del poema; de hecho, es el fundamento de la poesía. Las soledades y las *Soledades* son un mismo *lucus*. ¿Por qué “horror *divino*”? Porque no hay santidad sin horror; todo lo santo —objetos, bosques, iglesias, catacumbas, claustros, desiertos, eremitorios— inspira “horror divino”, “secreto horror”, “santo horror”, “horror gustoso”, “religioso horror”, “devoto ho-

en vano nuestros antiguos monjes buscaron aquel triste retiro, que la naturaleza había formado para fieras, y la gracia destinado para ángeles” (t. 3, sin paginar). Disponible en la Biblioteca Feijoniana del Proyecto Filosofía en español, <https://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm> (Consultado el 20/08/2022).

79 Begoña López Bueno, “El enigmático soneto”, p. 107; y “De nuevo ante el soneto”, p. 731.

80 *Ibidem*, pp. 107 y 731, respectivamente.

81 *Ibidem*, pp. 109 y 733, respectivamente. Lo mismo dice acerca del silencio: “El silencio previo a la creación del soneto mismo” (pp. 101 y 106, y pp. 727 y 731, respectivamente).

ror”, “horror soberano”. No tiene nada que ver con el *Fedro* de Platón. ¿Y por qué “pie *sagrado*”? Porque esa misma es la misión del soneto: restituir el valor sagrado de la poesía cuando el temor sagrado ya no está entre nosotros. La idea de Góngora no es tanto que el poeta sea un vate inspirado, cuanto que su poesía —la poesía de la que se burlan los idólatras— debería infundirles horror divino. El dilema central del soneto se resume en el famoso verso de Hölderlin: “¿Para qué sirven los poetas en tiempos de indignancia?”⁸². *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* ¿Qué puede decir el poeta cuando “nuestras Musas se han apagado” y “los pastores han perdido el canto”⁸³? ¿Cantar cómo y para quién? La solución de Góngora es radical: cantar para las orejas “sordas” de las soledades en la lengua “muda” de las soledades, en lugar de cantar para las “magníficas orejas” de los cortesanos en la lengua “importuna” de la golondrina (*OC*, I, 274, vv. 13-17).

La última interpretación de la que tengo noticia es la de Blanco. Se trata de una breve nota al pie, pero muy atinada: “Este poema enigmático y hoy todavía mal entendido insinúa que la patria del poema es el mundo agreste que él mismo representa [...] y en que reina un ‘mudo horror divino’”⁸⁴. Justamente. El origen y el destino del poema, su alfa y omega, son las soledades que él mismo representa, soledades sagradas, añadido yo, en las que reina un “mudo horror divino”. El mudo horror divino no es la antítesis del poema (Molho y Poggi), ni un estado previo a éste (Bultman y López Bueno), sino su fundamento mismo, como en los versos “pálida restituye a su elemento / su ya esplendor purpúreo casta rosa” (*Son.* 113, vv. 1-2). El silencio y el horror del *lucus* son el elemento mismo de las *Soledades*, “aquello último en que todas las cosas pueden venir a resolverse, y de donde tomaron princi-

82 Friedrich Hölderlin, “Pan y vino”, en *Poemas*, edición bilingüe y trad. Eduardo Gil Bera, Barcelona, Lumen, 2012, pp. 383-395 (p. 393).

83 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*: “Nuestras musas se han apagado [*le nostre Muse sono estinte*]; secos están nuestros laureles; ruina es nuestro Parnaso; las selvas están completamente mudas [*mutole*]; los valles y los montes por el dolor se han vuelto insensibles [*sordi*, ‘sordos’]; no se encuentran ninfas o sátiros por los bosques; los pastores han perdido el canto [*i pastori han perduto il cantare*]” (p. 219). La traducción del 1547 de Diego López de Ayala y Diego de Salazar es muy bella: “Las nuestras musas son acabadas. [...] Los pastores han perdido el cantar” (Jacobo Sannazaro, *La Arcadia* [Toledo, 1547], ed. facsimilar, Cieza, 1966, La fonte que mana y corre, sin foliar).

84 Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, p. 343, n. 634.

pio” (Covarrubias, s. v.). Todo el poema toma principio y se resuelve en él. Ignorar, minimizar o negar este principio es un grave malentendido.

3. EL SONETO “SEÑOR SCIPIONE GONZAGA” DE TASSO

Antes comentaba que no me parecía que la frase “horror divino” se pudiese atribuir con seguridad a Virgilio ya que figura en decenas de autores clásicos frecuentemente imitados por Góngora, como Claudiano, Estacio, Séneca y Ovidio. También figura en el soneto de Tasso que transcribo a continuación, y que además de la frase concreta “sacri silenzi, amici e fidi orrori”, ‘sagrados silencios, amigos y devotos horrores’, tiene otros parecidos con el soneto de Góngora. No tiene el calado de éste —el soneto de Góngora es uno de los más profundos de su obra—, pero de todos modos los parecidos léxicos y temáticos dan que pensar. Dice el texto:

Scipio, mentre fra mitre e lucid’ostro
ritiene or voi l’alta città di Marte,
e ch’adeguate le reliquie sparte
d’opre caduche al non caduco inchiostro,
io qui, dove tra colli ombroso chioistro
giace, me’n vivo in solitaria parte,
e talor pini e faggi, e talor carte
vergo, ed in lor si legge il nome vostro;
e questa antica selva e questo fiume
placido risonar Gonzaga apprende,
e le mie rime alterna e i vostri onori.
Sacri silenzi, amici e fidi orrori,
ove Febo ritrarsi ha per costume,
felice è chi fra voi sua vita spende⁸⁵.

La traducción literal sería:

85 Torquatto Tasso, “Scipio, mentre fra mitre e lucid’ostro”, en *Rime*, texto electrónico de la Biblioteca della Letteratura Italiana sobre la edición de Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, soneto 587, <http://www.letteraturaitaliana.net/autori/t.htm> (Consultado el 20/08/2022). En la edición de las *Rime*, Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1593, ocupa las pp. 154-155.

Scipione, mientras entre las mitras obispales y la lustrosa muceta cardenalicia gobiernas la excelsa ciudad de Marte y ajustas las reliquias esparcidas de obras caducas a la no caduca tinta (vv. 1-4), yo aquí, donde yace entre las colinas un claustro umbroso, vivo en parte solitaria, y a veces escribo en pinos y hayas, a veces papeles, en los que se lee vuestro nombre (vv. 5-8); y este antiguo bosque y este plácido río aprende a repetir “Gonzaga”, y alterna mis rimas con vuestros honores (vv. 9-11). Sagrados silencios, amigos y devotos horrores, donde Febo acostumbra retirarse: feliz aquel que por ti empeña su vida (vv. 12-14).

Aparte del vocativo (“Scipione [...] mientras gobiernas”), el carácter autobiográfico (“yo aquí”) y el telón de fondo (“en parte solitaria”), las semejanzas léxicas son las siguientes: *chiostro* (‘claustro’), *antica selva* (‘bosque antiguo’, como la “encina vieja” del soneto de Góngora), *sacri silenzi* (‘silencios sagrados’), *amici* (‘amigos’) y *fidi orrori* (‘devotos horrores’). De todas ellas, la que más me llama la atención no es la frase “devoto horror”, que es sumamente común (en Marino nada más leo “fidi orrori”⁸⁶, “ripositi orrori”⁸⁷, “amici orrori”⁸⁸, “orrori ombrosi”⁸⁹ y “secreti orrori”⁹⁰), sino la metáfora bosque sagrado-claustro umbroso, reminiscente del “claustro verde” (v. 8) de Góngora.

También me llama la atención que ambos sonetos tengan una estructura *en abyme*: en el caso de Tasso, el “antiguo bosque” y el “plácido río” que repiten el nombre “Gonzaga” (vv. 10-11) en un soneto dirigido al propio Gonzaga; en el de Góngora, el dulce lamento de la “tórtola viuda”, en la rama seca de una “encina vieja” (vv. 9-12), sin placidez ninguna, en

86 Giovambattista Marino, *I sospiri d'Ergasto*, en *La sampogna*, texto electrónico, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, sobre la edición de Vania De Malde, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1993, idillio 12, estrofa 9, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000341> (Consultado el 20/08/2022).

87 Giovambattista Marino, *Adone*, canto octavo, estrofa 104, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> Consultado el 20/08/2022).

88 *Ibidem*, canto decimocuarto, estrofa 281, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

89 *Ibidem*, canto decimoquinto, estrofa 21, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

90 *Ibidem*, canto decimoquinto, estrofa 58, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

un soneto que es ya de por sí un lamento acerca de la destitución de la poesía en la Era del Interés.

¿Es suficiente para sellar el vínculo? No lo creo, pero el parecido no es desdeñable y está más próximo al espíritu y la fecha de composición del soneto de Góngora que ninguna de las fuentes latinas. Lo dejo, pues, al juicio de la crítica. Si el soneto no se inspira directamente en Tasso, sin duda tiene un “aire” tassesco.

4. AMAR LOS PRECIPICIOS

“Lo terrible y lo sublime brillan juntos”⁹¹. La poética del horror sagrado se inscribe dentro del marco de lo sublime en cualquiera de sus modalidades, a saber: la *deinotes* de Demetrio (“todo estremecimiento es enérgico, porque es temible”) ⁹²; lo “terrible” (*to deinon*) de pseudo-Longino ⁹³; el “horror sagrado [*divine horror*]” de Burke ⁹⁴; y “el asom-

91 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987, p. 49. Sobre Góngora y la retórica de lo sublime, ver Mercedes Blanco “Góngora y el humanista Pedro de Valencia”, en *Góngora y sus contemporáneos: De Cervantes a Quevedo. Góngora hoy*, VI, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 199-221 (pp. 217-221); y Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el Polifemo de Góngora”, en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-455. Para un enfoque ligeramente más filosófico, ver Steven Wagschal, “Mas no cabrás allá: Góngora’s Early Modern Representation of the Modern Sublime”, *Hispanic Review*, 70, 2 (2002), pp. 169-89; y “Góngora on the Beautiful and the Sublime”, en *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, Columbia, Misuri, University of Missouri Press, 2006, pp. 157-187. Apuntes de interés en Francesco Ferreti, “Peregrini erranti. La *Gerusalemme liberata* nelle *Soledades*”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch Bujosa, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, ETS, 2013, pp. 253-278 (pp. 253-254, 256-257 y *passim*). Mi enfoque no tiene que ver con ninguno de los citados.

92 Demetrio, *op. cit.*, 283.

93 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 3.1, 9.5, 9.7, 10.4 y 20.3.

94 Edmund Burke, *op. cit.*: “Cuando el profeta David contempla los prodigios de la sabiduría y del poder que se despliegan en la economía del hombre, parece apoderarse de él una especie de terror divino [*a sort of divine horror*]” (p. 51).

bro que limita con el horror [*Schreck*], el espanto [*Grausen*] y el pavor sagrado [*der heilige Schauer*]” de Kant⁹⁵. Lo mismo opinan Schiller (“un objeto de temor, o *terrible* [cursivas en el original]”)⁹⁶; Schopenhauer (“objetos terribles para la voluntad”)⁹⁷; y Coleridge (“una especie de horror sagrado [*a sort of sacred horror*]”)⁹⁸. Si Góngora no estaba familiarizado con las traducciones al latín del tratado de Longino que circulaban desde la segunda mitad del siglo XVI (Domenico Pizzimenti [1566], Pietro Pagani [1572] y Gabriel de Petra [1612]), sin duda lo habrá leído luego de la recomendación expresa de su amigo Pedro de Valencia⁹⁹.

95 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, eds. y trads. Roberto R. Aramayo y Salvador Más, Madrid, A. Machado Libros, 2016, lib. 2, § 29, p. 200.

96 Friedrich Schiller, “De lo sublime” (1793), en *Lo sublime*, ed. Pedro Aullón de Haro, trad. Alfred Dornheim, Madrid, Casimiro, 2017, pp. 33-68: “Cuando el peligro [*Gefahr*] es de tal suerte que nuestra resistencia sería vana, entonces debe originarse el temor [*Furcht*]. Un objeto, pues, cuya existencia está en conflicto con las condiciones de la nuestra es, cuando no lo igualamos en poder, un objeto de temor, o *terrible* [*ein Gegenstand der Furcht, furchtbar*] [cursivas en el original]” (p. 36).

97 Arthur Schopenhauer, “Sobre la impresión de lo sublime”, en *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, ed. y trad. Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 161-176 (p. 162). Entre los ejemplos de lo sublime, Schopenhauer menciona “el profundo silencio y la soledad experimentados ante un espacio amplio” (p. 164) y “las sombras solitarias de robles antiguos y muy altos, como por ejemplo, las Puertas Sagradas que se encuentran en Tharand [el bosque sagrado del pueblo de Tharand]” (p. 164).

98 Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge’s Writings. Vol. 5: On the Sublime*, ed. David Vallins, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 164. La descripción del bosque es particularmente reveladora: “The mosses and wet weeds and perilous tree increase the... horror of the rocks, which ledge only enough to interrupt, not stop, your fall” (p. 164). La traducción sería: “Los musgos y las hepáticas, y el peligroso árbol aumentan el... horror de las rocas, que sobresalen solo lo suficiente para interrumpir, no detener, la caída”. Nótese que el horror sagrado está vinculado al peligro inminente de la caída.

99 Pedro de Valencia, “A Luis de Góngora”, ed. Juan Matas Caballero, en *Obras completas. VIII. Epistolario*, eds. Jesús María Nieto Ibáñez, Inmaculada Delgado Jara y María Isabel Viforcós Marinas, León, Universidad de León 2019, pp. 477-518. Sobre Valencia como lector de Longino, ver Federica Accorsi, “Pedro de Valencia y el Pseudo Longino: sobre la recepción española del *Peri hupsous*”, *Criticón*, 113 (2011), pp. 63-83.

Mi pregunta es ésta: ¿qué provoca el horror sublime? Eso que se llama "elevación" sublime como si se tratara de un trance espiritista, ¿a qué se debe? Longino lo dice con todas las palabras, y en un pasaje, además, dedicado al hipébaton, la figura retórica por antonomasia de la escritura gongorina:

A menudo, en efecto, dejando en suspenso la idea que había comenzado a decir, y acumulando, a modo de paréntesis, asuntos distintos, unos sobre otros, en un orden ajeno e inusual, por el medio y con contenido extrínseco, infunde el temor por el derrumbe total del discurso [*epipantelei nou logou diaptōsei*], obligándole a correr juntamente con el orador los riesgos [*sunapokinduneuein*, 'compartir el peligro'] de su intensa emoción [*agōnia*, 'angustia']¹⁰⁰.

Así pues, por lo que se refiere a la escritura, lo sublime designa el sentimiento de elevación espiritual que acompaña al temor por el derrumbe total del discurso. Nada inspira mayor horror sagrado que el riesgo de que el discurso se venga abajo, "dejando en suspenso la idea que había comenzado a decir". Lo sublime está vinculado a cierta *suspensión* del decir. La idea del peligro (*kindunos*) es esencial. Cuando Eurípides describe el galope de Faetón, dice Longino, "se sube también al carro y, compartiendo el peligro [*sugkinduneuousa*], vuela junto con los caballos"¹⁰¹. El uso de largos hipébatos, como hace continuamente Góngora, "arrastra consigo a los oyentes al peligro [*kindunon*]"¹⁰². El cambio de la primera persona del singular ("veo") a la segunda ("tú ves") "hace que el oyente crea que

100 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 22.4. García López traduce: "Con frecuencia, dejando colgado el pensamiento con el que comenzó a hablar y acumulando en medio, como si siguiera un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase, después que le ha obligado a participar, excitado, del peligro con el orador" (22.4). La traducción de Eduardo Molina Cantó y Pablo Oyarzun Robles, *De lo sublime*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007, dice: "A menudo deja en suspenso el pensamiento con el que había comenzado e introduce, como en un orden extraño e inconveniente, una idea tras otra venidas de no se sabe dónde, haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso, y le obliga a compartir con agonía el mismo peligro que el del orador" (22.4).

101 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 15.4.

102 *Ibidem*, 22.3.

se mueve en medio de los peligros [*kindunois*]"¹⁰³. La misión del poeta no es simplemente describir un naufragio, sino estampar el peligro del naufragio en el propio discurso:

El poeta, en cambio, no minimiza ni una sola vez el peligro [*to deimon*, 'el terror'], sino que traza el cuadro de unas gentes que están constantemente a punto de morir, casi en cada ola, muchas veces. Incluso, al hacer compuestas las preposiciones, que son palabras simples, contra su naturaleza, y unirlas a la fuerza entre sí, *torturó la palabra de forma semejante al sufrimiento que estaba ocurriendo*, y plasmó de forma excelente, con la comprensión de la palabra, el patetismo, y *acuñó la particularidad del peligro [*kindunou*] en la expresión*¹⁰⁴.

A la inversa, si no se acuña el peligro en la expresión misma; si no se inflige en las palabras el mismo sufrimiento de los ahogados, entonces el resultado es "menudo" (*mikron*) y "pulido" (*glaphuron*), pero no "terrible" (*phoberou*). De aquí que Arato de Solos no sea tan "sublime" como Homero: "Arato también intentó trasladar esto mismo [el peligro del naufragio]: 'Y un delgado tablón retiene el Hades'. Pero eso le salió menudo y pulido en lugar de terrible, es más, *minimizó el peligro [*kindunon*] al decir 'un tablón retiene el Hades', esto es, lo aleja*"¹⁰⁵. Minimizar el peligro disminuye la elevación sublime. Sutura el momento de *suspensión* del pensamiento. Nada debe separar la palabra del Hades, del inframundo, ni siquiera el tablón más pequeño. No puede haber asidero alguno. "Es preferible en poemas y discursos grandeza [*megethos*], aunque yerre [*diemartemenois*] en casos contados, a la medianía de los éxitos, eso sí, siempre sana y sin caída"¹⁰⁶. La caída es preferible a la medianía del éxito; "lo grande es inseguro [*episphalle*] debido a la grandeza [*megethos*] misma"¹⁰⁷. Por eso, dirá Paravicino parafraseando a Longino, el orador debe solicitar, requerir, reclamar el naufragio *de la lengua*, "aunque nos perdamos en ello": "¡Ea, pluma, ea lengua medrosa, ofensiva de reverente ['ofensiva por ser miedosa'], intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] No solicitemos domar los

103 *Ibidem*, 26.1.

104 *Ibidem*, 10.6.

105 *Ibidem*, 10.6.

106 *Ibidem*, 33.1.

107 *Ibidem*, 33.2.

inviernos de las ondas [‘la blancura de las olas’]: *el naufragio solicitemos*¹⁰⁸. Lo difícil reclama el naufragio de la lengua. “Ser náufrago es ventura, / *tempestad es buscada y no temida* / a do cada peligro es una vida”¹⁰⁹.

“Al silencio de la selva responde el no-silencio: la elocuencia del poema”, decía Molho. ¿A qué “elocuencia” se refiere? ¿La elocuencia *retórica* o la elocuencia *sublime*? ¿Hablar bien o hablar *tan* bien que la propia elocuencia corra el peligro de naufragar? “La alteza del estilo en el orador, y mucho más en el poeta —dice el Padre San José—, es tan suya, que deben para cumplir con su obligación *subirle hasta el peligro del despeño. Porque es loa particular de la elocuencia, como también de algunas artes, amar los precipicios*” (Ilus. 2)¹¹⁰. La elocuencia de Góngora ama los precipicios. Le *agradan* los riscos¹¹¹. No se trata en absoluto de evitar el despeño, sino de *subir* hasta él con el fin de suscitar horror divino. “Tal vez la altura es despeñadero”, dice el gran Ormaza, ‘a veces la altura coincide con el despeñarse’¹¹². El mudo horror divino de las *Soledades*, horror estrictamente sublime, es fruto del temor constante por el derrumbe total del discurso. El sentido está en suspenso de pe a pa. Ni se da ni deja de darse: se “desvía” (v. 11). La grandeza del discurso radica en el grado de incertidumbre (v. 10) que pueda tolerar sin perderse del todo en ella.

5. EL POETA ESCLAVO

Si los versos 1 y 2 trataban sobre la *restitución* del mudo horror divino propio de la poesía, los versos 3 y 4 dan un paso atrás y dibujan el estado anterior: la *destitución* de la poesía en el “poblado” o la corte, donde, encerrado en una estrecha jaula, cierto pájaro “ladino” deleita con su canto el tedio de los señores *cortegiantes*:

108 Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, p. 243.

109 Francisco de Portugal, “Con alientos fulmina”, en *op. cit.*, canción 10, pp. 99-101 (p. 100). Ver igualmente el romance “No me culpéis sin oírme”: “Son peligro y remedio. / Felicidad en naufragios” (pp. 192-194; [p. 193]).

110 Jerónimo de San José (Jerónimo Ezquerro de Rozas), *El genio de la Historia*, Zaragoza, Diego Dormer, 1651, pp. 124-125.

111 “Verde balcón del agradable risco” (*Sol.* 1, v. 193).

112 José de Ormaza (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), ed. Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985, p. 50.

Restituye a tu mudo horror divino,
amiga *Soledad*, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

¿Qué significa el verso “en hierros breves pájaro ladino”? ¿Por qué “ladino” y por qué “en hierros”? Hasta el momento, la crítica solo ha tenido en cuenta *una* de las caras del equívoco. “Ladino” significa “hábil”, ‘experto’¹¹³; “el que con viveza o propiedad se explica en alguna lengua o idioma” (*Autoridades*, s. v.). Luego, un “pájaro ladino” sería un pájaro canoro que se expresa con elegancia, en este caso, el propio Góngora.

Por su parte, “hierros breves” significa la prisión del poeta, la jaula, sanzaresca, añado yo (“graciosas y ornadas jaulas”), donde canta el pájaro ladino, el pájaro amaestrado en lugar del pájaro selvático de las soledades¹¹⁴.

Ambas explicaciones son válidas, pero no son las únicas. Como explica Covarrubias, la voz *ladino* no se refiere solamente al *poeta* ladino, sino también “al morisco y al extranjero que aprendió nuestra lengua, con tanto cuidado que apenas se diferencias de nosotros” (s. v.). *Ladino* es un esclavo que sabe español. Salcedo confunde a los esclavos *ladinos* con los *bozales* (los esclavos que no saben español)¹¹⁵, pero de todos

113 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017: “Ladino. Por: ‘hábil’, ‘experto’. Dase a entender por esta palabra que había en España la lengua propia de la tierra, y que algunos sabían la latina, porque ‘ladino’ se dice a diferencia del que no lo es” (p. 599). He modernizado la ortografía. Disponible en cervantesvirtual.com (Consultado el 21/08/2022).

114 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*: “Y suelen complacer mucho más en los solitarios bosques [*soli boschi*] los selváticos pájaros [*selvatichi ucelli*], sobre las verdes ramas cantando, a quien los escucha, que en las hacinadas ciudades [*le piene cittadi*, ‘las ciudades pobladas’], los amaestrados, dentro de las graciosas y ornadas jaulas [*vezzose et ornate gabbie*]” (p. 57).

115 Para la diferencia, ver la extraordinaria obra de Alonso de Sandoval, *De instauranda aethiopia salute* (1627), ed. Ángel Valtierra, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956: “Suelen de esta isla venir tres suertes de negros, así como de la de San Tomé, como después veremos: unos, *bozales*, al modo de los que traen de Cacheo; otros *ladinos*, que hablan lengua portuguesa y llaman criollos, no porque hayan nacido en Cabo Verde, sino porque se criaron desde pequeños allí, habiendo llegado bozales, como decimos, de los ríos de Guinea. [...] Otros llaman *naturales*, y son nacidos y criados en la misma isla de Cabo Verde (lib. 1, cap. 16, p. 94). El esclavo ladino estaba

modos retiene el significado “esclavitud”; *ladino* designa el habla de los esclavos:

Por esto, pues, dijo nuestro poeta *pájaro ladino*, entendiéndolo por sí [‘refiriéndose a sí mismo’], que escribiendo con tanta elegancia este poema de la *Soledad*, le calumniaron de bárbaro y oscuro, por lo cual dice que es *cautiva lisonja del poblado, aludiendo a la rudeza y oscuro modo de hablar de los negros y moros que traen cautivos*¹¹⁶.

Así lo confirma el sintagma “hierros breves”, que no significa simplemente ‘jaula estrecha’, sino también los *grillos* que arrastraban todos los esclavos, tanto los que sabían hablar español, los esclavos ladinos, como los que no, los bozales (Ilus. 3). Explica Salcedo:

Dijo *breves hierros mirando a las prisiones que suelen traer los que lo son* [los que son esclavos], y asimismo aquéllos de que se compone la jaula en que se encierran los pájaros¹¹⁷.

¿Por qué lo menciono? En primer lugar, por la resonancia histórica de la metáfora. La esclavitud en la España del Siglo de Oro es un fenómeno

“bien instruido, y con tan buena noticia de alguna lengua de su nación, que pueda servir de intérprete para los bozales de su lengua, y de qué lengua es” (Pedro de Castro, *Instrucción, apud* Alonso de Sandoval, lib. 3, cap. 3, p. 465). En cambio, “los negros bozales [...] no entienden bastantemente nuestra lengua”, así que para catequizarlos “importará mucho que el intérprete sea muy ladino y de buen ley y que trate verdad, y tenerle ganada la voluntad con algunos premios y buen modo de tratalle, porque de otra manera fácilmente dirán uno por otro y abreviará por irse a lo que le diere gusto” (Pedro de Castro, *Instrucción, apud* Sandoval, lib. 3, cap. 3, p. 469). Los bozales son pobres, “no en el entendimiento, sino en nuestra lengua, que ésta les falta, y no aquél” (Alonso de Sandoval, *ibidem*, lib. 3, cap. 4, pp. 345-46). Son bozales, en efecto, “pero no todos incapaces y entendidos, y a quienes corre obligación de comulgar, como a los españoles” (Alonso de Sandoval, *ibidem*, lib. 2, cap. 3, p. 198); “porque así como las lenguas e intérpretes ladinos suelen hablar varias lenguas, así los negros bozales también las suelen hablar y entender, para que así se les bautice, confiese y remedie con cualquiera de las que entendieren” (Alonso de Sandoval, lib. 3, cap. 2, p. 338). Sandoval es uno de los primeros antiesclavistas de Europa, no digo ya de los Estados Unidos.

116 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 617.

117 *Ibidem*, p. 617.

cada vez más estudiado. En la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVI nada más había más de 1.400 propietarios de esclavos de todos los sectores socioeconómicos¹¹⁸, entre ellos, un primo hermano de Góngora, el veinticuatro Alonso de Córdoba¹¹⁹; su tío, el racionero Francisco de Córdoba¹²⁰, que despilfarró una fortuna en ellos¹²¹; y sus propios padres, Francisco de Argote y Leonor de Góngora¹²². Las voces “ladino” e “hierros” no son una referencia literaria hueca. Como el cuadro *La mulata* de Velázquez (*La cena de Emaús*), están arraigadas en el contexto esclavista de la época. La familia inmediata de Góngora era esclavista y él también lo sería.

Pero es que además ésta no la primera vez que Góngora alude al tema. Lo hace también en el soneto autobiográfico “A lo poco que hay que confiar de los favores de los cortesanos” (*Son.* 115, v. 9), donde se queja de su propia servidumbre: “Con nadie hablo, *todos son mis amos*”; y en el soneto “Burlándose de un caballero prevenido [‘preparado’, ‘engalanado’] para unas fiestas” (*Son.* 55, vv. 7-8), donde invierte las tornas y llama esclavos a los propios caballeros: “Borceguí nuevo, plata y tafilete, / jaez propio, *bozal no de Guinea*”. O sea, ‘bozal como los esclavos negros recién sacados de Guinea, que ni siquiera saben hablar español’, “hombres bestiales, bozales, nidos [‘nidrios’ o de piel oscura], fieros y bárbaros”¹²³. El poeta es un esclavo *ladino*: tiene la lengua, pero no tiene el poder. A la inversa, los cortesanos son esclavos *bozales*: tienen el poder, pero no tienen la lengua. “Prevalen no porque tienen habilidad, sino porque les sobra autoridad”¹²⁴.

118 Víctor José Rodero Martín, *La esclavitud en Córdoba en la edad moderna: 1556-1598*, tesis doctoral inédita, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021, p. 83, <https://helvia.uco.es/handle/10396/21565> (Consultado el 21/08/2022).

119 *Ibidem*, p. 239.

120 *Ibidem*, p. 253, n. 1.113.

121 *Ibidem*: “Las numerosas rentas eclesiásticas de las que era beneficiado su tío [de Góngora] y racionero Francisco de Córdoba no solo posibilitaron los enormes gastos ocasionados por su política matrimonial familiar, sino también la adquisición de población esclava para mantener un elevado estilo de vida. Dos fueron los esclavos que adquirió para su servicio personal, ambos negros, varones y veinteañeros” (p. 253). En efecto, ambos esclavos costaron 31.000 y 25.125 maravedíes, respectivamente (p. 253, n. 1.113).

122 Víctor José Rodero Martín, *ibidem*, p. 404

123 Alonso de Sandoval, *op. cit.*, lib. 4, cap. 1, p. 484.

124 Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1987, cap. 14, p. 230.

La décima “Al conde de Salinas, de unas fiestas en que toreó Simón, un enano” repite una fórmula parecida:

Viendo, pues, que *el que se humilla*
libra mejor en el coso,
en fiestas que el poderoso
lo derriban de la silla.
(OC, I, 158, vv. 11-14).

¿Quién sale más airado en el coso, el que se humilla o el poderoso que lo humilla? El que se humilla, el enano Simón. El esclavo es el amo del amo, y el amo, el esclavo del esclavo. El conde de Salinas tiene autoridad, pero no tiene habilidad. En cambio, el enano Simón tiene habilidad, pero no tiene autoridad. Sobra decir de qué lado de la ecuación cae Góngora: del lado del enano Simón. El soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*” viene a ser el “albatros” de Baudelaire, el retrato del poeta como espantajo ridículo y humillado. “Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!”¹²⁵; ‘él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!’¹²⁶. Pero su destitución no es definitiva. Una vez que abandone la corte, el poeta-esclavo recobrará la libertad y podrá cantar otra vez, no ya para halagar a sus amos negreros, que sólo tienen oído para la lisonja (v. 3), sino para la “sorda oreja” del desierto (vv. 13-14), la oreja adecuada a la negatividad de la Poesía (ver *infra* “La sordera del desierto”).

6. LA LISONJA CORTESANA

Que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

¿Qué quiere decir que el poeta esclavo, el poeta *ladino*, sea “lisonja”, cautiva, del poblado? Que en la corte el poeta está obligado a regalar el

125 Charles Baudelaire, “L’Albatros”, en *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, 2 tomos, París, Gallimard, 1975, t. 1, pp. 9-10 (p. 9, v. 10).

126 Charles Baudelaire, “El albatros”, en *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza, 1985², p. 18.

oído de los poderosos con lisonjas. Es prisionero de la lisonja. El primer cuarteto dice esencialmente: ‘Poesía, regresa a tu elemento, el silencio imponente del *lucus*, que en la corte eres esclava de la lisonja’. El soneto contrapone dos tipos de voz, dos usos del lenguaje: el mudo horror divino de las soledades y la lisonja del poblado. La lisonja es la lengua del poder, “la lengua que nunca cesa de decir palabras livianas”¹²⁷. En cambio, la lengua del poeta está envuelta en horror divino. A la primera le corresponde el estilo sencillo (*ischnós charaktèr*); a la segunda, el estilo terrible (*deinós charaktèr*), el estilo “sublime”.

Esta división es tajante en Góngora y nunca la debemos perder de vista. La Lisonja es “ceremonia *profana* / que la Sinceridad burla, villana” (*Sol.* 1, v. 120). Trata algo sagrado sin el debido respeto; profana las *Soledades*. No hay Valladolid en Valladolid; el objeto se vacía de sustancia. Sólo hay Lisonja, Pompa, Idolatría, Lujuria e Interés, ceremonias profanas. Los cortesanos idolatran a los “caciques” como indios salvajes; no tienen fe ni creen en nada¹²⁸:

Busqué la corte en él, y yo estoy ciego,
o en la ciudad no está o se disimula.
[...]
La Lisonja hallé, y la Ceremonia
con luto, idolatrados los caciques,
Amor sin fe, Interés con sus virotes.
(*Son.* 71, vv. 5-11).

El prototipo de la lisonja cortesana —la lengua de los idólatras— es el canto dulce, aunque homicida, de las sirenas, antítesis puntual de la “voz doliente” (v. 13), aunque “dulce” (v. 9), de la tórtola viuda:

De dulce voz y de homicida ruego
de sirena mortal lisonjeado.

127 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 19, p. 268.

128 “El superior en la provincia o pueblos de los indios, y aunque en muchas partes de las Indias tienen otros nombres, según sus idiomas, los españoles los llaman a todos *caciques*” (*Autoridades*, s. v. cacique).

Precisamente por ser dulce, la armonía de las sirenas es falsa, un ensueño mentiroso:

No lisonjee aquel sueño
que la falsa armonía al griego leño.
(*OC*, I, 170, v. 5).

Como la soledad del soneto (v. 14), Góngora es “sordo” a este tipo de armonía; se niega terminantemente a escucharla:

Lisonja no, serenidad lo diga.
(*Sol.* 2, v. 572)

No a escuchar vuestras voces lisonjeras.
(*OC*, I, 170, v. 5).

En cambio, se regala en la armonía *disonante* de los corales y almejas, instrumento “dulce”, sí, pero también “bárbaro”:

Regale sus orejas
en dulce sí, mas bárbaro instrumento,
de corales y almejas,
de las ninfas el coro y su concento;
no lisonjee aquel sueño
que la falsa armonía al griego leño.
(*OC*, I, 165, vv. 37-42)

Repite la lección en el *Polifemo*, vv. 381-382:

Al disonante número de almejas
(marino, *si agradable no*, instrumento);

y otra vez en las *Soledades*, 2, vv. 356-360:

Metros inciertos sí, pero süaves,
en idiomas cantan diferentes,
mientras, cenando en pórfidos lucientes,

lisonjean apenas
al Júpiter marino tres sirenas¹²⁹.

El canto de las sirenas y la lengua de la poesía están en extremos opuestos. La primera agrada; la segunda, horroriza. Aquélla es consonante; ésta, disonante. El canto de las sirenas se contenta con la dulzura. La poesía no; la poesía le añade la barbarie, la incertidumbre y el duelo: no, sí, agradable no.

7. CON TODO...

“Con todo”, confiesa Góngora en uno de los momentos más desgarradores de su poesía, él también se ha unido alguna vez al coro adulador de los Lopes y los Jáureguis. Alguna vez la lisonja y la mentira también rozaron las cuerdas de su lira:

La lisonja, con todo, y la mentira,
modernas musas del aonio coro,
las cuerdas le rozaron a mi lira.
(*OC*, I, 202, vv. 43-45).

Pero inmediatamente se pregunta: ¿Mas *puede* ser lisonjera mi poesía? Aunque se lo propusiera, ¿ha sido jamás “canora” la lira de Góngora? ¿Un canto —cito la definición de *Autoridades*— “sonoro, entonado y que tiene melodía en la voz y dulzura en el modo de articular y cantar”? ¿Puede cantar Góngora *así*?

¿Valió por dicha al leño mío canoro,
si puede ser canoro leño mío,
clavijas de marfil o trastes de oro?
(*OC*, I, 202, vv. 46-48).

129 Sobre esta estrofa, ver Nadine Ly, que la llama, con razón, “une véritable esthétique de la confusion” (“La république ailée dans les *Solitudes*”, *Lecturas gongorinas de gramática y poesía*, ed. Emre Özmen, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 451-482 [p. 461]).

La pregunta es retórica: bien sabe que su leño *no* es canoro. Góngora nunca canta con voz dulce. La dulzura es lo propio del canto de la sirenas. Y acto seguido se promete no volver a lisonjear. Está en juego su integridad moral; resultaría molesto no sólo a los demás, sino a él mismo:

No más, no, que aun a mí seré importuno.
(OC, I, 202, v. 52).

La "Alegoría sobre la primera *Soledad*" marca un punto de inflexión en la vida de Góngora: "No más, no". "Restituye a tu mudo horror divino, / amiga *Soledad*". Regresa a tu elemento —el silencio aterrador de los bosques sagrados— y no lisonjees más. Estamos en 1615. Góngora da un puñetazo en la mesa y se promete a sí mismo que de ahora en adelante no volverá a adular a los grandes. Escapará de la jaula dorada donde vive prisionero de la lisonja y hará "nido" en un bosque sagrado, como Petrarca en *La vida solitaria* (ver *supra*).

¿Lo consiguió? Para nada. Apenas dos años después, en 1617, está instalado en la corte, comiendo de la mano de un sátrapa como el duque de Lerma. Hacer de cortesano le pesa "más que aguja de Trajano" (OC, II, *Epistolario*, p. 302), pero ahí sigue: haciéndoles la pelota a sus amos con el fin de obtener un "hábito" para su sobrino y una pensión eclesiástica para él mismo que parece que nunca llegó. "Para obligar a don Pedro de Zúñiga es menester pulsar esta tecla" (OC, II, *Epistolario*, p. 305). Lisonjea y pulsa todas las teclas que tenga que pulsar. Desmoralizado, le escribe a su administrador: "Ya no me acuerdo de mí ni de mis alimentos" (OC, II, *Epistolario*, p. 356). Le falta el "alimento verdadero" (*Son.* 115, v. 7). Luego de tanto mendigar favores, se había perdido a sí mismo¹³⁰.

Estamos ante la contradicción más profunda de Góngora y uno de los síntomas más clamorosos de su modernidad: el desgarr entre mantenerse fiel a sí mismo o ceder al interés. Si el drama de Baudelaire era el *spleen et idéal* y el de Cernuda la realidad y el deseo, el de Góngora sería la poesía y el provecho, ser para sí o ser para otro. "Competencia

130 Comparar con Antonio de Guevara, *op. cit.*: "Apenas se acuerdan de quienes son ellos mismos" (cap. 10, p. 198). Es uno de los grandes temas de la época: la enajenación del yo en la Era del Interés.

traen entre sí el favor del medrar y el favor de se salvar”¹³¹. Se debate entre medrar pulsando la tecla de la lisonja y salvar su espíritu siendo Góngora, el hazmerreír de la corte, el poeta-albatros. Le faltan fuerzas para creer; su espíritu se tambalea. Él también se va haciendo “idólata”, uno de los grandes a los que desprecia y adula. Pero tampoco claudica del todo. Es verdad lo que dice: no sabe ser “canoro” ni aunque se lo proponga. Siempre disuena; nunca separa la dulzura de la queja. *Resiste* obedeciendo. Él podrá mentirse, pero su lengua no. Como panfleto político, el *Panegírico al duque de Lerma* abochorna. Aun así, la incertidumbre de la lengua no cede: “Cuantas niega a la selva convecina / lagrimosas dulcísimas querellas / da a su consorte ruiseñor viudo, / músico al cielo, y a las selvas mudo” (*OC, Panegírico*, vv. 405-408). Ni en medio de la lisonja se olvida de la “tórtola viuda” del soneto a las *Soledades*. Niega lo que da, a un tiempo músico y mudo. ¿Qué le importaban al duque de Lerma las dulces quejas lagrimosas —dulces, sí, pero también dolientes— de un poeta *ladino*? La incertidumbre es el antídoto contra la falsa armonía de las sirenas. Cuando la dulzura es mentira, solo lo opaco es verdadero.

8. DE LAS SELVAS CANSADOS, / LOS CÓNSES ESTÁN YA

El segundo cuarteto trata sobre un “cónsul”, prudente, para más señas, que busca refugio en un “claustro” escondido en lo más profundo de un valle sagrado apenas hollado por fiera u hombre alguno, totalmente vedado:

Prudente cónsul, de las selvas dino [‘digno’],
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.

¿A qué “cónsul” se refiere el poema? Para empezar, ¿se refiere a un personaje histórico como sostiene el grueso de la crítica? En las décimas que empiezan “Musas, si la pluma mía” (1606) se lee que “de las selvas

131 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 3, p. 145.

cansados, / los cónsules están ya” (OC, I, 166, vv. 17-18). Los cónsules están cansados de los bosques; es un tópico tan sobado que ya aburre. ¿Se refiere el soneto a un cónsul específico —el duque de Béjar, el gacetillero Andrés Almansa y Mendoza, el cónsul romano Lucio Quincio Cincinato, el jurisconsulto Francisco de Amaya...— o es un tópico literario del que el propio Góngora se burla en otras de sus composiciones? A continuación hago caso omiso de la hipótesis de Bataillon (el duque de Béjar)¹³² y Orozco Díaz (Andrés Almansa y Mendoza)¹³³, y me centro exclusivamente en las que *podrían* tener algún fundamento histórico o literario.

Alatorre está convencido de que el cónsul aludido es Lucio Quincio Cincinato, cónsul, general y dictador romano entre los años 519 y 430 a. C.: “A mí no me cabe duda: es Cincinato el ‘prudente cónsul’ cuya conducta deben imitar las *Soledades*”¹³⁴.

Veamos... Tanto Petrarca en *La vida solitaria* como Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* mencionan decenas de varones romanos “que de su voluntad y no por necesidad dejaron las cortes y se retrajeron a sus casas”¹³⁵, entre otros, César Augusto (“solía solazarse ocasionalmente viviendo en campos y bosques”)¹³⁶; Numa Pompilio (“solía encaminarse [...] a un paraje solitario y umbrío que yo mismo he contemplado”)¹³⁷; el emperador Diocleciano (“cambió de parecer hasta el punto de concebir el deseo de vivir solo y pobre”)¹³⁸; “Catón Censorino [...], el más virtuoso y el más estimado romano que hubo en todos los antiguos romanos”¹³⁹; “Lúculo, el

132 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 71, n. 36.

133 Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973: “A nuestro juicio es una clara alusión y defensa de Almansa y Mendoza, a quien Góngora con toda exactitud podía llamar en este momento su cónsul en la corte” (pp. 214-215 [p. 215]).

134 Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 96.

135 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 17, p. 251.

136 Francesco Petrarca, *op. cit.*, lib. 2, cap. 12, p. 155.

137 *Ibidem*, lib. 2, cap. 12, p. 157.

138 *Ibidem*, lib. 2, cap. 12, p. 156; y Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 17, pp. 256-57.

139 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 17, p. 253.

cónsul y capitán romano”¹⁴⁰; “Escipión Africano”¹⁴¹; “y otros con ellos infinitos”¹⁴².

La lista de Cristóbal Acosta, “De la vida de varones pleclarísimos que amaron la vida solitaria”, incluye a Diocleciano (“dejó la imperial monarquía de su propia voluntad”)¹⁴³; Numa Pompilio (“no dejaba cada día, a ciertas horas, de retraerse a un lugar muy apartado y deleitoso”)¹⁴⁴; Julio César (“el grande amor y afición que aquel gran monarca del mundo tuvo a la vida solitaria”)¹⁴⁵; y el prefecto Servio Sulpicio Similio (“de su libre voluntad dejó la prefectura y gobernación de la corte”)¹⁴⁶. Y explica: “Todos estos ilustres varones, y otros muchos con ellos, dejaron reinos, consulados, gobernaciones, ciudades, palacios, privanzas, cortes, riquezas y poderes, y se fueron y apartaron, unos a bosques y montañas, otros a las caserías y aldeas, a buscar una honesta pobreza y una vida quieta”¹⁴⁷.

Alfonso de Palencia, *La primera y segunda parte de Plutharco*, insiste en Numa Pompilio: “Desamparados los consejos de la ciudad, continuaba morar en el campo y *agradaba se andar solo pasando su vida en los lucos o selvas sagradas a los dioses y en los prados sagrados y en los logares desiertos*”¹⁴⁸.

140 *Ibidem*, cap. 17, p. 254.

141 *Ibidem*, cap. 17, p. 259.

142 *Ibidem*, cap. 17, p. 261.

143 Cristóbal Acosta, *Tratado en contra y pro de la vida solitaria*, Venecia, Giacomo Cornetti, 1592, f. 138v.

144 *Ibidem*, f. 138v.

145 *Ibidem*, f. 139r.

146 *Ibidem*, f. 141r.

147 *Ibidem*, f. 27v.

148 Lucio Mestrio Plutarco, “Numa [Pompilio]”, en *La primera y segunda parte de Plutharco*, trad. Alfonso de Palencia, Sevilla, Paulo de Colonia y Johannes de Nürtemberg, 1491, ff. 37r-47v (f. 38r). Francisco de Enzinas traduce: “Por la mayor parte se salía [Numa Pompilio] solo fuera d’el pueblo, y sin conversación y estorbo de hombres vulgares, que tienen sus pensamientos hincados en la tierra, *se andaba por las selvas y bosques sagrados*, pasando su vida, cuando en algunos prados religiosos, cuando en otros desiertos lugares, donde con el silencio de los campos desiertos, sin el estorbo importuno de los hombres imprudentes, hallaba oportunidad grandísima para considerar las obras de Dios”. Ver Plutarco, “Numa Pompilio”, en *El primero volumen de las vidas de ilustres y excelentes varones griegos y romanos pareadas*, trad. de Francisco de Enzinas, Argentina, Augustin Fries, 1551, ff. 173r-234r (f. 184r).

¿Quincio Cincinato? Quincio Cincinato *e infinitos más*; "los Quincios, Curios, Fabricios, Serranos y otros cuya vida en su mayor parte transcurrió en la campiña"¹⁴⁹. Los cónsules romanos recordados por amar la vida solitaria se cuentan por decenas. Son tantos, que ellos mismos están cansados de los bosques. Luego, dudo que el soneto aluda a un cónsul en particular o que éste represente a un personaje del círculo de Góngora. Es un tópico muy trillado, y el primero en burlarse de él es el propio Góngora.

Molho¹⁵⁰, López Bueno¹⁵¹ y Poggi¹⁵² no creen que el cónsul sea un personaje histórico, lo cual ya es un progreso, sino el *alter ego* del poema *Soledad* mentado en el verso 2. Mi pregunta es muy sencilla: ¿Por qué no podría ser un personaje ficticio enteramente distinto? ¿Por qué tiene que ser el poema? Acabamos de ver que los cónsules que dejaron las cortes y se refugiaron en las soledades, incluso en los bosques y prados sagrados, los *lucos*, son infinitos. ¿Qué tiene de raro que en el *lucus* del soneto también haya uno? ¿Raro sería que no lo hubiera! El poema no dice que las *Soledades* y el cónsul sean un mismo personaje con dos identidades diferentes. Dice más bien que *así como* las *Soledades* han dejado, o deberían dejar, la corte por los bosques sagrados (vv. 1-2), *así también* innumerables cónsules han hecho lo mismo. El poema sigue el ejemplo de los cónsules, de cientos de ellos. Es una analogía (A es como B); no una metáfora (A es B). Las *Soledades* restituyen sus versos sagrados al bosque sagrado *al tiempo que* "un" cónsul, cualquier cónsul, uno de los muchos cónsules que menciona Guevara en su conocidísimo *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, también busca la quietud en un "claustro verde" (v. 7), un bosque tan sagrado como el claustro de un monasterio.

149 Francesco Petrarca, *op cit.*, lib. 2, cap. 12, p. 157.

150 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 71.

151 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto", p. 110; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 734.

152 Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 80.

Para Salcedo, seguido por Thomas¹⁵³, Alemany y Selfa¹⁵⁴, Jammes¹⁵⁵, Carreira¹⁵⁶ y Pérez Lasheras y Micó¹⁵⁷, todo el cuarteto es una alegoría medievalizante en la que "cónsul" equivale al jurisconsulto Francisco de Amaya; "claustro verde", a los "estudiosos y floridos primores" que contiene el poema; y "feras", a los "ingenios rústicos y bárbaros" que no entienden tales primores:

Tu claustro verde. Alude don Luis a la docta defensa que hizo el doctor don Francisco de Amaya contra las objeciones que se opusieron a esta *Soledad* y así dice que *prudente cónsul*, digno por su ingenio de la inteligencia de este poema, buscó, librándose de los impedimentos de su profesión, su *verde claustro*, esto es, los estudiosos y floridos primores que contiene esta silva¹⁵⁸.

Más abajo ajusta un poco la interpretación. Amaya no es exactamente un *cónsul*, sino un *consulta*, lo que quiere decir lo mismo; mientras que *claustro* se refiere a la junta que interviene en el gobierno de una universidad. En otras palabras, las soledades *no* son un bosque sagrado, sino un aula universitaria donde los consultos como Amaya se reúnen a debatir sus doctrinas:

153 Lucien-Paul Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, París, Honoré Champion, 1909: "Góngora [...] remercia Francisco de Amaya dans un sonnet dépourvu de tout mérite littéraire et critique, mais extrêmement typique, grâce aux doubles-sens puérils qui s'y succèdent sans interruption" (p. 104). Citado por Robert Jammes, "Rétrogongorisme. Notes sur quelques travaux récents", *Criticón*, 1 (1978), pp. 1-82 (p. 70).

154 Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930: "Alude Góngora al doctor D. Francisco de Amaya, que salió en defensa de la *Soledad primera*" (p. 252, col. 2). Citado por Robert Jammes, "Rétrogongorisme", p. 70.

155 Robert Jammes, "Rétrogongorisme", p. 69; "La polémica de las *Soledades*", p. 640; y *Comprendre Góngora*, p. 241, n. 5.

156 Antonio Carreira, ed., *Antología poética* (1989), p. 277, n. 41; y *Antología poética* (2009), p. 524, n. 5.

157 Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, *op. cit.*, p. 290, n. 8.

158 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 618. Como observa Begoña López Bueno, "la preocupación por los realia que trasparenta el comentario de Salcedo Coronel para ir demasiado lejos en este caso" ("El enigmático soneto", p. 113; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 737).

Cónsul fue la dignidad suprema que sustituyó a los reyes en el pueblo romano. [...] Por esta misma razón se llamaron *consultos* los doctores en la jurisprudencia, a que aludió don Luis, llamando al doctor Amaya *prudente cónsul*. *Claustro* en las universidades es el lugar donde se juntan los doctores y maestros, rector y consiliarios, y donde se toman los votos para las cátedras y se regulan. Y en esta metáfora habla don Luis de su poema de la *Soledad*, porque en él concurren doctrina y ciencias diferentes¹⁵⁹.

Todo esto merece tanto crédito como la idea de que el sintagma “tu mudo horror divino” quiere decir “tu suave y divino estilo”: ninguno. Para empezar, la fecha de redacción de la defensa de Amaya, el llamado *Antiantídoto*, no es segura. Jammes¹⁶⁰, Carreira¹⁶¹ y, recientemente, Blanco y Plagnard¹⁶², dan por sentado que coincide con la redacción del soneto: “verano u otoño de 1615” (Jammes) o “a mediados de 1615” (Carreira). En cambio, tras estudiar la correspondencia entre el propio Amaya y Pellicer, Iglesias Feijoo ha retrasado la fecha hasta la primera mitad del año 1617, año, año y medio *después* del soneto de Góngora:

¿Cuándo se escribió el comentario de Amaya? Dado que surgió como reacción ante el *Antídoto* de Jáuregui, poseemos el *terminus a quo*: principios de 1616. [...] Sabemos también que lo escribió en Osuna, de donde salió en noviembre de 1617. Cabe suponer, por tanto, que fue redactado en la primera mitad de ese año, si no queremos anticiparnos a los meses finales del anterior¹⁶³.

Esto no implica forzosamente que Góngora no pudiera conocer un borrador del manuscrito, pero sí arroja dudas sobre el dictamen de

159 García de Salcedo Coronel, *ibidem*, p. 618.

160 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades*”, p. 634.

161 Antonio Carreira, “Difusión y transmisión de la poesía gongorina”, en *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. Joaquín Roses Lozano, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, pp. 87-99 (p. 93).

162 Mercedes Blanco y Aude Plagnard, eds., *El universo de una polémica. Góngora y la cultura Española del siglo XVII*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2021, p. 572, n. 27.

163 Luis Iglesias Feijoo, “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 59, (1983), pp. 141-203 (p. 184).

Salcedo: el *Antiantídoto* de Amaya es *posterior* a la redacción del soneto.

Tampoco es exacto que en el año 1615 Amaya fuese un jurisconsulto afamado o que dictara cátedra en ninguna universidad. Según Calvo González, su biógrafo más autorizado, acababa de doctorarse en Cánones como colegial del Mayor de Osuna el 16 de mayo de 1612 y no figura como rector del Colegio y Universidad de Osuna sino “entre el 19 de julio de 1616 y el 14 de mayo de 1617”¹⁶⁴, *después* del soneto de Góngora. La cátedra salmantina de Volumen no la obtuvo hasta noviembre del año 1621¹⁶⁵. Su primera obra de calado, *In tres posteriores libros Codicis Imperatoris Iustiniani Commentarii*, no apareció hasta el año 1639, y ello en Ginebra¹⁶⁶. ¿Existía el famoso jurisconsulto Amaya al que Salcedo se refiere a mediados del año 1615? Todo indica que no. Amaya no consolidó su reputación como jurisconsulto hasta mucho después de la redacción del soneto de Góngora.

Supongamos de todos modos que Salcedo tiene razón y que a mediados del año 1615, Góngora leyó el borrador del comentario manuscrito de “un joven estudiante” (Blanco y Plagnard) llamado Amaya, veinticuatro años menor que él, al que decidió inmortalizar en uno de sus sonetos más sentidos por puro altruismo¹⁶⁷: el chico le caía bien. Aún así, las *Soleidades* no son de ninguna manera un aula universitaria llena de “estudiosos

164 José Calvo González, “Notas sobre la literatura jurídica y juristas malagueños del s. XVII: Francisco de Amaya”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1994), pp. 359-371 (p. 367); y “Francisco de Amaya”, en *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia, sin paginar, <https://dbe.rah.es/biografias/80091/francisco-de-amaya> (Consultado el 21/08/2022). Sobre la figura de Pérez de Amaya (mejor conocido en la época como Francisco de Amaya) y su enemistad con Lope de Vega, ver Juan Manuel Daza Somoano, “Ecos de la polémica gongorina en el *Examen crítico de la canción a la venida del duque de Osuna*, de Francisco de Amaya”, *Cuadernos de ALEPH*, 2, (2007), pp. 73-78; y Cipriano López Lorenzo, “De ‘gozquez’, ‘Anaxandros’ y ‘griguiescos’: Francisco Pérez de Amaya retratado por Lope de Vega”, *Janus*, 10 (2021), pp. 70-89. Sobre sus *Anotaciones* al *Ibis* de Ovidio, ver María Ángela Garrido Berlanga, “Un texto recuperado: los comentarios al *Ibis* de Ovidio por Francisco de Amaya”, *Criticón*, 131 (2017), pp. 133-144.

165 José Calvo González, “Notas sobre la literatura jurídica”, p. 368; y “Francisco de Amaya”, sin paginar.

166 Remito a los estudios biográficos de José Calvo González.

167 Mercedes Blanco y Aude Plagnard, *op. cit.*, p. 572, núm. 27.

y floridos primores” que deleitan y enseñan, sino que son una hierofanía poética envuelta en un silencio aterrador. Si enseñan algo es que la poesía no enseña nada: aterra. La metáfora “claustro verde” no quiere decir “el lugar donde se juntan los doctores y maestros”, verde, ni encierra “primor” alguno (Orozco Díaz)¹⁶⁸. Tampoco es un “latinismo tomado de Lucrecio” que significa ‘secreto’, ‘dificultad’” (Jammes según Alemany)¹⁶⁹; ni un cultismo que significa “seno, encerramiento” (Carreira)¹⁷⁰. Mucho menos representa “Antequera” (“Antequera, transformée ici hyperboliquement en solitude”)¹⁷¹ o “el jardín cercado (*claustro verde*) de su casa de Antequera [la casa del joven estudiante Amaya]”, donde parece que Jammes estuvo¹⁷². Por más obvio que sea, “claustro” significa “claustro”, “patio cercado por cuatro partes y por lo general en forma cuadrada que comúnmente hay en las iglesias, conventos, monasterios y casas de religión” (Ilus. 4)¹⁷³. El valle del *lucus* parece el patio de un monasterio. Y la metáfora “claustro verde” significa lo mismo que *lucus*, arboleda sagrada, el templo de la naturaleza, como el “umbroso claustro [*ombroso chiostro*]” del soneto “Al señor Scipione Gonzaga” de Tasso o el “claustro verde y umbroso [*verde ombroso chiostro*]” del soneto a Polifemo de las *Rime Boscherecce* de Marino¹⁷⁴. Tasso, que debe de ser la fuente directa de Góngora, emplea

168 Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*: “Buscó el *claustro verde* de éstas —o sea, sus primores” (p. 215).

169 Robert Jammes, *Comprendre Góngora*: “*Claustro*: ‘secret’, ‘difficulté’. Latinisme repris de Lucrèce: *naturae claustra confringere*, ‘pénétrer les secrets de la nature’. Et allusion à la carrière d’Amaya (*claustro*, ‘conseil de l’Université’)” (p. 241, n. 7). Reproduce *verbatim* la entrada correspondiente del *Vocabulario* de Alemany: “*Claustro*. Lugar cerrado, y por ext. el fondo o sentido interno de una composición literaria. Aquí usa Góngora la voz refiriéndose a su *Soledad primera* en análogo sentido al que la usó el poeta latino Lucrecio en la fr. *naturae claustra confringere*, ‘descubrir o penetrar los misterios de la naturaleza’” (*op. cit.*, p. 225, col. 2).

170 Antonio Carreira, ed., *Antología poética* (1989), p. 277, n. 8; y *Antología poética*, p. 525, n. 7.

171 Robert Jammes, *Comprendre Góngora*, p. 241, n. 5.

172 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades*”, p. 640.

173 *Diccionario de Autoridades*, s. v. Así también Giulia Poggi, *op. cit.*, p. 80; y antes en su traducción del soneto, *I sonetti*, Luis de Góngora, Roma, Salerno, 1997: “*Claustro verde*: sintagma che sintetizza i due codici (religioso e poetico) innervanti il sonetto” (p. 397, n. 7).

174 Giovambattista Marino, “In grembo al chiaro Alfeo vidi pur ora”, *Rime boscherecce*,

la misma metáfora media docena de veces: "O canti in verde chiostro o solchi i mari"¹⁷⁵; "con voi placide l'ore / spendere in qualche verde ombroso chiostro"¹⁷⁶; "crescon vittoriose e sacre palme / al gran duce de' Toschi in verde chiostro"¹⁷⁷; "l'umil povertà di verde chiostro"...¹⁷⁸. Después de Góngora y a imitación suya, también la emplean Bances Candamo ("de aquellos verdes recintos / el claustro pisé frondoso")¹⁷⁹; Jerónimo de Porras ("el verde claustro / la admiró")¹⁸⁰; y Colodrero Villalobos ("claustrados en esfera verde")¹⁸¹. En ninguno de estos ejemplos "claustro" significa el "aula universitaria" de la Universidad de Osuna, el "jardín cercado" de la casa de Francisco de Amaya (*horrendo* jardín cercado, querrá decir), "secreto", "dificultad", "seno" o "encerramiento", sino sencillamente "templo santo" (*Sol.* 1, v. 847): "eremita in verde chiostro" (Tasso)¹⁸²; "in verde chiostro / il Vaticano a voi co' sette monti / lieto s'adorna" (Tasso)¹⁸³; "quel ch'oggi appare / in quest'ombroso e solitario chiostro / è puro specchio e lucido esemplare / de la divinità" (Marino)¹⁸⁴. El *lucus* pagano del primer cuar-

texto digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, sobre la ed. de Janina Hauser, Modena, Panini, 1991: "In grembo al chiaro Alfeo / vidi pur ora l'imagin mia / nel verde ombroso chiostro" (soneto 68, vv. 1-2). 'En el ragazzo del claro Alfeo [el monte Alfeo] ha poco he visto mi imagen en un claustro verde y umbroso'. Disponible en <http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000396> (Consultado el 21/08/2022).

175 Torquato Tasso, "Liete selve e spelonche", *Rime*, 1.072, p. 1161, v. 3.

176 Torquato Tasso, "Delfin, le rime che dettò d'Amore", *ibidem*, 1.138, p. 1.227, vv. 5-6.

177 Torquato Tasso, "Di quel monte, ove diè poggiando esempio", *ibidem*, 1.488, p. 1.679, vv. 10-11.

178 Torquato Tasso, *Il re Torrismondo*, en *Opere, op. cit.*, t. 2, acto 2, escena 3, p. 315.

179 Francisco Bances y Candamo, *Cual es afecto mayor, lealtad o sangre o amor, op. cit.*, t. 1, jornada tercera, p. 418.

180 Jerónimo de Porras Méndez, *Fábula de Céfalo y Procris*, en *Rimas varias*, Antequera, Juan Bautista, 1639, f. 9v.

181 Miguel Colodrero de Villalobos, "Albergaban al sol ledos fulgores", en *op. cit.*, pp. 49-62 (p. 50).

182 Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, texto digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, sobre la ed. de Luigi Bonfigli, *Opere*, 2 tomos, Bari, Laterza & Figli, 1934, t. 1, lib. 9, estrofa 46, <http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000260> (Consultado el 21/08/2022).

183 Torquato Tasso, "Cinzio, di Cinto in vece, in verde chiostro", *Rime*, 1542, p. 1753, vv. 1-3.

184 Giovambattista Marino, *Adone*, canto segundo, estrofa 99.

teto se transforma en claustro verde cristiano, el templo de la Poesía, o, para expresarme con mayor exactitud, en el interior del *lucus* hay un soto todavía más apartado que semeja un claustro cristiano; “los templos, que llamaban *lucos*, que suena en la lengua latina ‘monte oscuro’”¹⁸⁵. Lejos de referirse a la vida universitaria, el poema alude a los dos modelos clásicos de la vida retirada: el “claustro” (v. 6) o la vida cenobítica y el “desierto” (v. 14) o la vida anacoreta¹⁸⁶. El cónsul es todavía una especie de monje *ermopoleo* que busca el retiro del claustro¹⁸⁷, el “verde cenobio” de Polo

185 Fray Bartolomé de las Casas, “[De los sacrificios que ofrecían al dios Príapo y a Venus]”, en *Apología historia sumaria*, 3 tomos, Madrid, Alianza, 1992, t. 2, cap. 153, pp. 1014-1019 (p. 1015). Las referencias al *lucus* son constantes en el texto: “Grandes arboledas que llamaban *lucos* los gentiles” (t. 2, cap. 109, p. 824); “aquellas florestas artificiales que llamaban *lucos*” (t. 2, cap. 121, p. 876); “las florestas y *lucos* nombradas de los nombres de sus dioses” (t. 2, cap. 128, p. 901); “un *lucos* y silva o floresta de muy altos y crecidos árboles” (t. 2, cap. 128, p. 903); “los *lucos* de que arriba hablamos, que eran las arboledas muy espesas y oscuras de que los templos eran y estaban comúnmente cercados” (t. 2, cap. 153, p. 1015).

186 Jean Leclercq, “‘*Eremus*’ et ‘*eremita*’. Pour l’histoire du vocabulaire de la vie solitaire”, *Collectanea Cisterciensia*, 25 (1963), pp. 8–30 (pp. 18-20); y “L’érémisme en Occident jusqu’à l’an mil”, en *Le Millénaire du mont Athos, 963-1963: études et mélanges*, introd. Dom Olivier Rousseau, 2 tomos, Venecia, Éditions de Chevetogne, 1963-1964, t. 1, pp. 161-180 (pp. 165-172). En España, yo citaré a Onofre Sant Valenciano, “De la vida cenobial y monástica de los antiguos Padres”, en *Historia de la maravillosa vida, angélica conversión y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confesor*, Barcelona, Esteban Libreros, 1620: “En tres cuadras vemos repartidas la vida monástica: en cenobitas, ermitaños y anacoretas” (ff. 33v-34v [f. 33v]). Gracias al “espíritu eremítico de Teresa” —dice Diego de Jesús María— los carmelitas practicaban ambos tipos de retiro. Ver su *Desierto de Bolarque, yermo de carmelitas descalzos y descripción de los demás desiertos de la Reforma*, Madrid, Imprenta Real, 1651: “Desde este siglo en que va nuestro *Compendio* hasta los felices en que la esclarecida Virgen Santa Teresa dio principio a la reforma, se pueden considerar en el estado dos órdenes de sucesión. *El primero, en lo cenobítico*. [...] *El segundo, en lo eremítico y solitario*, propio deste lugar” (p. 20). Sobre las modalidades de la vida eremítica, ver Roland Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, ed. Claude Coste, trad. Beatriz Sarlo, Ciudad de México, Siglo XXI, 2003, especialmente las entradas “anachoresis” (pp. 69-72), “anacoretas” (pp. 74-77) y “Experiencia-límite” (pp. 109-117): “El desierto anacorético presente la ambigüedad fundamental de la clausura: a) lugar feliz de soledad, de la pacificación. [...]; b) región estéril y demoníaca” (p. 113).

187 Sobre los monjes *ermopoleos* (¿relativo a la ciudad de Hermópolis?), los monjes so-

de Medina (Ilus. 5)¹⁸⁸. En cambio y como veremos dentro de poco, la tórtola viuda es ya una auténtica *eremipeta*, 'el que gana el desierto'. Los dos son *eremopolitai*, 'ciudadanos del yermo' o, al menos, "ciudadanos del campo", como la soledad en los tercetos "Mal haya en quien señores idolatra" (OC, I, 202, vv. 80-81), pero el grado de soledad de la tórtola es aún mayor que el del cónsul¹⁸⁹. Como *Heart of Darkness* de Conrad ("The horror! The horror!"), el soneto es un viaje escalonado al corazón mismo de las soledades, desde el *lucus* del verso 1 al "desierto" del verso 14.

9. LA RECUSATIO DE VIRGILIO

Retomo el verso: "Prudente cónsul, de las selvas dino"; 'un cónsul prudente, digno de los bosques sagrados'. La crítica coincide en señalar que se trata de un préstamo, prácticamente un calco de Virgilio, Égloga 4, v. 3:

si canimus siluas, siluae sint consule dignae.

si cantamos las selvas, sean las selvas dignas de un cónsul¹⁹⁰.

litarios que practicaban el cenobitismo, ver Onofre Salt Valenciano, "De la vivienda de los monjes ermopoleos", en *op. cit.*: "Llamábanse los religiosos ermopoleos monjes. Porque este nombre monje se deduce de dos dicciones griegas: *monis*, que significa *uno*, y *achos*, *triste*, y así *monachis* o *monje* es lo mismo que *hombre solitario* y *triste* que llora sus pecados y los ajenos" (ff. 37r-38v [f. 37r]). Ver igualmente Miguel Monserrate Geli, *Libro de la vida monástica y eremítica*, Mallorca, Rafael Moya y Tomás, 1670: "A más de los cenobitas y ermopoleos, hay hoy en la Iglesia de Dios benitos, cartujos, jerónimos y bernardos, pero así los pasados como los presentes y venideros reduce san Juan Clímaco a tres géneros, y son los que viven en congregación y comunidad; los que viven de dos en dos, hasta tres y cuatro; y los terceros, que viven cada uno de por sí en la soledad, ermita o choza. [...] Estos dos géneros últimos son propiamente los anacoretas y ermitaños" (pp. 6-7). De la obra de Monserrate Geli hay edición moderna.

188 Jacinto Polo de Medina, "Grispios le desprecia al día", en *Poesía. Hospital de incurables*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Madrid, Catedra, 1987: "Cenobios verdes desfaja" (41, p. 153, v. 12).

189 Jean Leclercq, "'Eremus' et 'eremita'", p. 17.

190 Publio Virgilio Marón, "Bucólica cuarta", en *Bucólicas*, ed. y trad. Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990, pp. 187-190 (p. 187).

Sin duda es así, pero también habría que leer los dos versos inmediatamente anteriores:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
Non omnis arbusta iuuant humilisque myricae;
si canimus siluas, siluae sint consule dignae.

¡Musas sicilianas, elevemos un poco nuestro canto! No a todos agradan las arboledas y los humildes tamarindos, si cantamos las selvas, sean las selvas dignas de un cónsul.

La Égloga 4 de Virgilio no es igual a las demás: un canto bucólico acerca de las cuitas amorosas de un pastor. Es una *recusatio*, un rechazo del género, como la Canción 2 de Herrera: “No celebro los hechos / del duro Marte”; o la Cantinela 35 de la *Arcadia* de Lope de Vega: “No se os representan aquí las grandezas de Alejandro”¹⁹¹. El texto está dedicado a un cónsul, esta vez verdadero: Cayo Asinio Polión, el mecenas de Virgilio. Luego, la acción no puede transcurrir en una arboleda pastoril: no sería decoroso. “No a todos agradan las arboledas y los humildes tamarindos”. Hay, pues, que elevar el estilo y cantar otro tipo de bosque, uno que sea digno de la autoridad de un cónsul.

El soneto de Góngora está cortado por el mismo patrón. Si cita la *recusatio* de Virgilio es porque su bosque tampoco es una arboleda poblada de humildes tamarindos. “No humilde monte de la pastoril Arcadia”, ‘*non umile monte de la pastorale Arcadia*’, decía ya Sannazaro¹⁹². Es un bosque sagrado poblado de encinas milenarias (“vieja encina”), al igual que en Séneca (“abundante en árboles vetustos de altura excepcional”); Ovidio (“había un bosque sagrado pobladísimo / de encinas”)¹⁹³; Estacio (“hay allí un bosque cargado de años, curvado por la robusta vejez”)¹⁹⁴; Lucano (“un

191 Citado en Antonio Ramajo Caño, “La *recusatio* en la poesía de los Siglos de Oro”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1285-1294 (pp. 1288 y 1291, respectivamente).

192 Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1993), prosa primera, p. 61.

193 Publio Ovidio Nasón, *op. cit.*, lib. 3, elegía 5, vv. 3-4. Ver igualmente la nota 16.

194 Publio Papinio Estacio, *op. cit.*: “Silva capax aevi validaque incurva senecta” (lib. 4,

bosque sagrado, jamás profanado *desde remotos tiempos*)¹⁹⁵; y Quintiliano (“los bosques sagrados *por su antigüedad*”) ¹⁹⁶, bosques “en los que grandes y viejos robles *no tienen ya tan imponente belleza como religiosidad inspiran*”¹⁹⁷. No son bellos, son imponentes, y la belleza y lo sublime son cosas muy distintas. Encina “vieja” quiere decir *lucus*, “lucos envejecido” (Juan de Mena)¹⁹⁸, un bosque sagrado escondido en un valle apenas profanado desde tiempos inmemoriales, no *ya meramente* bello, sino imponente; un bosque *digno* de un cónsul.

En la dedicatoria de las *Soledades* ya decía algo parecido: “Lo sagrado supla de la encina / lo augusto del dosel” (vv. 22-23). Lo *sagrado* del viejo encinar suple o complementa lo *augusto* del cónsul, “lo que es digno de veneración y obsequio, como cosa sagrada eminentemente grande, ilustre y soberana” (*Autoridades*, s. v.)¹⁹⁹. Tan sagrado es el cónsul como la

v. 419). Juan de Arjona traduce: “De gran vejez, antigua selva había” (*op. cit.*, lib. 4, estrofa 127).

195 Marco Anneo Lucano, *op. cit.*, lib. 3, p. 161.

196 Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la formación del orador. Obra completa*, ed. bilingüe Alfonso Ortega Carmona, 5 vols., Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001: “Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus [veneremos a Ennio como a los bosques sagrados por su antigüedad]” (t. 4, lib. 10, cap. 1, 88).

197 *Ibidem*: “In quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionem” (t. 4, lib. 10, cap. 1, 88).

198 Juan de Mena, “La coronación del marqués de Santillana”, en *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994, p. 46, copla 4. Antonio de Nebrija comenta la estrofa, subrayando la antifrasis luz / sin luz característica del *lucus*: “Antifrasis es cuando en una palabra decimos lo contrario de lo que sentimos, como Juan de Mena: ‘Por un lucos envejecido / do nunca pensé salir’. *Lucos* puso por *bosque oscuro* aunque por derivación viene de *luceo*, *lucos*, por *lucir*. Llámase antifrasis, que quiere decir *contraria habla*”. Cito por la edición digital de la *Gramática de la lengua castellana*, lib. 4, cap. 7, <https://biblioteca.org.ar/libros/7007.htm> (Consultado el 21/08/2022). He modernizado la ortografía. Advértase bien: el *lucus* es un bosque oscuro *que luce*, un habla contraria.

199 El lugar clásico es *Lo santo* de Rudolph Otto: “El aspecto tremendo del numen puede resumirse en este ideograma: inaccesibilidad absoluta. Pero al punto se advierte que para apurarlo y agotarlo por completo, ha de agregarse aún otro elemento. Es el elemento de poder, potencia, prepotencia, omnipotencia. Para designar este elemento opto por el nombre de *majestad*. Sobre todo, porque la palabra *majestad* conserva, en nuestro sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa huella de lo numinoso. Por eso, el componente de lo tremendo queda íntegramente

vieja encina; el uno es “digno” del otro. La glosa de Díaz de Rivas (desatendida por Alonso y Jammes) es esencialmente correcta: “Llama *sagrada* a la encina, o porque era consagrada a Júpiter [...], o porque los bosques eran lugares religiosos y se veneraban sus plantas”²⁰⁰. Llama *sagrada* a la encina porque describe un *lucus*, *sacra nemus*, no una *silva* cualquiera. Y como prueba cita los testimonios de Plinio y Virgilio, ambos referentes al *lucus*: “Plinio, lib. 12, cap. 2. Nec magis auro fulgentia atque ebore simulacra quaam lucos et in iis silentia ipsa adoramus [no adoramos más las estatuas o imágenes resplandecientes adornadas de oro y de marfil que los bosques sagrados, y en ellos el mismo silencio]. Virgilio, lib. 3, *Georgic*. Ilcibus crebris sacra nemus accubet umbra [de abundantes encinas un bosque sagrado tiende la sombra]”²⁰¹.

La voz “cónsul” no se refiere a ningún personaje histórico. “Cónsul” quiere decir simplemente *majestas*, lo augusto de una figura de la talla de un cónsul. Sólo un bosque majestuoso sería digno de un cónsul como Polión, decía Virgilio. Góngora lo corrige: No, sólo un cónsul sería digno de la majestuosidad de *mi* poema. No cualquier pelagatos es digno de apreciar mi poesía, solo un “cónsul”, un dignatario que como ella huye de la corte para tomar sagrado en un *lucus*.

10. LA PRUDENCIA DEL CÓNSUL

“Prudente cónsul, de las selvas dino”, ‘un cónsul prudente, digno de un bosque sagrado’. ¿Qué entiende Góngora por “prudente”? ¿En qué consiste la prudencia gongorina? Me detengo en tres ejemplos. He aquí el primero:

Sea piedras la corona, si oro el manto
del monarca supremo, que *el prudente*
con tanta obligación no aspira a tanto;
entre pastor de ovejas y de gente

reproducido en el término *majestad tremenda*” (p. 30). La *majestas* del cónsul es el correlato del horror sagrado del *lucus*.

200 Pedro Díaz de Rivas, *op. cit.*, f. 108r.

201 *Ibidem*, f. 108r.

un político medio lo conduce
del pueblo a su heredad, della a su fuente.

No es lo mismo el monarca “supremo” que el monarca “prudente”. El monarca supremo está revestido de los atributos del poder: la corona de piedras preciosas y el manto de oro. En cambio, el monarca prudente “no aspira a tanto”, sino que tiene vocación de pastor, “pastor de ovejas y de gente”. *Prudente* no significa, entonces, “ingenio de la inteligencia” (Salcedo) o “sabio” (Jammes): “Góngora fait ici allusion au savant (*prudente*) jurist (*cónsul*) Francisco de Amaya”²⁰². Tampoco se refiere al retorno a la Edad de Oro, salvo que Molho nos conceda que la Edad de Oro infunde un mudo horror sagrado, en lo que no se equivocaría: “La *Soledad* [sic] es *prudente cónsul* porque hace revivir la Edad de Oro”²⁰³. La prudencia gongorina consiste en *no* hacer algo teniendo la autoridad para hacerlo. Es otra manera de decir *sí, pero no*. *Pudiendo* ostentar el poder, el monarca prudente se inhibe: “No aspira a tanto”. Aspira a *menos*: ir del punto A al punto B y no salir de ahí. A pesar de ser monarca, todavía así se comporta como un pastor y aspira a lo mínimo posible.

El segundo ejemplo se refiere al viejo pescador de las *Soledades*:

Del pobre albergue a la barquilla pobre,
prudente geómetra, el orbe mida
vuestra planta, impedida.
(*Sol.* 2, vv. 380-382).

Geómetra es “el medidor de la tierra” (Covarrubias, v. v.). Un geómetra “prudente” sería, una vez más, aquél que *pudiendo* medir le circunferencia entera del globo terráqueo, como el *Demócrito* de Velázquez y *El Astrónomo* de Vermeer, se limita, se autolimita a calcular la distancia que media entre su pobre choza y su pobre barquilla de pescar, como si estuviera “impedido” (‘atado de pies’) y no pudiera aventurarse más lejos. La pru-

202 Robert Jammes, “Rétrogongorisme”, p. 69.

203 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 71. La *Soledad* no es prudente cónsul. La *Soledad* es una cosa y el cónsul, otra, aunque, en efecto, ambos son igualmente augustos. Y la *Soledad* no hace revivir la Edad de Oro. Si acaso hace revivir el horror sagrado de la Edad de Oro.

dencia es, entonces, una suerte de *impedimento*, una “potencia de no”, que diría Agamben²⁰⁴. Soy capaz de medir el orbe, tengo la potencia para ello, pero me inhibo; “no aspiro a tanto”.

El tercer ejemplo alude al obispo Diego de Mardones, amigo personal de Góngora y destinatario de la *recusatio* “No vengo a pedir silencio” (*OC*, I, 258). Habla Góngora en primera persona:

En vez de prólogo quiero,
pues lo llama España “loa”,
ofender suavemente
las orejas (siempre sordas)
de tu prudencia (al encanto
de la mágica lisonja),
oh modelo de prelados.

No quiero loar —dice Góngora—, sino ofender, aunque suavemente. No me pidas que te lisonjee porque no sé hacerlo ni aunque me lo proponga: mi leño no es canoro. Mi loa no es lo que España llama “loa”; es otra cosa, una *recusatio*.

¿Ofender *qué*? Ofender dulcemente, pero ofender, las orejas “siempre sordas” del prudente licenciado Mardones. La suavidad no basta; como la parresía cínica (decir *todo* cáigale a quien le caiga), tiene que ofender. “Para que haya *parrhesía* es menester que, al decir la verdad, abramos, instauremos o afrontemos el riesgo de ofender al otro, irritarlo, encolerizarlo”²⁰⁵. “Ofenda las orejas este ultraje” (*OC*, II, *Firmezas de Isabela*, acto primero, v. 34). Si lo dice Góngora, tiene que ofender, aunque suavemente. La suavidad viene mezclada con la ofensa que la niega.

¿Sordas a *qué*? Al canto de las sirenas. Si Mardones es prudente, un prelado modélico, es porque en lugar de dejarse seducir por el encanto lisonjero de las sirenas, lo ignora y le presta atención a la *recusatio* de Góngora: una no-loa a un tiempo suave y enojosa; “dulce sí, mas bárbaro instrumento”; “marino, si agradable no, instrumento”; “metros inciertos

204 Giorgio Agamben, “¿Qué es el acto de creación?”, en *El fuego y el relato*, trad. Ernesto Kavi, Ciudad de México, Sexto Piso, 2016², pp. 35-50.

205 Michel Foucault, *El coraje de la verdad*, ed. Frédéric Gros, trad. Horacio Pons, Ciudad de México, FCE, 2010, p. 30.

sí, pero süaves". Agradable sí, *pero no*. Al tiempo que adula a Mardones se resiste a adularlo.

¿Qué es un cónsul "prudente"? Ahora podemos decirlo: Un dignatario que reniega de los símbolos del poder, mal geómetra y, sobre todo, indiferente a la falsa armonía de las sirenas; un cónsul tan sordo como las soledades que añora (v. 13); en definitiva, un anti-cónsul. En la prudencia del cónsul solitario ya late la sordera de las soledades. El cónsul no *es* las soledades; es tan sordo a la lisonja (v. 3) *como* las soledades.

No se debe subestimar la negatividad de Góngora. Así como el soneto es la *recusatio* de la égloga pastoril y la loa a Mardones la *recusatio* de la loa, el cónsul es la *recusatio* de un cónsul y la lengua de Góngora la *recusatio* del decir. *Para* decir, tiene que decir No.

11. SUENA LO CONTRARIO

La poesía de Góngora presenta una extraña paradoja: lo que el poema *quiere decir* y lo que efectivamente *dice* no solo no coinciden, sino que a menudo se contradicen; "suena lo contrario"²⁰⁶. La expresión va por un lado y lo expresado por otro. El proceso primario (*Primärvorgang*), no deja que el proceso secundario (*Sekundärvorgang*) haga su trabajo y se exprese con claridad y de forma ordenada. El resultado es una lucha entre hablar y balbucear, entre cantar y llorar, entre loar y ofender, en suma, entre un principio de la realidad (*Realitätsprinzip*) que dice "explícate de una vez" y un principio de placer (*Lustprinzip*) que dice "sigue gozando". El gozo de *errar* ("errores dulces, dulces desvaríos") subvierte el deber de acertar, pero no del todo: sólo un poco. Siempre está al borde del error, pero sin caer del todo en él: sólo un poco. Lo mínimo necesario para que el sentido *no acabe* de entregarse.

Doy un ejemplo. El verso "prudente cónsul de las selvas dino" *quiere decir* 'un monarca supremo, aunque sin ambición de poder, digno del ho-

206 Manuel Ponce, *Silva a las Soledades de don Luis de Góngora, con anotaciones y declaración, y un discurso en defensa de la novedad y términos de su estilo*, ed. Antonio Azaustre Galiana, Madrid, Iberoamericana, 2021: "Sin guardar este precepto, suena lo contrario" (p. 206). Es decir, si no se reordena la sintaxis, parece decir lo contrario de lo que significa.

ror sagrado de las soledades’, y el orden de las palabras no contradice este mensaje. Aunque cuesta trabajo entenderlos, significado y significante, el plano del contenido y el plano de la expresión, coinciden bastante bien. En cambio, tan pronto pasamos al verso siguiente: “Prudente cónsul de las selvas *dino, / de impedimentos*”, algo disuena. ¿Digno *de las selvas* o digno *de impedimentos*? El poema *quiere decir*, naturalmente, “digno de las selvas”, pero el encabalgamiento y el hipérbaton *dicen* “prudente cónsul de las selvas digno de impedimentos”. “Siendo todas estas palabras conocidas, *por estar juntas con artificio no significan lo que dice su propio sentido, sino diversamente*”²⁰⁷. El orden de las palabras alimenta el desorden del sentido, sin negarlo del todo. Por debajo de lo que las palabras *quieren decir*, se escucha *otra cosa*, una especie de ruido parásito que interfiere la señal. Ignorar este ruido como si no significara nada es ser *imprudente*, en el sentido estrictamente gongorino de la palabra: una “oreja magnífica” que se deleita en la repetición (*OC*, I, 274, vv. 13-17), en lugar de una “oreja sorda” que reverencia la negación. La incertidumbre de Góngora forma parte constitutiva del discurso y no se debe ignorar. Más aún, sin ella no hay sublimidad. Lo sublime no es otra cosa que una *pausa* aterradora en el sentido, un paréntesis, es decir, un tipo de hipérbaton. A diferencia de la palabra meramente explicativa, la palabra *hablada*, “la palabra *hablante* nunca coincide con el ‘querer decir’ que con ella se instituye. Siempre dice menos o más de lo que dice”²⁰⁸.

Esta propiedad del lenguaje *hablante* —decir menos y más de lo que quiere decir— se verifica tres veces más en el mismo cuarteto. El segundo cuarteto permite escuchar cuatro veces lo contrario de lo que *quiere decir*. Por cuatro veces está a punto de colapsar. Ya he mencionado la primera: “De las selvas *dino, / de impedimentos*”. He aquí la segunda: “*Dino, / de impedimentos busca* desatado”. No hemos acabado de saltar un obstáculo,

207 Manuel Ponce, *ibidem*, p. 311.

208 Andrea Postestà, *El pensamiento del grito*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2020, p. 77. La frase “palabra hablante” remite a Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, ed. Claude Lefort, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Trotta, 2015: “Digamos que hay dos lenguajes: el lenguaje sin más, adquirido, del que disponemos, y que desaparece ante el sentido en cuyo portador se ha convertido, — y el lenguaje que se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido, — el lenguaje hablado y el lenguaje hablante [*le langage parlé et le langage parlant*]” (p. 28).

cuando tropezamos con otro. ¿Busca *impedimentos* o busca *librarse* de ellos? ¿*Qué* busca? ¿Cuál es el objeto de la búsqueda del cónsul prudente y por qué no acaba de nombrarlo el poema? López Bueno añade un tropiezo más: "Ese estar 'desatado' ('libre') de impedimentos, ¿se refiere a 'cónsul' o se refiere a 'claustro verde'?"²⁰⁹. ¿A qué se refiere qué cosa? ¿Ata el significado o lo desata? El verso *quiere decir* 'libre de impedimentos, busca algo'; 'desatado de los impedimentos de la corte, cierto cónsul, prudente, digno del horror sagrado del *lucus*, busca algo'. Pero literalmente *dice* "de las selvas dino de impedimentos busca desatado", sin comas que valgan. Las comas vienen después y varían tremendamente de un editor a otro e incluso en sucesivas ediciones de un mismo editor. *Nadie* está seguro de la puntuación de Góngora y si de mí dependiera, la limitaría a lo indispensable: le resta confusión a las soledades; disminuye la inestabilidad de los puentes entre las palabras, que están mejor flotantes: "Vínculo desatado, inestable puente. / La prora diligente" (*Sol.* 2, vv. 48-49). Diligente, sí, *pero desatado*.

El tercer ejemplo (no) dice: "Busca desatado / tu claustro verde". Hasta aquí se entiende bastante bien: 'Libre de ataduras, toma sagrado en un claustro, aunque de color verde, un claustro natural'. El objeto de la búsqueda no son los impedimentos, como creíamos al principio, sino un "claustro", sea lo que sea que signifique tal palabra, que, como hemos visto, también es un impedimento: ¿el patio de un monasterio? (Poggi, nosotros mismos), ¿el claustro de una universidad? (Salcedo), ¿encerramiento? (Carreira), ¿secreto? (Jammes), ¿la huerta que Cincinato cultivaba "con sus propias manos"? (Alatorre, que parece haber visto la huerta de Cincinato con sus propios ojos), ¿el *hortus conclusus* de la casa de Amaya en Antequera? (Jammes), ¿Antequera completa? (Jammes). Pero de pronto añade: "tu claustro verde *en valle profanado*". Nuevo tropezón. ¿El claustro *sagrado* está situado en un valle *profano*? Bartolomé de las Casas no dice tal cosa, sino que dice claramente que "aquel templo y lucos eran lugares sagrados donde *no merecían entrar hombres profanos* y pecadores"²¹⁰. En cambio, Góngora *dice* lo contrario: el claustro es sagrado, pero el valle

209 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto 'Restituye a tu mudo horror divino'", p. 113; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 736.

210 Fray Bartolomé de las Casas, "[De los dioses Genio y Vulcano]", *op. cit.*, t. 2, cap. 109, pp. 822-824 (p. 824).

donde se encuentra *ha sido* profanado. ¿Quién ha cometido semejante sacrilegio?

Cuarto y último tropezón: “Profanado / *de fiera*”. Las fieras que rondan los bosques lo han profanado. Pero no, el verso se corrige inmediatamente y dice: “Profanado / *de fiera menos que de peregrino*”. Las fieras *no* lo han profanado, ha sido un “peregrino”, “con todas las implicaciones de la palabra”, como bien dice López Bueno, comprendida, desde luego, la implicación religiosa (“el que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo”)²¹¹. A pesar de lo que decía inicialmente el verso, entonces, el valle *apenas* ha sido profanado por el pie de un romero, un peregrino que andaba por la *silva sacra* en busca de un lugar santo²¹². Los lectores actuales de Góngora no, pero sus imitadores del siglo XVII inmediatamente recogieron el guante. Bermúdez y Alfaro: “Claustros *menos* de pueblo profanados”²¹³. Domínguez Camargo: “Al religioso, ya claustro *profano*”²¹⁴. Bances y Candamo: “En claustro, cuyo retiro / el aire *apenas*

211 Sebastián de Covarrubias y Horozco, *op. cit.*, s. v.

212 Dana Bultman toma la ambigüedad del texto al pie de la letra y convierte al peregrino en un *auténtico* profanador: “Reading these verses in the opposite manner, ‘en valle profanado de peregrino’, Góngora clearly recognizes the dangers inherent in writing poetry. This notion of the ‘peregrino’ as the profaner is attune with Mary Malcolm Gaylord’s insight...” (*op. cit.*, p. 13). Pero, claro, el poema *no* dice “en valle profanado *de peregrino*”, sino “en valle profanado / *de fiera menos que de peregrino*”. Consciente de la arbitrariedad, en la segunda versión del artículo reformula la frase de esta manera: “These verses *can be* read fruitfully in the opposite manner: the wandering pilgrim does profane the wild cloister, for Góngora’s sonnet *seems* to recognize the dangers inherent in writing poetry. The notion of the pilgrim as the profaner is, in my view, at the heart of the lesson evoked by the sonnet” (“Reason, Change and the Language of Góngora’s *pájaro ladino*”, p. 202). La autora tiene razón en subrayar el carácter revolucionario de la lengua de Góngora, pero no en convertir al peregrino en un profanador. Lo contrario es cierto: la revolución poética de Góngora consiste en el afán de *restituir* el carácter sagrado del lenguaje mediante el cultivo escrupuloso de la incertidumbre. El poema es un rito sagrado y el poeta-peregrino, su oficiante.

213 Juan Bermúdez y Alfaro, *El Narciso*, Lisboa, Jorge Rodríguez, 1618, f. 38v.

214 Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola*, en *Obras*, eds. Giovanni Meo Zilio y Horacio Jorge Becco, Caracas, Ayacucho, 1986, lib. 4, canto 1, estrofa 12, p. 238.

profana”²¹⁵. Colodrero: “*Profanando / de vieja encina la cerviz añosa*”²¹⁶. Profana, no profana, menos profana, apenas profana... ¿Qué copian? Más que un significado, *un arte de tropezar*. “La suavidad y la sonoridad agradable no tienen lugar en el estilo elevado, a no ser en contados pasajes —dice Demetrio—. Tucídides evita casi siempre la suavidad y la uniformidad en la composición. *Él da más bien la impresión de un hombre que va siempre tropezando, como los viajeros sobre caminos pedregosos*”²¹⁷. Es estilo elevado avanza a tropezones. El significado es trivial; confundirlo sistemáticamente, no.

12. LA TÓRTOLA VIUDA

El primer terceto introduce a una nueva figura alegórica: una tórtola viuda que le imparte determinados consejos al “mismo” *lucus* “incierto”; ya no a las *Soledades*: al mismísimo bosque:

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

No me parece que la relación entre los cuartetos y los tercetos sea débil (Jammes)²¹⁸ o que adolezca de “fallo orgánico” alguno (Carreira)²¹⁹. No hay ningún “salto conceptual” (Carreira)²²⁰. Por el contrario, ambas mi-

215 Francisco Bances Candamo, *El duelo contra su dama*, *op. cit.*, t. 2, jornada primera, p. 344.

216 Miguel Colodrero de Villalobos, “Ya estamos en el monte, Celio amigo”, en *El Alfeo y otros asuntos*, Barcelona, Jayme Matevad, 1639, f. 33r.

217 Demetrio, *op. cit.*, 48.

218 Robert Jammes, “Rétrogongorisme”: “Je vois encore quelques zones d’ombre dans ce sonnet, où l’enchaînement des idées, très elliptique, est parfois ambigu, dans les tercets notamment” (p. 71); y “La polémica de las *Soledades*”: “Después de exhibirse [Salcedo] sobre los dos cuartetos, en los que no deja ninguna dificultad sin explicar, Salcedo pasa de prisa sobre los tercetos, cuya trabazón con lo que precede no se ve claramente” (p. 638).

219 Antonio Carreira, ed., *Antología poética* (1989), p. 355.

220 Antonio Carreira, ed., *ibidem*, p. 278, n. 13. En honor a la verdad, el propio Carreira elimina la frase en las ediciones subsecuentes (Crítica 2009 y 2015), así que deduzco que entre los diez años que transcurrieron entre una edición y otra, cambió de opinión.

tades están trabadas de múltiples maneras, aunque —el poema mismo lo dice—, de forma “incierta”. Tratemos de identificarlas.

El primer nexo es *retórico*. Como advierte el propio Jammes, la estructura del primer terceto reproduce puntualmente la del primer cuarteto²²¹. En efecto, ambos son una pequeña *adhortatio*, un “consejo” (v. 11). Góngora le aconseja a las *Soledades* que tomen sagrado en el bosque, su elemento (vv. 1-2), y, ocho versos después, la tórtola lo releva y le aconseja al propio bosque que haga algo, a saber, apartar a los intrusos que se atrevan a profanar sus límites (vv. 10-11). El soneto se compone esencialmente de dos consejos metapoéticos: *restituye* y *desvía*, restablece tu decir sagrado y aparta a los intrusos. La *Soledad* le restituye sus versos al bosque y el bosque aparta a los intrusos que intenten violar la soledad.

El segundo nexo es *simbólico*. Más allá de la castidad, la tórtola “tiene muchos misterios en su significado”²²². Uno sería el amor por las “soledades desérticas”, que puede llegar al eremitismo sin paliativos. Aldrovandi lo explica de la siguiente manera:

La tórtola es llamada la sabiduría del Padre porque se esconde de los imperfectos [*quoniam imperfectis absconditur*] y entre los perfectos dice la palabra [*et inter perfectos eam verbi dispensator loquitur*]. Para la tórtola [...] la vida transcurre en secreto [*in secretioribus*] y alejada de la multitud [*multitudine remotis*]²²³.

Otro tanto afirma el benedictino Jerónimo Laureto o Lloret en su *Sylva allegoriarum* (1575) o *Bosque de alegorías*, texto citado por Salcedo Coronel:

Las tórtolas pueden significar los habitantes espirituales del desierto [*spirituales et eremi cultores*] que viven en las alturas dedicados a la contemplación. Designan por eso la vida contemplativa de los

221 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades*”, p. 640.

222 María Emma Camarero Calandria, *Descripción de la Galera Real de don Juan de Austria: comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal-Lara*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, lib. 2, p. 30, <https://idus.us.es/handle/11441/111567> (Consultado el 21/08/2022).

223 Ulisse Aldrovandi, “De turture”, en *Ornithologiae tomus alter*, Boloña, Baptista Belagamba, 1600, lib. 15, cap. 9, pp. 505-528 (p. 518).

eremitas, a causa de la soledad, que aman [*Designat autem vitam contemplatiuan eremitarum, ob solitudinem, quam amant*]²²⁴.

Juan Bautista de la Concepción explica: “Es [la tórtola] animal solitario que vive en los desiertos y lugares retirados, *significando a los profetas antiguos, que habitaban por los desiertos*”²²⁵. Y Egberto de Lieja: “La solitaria tórtola gime, errando por caminos apartados [*per devia*, ‘por desvíos’]; / el ave contemplativa significa las oraciones del ermitaño [*preces heremitae*]²²⁶.

Arias Montano añade un misterio más: “La tórtola [...] emite un gemido más que un canto. Es ave peregrina, y *representa al hombre peregrino*”²²⁷. Así también lo creen san Bernardo de Claraval: “Su voz se parece más a un gemido que a un canto, y nos recuerda que somos peregrinos [*peregrinationis nostrae nos admonet*]²²⁸; y fray Luis de León: “La tortolica, *ave peregrina* que no invierna en nuestra tierra, es venida a ella”²²⁹.

Entre los cuartetos y los tercetos existe, pues, un estrecho vínculo alegórico: el eremitismo y la peregrinación. Tan anacoreta es el peregrino del verso 8 como el ave peregrina del verso 10. Es más, *todos* los personajes del soneto lo son. La *Soledad*, el cónsul, el peregrino y la tórtola viuda, son todos *eremopolitai*, “del yermo [...] ciudadanos” (*Son.* 86, v. 9), “ciu-

224 Jerónimo Lloret, “Turtur”, en *Sylva allegoriarum*, Venecia, Gaspare Bindono, 1575, f. 886v.

225 Juan Bautista García Rico (Juan Bautista de la Concepción), “[Estilo de anuncio figurado en ‘la voz de la tórtola’]”, en *Obras completas. Defensa de tres géneros de gente*, texto digital, EuloTech 2007, sobre la edición en cuatro tomos de la BAC, Madrid, 1995-2002, t. 4, § 17, http://www.intratext.com/IXT/ESL0108/_PIR.HTM (Consultado el 21/08/2022).

226 Egberto de Lieja, *The Well-Laden Ship*, ed. bilingüe y trad. Robert Gary Babcock, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2013: “Solivagus gemit errando per devia turtur, / signat avis contemplativa preces heremitae” (lib. 1, vv. 952-953). Ver en el mismo libro “Sobre los eremitas [*De heremitis*]”, lib. 2, vv. 561-571.

227 Benito Arias Montano, “Aves, pájaros”, en *op. cit.*, cap. LXXVIII, pp. 274-278 (p. 276).

228 San Bernardo de Claraval, *Obras completas. Tomo V: Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, introd. Jean Leclercq, trad. Iñaki Aranguren y Mariano Ballano, Madrid, BAC, 2014², sermón 59, p. 689, parte 2, sección 3.

229 Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. José María Bécerra Hiraldo, Madrid, Cátedra, 2003, p. 140.

dadano anacoreta” (*OC*, I, 282, v. 74), “ciudadana / del campo” (*OC*, I, 202, vv. 80-81).

El grabado de Jan Luyken que reproduzco —*Una peregrina ve una tórtola en el bosque* (1687) (Ilus. 6)— condensa en una sola imagen los misterios que acabo de mencionar: una peregrina postrada a los pies de una tórtola solitaria, posada en la rama seca de una “vieja encina”, en el claro de un bosque sagrado que fácilmente podríamos comparar con el “claustro verde” de Góngora. El peregrino, el ave peregrina y el bosque sagrado se pertenecen de múltiples maneras. El soneto no tiene tanto que ver con el romance de la tortolica “Fonte frida, fonte frida” que invocan Molho²³⁰, Jammes²³¹ y Poggi²³², apoyándose en el estudio pionero de Bataillon²³³, cuanto con el *sacrum mysterium* de la poesía: “La sabiduría más profunda de Dios, oculta en el misterio. *Esto es realmente lo que indica la mención de la tórtola*. Efectivamente, esta ave pasa su vida en parajes bastante ocultos y apartados de la muchedumbre, y ama la soledad de los montes y el retiro de los bosques, lejos siempre de la multitud y siempre ajena a las turbas”²³⁴. Decir “tórtola” es exactamente lo mismo que decir *Soledades*: la Poesía, la sabiduría más profunda oculta en el misterio.

El tercer nexo es topográfico, o, mejor, *topotésico*, la ‘tesis de un lugar ficticio’, en lugar de la descripción de un lugar real. El prudente cónsul todavía buscaba asilo en un claustro “verde” (v. 7), el *chiostro verde* de Tasso. En cambio y como es bien sabido, “la tórtola viuda huye de la verdura”²³⁵. El grabado de Luyken que acabamos de ver lo muestra con claridad: la tórtola-peregrina, espejo de la propia peregrina que ora a

230 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 72.

231 Robert Jammes, *Comprender Góngora*, p. 241, n. 10.

232 Giulia Poggi, “Il canto della tortora”, p. 84; y *Sonetti*, pp. 397-398, n. 9.

233 Marcel Bataillon, “La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1-2 (1953), pp. 291-306.

234 Orígenes, *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. Manlio Simonetti, trad. Argimiro Velasco Delgado, Madrid, Ciudad Nueva, 2007³, IV, 1, 8.

235 San Bernardo, citado por Bataillon, *op. cit.*, p. 295. Numerosos ejemplos en Arthur B. Groos, Jr., “‘Sigune auf der Linde’ and the Turtledove in *Parzival*”, *The Journal of English and Germanic Philology*, 67, 4 (1968), pp. 631-646; Thomas Peach, “Sources et fortunes d’une image: ‘Sur l’arbre sec la veufve tourterelle’”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 48, 3 (1986), pp. 735-750; y Nadine Ly, “La dicción de la naturaleza en la poesía áurea”.

sus pies, se posa en la única rama seca del árbol, preámbulo del desierto eremítico al que tarde o temprano huirá. La topotesia de Carrillo Laso es particularmente detallada: "Collados canos, feos, encerraron / el seco, estéril suelo. / [...] / Sola acaso lo pisa / tórtola que huyó de un verde prado"²³⁶. Al ser *eremipeta*, amante del desierto, la tórtola huye del prado verde en busca de los collados viejos, feos, secos y estériles. Góngora conocería sin la menor duda el emblema moral de la *Tórtola* (1601-1609) de Girolamo Lucenti que todavía puede verse en el techo del Salón principal del palacio Arzobispal de Sevilla (Ilus. 7), palacio que él mismo describe en el soneto "De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal don Fernando Niño de Guevara", llamándolo "Tebaida celestial" (*Son.* 86, v. 5) por los paisajes con ermitaños que entonces lo adornaban²³⁷. Entre los cuartetos y los tercetos el paisaje ha cambiado: antes era verde y ahora es seco y fúnebre. El horror sagrado es cada vez mayor. Como ha visto Poggi con agudeza, el soneto traza "un mapa topográfico extremadamente articulado"²³⁸. El primer cuarteto fija el punto de partida del viaje:

236 Alonso Carrillo Laso, "Mis mudos pasos, triste, divertía", en Luis Carrillo Sotomayor, *Obras*, ed. Rosa Navarro Tomás, Madrid, Castalia, 1990, vv. 21-33.

237 Sobre los techos pintados del Palacio Arzobispal, ver Enrique Valdivieso y Gonzalo Martínez del Valle, *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020, con bibliografía actualizada. Sobre la nueva autoría de los lienzos, tenidos hasta hace poco por obra de Antonio Mohedano, ver Enrique Valdivieso, "Girolamo Lucenti y las pinturas para el Palacio Arzobispal de Sevilla", *Ars*, 38 (abril-junio 2018), pp. 108-116. Sobre el significado alegórico de las pinturas de aves en particular, ver Reyes Escalera Pérez y José Fernández López, "Pintura y emblemática al servicio de los ideales de la Contrarreforma. El techo del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla", en *Florilegio de estudios de emblemática*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 299-312: "En relación con esta imagen [el lamento de las golondrinas] se inserta en este programa una tórtola posada en una rama sin hojas, con el lema: *Non est qui consoletur. Hier[onymus] Trenorum I* ['No hay quien la consuele. *Lamentaciones de Jeremías*']" (p. 307). El emblema de la tórtola procede de los *Symbolorum et emblematum ex volatibus et insectis* (Núremberg, 1597) de Joachim Camerarius. Sobre la emblemática de la tórtola, ver José Julio García Arranz, "Tórtola común (*Streptopelia turtur*)", en *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, 2010, pp. 713-725, que omite el emblema del Palacio Arzobispal.

238 Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 82.

un bosque sagrado. En el segundo, nos adentramos un poco más en el interior del bosque y llegamos a un “claustro verde”, un soto aún más recogido del *lucus*, vedado a los intrusos. En la estrofa siguiente, el texto hace un *zoom* sobre la rama de uno de los árboles que forman el claustro verde, la “vieja encina” (v. 9) —no el “árbol frondoso” que imagina Molho—²³⁹ donde la tórtola viuda llora la ausencia de su amado esposo. Finalmente, en el último terceto se vuelve a abrir la panorámica y aparece el “desierto” (v. 14) que esperábamos, voz que en la época no quiere decir necesariamente un *yermo* (podía referirse a cualquier paraje deshabitado), pero que sin duda lo evoca²⁴⁰: el yermo donde se retira la tórtola viuda “significando a los profetas antiguos, que habitaban por los desiertos”. No es el plan cuatripartito de las *Soledades* del que hablaba Díaz de

239 Maurice Molho, *op. cit.*: “Pero Góngora, apartándose de la tradición para unirse a Virgilio, hace posar la tortolica en un árbol frondoso, que no es el olmo de la égloga sino la encina siempre verde” (p. 73). Lo contrario es cierto: *siguiendo* la tradición de Lucano, Ovidio, Séneca, Claudiano y otros autores clásicos, Góngora hace posar a la tórtola viuda en la rama seca de una “encina vieja” (v. 9), una encina milenaria que inspira un horror sagrado. Repiten el error Dana Bultman, “Góngora’s Invocation of ‘Prudente Cónsul’”: “Neither is there the dry branch of penitence, but the green of a hope that does not cease to invoke what is absent” (p. 14); y Nadine Ly, “La dicción de la naturaleza en la poesía áurea”: “Aconseja [la tórtola] desviarse de ‘la encina vieja’, es decir, del árbol tónico, seco o frondoso, no se sabe, pero tan tradicional como el olmo virgiliano, donde suele posarse, para ir a apartarse al ‘bosque incierto’, libre, desconocido, nuevo, indefinido, sorprendente, misterioso [cursivas en el original]” (p. 42). En realidad, la tórtola no aconseja desviarse “de” la encina vieja, sino que “desde” la rama seca de una vieja encina sagrada le aconseja ¡al propio bosque!, dice el texto con signos de admiración, apartar a los intrusos y buscar refugio en un rincón todavía más escondido. La sequedad de la rama anuncia el “desierto” del verso 14, último retiro de la tórtola eremítica.

240 Miguel Monserrate Geli, *op. cit.*, explica bien la diferencia: “Los llanos, montes, sierras, valles y collados que no están de árboles poblados, sino de hierbas, prados y henos, se llaman *yermos*; y los que de árboles están poblados y adornados, *bosques* y *soledades*” (Diálogo 1, cap. 1, p. 5). Ver igualmente Philippe Luez, “Saint, désert, retraite, solitude”, en *Sylvae sacrae*, pp. 7-13: “Le désert au XVII^e siècle ne ressemble pas à l’image contemporaine de grandes plaines de sable brûlées par le soleil. L’Europe occidentale retint, dès le haut Moyen Âge, l’image de la forêt comme représentation du désert, identifié comme un espace aux marges de la société propre au recueillement mystique” (p. 7). En ese sentido, las *Soledades* en su totalidad son un “desierto”.

Rivas—las *Soledad de los campos*, la *Soledad de las riberas*, la *Soledad de las selvas* y la *Soledad del yermo*—, pero la transición gradual del poema, la “escala espiritual” de la “selva” al “desierto” a través del “claustro” y la “vieja encina” es muy parecida.

¿Fallo orgánico? ¿Salto conceptual? Aparte de que la poesía de Góngora no tiene nada que ver con la unidad orgánica de lo bello (la unidad gongorina está siempre impedida) ni con la lógica conceptual (el hipérbaton es, por definición, la suspensión aterradora de la lógica conceptual), la lógica poética del soneto es extremadamente escrupulosa. A la manera de Góngora, eso sí. “Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada pero siempre abierta”. La escrupulosidad no excluye la incertidumbre sino que la solicita activamente²⁴¹.

13. LOS CONSEJOS DE LA TÓRTOLA SOLITARIA

Posada en la rama de una encina leñosa, la tórtola peregrina le aconseja al mismísimo bosque en el que se encuentra que aprenda de ella y desvíe a los intrusos, que los aparte de sí, pero con suavidad:

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

La voz “incertidumbre” ya la conocemos. Más allá de referirse a la inseguridad de los bosques, es la condición *sine qua non* de la poesía de Góngora, poesía que él mismo define como la fábrica escrupulosamente incierta, cerrada y abierta a la vez, de un decir ni del todo perdido ni del todo hallado, ni comprensible ni incomprensible, sino umbroso, radicalmente indeterminado.

241 Suscribo la tesis de Nadine Ly, *Lecturas gongorinas*, p. 209: “Siempre tuve la impresión de que, fuera de su referencia inmediata [...], esos versos [los versos acerca de la fábrica de las redes] remitían a la misma fábrica de las *Soledades* y a los rasgos relevantes de su escritura. El lenguaje del poema también es metalenguaje”.

“Desvío” —“belleza inédita de este arte gongorino del desvío”²⁴², dice Didi-Huberman— significa literalmente “despego, ceño, desagrado” (Alemany)²⁴³, como en *Firmezas de Isabela*, acto II, v. 1109: “Él te lo dirá mejor / con sus *desvíos*”; o en *Firmezas de Isabela*, acto III, v. 2610: “Ya sus *desvíos* no curo”, ‘ya sus rechazos no me importan’. Pero los desvíos que aconseja la tórtola no son desapacibles, como sería de esperar, sino “*apacibles desvíos*” (v. 11), ‘*dulces rechazos*’, como los desvíos de Galatea en el *Polifemo*: “Al joven sollicita, / mas con *desvíos* Galatea, *suaves*, / a su audacia los términos limita” (*Polifemo*, vv. 321-23). No pretende simplemente *desviar* a Acis, apartarlo de un golpe, sino más bien *atraerlo* mediante el desvío, seducirlo. “Con desvíos nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca”, dice Ormaza²⁴⁴. El desvío es una manera negativa de atraer, una ausencia *que llega*, un rodeo que a pesar de dar vueltas de ciego, todavía así *nos encuentra*.

Es inevitable que nos preguntemos: ¿Pero de *qué* habla el soneto? Por un lado, de cierta tórtola que dice tales y tales cosas a un bosque de tales y tales características. Por el otro, de los desvíos a un tiempo *apacibles* y *desapacibles* de la poesía del propio Góngora, una poesía, ya lo hemos dicho, que convoca despidiendo y resiste obedeciendo. Si existe un parecido entre Góngora y Mallarmé, y sin duda existe, es éste mismo: prácticamente cada palabra del soneto se refiere al mismo tiempo a un hecho externo —una “tórtola”, un “bosque”— y a la propia poesía. El gesto autorreflexivo es vertiginoso e incesante.

Helo aquí otra vez, más juguétón todavía:

Desvíase, y buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas con lascivo juego²⁴⁵.

242 Georges Didi-Huberman, *El bailar de soledades*, trad. Dolores Aguilera, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 49.

243 Bernardo Alemany y Selfa, *op. cit.*, p. 331, col. 2, quien lo toma de *Autoridades*: “El acto de desviar u desviarse. Lat. *Discessio, deflexio*. [...] Metafóricamente significa despego, ceño, desagrado. Lat. *Contemptus, asperitas, aversio*” (s. v. *desvío*). Y cita el siguiente ejemplo: “Y ella con aquellos *secos desvíos* e impertinentes excusas, se está en la cama de su regalo”.

244 José de Ormaza, *Censura de la elocuencia*, p. 192.

245 Cito por la primera redacción de las *Soledades*, vv. 203-205. Para el texto, ver Robert Jammes, “Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*”, *Criticón*, 27 (1984), pp. 5-35 (p. 17).

¿Qué "desvíos"? ¿Qué "errores"? ¿Qué "juego"? ¿Qué "lascivia"? ¿Los de un "río"? En cierto sentido, sí. El poema trata sobre un "río". El "vagaroso Meandro" de la mitología, para más señas. ¿"Lascivo juego" de las ninfas de Garcilaso? Por supuesto. Pero fundamentalmente trata sobre sí mismo, sobre el desvío de la poesía con respecto a la lengua de la tribu, tal y como apuntan Ponce: "*Desviándose de lo común y general* con heroicos reales y poéticas locuciones, convinientes al furor divino de los versos"²⁴⁶; y Salcedo Coronel en el propio comentario al soneto: "Con este ejemplo quiere significar don Luis cuán seguro es *desviarse de la facilidad humilde* en asuntos grandes, como el de la *Soledad*"²⁴⁷. No es solo que la tórtola le aconseje al *lucus* desviar a los intrusos. Las propias *Soledades* se desvían del lenguaje normativo. La frase "juego lascivo" no se refiere solamente a las ninfas de Garcilaso, sino también y con mayor propiedad a la carga libidinal del lenguaje. Para restituir el sentido que las palabras han perdido en la corte; para que las palabras vuelvan a significar en lugar de repetir consignas vacías, tiene que haber *desvío*, aunque apacible; *error*, aunque dulce; *desvarío*, aunque cuerdo. En el desvío de lo común y general la palabra poética recupera el habla.

14. LA VOZ DE LA TÓRTOLA VIUDA

El último terceto aborda dos motivos capitales de la obra de Góngora con los que ya nos hemos cruzado varias veces: la voz y la escucha.

¿Cómo es la voz de la tórtola? Como la del propio Góngora: doble y contradictoria. Cuando habla con el bosque, lo hace "dulcemente" (v. 9). Dulcemente le aconseja dulces desvíos. En cambio, cuando se dirige al fantasma de su "siempre amado esposo muerto", se le corta la voz y canta "con voz doliente" (v. 13):

Endeche el siempre amado esposo muerto
con *voz doliente*, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.

La exégesis de san Bernardo es insuperable:

246 Manuel Ponce, *op. cit.*, p. 298.

247 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora*, p. 619.

La voz de la tórtola no es muy dulce que digamos [*alias turturis vox non dulce admodum sonat*], pero es un signo de otras realidades dulces. [...] Su voz se parece más a un gemido que a un canto [*et vox quidem gementi quam canenti similior*], y nos recuerda que somos peregrinos. Yo escucho [*audio*] más a gusto a un maestro que no fomente su aplauso [*qui non sibi plausum*] sino mi llanto [*sed mihi planctum moveat*]. Tu voz evocará la voz de la tórtola, si enseñas a gemir. Si deseas convencer, deberás hacerlo gimiendo [*gemendo*] más que declamando [*declamando*]²⁴⁸.

La tórtola es la representante de un nuevo tipo de armonía destemplada, desafinada: "Su llanto [de la tórtola] es instrumento / que acompaña su queja, / donde *la destemplanza / es armonía nueva*"²⁴⁹. Se dan en ella "dos contrarios, / repugnantes [‘opuestos’] en causas y efectos", dice Covarrubias Horozco²⁵⁰: el canto que atrae y el llanto que desvía (Ilus. 8), el horror que limita y la luz que perdona. Con todo, san Bernardo prefiere esta repugnancia al *ars bene dicendi* del orador. El orador sólo enseña a declamar, mientras que la tórtola enseña a gemir. El primero busca nuestro aplauso; la segunda, nuestro llanto.

La versión de Góngora sería la siguiente:

El peregrino pues, haciendo en tanto
instrumento el bajel, cuerdas los remos,
al céfiro encomienda *los extremos*
deste métrico llanto:
"Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre, y sangre son, del alma".
(*Sol.* 2, vv. 112-119).

248 San Bernardo de Claraval, *op. cit.*, sermón 59, cap. 2, párrafo 3, pp. 688-689.

249 Vicente Sánchez, "Letra lírica", en *Lira poética*, ed. Jesús Duce García, 2 tomos, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, t. 1. pp. 182-83 (p. 183, vv. 19-22).

250 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, f. 62r.

¿Cómo se miden las sílabas del llanto? El canto del peregrino, *mise en abyme* de las propias *Soledades*, se compone de dos voces repugnantes, dos “extremos” en guerra: el *pneuma* y la sangre, el metro y el llanto, *logos* y *phoné*²⁵¹. En tanto que *pneuma*, la voz es sentido articulado. El *pneuma* denota la articulación del sentido. En cambio, la sangre no entiende de sentido; no es “racional”. Es un *quejío* animal que excede la medida del *logos*: la expresión pura del dolor más allá del sentido articulado. “Métrico llanto”, “*confuso* acorde son” (OC, I, 328, v. 22), “*rudo* / sonoro instrumento” (Sol. 1, vv. 254-255), la lengua de Góngora es la *synallaxis* de ambos extremos: “naciones enteras y a la vez no enteras: ‘coincidente’ / ‘diferente’, ‘consonante’ / ‘disonante’”²⁵². “Es como el indicio de un por debajo del lenguaje, de otro lenguaje del lamento”, escribe bellamente Loraux en *La voz enlutada*²⁵³. Por debajo del aire articulado se escucha el rumor inarticulable de la sangre. La voz debe cumplir la doble misión de cantar y llorar, de decir y callar.

El romance “Sobre unas altas rocas” (OC, I, 124) añade el momento de la escucha:

De una parte, las aguas,
de otra parte, las fieras,
y de entrambas, el viento,
lo escuchan, y se enfrenan,
que a todas ellas hacen
igual sabrosa fuerza,
lo dulce de la voz,
la razón de las quejas.
¡Oh, cómo se lamenta!
(vv. 10-18).

251 Sobre el esquema rítmico y las fuentes emblemáticas del pasaje, ver Joaquín Roses Lozano, “Pasos, voces y oídos: el peregrino y el mar en las *Soledades* (II, vv. 112-189)”, en *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007, pp. 79-95.

252 Heráclito, *Razón común*, ed. crítica Agustín García Calvo, Zamora, Lucina, 1999², fragmento 46, pp. 137-140.

253 Nicole Loraux, *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega*, introd. y trad. María J. Ortega Máñez, Madrid, Avarigani, 2020, p. 92. De la misma Loraux, ver también “Le deuil du rossignol”, en *Les mères en deuil*, París, Seuil, 1990, pp. 74-86.

Los elementos de la naturaleza aíslan rápidamente el núcleo repugnante del lamento: la *synallaxis* voz / queja, aquella “sabrosa” y ésta “fuerte”, una “dulce” y la otra “severa”. Si *no* hubiera lamento; si las razones del corazón, que diría Pascal, no pudieran tanto como las razones del entendimiento, entonces no se detendrían a escucharlo con atención. Si lo hacen es porque todo lamento expresa de manera articulada una queja desarticulada que la razón no conoce.

La propia voz de Góngora —“mi voz”— no es muy distinta a la de la tórtola viuda:

Cuantos forjare más hierros el hado
a mi esperanza, tantos oprimido
arrastraré cantando, y *su rüido*
instrumento a mi voz será acordado.
(*Son.* 202, vv. 1-4).

La *opresión* de la voz es la condición del canto. “Cuando una flor con un rigor [‘crueldad’] *oprime*, / más flor brotó, más encendida sale”²⁵⁴; “cuanto más *oprimido* el aire en el clarín sale con mayor armonía y diferencias de voces”²⁵⁵. Así la voz de Góngora: cuanto más oprimida, más encendida sale. Cuanto menos dice, más significa. La *ananké* sofoclea, el hado, encadena su esperanza. Pero Góngora no intenta desencadenarse. En lugar de ello, acopla el ruido del destino a la voz de la esperanza, dejando escapar un *quejío* templado-destemplado. Como bien dijera Nietzsche, la gran ambición del Barroco es “obligar al caos *propio* a que se convierta en forma”²⁵⁶. No niega el horror, lo suma a la voz. La voz es la expresión articulada del horror que la desarticula.

254 Francisco de Portugal, “Hermosura fúnebre meditada”, en *Divinos e humanos versos*, pp. 261-274 (p. 271).

255 Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (1640), ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, empresa 35, p. 466.

256 Friedrich Nietzsche, “La falta de disciplina del espíritu moderno”, en *Fragmentos póstumos* (1885-1889), ed. Diego Sánchez Meca, trads. Juan Luis Vermal y Juan B. Llinares, Madrid, Tecnos, 2006, t. IV, p. 526, 14 (61).

14. LA SORDERA DEL DESIERTO

Los últimos dos versos tratan sobre la ética de la escucha, una de las grandes preocupaciones de Góngora:

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.

¿Por qué es "sorda" la soledad sagrada? El razonamiento de Salcedo en el que se apoyan las interpretaciones posteriores de López Bueno ("el gemir de la tórtola es tan *inútil* como la queja del poema")²⁵⁷; Poggi ("dos voces en la misma medida *desoídas*")²⁵⁸; y Pérez Lasheras y Micó ("la segura *incomprensión o inutilidad* de su canto")²⁵⁹, es el siguiente:

Vanamente se fatiga [la tórtola] en persuadir esto [estos "apacibles desvíos"], lamentando con dolorosa voz su amado esposo muerto, porque la soledad tiene tan sorda oreja como el desierto, esto es, porque *tan sordos son los troncos y las piedras como los hombres ignorantes y obstinados*.²⁶⁰

¿Tan sordo como los hombres ignorantes y obstinados un bosque sagrado que representa el fundamento mismo de la poesía? ¿Góngora se sienta a escribir un soneto "en que muerde con galantes alusiones la

257 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto 'Restituye a tu mudo horror divino'", p. 116; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 739.

258 Giulia Poggi, "Il canto della tortora": "Una poesia significata, nella prima parte del testo, da un *pájaro ladino* incompreso e, nella seconda, da una *tórtola viuda* inascoltata" (p. 80); "due luoghi [...] che hanno la funzione di collegare due voci in ugual misura inascoltate" (p. 83). La explicación ofrecida en su edición de los sonetos de Góngora, *op. cit.*, es aún más confusa: "Fatta di materia inerte (ossia di selve), la *soledad* (luogo, ma anche poema) non ascolterà le critiche che le vengono rivolte così come il deserto (allegoria del mondo e della morte) è stato sordo alla voce del poeta-profeta" (p. 399, n. 14). Si entiendo bien el argumento, el poema la *Soledad* es sordo a las críticas de sus adversarios, mientras que el desierto es sordo a Góngora.

Parece un intento fallido por conciliar la tesis de Molho con la suya propia

259 Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, eds., *op. cit.*, p. 290, n. 14.

260 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 619.

desatención *de sus enemigos* y persuade a su poema que busque en sí mismo el premio que le negó la calumnia popular”²⁶¹, para en el último momento dar un giro de 180° y terminar premiando la desatención de la calumnia popular? Ni en el mundo al revés. Explico primero el valor de la sordera en la obra de Góngora, luego en la literatura y la emblemática de los siglos XVI y XVII, y finalmente regreso a los versos del soneto. Como se verá, en ninguno de los casos “sordo” significa ser ignorante, ni siquiera en la poesía del propio Salcedo, que también emplea el adjetivo.

En la anti-loa al obispo Mardones, “modelo de prelados”, vimos que la Prudencia era sorda *al encanto de la lisonja cortesana*, el encanto, precisamente, de los ignorantes y obstinados:

Las orejas (siempre sordas)
de tu prudencia (al encanto
de la mágica lisonja),
oh modelo de prelados.

Tan “prudente” como Ulises (*Son.* 161, v. 1), el conde de Lemos también es sordo al canto lisonjero de las sirenas; no sirve de nada que las escuche:

Donde mil veces *escuchaste en vano*,
entre los remos y entre las cadenas,
no ya ligado al árbol [de Ulises], las sirenas
del lisonjero mar napolitano.
Quede en mármol tu nombre esclarecido,
firme a las ondas, *sordo a su armonía*,
blasón del tiempo, escollo del olvido.
(*Son.* 161, vv. 5-11).

Góngora mismo también es sordo a la lisonja: “*No a escuchar* vuestras voces lisonjeras” (*OC*, I, 170, v. 5).

Si los prados pastoriles son amenos, los valles sagrados son sordos a esa misma amenidad: “A pesar del prado ameno / y a pesar del valle *sordo*” (*Rom.*, IV, 216, vv. 43-44).

261 García de Salcedo Coronel, *ibidem*, p. 619.

La sordera, y la ceguera, cuadruplican la dicha del pobre, que ni cree en leyes ni mira en vanidades: “¡Oh, cuatro veces dichoso / el que, en un pobre sayal, / del mundo se pone en cobro [‘se resguarda’]! / De la pragmática nueva / se anda *descuidado y sordo*, / *ni mira* en seda ni en puntas, / almidón, filete ni oro” (*Rom.*, III, 131, vv. 66-72).

Por el contrario, los cortesanos tienen “*magníficas orejas*”; no *saben* ser sordos a las quejas impertinentes de la golondrina, sino que se entregan a ella con deleite, mientras Góngora les niega el aplauso hasta a los pequeños ruseñores: nada que importune el silencio de las soledades:

Magníficas orejas
ofendan, en alcázares dorados,
tus repetidas quejas,
mientras yo entre estos sauces levantados
aplauso al ruseñor le niego breve²⁶².
(*OC*, I, 274, vv. 13-17).

El error de la crítica consiste en atribuirle a la sordera un valor exclusivamente negativo —“el mundo sordo y ciego de la corte” (Orozco Díaz)—, cuando también tiene uno positivo: la prudencia de Ulises —la prudencia del obispo Mardones y del conde de Lemos— y la renuncia estoica²⁶³. Séneca, Epístola 31, las mezcla las dos:

Serás sabio si cierras los oídos [*sapiens eris, si cluseris aures*], que no basta obturar con cera; precisamos de un tapón más compacto que aquel que Ulises, según cuentan, aplicó a sus compañeros. El canto aquel que temía era halagador [*blanda*], pero no se oía por todas partes: en cambio éste, ciertamente temible, resuena en nuestro alrededor no desde una roca, sino desde cualquier rincón de la tierra. Así debes tú pasar de largo no por un solo lugar sospechoso por las

262 Sobre la canción “Al importuno canto de una golondrina”, ver José María Micó, ed., *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 149-154; y Giulia Poggi, “Después de las *Soledades* (A propósito de la canción “A la pendiente cuna”)”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 223-237.

263 Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*: “Se acusa aquí en el soneto [...] el sentimiento de haberse arrepentido de arrojar su poema al mundo sordo y ciego de la corte” (p. 215).

insidias del placer, sino por todas las ciudades. Muéstrate sordo a tus seres más queridos [*surdum te amantissimis tuis praesta*]: con buena intención te desean el mal²⁶⁴.

Prudente es quien se tapa los oídos para no escuchar el canto lisonjero que se escucha por todas las ciudades.

La discreción también es sorda: “Tapar las orejas y mandarse atar al mástil del navío por no ser vencido del suave canto de las sirenas denota que *el hombre discreto ha de ser sordo* y no dar oídos a los halagos de los deleites”²⁶⁵.

La empresa de la Academia de los Sordos (*Accademia degli Assorditi*) de Urbino era *Canitis surdis, canitis ligatis*, ‘Cantan [las sirenas] a los sordos, cantan a los ligados’, lema que repite Ménestrier en *L’art des emblemes* (1684)²⁶⁶; y el anónimo autor de la *Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640) (Ilus. 9), la *Encyclopédie* del jesuitismo. Las sirenas se pueden matar cantando que los prudentes no las escuchan. Cantan a los ligados al mástil de Ulises; no se dejan seducir por ese tipo de canto hagan lo que hagan.

Covarrubias Horozco sustituye los tapones de cera de Ulises por la corona de espinas de Cristo, pero la función de la sordera sigue siendo la misma: cerrarle la puerta a la lisonja. La *inscriptio* dice: *Sepe aures tuas spi-*

264 Lucio Anneo Séneca, “Menosprecio de los bienes externos, aprecio de la interioridad”, *op. cit.*, t. 1, epístola 31, pp. 227-231 (pp. 227-228, párrafo 2).

265 Juan Pérez de Moya, “De Ulises”, en *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, lib. 4, cap. 45, pp. 540-546 (p. 545). Igual en Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, ed. Ernesto Lucero, Madrid, Polifemo, 2019: “Su canto y plática [del Adulador] es como el de la serena [sirena], para matar por engaño al suspenso que, elevado en su vanidad, *gusta de la música y no se pone algodón en los oídos* en tan peligroso paso como éste” p. 154). Para sobrevivir en la corte hay que ser un Ulises.

266 Claude-François Ménestrier, *L’art des emblemes*, París, Robert Jean-Baptiste de La Caille, 1684: “Pour le voeu de la chasteté religieuse ils peignent le vaisseau d’Ulisse, dans lequel les matelots se bouchoient les oreilles pour ne pas entendre le chant des sirènes et les passagers estoient liez au mast avec ces mots: *Canitis surdis canitisque ligatis*. Vous chantez à des sourds, à des hommes liez” (p. 70). Sobre la fortuna del lema, ver María Paz López-Peláez, “‘Vos canitis surdis canitisque ligatis’, o la respuesta de los religiosos ante el canto de las sirenas”, *Music in Art*, 32, 1-2 (2007), pp. 169-175, de quien tomo algunos de los datos.

nis, ‘cerca tus orejas con espinos’. La *subscriptio* empieza: “Seto de espinas pon a tus oídos, / no entre la lisonja o la malicia” (Ilus. 10)²⁶⁷. La glosa en prosa amplía el significado: “El real profeta David pedía a Dios apartase sus ojos y los arredrase para mover las vanidades, conviene a saber, todas las cosas terrenales, caducas y perecederas, y ese mismo peligro tienen las orejas si no las apartamos de oír lisonjas, murmuraciones, mentiras y falsas doctrinas. Y para que no lleguen a nuestros oídos debemos echarles una fuerte cerca y vardarlas con espinas, como nos lo aconseja el Espíritu Santo, *Eclesiastici*, cap. 28: *Sepe aures tuas spinis et linguam nequam noli audire*”²⁶⁸. Ni ver vanidades ni oír falsedades: el profeta David y el Espíritu Santo enseñan a ser ciegos y sordos.

Los ejemplos literarios son todavía más numerosos, desde el “*surditate securus*” (‘seguro en la sordera’) de Filippo Picinelli²⁶⁹; al “sordo y ciego / *de puro atento*, y no de sobresalto” de Leonardo de Argensola²⁷⁰; pasando por Ulloa Pereira (“no huye siempre el sabio de la gente, / mas hay tiempo que *cierran los oídos, / a pena de ocuparlos neciamente*”)²⁷¹; Domínguez

267 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas*, centuria 3, emblema 2, f. 202r.

268 Sebastián de Covarrubias Horozco, *ibidem.*, f. 202v. En realidad, en texto bíblico no tiene nada que ver con la sordera, sino que dice: “Mira, cerca tu hacienda con espinos, / encierra bien tu plata y tu oro” (*Biblia de Jerusalén*, nueva edición revisada y aumentada, equipo de traductores, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1982). Covarrubias Horozco, desde luego, sigue la versión incorrecta de la Vulgata: “Cerca tus orejas con espinas, no des oídos a la mala lengua” (*La Biblia Vulgata latina traducida en español*, t. 8, Madrid, Imprenta de la hija de Ibarra, 1808).

269 Filippo Picinelli, “Ulisse”, *Mondo simbolico*, Milán, Stampatore Archiepiscopale, 1653: “Per insegnare che le voci lusinghiere de i mondani piaceri non devono ascoltarsi, ma trascurarsi, furono dipinte le sirene presso la nave d’Ulisse, col cartello: *Obseratis auribus* [Con las orejas tapadas]. [...] Allo stesso corpo d’Ulisse entro la nave con le sirene a canto io diedi: *Surditate securus* [Seguro en la sordera], perche non meglio si può vincere l’assalto di femmina rea che col chiuder l’orecchio a suoi inviti” (lib. 3, cap. 25, pp. 83-84 [p. 83]).

270 Bartolomé Leonardo de Argensola, “Ha llegado mi fe a tan raro extremo”, en *op. cit.*, t. 1, 41, vv. 212-213.

271 Luis Ulloa Pereira, “Al doctor Felipe Godínez, su amigo. Trata de su desengaño”, en *Versos sacados de algunos de sus borradores*, Madrid, Diego Díaz, 1659, ff. 77r-79v (f. 78v). En el mismo libro, ver igualmente la “Epístola a un caballero amigo que vivía en Sevilla. Alábase la vida de la corte”, ff. 58r-63r: “Cuanto en la selva misteriosa crece / para ruda lisonja de los ojos / *todo sordo se ve, todo enmudece*” (f. 59r); y “A don Gabriel Bocángel de Unzueta”, ff. 147r-149v: “Señor don Gabriel, yo *estoy / a*

Camargo (“sordo lo exima *de la lisonjera / sirena*, que tan dulce me ha cantado”)²⁷²; y el propio Salcedo Coronel, que olvidándose de lo que había dicho acerca de la sordera de las soledades, en el soneto “Escribe de la aldea a Lisi, que estaba en la corte, gustoso de no vivir en ella” celebra las virtudes de su propia sordera en relación con la lisonja cortesana: “Sordo *al acento que escuché gustoso, / lograr seguro el desengaño quiero*”²⁷³. No quiere oír más engaños, sino que quiere la sordera del desengaño.

El significado correcto de los versos de Góngora es, entonces: ‘Ojalá que endече la tórtola el siempre amado esposo muerto con voz doliente, que tan sorda oreja *a la lisonja cortesana* tiene la soledad como el desierto’²⁷⁴; y no, como concluye López Bueno, “que siempre haga duelo [...] que de nada sirve, porque nadie la escuchará”²⁷⁵. Por el contrario, las soledades son *todo* oídos: “Ni en este monte, este aire, ni este río / corre fiera, vuela ave, pece nada, / *de quien con atención no sea escuchada / la triste voz del triste llanto mío*” (OC, I, 32, vv. 1-4). “*Escuchado he vuestras quejas / con las orejas de un palmo* [‘del tamaño de un palmo’], / y a no sentir yo mis duelos, / sintiera vuestros trabajos” (OC, I, 98, vv. 97-100).

“De una parte, las aguas. / De otra parte, las fieras, / y de entrambas, el viento, / *lo escuchan, y se enfrenan*” (OC, I, 124, vv. 10-13). Hasta “las sordas piedras oyen” (OC, I, 132, v. 52). Si hay un sitio donde la tórtola puede cantar con la certeza de que su dolor *será* escuchado es en el mudo horror sagrado de las soledades, tan sordas, prudentes, discretas y desengañadas como el más seco y silencioso de los desiertos. Son inmunes a la

los afectos muy sordo, / ni por señas, ni por gritos, / los entiendo ni los oigo. / [...] / Para explicar la esquivéz / que a la urbanidad opongo, / he de decir que me entierro, / no basta que me recojo” (f. 147r).

272 Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola, op. cit.*, lib. 3, canto 4, p. 275, estrofa 148.

273 García de Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650, soneto 10, vv. 11-12.

274 La conclusión de Molho, Carreira y Jammes —sordo a la críticas de sus enemigos— no es incorrecta, pero no está bien razonada. No es cuestión simplemente de ser sordo a las críticas, sino más bien a un concepto falso de la armonía. Sordo, en otras palabras, a cierto tipo de poesía, pero no a la armonía *disonante* de Góngora o al *gemido* cantado de la tórtola.

275 Begoña López Bueno, “El enigmático soneto ‘Restituye a tu mudo horror divino’”, p. 116; y “De nuevo ante el soneto de Góngora”, p. 739.

lisonja y amantes del llanto; ni halagan ni se dejan halagar; no buscan el aplauso de los ignorantes y obstinados, sino el llanto de los perfectos.

¿El soneto a las *Soledades* un triste "no mereció la pena" (López Bueno)?²⁷⁶ ¿Un canto "moderno" sobre el desconsuelo del poeta? (Poggi)²⁷⁷. ¿Una "auténtica *confesión de la retirada* [cursivas en el original]" (Daza Somoano)?²⁷⁸ Todo lo contrario: una auténtica *restitución* (v. 1) del mudo horror divino de la poesía y una condena rotunda de la idolatría y la lisonja de los grandes. Por una vez en la vida, el esclavo tiene la habilidad y tiene la lengua. El poema no dice que Góngora sea un profeta *en el desierto*²⁷⁹. Dice más bien que su propia voz es un desierto: "Nos da del desierto con su voz esta precursora de la vida perfecta, esta solitaria tórtola"²⁸⁰. Góngora es el profeta *del* desierto. Prudente como un cónsul y sordo como Ulises, canta con la voz del desierto para las orejas sordas del desierto. El halago no tiene cabida alguna. *Canitis surdis, canitis ligati*. El llanto que no tiene entrada en la corte en el desierto suena alto y claro, y no hay monte, aire, río, fiera, ave o pez que no lo escuche y se detenga.

Otra cosa es que el verso dé a escuchar lo contrario de lo que significa, y que en lugar de decir "tan *prudente* oreja tiene la soledad como el desierto", escoja la *via negativa* y diga "tan *sorda* oreja tiene la soledad como el desierto", omitiendo adrede el objeto de la sordera: todo canto que *no* gima, toda palabra que *no* esté acordada al ruido²⁸¹. Pero esa contra-

276 Begoña López Bueno, "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 744.

277 Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 89.

278 Juan Manuel Daza Somoano, "La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana (Con nuevas visiones sobre la controversia cultista)", en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Universidad de Navarra, 2013, pp. 227-241 (p. 238).

279 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto", p. 116; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 739.; Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 85; Robert Jammes, *Comprendre Góngora*, p. 242.

280 Francisco de Valdés, "Censura", en Diego de Jesús María, *op. cit.*, sin foliar. En el mismo texto: "Paloma y tórtola, dice Filón, ofreció Abraham, aves ambas que viven solo para el Cielo, una activa, otra contemplativa; la una paloma, duenda [‘domada’], mansa, civil, que vive en común y para el común; la otra sabiduría, tórtola, amante de la soledad, contemplativa y, como tal, templo de la sabiduría divina" (sin foliar).

281 Según Dana Bultman, "Reason, Change and the Language of Góngora's *Pájaro Ladino*": "The fact that there are two possessors of deaf ears opens the reference up

dicción, esa *opresión* del canto por el canto no son exclusivos del último verso. Ya hemos visto que antes decía que el prudente cónsul "impedimentos busca" (v. 6), cuando en realidad quería decir que *desatado* de impedimentos buscaba un claustro; o que el mismo claustro estaba "en valle profanado" (v. 7), cuando en realidad quería decir que era un valle sagrado que *apenas* había sido profanado. Pues bien, esa confusión *regulada* (Sol. 2, v. 717); ese desarreglo *razonado* de todos los sentidos que un día Rimbaud convertirá en el *sine qua non* del canto es la esencia misma de la lengua de Góngora²⁸². Convirtió la oscuridad del *lucus* en la claridad del Verbo. No es Rimbaud, pero se adelanta a sus "místicos horrores"²⁸³. "Igual la suerte que el rigor compone"²⁸⁴. "De errar fabrican aciertos"²⁸⁵. "No el temor, no el espanto, nos abstuvo / de visión exquisita, / que cuando el miedo embarga al pie, concita"²⁸⁶. Sólo el embargo del decir concita. Sólo la opresión canta. El errar es acierto. La suerte es rigor. Escuchar a Góngora es dejarse alcanzar por el ruido que oprime su voz²⁸⁷. Algo canta

to a double meaning in which deafness is both negative and positive" (p. 203). Más bien, la escucha magnífica de los poderosos es sorda (OC, I, 274) y la escucha sorda de la soledad, magnífica. La imprudencia es sorda; en cambio, la prudencia oye perfectamente (OC, I, 258 y Son. 161).

- 282 Arthur Rimbaud, "A Paul Demeny", en *Œuvres*, ed. Suzanne Bernard y André Guyaux, París, Bordas, 1991, pp. 346-352: "Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens* [cursivas en el original]" (p. 348).
- 283 Arthur Rimbaud, "Le Bateau ivre", *ibidem*, pp. 128-131: "J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques" (p. 129). 'He visto ponerse al sol, manchado de horrores místicos'. Tanto la poética de la "mancha" como la naturaleza religiosa del "horror" tienen mucho que ver con la ebriedad sublime de Góngora.
- 284 Juan de Moncayo, *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, en *Obra poética*, ed. Ted E. McVay, 2 tomos, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, t. 2, p. 365, canto tercero, estrofa 20, v. 1270.
- 285 Francisco de Portugal, "Más amor y más amor", en *Divinos e humanos versos*, pp. 201-202 (p. 202).
- 286 Francisco Manuel de Melo, *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade. Poema trágico dividido en dos soledades*, ed. Paulo Craesbeeck, Lisboa, La Oficina Craesbeeckiana, 1659, *Soledad primera*, f. 24v. Después de Sor Juana, es uno de los mejores discípulos de Góngora.
- 287 Sobre la ética de la escucha, ver Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2015: "La escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido signifiante" (p. 66). El ejemplo paradigmático sería la llamada "atención parejamente flotante" (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*) de Freud.

donde la lengua llora. Lo "dicho" (Molho) cuenta poco; lo decisivo es el embargo del decir, eso que el último Molho llama con la mayor agudeza "un saber negante"²⁸⁸, un saber que no quiere saber. "Sí arruinado en noes", decía Jiménez²⁸⁹. El decir se levanta de entre las ruinas del no decir. El naufragio es ventura. Cuando los pastores han perdido la voz, entonces cantan *que* han perdido la voz. No poder cantar es el canto negativo del poeta *ladino* en la Era de la Lisonja²⁹⁰.

288 Así el último Molho, "Sobre la metáfora" (1977), en *Semántica y poética*: "La metáfora se funda en la implicación de un saber negante, no significado, y que por lo mismo se sustrae al discurso" (pp. 13-19 [p. 16]). Precisamente: un saber negante y casi apofático.

289 Juan Ramón Jiménez, "Sé que mi obra es lo mismo", en *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1972, p. 985, v. 7.

290 Sobre el enmudecimiento de los poetas, problema acuciante de la literatura pastoril, ver Hans-Georg Gadamer, "¿Están enmudeciendo los poemas?", en *op. cit.*, pp. 107-117: "Es falso afirmar que los poetas están enmudeciendo. Han bajado necesariamente el tono de voz" (p. 117). Góngora no es "mudo", pero sí ha bajado considerablemente el tono de voz. Por eso el poema se refleja en el silencio del bosque sagrado.



Ilus. 1. Giovanni Guerra. *El Orco o La boca del Inferno de Bomarzo* (s. f., Viena, Albertina), [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[37232\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[37232]&showtype=record).



Ilus. 2. Domenico Falcini. *La tentación de san Francisco*. En Fray Lino Moroni, *Descrizione del Sacro Monte della Vernia* (1612, Washington, D. C., National Gallery of Art), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.206716.html>.



Ilus. 3. Christoph Weiditz, *Negro esclavo en Castilla*. En *Trachtenbuch* (h. 1530, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474>.



Ilus. 4, Raphael Sadeler según Paul Bril, *Paisaje con capilla* (1570-1632, Amsterdam, Riksmuseum), <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168902>.



Ilus. 5. Johan Sadeler, Raphael Sadeler y Adriaen Collaert según Maarten de Vos, *San Apeles. En Solitudo, sive vitae patrum eremicalarum* (*Soledad o la vida de los padres eremitas*) (1585-1586, Madrid, Biblioteca Digital Hispánica), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011024>.



Ilus. 6. Jan Luyken, *Una peregrina ve una tórtola en el bosque* (1687, Amsterdam, Rijksmuseum), <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1896-A-19368-584>.



Ilus. 7. Girolamo Lucenti. *Non est qui consoletur. Hier[onymus] Trenorum I* [No hay quien la consuele. Lamentaciones de Jeremías] (h. 1604). Fotografía procedente de Enrique Valdivieso y Gonzalo Martínez del Valle, *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020), p. 91, lam. 54.



Ilus. 8. Sebastião de Covarrubias Horozco. *Cantando lloro*. En *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria I, emblema 62, f. 62r.



Ilus. 9. *Canitis surdis, canitisque ligatis*. En *Imago primi saeculi societatis Iesu*, Amberes, Balthasar Moreti, 1640, lib. 1, p. 181.



Ilus. 10. Sebastián de Covarrubias Horozco. *Sepi aures tuas spinis*. En *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 2, f. 202rv.

Una “historia de mano” y una sustitución: hacia la edición crítica de la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* del licenciado Mejía de la Cerda¹

LUCA ZAGHEN
Università di Macerata

luca.zaghen@unimc.it

Título: Una “historia de mano” y una sustitución: hacia la edición crítica de la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* del licenciado Mejía de la Cerda.

Title: An “Historia de Mano” and a Substitution: towards the Critical Edition of the *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal*, by the Licenciado Mejía de la Cerda.

Resumen: El artículo se cifra tanto en la producción literaria de Luis y Reyes Mejía de la Cerda como en la transmisión textual de la *Tragedia de doña Inés de Castro*, obra indisolublemente relacionada con la *Tercera parte* de las comedias de Lope de Vega y cuya paternidad continúa siendo objeto de debate. Se ofrece una nueva transcripción de los testimonios del Fénix y de Luis Mejía de la Cerda en el proceso de beatificación de Juan de Dios, a fin de aclarar si el manuscrito sobre la vida del santo citada por Lope fue escrito por Luis o por Reyes. Además, se declara la procedencia del pliego empleado en un caso de sustitución que afecta a uno de los ejemplares de la *princeps* de la *Tercera parte* y la transmisión del texto de la *Tragedia*: el objetivo último es dar los primeros pasos hacia la edición crítica de esta pieza del licenciado Mejía de la Cerda.

Abstract: The article focuses both on Luis and Reyes Mejía de la Cerda’s literary production and on the textual transmission of the *Tragedia de doña Inés de Castro*, which is inextricably linked to the *Tercera parte* of Lope de Vega’s comedias and whose authorship is still subject to debate. A new transcription of the *Fénix* and Luis Mejía de la Cerda’s testimonies during Juan de Dios’ beatification process is offered to clarify whether the handwritten work focused on the saint’s life mentioned by Lope belongs to Luis or to Reyes. In addition, the article will state the nature of the pliego used in a substitution which affects both one of the copies of the *Tercera parte*’s *editio princeps* and the *Tragedia*’s textual transmission: the aim is to take the first steps towards the critical edition of Mejía de la Cerda’s play.

Palabras clave: Licenciado Mejía de la Cerda, Inés de Castro, Teatro del Siglo de Oro, Lope de Vega, San Juan de Dios.

Key Words: Licenciado Mejía de la Cerda, Inés de Castro, Spanish Golden Age Theatre, Lope de Vega, Saint John of God.

Fecha de recepción: 18/10/2023.

Date of Receipt: 18/10/2023.

Fecha de aceptación: 13/11/2023.

Date of Approval: 13/11/2023.

1 Esta investigación nació gracias a los profesores Giuseppe Mazzocchi (*semper in memoriam*) y Paolo Pintacuda: el primero me orientó hacia el estudio de la *Tragedia*

1. UNA *TRAGEDIA*, UN LICENCIADO

Entre las primeras obras hispánicas centradas en la historia de Inés de Castro figura la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* del licenciado Mejía de la Cerda, compuesta durante el ecuador entre otro par de tragedias de Jerónimo Bermúdez, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*², y el apogeo barroco del teatro de tema inesiano, representado por *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara³. La *Tragedia* ha despertado el interés de la crítica por dos motivos:

1) se desconoce el nombre exacto de su autor, y los intentos de profundizar en dicho asunto abren la puerta a una cuestión más amplia y enmarañada: cómo delimitar la producción literaria de los ingenios que comparten ese mismo apellido y el título de licenciado, entre los cuales sobresalen Luis y Reyes Mejía de la Cerda;

2) la tradición textual de dicha pieza se entrelaza inextricablemente con una de las más interesantes —desde el punto de vista editorial— recopilaciones de las comedias del Fénix: la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, impresa por primera vez en 1612.

Para arrojar algo de luz, y con el objetivo último de llevar a cabo la edición crítica de la *Tragedia*, nos detendremos en los testimonios que ofrecieron Luis Mejía de la Cerda y Lope de Vega durante el proceso de beatificación de san Juan de Dios, haciendo hincapié en un comentario del Fénix acerca de una historia manuscrita relacionada con la vida del santo. Luego volveremos sobre el llamativo caso de sustitución de un

inesiana, y el segundo guio pacientemente la primera fase de su desarrollo. Quedo en profunda deuda con los desvelos de ambos. Agradezco también a los profesores Andrea Bresadola, Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli su atenta lectura del texto y las valiosas sugerencias que me ofrecieron.

- 2 Las dos obras se publicaron en *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577. Antonio de Silva es pseudónimo de Bermúdez. Sobre estas comedias y las relaciones de la *Nise lastimosa* con la *Castro* de António Ferreira, véase Jerónimo Bermúdez, *Primeras tragedias españolas*, ed. Mitchell D. Triwedi, Chapel Hill-Madrid, University of North Carolina-Castalia, 1975, pp. 9-20.
- 3 “Representada en Valencia en 1635 y publicada (póstuma) en Lisboa en 1652”, según consta en la ficha de Vélez de Guevara en el *Diccionario biográfico español*, al cuidado de José Luis García Barrientos: <<https://dbe.rah.es/biografias/5159/luis-velez-de-guevara>> (consultado el 27/09/2023).

pliego en uno de los ejemplares de la primera edición de la *Tercera parte*, señalado por Jaime Moll en los años setenta, con el objetivo de esclarecer la procedencia de este cuadernillo “ajeno”, que afecta a la transmisión de la *Tragedia* del licenciado Mejía de la Cerda.

2. UNA *TRAGEDIA*, MUCHOS MEJÍAS

En enero de 1355 Inés de Castro —amante de don Pedro, príncipe heredero de la corona portuguesa— fue ajusticiada, con el plázet del rey Alfonso IV, a causa del peligro que los hijos espurios de esta relación representaban para la sucesión dinástica, y porque su amante, aunque viudo (la princesa Costanza había muerto en 1345), se negaba a casarse con ella. A la muerte de Inés estalló una breve guerra intestina entre el rey Alfonso IV y su hijo; y cuando este llegó al solio regio en 1360, desató una cruel venganza contra los consejeros de su padre, acusados de empujar al difunto rey a la ejecución de su amada. Sucesivamente, Pedro confesó su matrimonio en secreto con Inés: el cadáver sería exhumado y enterrado en el mausoleo de Alcobaça, erigido para hospedar sus despojos y los de su mujer, elevada *post mortem* al título de reina.

Como decía, la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* se coloca en una posición mediana entre las obras de Jerónimo Bermúdez y la de Luis Vélez de Guevara: lo cual significa que, cuando se redactó y se estrenó el texto del licenciado Mejía de la Cerda —probablemente a principios del siglo XVII⁴—, el panorama literario del imperio contaba no solo ya con las versiones de la trágica historia compuestas por Ferreira y Bermúdez, sino también con una tradición que, gracias a las crónicas, la lírica (tanto culta como popular) y los extraordinarios versos de Camões (*Os Lusíadas*, III, octavas 118-136), a lo largo de dos siglos y medio había

4 Como se explicará más detenidamente *infra*, la tradición textual de la *Tragedia de Inés de Castro* coincide con la de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*. Véase Lope de Vega, *Comedias* (III), ed. Luigi Giuliani, Lleida, Milenio, 2002, p. 37, donde el editor baraja la hipótesis de que se llevara a cabo una recopilación de todas las piezas de este conjunto entre 1604 y 1611.

metamorfoseado el núcleo histórico en un auténtico mito peninsular que se convertiría pronto en europeo⁵.

Al presentar la *Tragedia de Inés de Castro* en la *Biblioteca de Autores Españoles*, Mesonero Romanos declaraba que Mejía de la Cerda “mejoró [...] o reprodujo más propiamente para la escena moderna el argumento tratado antes por Jerónimo Bermúdez”⁶. Su mérito principal consistió en injertar dentro del material previo de las *Nises* elementos procedentes del imaginario lírico-narrativo de algunos romances relacionados con el mito de doña Inés. El personaje de don Rodrigo del Marchal, por ejemplo, no es invención de Mejía de la Cerda, sino uno de los protagonistas de los textos del ciclo de Isabel de Liar: en la *Tragedia* se presenta como un frustrado amante de Inés, y luego se convierte en actor principal de la conjura contra la protagonista⁷. Otro ejemplo es el canto del pastor que anuncia a don Pedro la muerte de la mujer, en el cual se advierten ecos del *romance del Palmero*⁸. Luis Vélez de Guevara recuperó muchos de estos rasgos, que en su *Reinar después de morir* alcanzaron un grado de elaboración estilística aún más notable.

5 Sobre la historia de Inés de Castro, sus fuentes, su largo proceso de transformación en mito, y para un análisis de muchas de las obras literarias sobre el tema, resulta fundamental *Inés de Castro: Studi. Estudios. Estudios*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo, 1999. Una nueva visión de conjunto sobre la evolución de la representación de la historia —junto a un valioso anexo documental— se ofrece en Vicenç Beltran, *Inés de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romancero al mito*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2022.

6 *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega* (XLIII/1), ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. XXXIV.

7 Patrizia Botta, “Dos romances antiguos inesianos de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”, en *Inés de Castro: Studi*, pp. 115-131 (p. 128, n. 28). Véase también el anexo de Beltran, *op. cit.*, pp. 345-351, 355-359.

8 Por lo que concierne el *romance del Palmero*, véase Patrizia Botta, “El romance del Palmero e Inés de Castro”, en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad, 1995, pp. 379-399. Para el análisis de la *Tragedia* de Mejía de la Cerda, resultan valiosos los trabajos de Adrien Roig, “Tragedie et comedia: La *Tragedia de doña Inés de Castro, reina de Portugal* de Mejía de la Cerda”, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo* (II), ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, pp. 1237-1258, y María Isabel Martínez López, “Tragedia y comedia de *Inés de Castro*”, en *Actas del congreso «el Siglo de Oro en el nuevo milenio»* (II), eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, pp. 1159-1169.

¿Pero quién fue este licenciado Mejía de la Cerda? Son muchas las figuras, cada una con su nombre de pila, que pueden asociarse a este apellido⁹, y faltan datos que permitan establecer con rotundidad la autoría de la pieza¹⁰. Sin embargo, aunque los “homónimos [...] que coincidieron por esos años”, o sea, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, están “todos relacionados con la creación literaria”¹¹, dos se imponen dentro del grupo de posibles autores de la *Tragedia*: Luis Mejía de la Cerda y Reyes Mejía de la Cerda. La producción de ambos incluye obras teatrales, y ambos se suelen mencionar con el apellido completo y el título de licenciado. No llega al mismo nivel de relevancia el nombre de Juan Mejía de la Cerda: como veremos más adelante, la paternidad de la única pieza atribuible a este poeta y licenciado granadino, amigo de Gregorio Silvestre¹², es objeto de debate.

Después de alcanzar en Sevilla el grado de bachiller en Artes y Filosofía en junio de 1582¹³, Luis Mejía de la Cerda prosiguió sus estudios hasta llegar a ser doctor en leyes y relator de la Real Chancillería de Valladolid. Ya era doctor en 1611, cuando se casó en la misma ciudad con María

9 Véase Piedad Bolaños Donoso, “Otra comedia manuscrita de Reyes Mexía de la Cerda: estudio y edición (I)”, en *El teatro en el siglo XVI. Autores y prácticas escénicas. Estudios dedicados a la profesora Mercedes de los Reyes Peña*, Sevilla, Renacimiento, 2021, pp. 43-96 (pp. 44-45).

10 Es un caso que afecta también, como veremos, a un auto sacramental titulado *El patriarca perseguido*; y lo mismo ocurre con algunas de las referencias en las obras de otros autores a principios del siglo XVII: por ejemplo, resulta imposible determinar quién es “el licenciado Mejía” que Agustín de Rojas Villandrado cita en una loa dedicada a la comedia contenida en *El viaje entretenido*, y si este es el mismo referido por Cervantes en su *Viaje del Parnaso* como poeta digno “de alabanza inmensa”. Sobre las dos últimas obras aducidas, véanse respectivamente Agustín de Rojas Villandrado, *El viaje entretenido* (I), ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 148, y Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, eds. José Montero Reguera, Fernando Romo Feito y Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016, p. 104, vv. 68-69 (v. 69). Véase también Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Gredos, 1969 (facsimil de Madrid, Rivadeneira, 1860), pp. 244-245.

11 Bolaños Donoso, *op. cit.*, pp. 45-46.

12 Sobre su figura, se remite a Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 244.

13 Véase *infra*, n. 64.

Redondo de Guevara el 2 de mayo¹⁴. Dictó testamento el 19 de abril de 1618, pero sobrevivió por lo menos hasta enero de 1623, cuando participó como testigo en la sección pucelana del proceso ordinario de beatificación de san Juan de Dios¹⁵. De su creación dramática se conservan, en testimonios manuscritos, el auto sacramental *El juego del hombre*¹⁶ y la comedia *El amor desventurado*¹⁷, y la calidad de su pluma sería reconocida ya por Antonio Navarro¹⁸. Otros textos suyos son la *Oración del doctor Mejía de la Cerda, dicha en el Convento de S. Francisco de Valladolid el séptimo día de la Octava de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, año de 1616* (Madrid, s.n., 1617)¹⁹ y los versos en alabanza de Francisco de Praves para su edición del *Libro primero de la Arquitectura de Andrea Palladio* (Valladolid, Juan Lasso, 1625)²⁰. Participó en las fiestas vallisoletanas en honor de la beatificación de Teresa de Jesús con una oración en favor de los poetas que acudieron a la justa²¹, pero probablemente su figura no coincida con la de Luis Mejía, natural de Simancas, que se presentó con una canción “culterana por todo extremo”, según la definiera Alonso A. Cortés²². Del relator de la Real Chancillería se conservan una serie de

14 Narciso Alonso A. Cortés, *Noticias de una corte literaria*, Madrid-Valladolid, Librería de Victoriano Suárez-La Nueva Pincia, 1906, p. 48. Su mujer pidió el divorcio durante el mes de noviembre. Véase Anastasio Rojo Vega, *LUIS MEJIA de la CERDA (Testamento, 1618)*, p. 2: <<https://www.yumpu.com/es/document/view/15398085/luis-mejia-de-la-cerda-anastasio-rojo-vega>> (consultado el 27/09/2023).

15 Véase también la opinión de Rojo Vega, *op. cit.*, p. 2.

16 Madrid, Biblioteca Nacional de España (de aquí en adelante BNE), MSS/14873. La obra ha sido recién editada por Davinia Rodríguez Ortega, “*Auto sacramental del Juego del hombre*, de Luis Mejía de la Cerda. Edición crítica”, *Edad de Oro*, XXXIV (2015), pp. 219-269.

17 Barcelona, Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l’Institut del Teatre, VIT-175/05.

18 Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 244.

19 Señalada ya en Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova* (II), Torino, Bottega d’Erasmus (facsimilar de Madrid, Joaquín de Ibarra, 1788), p. 407, pero atribuida a un “anonimus, cognominatus MEXIA DE LA CERDA”.

20 Reproducidos en Rojo Vega, *op. cit.*, p. 1.

21 Manuel de los Ríos Hevia Cerón, *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con poesías y sermones en la beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús*, Valladolid, Francisco Abarca de Angulo, 1615, f. 22v.

22 Véase *ibidem*, ff. 70v-73v, y Alonso A. Cortés, *op. cit.*, p. 48.

firmas: parecen hológrafas las del testamento y del manuscrito de *El amor desventurado*, y la rúbrica del auto *El nacimiento de san Juan Bautista*. No sucede lo propio en el caso de la firma en el códice, probablemente apógrafo, de *El juego del hombre*²³.

Sobre el licenciado Reyes Mejía de la Cerda “lo único cierto que conocemos es que era ‘sevillano’ y hubo de cursar sus estudios en el Colegio de los Jesuitas” donde “probablemente [...] pudo formarse en cuanto a sus conocimientos teatrales”²⁴. El mismo Reyes nos habla de esta formación sevillana en su obra más conocida y estudiada, los *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones, que en la fiesta del Sacramento la parroquia colegial y vecinos de San Salvador hicieron [...] año de 1594*²⁵. Según Álvarez Sellers, “pese a las dudas que rodean su identidad, el hecho destacable” de Reyes Mejía de la Cerda

fue su condición de hombre de letras y posiblemente de teatro. Eso tiene su importancia desde el momento en que fue el autor del diseño de las invenciones de la zona portuguesa de la calle de Sierpes, y que por lo tanto su experiencia dramática pudo determinar una óptica alimentada más por el efectismo teatral que por las normas del arte religioso del momento.²⁶

A dicha experiencia dramática se unieron sus conocimientos hagiográficos, según declara el mismo Reyes en los *Discursos*²⁷. También

23 Piedad Bolaños Donoso, “Historia de un enigma literario: el auto de *El nacimiento de San Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610”, *Castilla. Estudios de literatura*, 5 (2014), pp. 308-389 (pp. 311, 316-318). Dicha hipótesis sobre el ejemplar de *El juego del hombre* explicaría por qué Mejía de la Cerda aparece todavía como licenciado a pesar de la fecha del manuscrito (1625).

24 Bolaños Donoso, “Otra comedia (I)”, p. 52. En los *Prolegómenos* la autora pone al día el estado de la cuestión sobre la figura de Reyes: véanse, en particular, sus intentos de profundizar en la biografía del licenciado y su hipótesis sobre el nombre de pila (pp. 49-54).

25 Conservado en el testimonio único de la BNE, MSS/598. Existe una transcripción moderna (ed. Vicente Lleó Cañal, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1985).

26 Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, PUV, 2008, p. 152.

27 Véase Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du moyen âge a la fin du XVIIe siècle* (I), Bourdeaux, Université, 1984, p. 243.

su segunda obra conocida pertenece al ámbito teatral: se trata de *La famosa comedia de la zarzuela y elección del gran maestro de Santiago y milagro del Cristo de la uña*²⁸, recién editada por Bolaños Donoso²⁹. Además, se conservan dos sonetos: uno laudatorio, para *El pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega³⁰, y otro presentado en las *Justas poéticas* editadas por Bernardo Catalán de Valeriola³¹. La única firma conocida bajo el nombre de Reyes asoma en el epígrafe de uno de los ejemplares que transmiten el auto sacramental *Las pruebas del linaje humano y encomienda del hombre*, pero no alcanzamos a determinar si es autógrafa³².

Basándose en la presencia del nombre del licenciado en dicha rúbrica, Bolaños Donoso atribuye *Las pruebas del linaje humano y encomienda del hombre* a Reyes Mejía de la Cerda³³, mientras que el último editor de la obra, Ricardo Arias, asigna el auto a José de Valdivielso³⁴. Resulta incierta

28 Conservado en el documento MSS/4117 de la BNE. Su descripción en Bolaños Donoso, "Otra comedia (i)", pp. 59-60.

29 De momento no ha sido posible estudiar la edición crítica, que corresponde a la segunda parte del ya citado "Otra comedia (i)", y se publicó en *Estudios sobre teatro quinientista español. De la práctica a la recuperación de autores y obras. Trabajos ofrecidos a los profesores Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas*, eds. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, José Roso Díaz, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2022, pp. 195-299.

30 Reproducido en Ignacio García Aguilar, *El pastor de Iberia, compuesto por Bernardo de la Vega (1591)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2017, p. 131. Un esbozo de la figura de Reyes —demasiado centrado en los datos aportados por Lleó Cañal en su introducción a la transcripción de los *Discursos festivos* (véase *supra*, n. 25)— en *ibidem*, n. 21.

31 Bolaños Donoso, "Otra comedia (i)", pp. 48-49.

32 *Ibidem*, p. 57, n. 32. Además, el significado de la rúbrica, que reproducimos según la última interpretación de la autora, nos parece bastante oscuro: "En diez de junio de 1601 (?). El Ldo. Reyes Mexía de la Cerda. La petición del hombre, muy poderoso señor, en la pretensio[n] de mi abito, pido y suplico a V^a Alt^a se me agan, y presento mis servicios. El hombre".

33 *Ibidem*, pp. 57-58. La obra se conserva en dos redacciones distintas; la rúbrica de Reyes aparece en el documento MSS/17154 de la BNE.

34 José de Valdivielso, *Auto sacramental. Las pruebas del linaje humano y encomienda del hombre y Las probanzas e hidalguía del hombre*, ed. Ricardo Arias, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 22-33.

asimismo la atribución de *El patriarca perseguido*, pues el autor se indica solo como licenciado Mejía de la Cerda, sin el nombre de pila: se han propuesto tanto la figura de Juan como la de Luis³⁵. Y continúa siendo dudosa incluso la autoría de una obra relacionada con la vida de san Juan de Dios, cuyos únicos datos proceden de la declaración de un importante testigo en el proceso ordinario de beatificación del fundador de la Orden Hospitalaria.

3. UN PROCESO Y UNA “HISTORIA DE MANO”

En 1622 arrancó en Madrid el proceso ordinario de beatificación de san Juan de Dios³⁶, con el fin de recoger “testimonios de todos aquellos testigos que conocieron al santo hospitalario, de personas cualificadas que saben o han oído hablar del mismo, lo saben directamente de sus antepasados, o han tenido relación con él o su obra”³⁷. A partir de la capital, se extenderá a un total de “25 ciudades o villas, en las que la Orden Hospitalaria estaba presente y era ya muy conocida”³⁸.

35 Sobre la autoría de Luis Mejía de la Cerda: Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (II), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, pp. 436-437. La web del proyecto Manos teatrales señala atribuciones de la obra tanto a Juan como a Luis: <<https://manos.net/manuscripts/bpp/cc-iv-28033-vol-82-iv-patriarca-el-perseguido>> (consultado el 28/09/2023). El manuscrito del auto se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma (signatura CC*IV28033/82).

36 La vida de Juan de Dios (1495-1550), fundador de la Orden Hospitalaria beatificado en 1630 y canonizado en 1690, inspiró diversas comedias áureas, entre las cuales destacan una de Lope de Vega, *Juan de Dios y Antón Martín* (para su edición moderna véase *infra*, n. 52), una atribuida a Calderón (véase *El mejor padre de pobres. Atribuida a Pedro Calderón de la Barca*, ed. Eugenio Maggi, Valencia, PUV, 2013), y la *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios* (véase *infra*, notas 47 y 53). Sobre las relaciones entre *Juan de Dios y Antón Martín* y *El mejor padre de pobres* con las tres biografías del santo publicadas entre 1585 y 1624, véase Eugenio Maggi, “Note sulle fonti del ‘*Mejor padre de pobres*’ calderoniano”, en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi* (II), Como-Pavia, Ibis, 2011, pp. 129-144, e Id., “El teatro de Lope como fuente hagiográfica: *Juan de Dios y Antón Martín* y la biografía juanediana de Dionisio Celi”, *Rassegna Iberistica*, 96 (2012), pp. 3-21.

37 *Proceso de Beatificación de San Juan de Dios*, ed. José Luis Martínez Gil, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. XXIII.

38 *Ibidem*.

Los únicos ejemplares conservados de las actas procesales son los 27 volúmenes del Archivo Histórico de la Diputación de Granada³⁹, y la “información original, en un solo cuerpo, referente a siete [...] poblaciones: Ocaña, Medina Sidonia, Alcaraz, Osuna, Cádiz, Lucena y Valladolid [...] en el archivo madrileño de la Orden Hospitalaria”⁴⁰. Gómez Moreno los describe así: “todas [piezas], menos la segunda, forradas en pergamino, como libros, ya sean originales, ya traslados coetáneos”⁴¹; pero las fichas del AHD emplean únicamente el término “traslado”. En la *Introducción* a su edición del proceso, Martínez Gil afirma haber localizado las actas originales, dado que en

un libro que se halla en la sala de índices del ASV [Archivo Secreto Vaticano, hoy Archivo Apostólico Vaticano] (este libro es el *Índice 1047*, en la página 216ss) se dice: “Procesos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de París: entre ellos esta [sic] el de: Ioannis de Deo. Signatura 4086-4099. Bajo la asignatura [sic] H.359.A”. Esta noticia es una novedad inédita para los lectores. Toda una novedad: ahora ya tenemos localizado tan importante documento⁴².

En efecto, en el *Índice 1047* la sigla “4086-4099” cataloga los documentos del proceso de beatificación de san Juan de Dios conservados en la Bibliothèque Nationale de France⁴³, y en ese mismo folio se adjuntó (en tinta) la signatura “H.359.A”. Sin embargo, otra adición —en lápiz y

39 De aquí en adelante AHD. El material procede “del archivo del Hospital San Juan de Dios de la misma ciudad” (*Ibidem*, p. XXIV). Su signatura va desde L07799 hasta L07825. Cada uno de los ejemplares del AHD está fichado bajo el marbete de *Traslado de las informaciones para la beatificación de san Juan de Dios*, seguido del nombre de la relativa ciudad o villa, menos el último, que es el *Traslado del libro de la fundación de la hermandad de san Juan de Dios*. Agradezco al personal del AHD —en particular Ángela Congost Pina— su valiosa ayuda para la consulta de los ejemplares del proceso ordinario y que me facilitara la copia digital de los testimonios de Lope de Vega y Luis Mejía de la Cerda.

40 Según las indicaciones de Manuel Gómez Moreno, *Primicias históricas de San Juan de Dios*, Granada, Provincias españolas de la Orden Hospitalaria, 1976², pp. 179-180.

41 *Ibidem*, p. 180.

42 *Proceso de Beatificación*, p. XXIV.

43 De aquí en adelante BnF.

perteneciente a una mano diferente— sugiere la necesidad de un cotejo para comprobar un posible cambio en la signatura de los documentos⁴⁴: se trata de una legítima recomendación, dado que hoy sabemos que las correctas son H-1050 y H-1051. Ahora bien, los que se conservan en la BnF son textos impresos que forman parte de una fase muy adelantada del proceso de canonización, relativa a los años 1674-1675⁴⁵. Por tanto, para referirnos a los dos testimonios del proceso ordinario que nos interesan, hay que apoyarse solo en los ejemplares granadinos: su estudio directo —más específicamente, el de los volúmenes con signatura L07802 y L07814— ha despejado una serie de dudas surgidas a partir de la lectura de sus transcripciones modernas, en el haber de Gómez Moreno y Martínez Gil⁴⁶. El cotejo entre ejemplares y transcripciones ha revelado errores que, en parte, perviven en trabajos recientes sobre las figuras de Luis y

44 Agradezco a Marco Grilli, secretario de la prefectura del Archivo Apostólico Vaticano, las informaciones y aclaraciones sobre las adjuntas en tinta y en lápiz al *Índice 1047*.

45 Se trata de *Sacrorum rituum congregatione sive Eminentissimo, et Reverendissimo D. Card. Gaspare Carpineo [...] Canonizationis Beati Ioannis de Deo Ordinis Fate ben fratelli Fundatoris. Positio super dubio. An constet de relevantia processuum de iis [...]*, Romae, Ex Typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1675 (signatura H-1050), y de *Congregatione sacrorum rituum sive Eminentiss. et Reverendiss. D. card. Fachenetto [...] Canonizationis Beati Ioannis Dei Fundatoris Ordinis vulgo Fate ben Fratelli. Positio super dubium. An constet de validitate processum Neapoli, Matrity, Granatae, et in Vrbe peractorum de iis [...]*, Romae, Ex Typographia Rev. Cam. Apostolicae, 1674 (signatura H-1051). La sigla “4086-4099” que se encuentra en el *Índice 1047* corresponde a una numeración en lápiz de los ejemplares que empieza en H-1050 y prosigue en H-1051, una parte mínima de la numeración —de 1 a 7666— presente en los 796 volúmenes del fondo “des canonisations” de la BnF, todos procedentes del Vaticano después de la confiscación de época napoleónica. Agradecemos a Pierre Couhault, del Département Philosophie, histoire, sciences de l’homme de la BnF, las informaciones sobre las nuevas signaturas de los ejemplares que acabamos de describir. Para más informaciones acerca del fondo de la BnF, pueden consultarse la ficha del Comité d’histoire de la misma biblioteca (<<http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/canonisations>>; consultada el 13/08/2023) y *Proceso de Beatificación*, p. XXIV.

46 Véanse las notas 37 y 40. Las dos transcripciones emplean las viejas signaturas del AHD: Legajo 52, seguido por un número arábigo, que aún puede leerse en la tapa anterior de cada volumen: en el caso de L07802 y L07814 se trata de los números 5 y 17, respectivamente.

Reyes, llegando a obstaculizar una correcta definición de sus biografías y *corpora* literarios⁴⁷.

Uno de los testigos del proceso ordinario madrileño sería Lope de Vega: el Fénix declaró el día 30 de enero de 1623 y, al contestar a las preguntas que siguieron a la primera⁴⁸, afirmó

que todas las sabe por ser fama constante y haberlas leído en muchos historiadores y poetas que han escrito de él [Juan de Dios], particularmente de una historia de mano que escribió años ha el L[icencia]do Reyes Mejía de la Cerda y relator en la Real Chancillería de Valladolid; y que jamás ha puesto en duda estas cosas por ser recibidas generalmente en España de todas las personas graves, doctas y religiosas, y por haberlo oído en Granada [...].⁴⁹

En la memoria de Lope destaca una "historia de mano" (o sea, manuscrita) de la vida del futuro santo escrita por el "L[icencia]do Reyes Mejía de la Cerda", que circuló y llegó a las suyas mucho tiempo antes del proceso ordinario ("años ha"). Es una declaración valiosa que podría ampliar los

47 El análisis de los dos testimonios que se ofrece enseguida coincide con un intento de análisis llevado a cabo por Piedad Bolaños Donoso, "¿En los indicios la culpa o Amor desventurado? ¿Lope de Vega o Messía de la Cerda?", en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio internacional: Parma, 17, 18 y 19 de Octubre de 2013*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 87-106 (p. 90), y Carmen Fernández Ramírez, *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios (ms. 14767)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017-2018 [Trabajo Fin de Grado; tutora: Piedad Bolaños Donoso], p. 4. Sin embargo, se ofrece una nueva transcripción de las declaraciones de Lope de Vega y de Luis Mejía de la Cerda.

48 El proceso contenía "un interrogatorio común para todas las ciudades de 63 preguntas. [...] En algunas [...], como Toledo, solo se realizan 16 preguntas. Otras ciudades se limitan a alguna pregunta" (*Proceso de Beatificación*, p. XXVI); véase también Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 184.

49 L07802, f. 66v. Al transcribir las citas del proceso que se ofrecen en estas páginas, adoptamos un criterio de modernización gráfica según las normas vigentes, con la sola excepción de mantener -ss- cuando el grafema se presenta en el apellido de Mejía de la Cerda. Al uso vigente se adecuan también la acentuación, la separación de las palabras y el empleo de los signos ortográficos. Las abreviaturas se desarrollan entre corchetes. La fecha del testimonio de Lope ("a treinta días de dicho mes de enero de dicho año de mil y seiscientos y veinte y tres años") se declara en el f. 66r.

conocimientos sobre la producción literaria del sevillano. Sin embargo, en la presentación de estas informaciones hay una patente incongruencia: en su testimonio —o, por lo menos, en la transcripción que del mismo ofrece el ejemplar granadino—, el Fénix define al autor como “relator en la Real Chancillería de Valladolid”; pero este cargo no lo desempeñó Reyes, sino Luis. Gómez Moreno transcribe erróneamente “L.do Luis Mexía de la Cerda”⁵⁰: de la divergencia en este pasaje entre su edición y la de Martínez Gil —que presenta correctamente el nombre de Reyes⁵¹— se habían percatado Giuseppe Mazzocchi y Fernández Ramírez. El primero subrayó que “Gómez Moreno leía por error ‘Luis’”⁵², mientras que la segunda parece no haber reparado en que “los documentos recogidos por M. Gómez Moreno relativos a la beatificación del santo” fueron los mismos sobre los cuales —al menos por lo que concierne a las declaraciones de Lope y de Mejía de la Cerda— trabajaría, años después, Martínez Gil⁵³. Afortunadamente, tenemos asimismo la posibilidad de estudiar la declaración del “doctor Luis Messía de la Cerda, relator en la Real Chancillería de esta d[ic]ha ciudad de Valladolid y vecino de ella”, que figura entre los testigos de la etapa vallisoletana del proceso ordinario de beatificación de Juan de Dios⁵⁴. En su testimonio, Luis Mejía de la Cerda no declara haber escrito

50 Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 314.

51 *Proceso de Beatificación*, p. 597.

52 Declaración que deriva, probablemente, del solo cotejo con la transcripción de Martínez Gil. Véase Lope de Vega, *Juan de Dios y Antón Martín*, eds. Giuseppe Mazzocchi y José Enrique López Martínez, en *Comedias* (x/3), eds. Ramón Valdés y María Morrás, Lleida, Milenio, 2007, pp. 1365-1508 (p. 1368).

53 Fernández Ramírez, *op. cit.*, p. 4. Me he dado cuenta de la existencia del TFG de Fernández Ramírez solo después de mis investigaciones en el archivo granadino. Muy probablemente el estudio directo de las actas del proceso ordinario quedaba fuera del alcance de su trabajo, que se centra en el análisis y edición parcial de la comedia sobre san Juan de Dios conservada en el documento MSS/14767 de la BNE, además de intentar asignar la autoría de la misma a Luis Mejía de la Cerda. Sus dudas son, por tanto, perfectamente comprensibles y secuela de las dificultades creadas por las transcripciones modernas de estas actas.

54 El ejemplar L07814 posee una numeración en tinta que se presenta cada cuatro folios, en el verso: para facilitar el cotejo con nuestra transcripción, adoptamos la misma numeración, señalando con la sigla “bis” las hojas no numeradas. La cita que acabamos de reproducir procede de L07814, f. 5bis (recto). En el f. 15bis (recto) el nombre del mismo testigo se transcribe como “dotor Luis Mejía de la Cerda,

una obra centrada en la vida del futuro santo, y al tratar el asunto afirma que “la santa vida del d[ic]ho venerable padre Juan de Dios ha sido motivo para que muchos hombres graves y de grandes letras hayan puestos sus [sic]⁵⁵ escritos la vida de este gran santo, unos en prosa y otros en muy elegantes versos, que no es el menor indicio de su mucha santidad”⁵⁶. Si Luis Mejía de la Cerda hubiese compuesto una obra⁵⁷ sobre la vida de san Juan de Dios, este pasaje de su testimonio habría sido el momento perfecto para mencionar dicho trabajo, juntándolo a la producción de los

relator en la Real Chancillería de esta ciudad de Valladolid y v[ecin]o de ella”. La mano que recopiló el ejemplar parece ser la misma. Martínez Gil (*Proceso de Beatificación*, p. 1092) transcribe erróneamente “doctor Luis Mena de la Cerda, relator en la Real Chancillería [...] de Valladolid y voz de ella”. En el epígrafe, añadido por el editor, que encabeza dicha declaración se repite el error en la transcripción del apellido (“Mena de la Cerda”), junto con un error en la declaración de su edad (“de 48 años”); cfr. Fernández Ramírez, *op. cit.*, p. 4. En su declaración, Luis Mejía de la Cerda se afirma siempre como vecino de Valladolid, y nunca como “natural de Sevilla”; se trata de una adjunta de Gómez Moreno (*op. cit.*, p. 314), recuperada también por Bolaños Donoso (“Lope de Vega o Messía de la Cerda”, p. 90) y por Fernández Ramírez (*op. cit.*, p. 4).

55 Martínez Gil (*Proceso de Beatificación*, p. 1094) enmienda —sin declararlo— “puesto sus escritos” en “puesto en sus escritos”.

56 L07814, f. 16bis (recto).

57 Mazzocchi (en Lope de Vega, *Juan de Dios*, pp. 1368-1369) se refiere a la “historia de mano” como a una biografía; lo mismo se hace en Lope de Vega, *Canción al bienaventurado san Juan de Dios*, eds. Cristina Gutiérrez Valencia y Pedro Conde Parrado, en *La vega del Parnaso* (II), eds. Instituto Almagro de teatro clásico, Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 473-495 (pp. 476-477), donde los editores remiten directamente a la introducción de Mazzocchi a *Juan de Dios y Antón Martín*, y definen a Reyes como “relator de la Real Chancillería de Valladolid”, sin añadir ulteriores aclaraciones. La última hipótesis de Mazzocchi —la “historia de mano” sería “una copia manuscrita” de la primera hagiografía del santo, escrita por Francisco de Castro (cuya lectura por parte de Luis Mejía de la Cerda “resulta patente” a partir de su testimonio) y “realizada por Mejía, según el uso de sacar copias de mano de libros impresos que duró hasta el siglo XVIII” (Lope de Vega, *Juan de Dios*, p. 1369; véase también Maggi, “El teatro de Lope como fuente hagiográfica”, p. 6, n. 11)— no resulta convincente: al hablar de la “historia de mano”, Lope emplea el verbo escribir, hecho que parece implicar una participación directa del licenciado en la creación de dicha obra. Fernández Ramírez, *op. cit.*, p. 31, considera la comedia citada por Lope como una posible obra teatral que tuvo una circulación manuscrita (véase la n. 53).

“hombres graves y de grandes letras”, o presentándolo a través de una profesión de humildad con respecto a la cualidad de las otras sobre el mismo asunto. Sin embargo, como nada de esto ocurre, se deberá asignar a Reyes Mejía de la Cerda la autoría de la historia manuscrita citada por Lope⁵⁸. La presencia de los títulos de doctor y de relator de la Real Chancillería junto al nombre y al apellido del licenciado Reyes podría derivar entonces de un error del mismo Fénix o del escribiente que recopiló el ejemplar de las actas madrileñas, causado por la coincidencia onomástica y quizás también por el hecho de ser tanto Reyes como Luis autores de piezas que el mismo Lope pudo llegar a leer o a ver representadas. Discrepamos, por tanto, de las conclusiones de Fernández Ramírez, que, al barajar la posibilidad de asignar la *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios* a Luis Mejía de la Cerda, no tomó en consideración la plausible autoría de Reyes Mejía de la Cerda⁵⁹.

Antes de cerrar el discurso acerca de los datos ofrecidos por las actas del proceso de beatificación, cabe subrayar que, sobre la edad de Luis Mejía de la Cerda, sigue vigente la hipótesis presentada hace algunos años por Bolaños Donoso⁶⁰. Al ratificar su testimonio, el relator “declaró ser de edad de cincuenta y ocho años, poco más y menos”⁶¹. Considerando que Luis se presentó ante el vicario y provisor general vallisoletano el 19 de enero de 1623 —“el d[ic]ho día, mes y año d[ic]hos antes”⁶² corresponden a los de la presentación del testigo precedente⁶³—, deberemos colegir que Luis Mejía de la Cerda hubo de nacer alrededor del año 1565.

58 Otra posibilidad sería la de suponer una gran discreción por parte del testigo. Lo mismo hizo Mazzocchi en el caso del Fénix, al constatar la ausencia de referencias directas a *Juan de Dios y Antón Martín* en su declaración durante el proceso: “Lope tiene la discreción de no hacer referencia a su comedia, que por otra parte, además de mencionarse en la [...] formulación de la pregunta 55, aparece citada en el proceso, y más exactamente en el traslado de la información de compulsación de los autores que escriben de la santidad vida y milagros del bienaventurado padre Juan de Dios” (Lope de Vega, *Juan de Dios*, p. 1368). Lope compuso su comedia años antes del proceso de beatificación: sobre su datación, véase *ibidem*, p. 1365.

59 Fernández Ramírez, *op. cit.*, p. 31.

60 Bolaños Donoso, “¿Lope de Vega o Messía de la Cerda?”, p. 90.

61 L07814, f. 16bis (verso).

62 *Ibidem*, f. 5bis (recto).

63 Véase *Proceso de Beatificación*, pp. 1074-1075.

Además, Bolaños Donoso nos informa de que obtuvo el título de bachiller en Artes y Filosofía en el colegio sevillano de Santa María de Jesús el día 29 de junio de 1582⁶⁴. Aceptando esta hipótesis sobre su nacimiento, tendría Luis diecisiete o dieciocho años cuando alcanzó el primer nivel de su formación académica. Lo cual resulta bastante verosímil, ya que, en la misma época, “para los colegios menores” de la ciudad de Salamanca “las disposiciones estatutarias establecían una edad más temprana que sus hermanos mayores” para el acceso al bachillerato, que normalmente se fijaba alrededor de los diecisiete y la veintena de años⁶⁵; y el colegio sevillano de Santa María de Jesús obtuvo el grado de mayor solo “por real cédula de 19 de septiembre de 1623”⁶⁶. Por último, hay que señalar que, en su transcripción de la declaración de Luis antes citada, Martínez Gil reproduce erróneamente: “declara ser de edad de cuarenta y ocho años, poco más o menos”⁶⁷.

4. UN LLAMATIVO CASO DE SUSTITUCIÓN

La tradición textual de la *Tragedia famosa de doña Inés de Castro, reina de Portugal* parece coincidir con la de las tres ediciones conocidas de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, toda vez que no se conservan testimonios manuscritos de esta pieza y que los comentarios acerca de una estampa de 1611 de la *Tercera parte* —que siguen aflorando, de vez en cuando, en los trabajos críticos— se remontan a las hipótesis de Barrera y Leirado sobre una impresión anterior a la que hoy se designa como la *princeps*⁶⁸, “acaso [...] precedida de otra valenciana del año anterior”⁶⁹. Así que, aunque la hipótesis de una circulación manuscrita o

64 Bolaños Donoso, “¿Lope de Vega o Messía de la Cerda?”, p. 90, n. 9, y p. 91.

65 Francisco Javier Rubio Muñoz, *La república de sabios. Profesores, cátedras y universidad en la Salamanca del siglo de Oro*, Madrid, Dykinson, 2020, p. 106.

66 Isabel Grana Gil, “Las universidades en el Siglo de Oro. La educación superior en Andalucía”, *Andalucía en la historia*, 57 (07/2017), pp. 46-49 (p. 49).

67 *Proceso de Beatificación*, p. 1094: de aquí probablemente procede el error reproducido en el epígrafe citado en la n. 54.

68 Barcelona, 1612 (en realidad Sevilla, 1612; cfr. *infra* el análisis de esta edición).

69 Barrera y Leirado, *op. cit.*, p. 244.

impresa de la obra de Mejía de la Cerda anterior a su publicación en la *Tercera parte* no resulte disparatada, faltan datos concretos para avalarla.

La *Tercera parte* pertenece a la primera fase de circulación impresa de comedias del Fénix (1603-1617): tanto las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, a costa de Francisco López, 1603) como las primeras ocho recopilaciones del canónico conjunto de las veinticinco partes⁷⁰ brindan unos testimonios afectados inevitablemente por el largo proceso que, después de la venta de los manuscritos por parte del madrileño, preveía numerosas manipulaciones a cargo de diferentes sujetos (actores, memoriones, correctores del taller, etcétera). Un control directo de Lope sobre la versión impresa de su producción teatral se afianzó solo a partir de la parte IX, y se extendería hasta la parte XX, publicada en Madrid en 1625: las anteriores tentativas del Fénix de contrarrestar la difusión descontrolada de sus obras habían fracasado, porque todos los derechos pertenecían a los nuevos propietarios de los manuscritos. Así que, a partir de 1617 adoptó una postura de compromiso y colaboración con los impresores para garantizar la calidad de los textos que salían de sus tórculos⁷¹.

En 1612 vio la luz la primera edición de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*⁷², donde la *Tragedia* de Mejía de la Cerda ocupa la quinta posición entre las doce comedias recopiladas. Los últimos dos cuadernos reúnen una serie de entremeses (*Del sacristán Soguijo*, *De*

70 Un panorama más extenso y profundizado, que abarca también las sucesivas fases de la publicación de las partes de comedias, se presenta en las introducciones a las diferentes ediciones críticas llevadas a cabo por el grupo PROLOPE, que ha llegado hoy en día a la parte XXII. Fundamental punto de referencia para el estudio que llevamos a cabo en estas páginas es la introducción de Giuliani a Lope de Vega, *Comedias* (III), pp. 11-49. Véase también la página dedicada a *La transmisión y la edición del teatro de Lope de Vega* en el sitio del mismo grupo de investigación: <https://prolope.uab.cat/obras/la_transmision_y_la_edicion_del_teatro_de_lope_de_vega.html> (consultada el 28/09/2023).

71 Sobre el pleito intentado (y perdido) por el Fénix contra la publicación de las partes séptima y octava de sus comedias, se remite a Ángel González Palencia, "Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3 (1921), pp. 17-26.

72 Está constituida por 44 pliegos en cuarto de dimensión variable (de un mínimo de dos a un máximo de diez hojas).

los romances, *De los huevos*) y loas (*En alabanza de la espada, De las calidades de las mujeres, De la batalla naval, De las letras del A, B, C, Del suntuoso Escorial*): su signatura (A y B) coincide con la de los dos primeros de la secuencia principal, que contiene las comedias (A-Ss). La *Tercera parte* llama la atención por unas peculiaridades relacionadas con la historia de su primera estampa, fruto de una falsificación estudiada en detalle por Jaime Moll⁷³, quien se percató de que la portada y los preliminares —cuyo pie de imprenta reza: Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612— recuperan, con leves alteraciones, los de las *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de [...] Valencia* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1609)⁷⁴. Sin embargo, las huellas más evidentes de la falsificación no son ni esas coincidencias, ni la baja calidad de un producto que declaraba ser fruto del taller catalán. Las pruebas definitivas de esta falsificación sevillana, consumada por Gabriel Ramos Bejarano, son la presencia, repetida a lo largo de la colección, de “un remate decorativo con las iniciales G.R.B.”, y la indicación del nombre del arzobispo de Valencia Juan de Ribera como mandatario de la aprobación⁷⁵. De esta primera edición se conservan dos ejemplares, el documento con signatura R/14096 de la BNE y el volumen con signatura Stamp.Barb.KKK.V.1.Riserva de la Biblioteca Apostólica Vaticana (de aquí en adelante BAV)⁷⁶, cuya portada no difiere, ya que en ambos figuran la erratas relativas a la baronía del dedicatario, don Luis Ferrer y Cardona, y el apellido del librero Jaime Gotard⁷⁷:

73 Jaime Moll, “La ‘Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros auctores’, falsificación sevillana”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77/2 (1974), pp. 619-626.

74 Se trata de la segunda edición de esta recopilación. Véase Lope de Vega, *Comedias* (III), p. 17.

75 Moll, *op. cit.*, pp. 621-624 (p. 624). Juan de Ribera murió el 6 de enero de 1611, mientras que la aprobación lleva fecha del 29 de agosto del mismo año. Un ejemplo de la marca tipográfica empleada como remate puede verse en el sitio *Marcas de impresores* de la Universitat de Barcelona: <<https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a11613646>> (ID: 105861431070a; consultado el 28/09/2023).

76 Véase Moll, *op. cit.*, pp. 620-621 y n. 8. Existe una digitalización del ejemplar R/14096; puede consultarse al siguiente enlace: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014491&page=1>> (consultado el 28/09/2023).

77 Sobre estos asuntos véanse respectivamente: Lope de Vega, *Comedias* (III), p. 18; Moll, *op. cit.*, pp. 621-622 y n. 12. Reproducimos la portada sin intervenciones, tal

TERCERA PARTE | DE LAS | COMEDIAS DE | LOPE DE
VEGA Y OTROS | auctores, con sus loas y entremeses | las quales
Comedias van en | la oja precedente [sic]. | (§) (§) | DEDICADAS A
DON LVYS FERRER | y Cardona, del Abito de Sanctiago, Coad-
jutor enel oficio de | Portantvezes de General Gouvernador desta |
Ciudad, y Reino, y señor dela | Baronia de Sot [sic]. | (*) | [pequeño
blasón que representa la hoja de un árbol] | CON LICENCIA DEL
ORDINARIO. | * EN BARCELONA, EN CASA DE * | Sebastian
de Cormellas, al Call. | Año de 1612. | [línea grafica de separación] |
¶ *Véndense en C ,aragoça [sic] en casa de Iayme Gotar [sic] | Mercader
de Libros.*

Ninguno de los ejemplares está completo: en R/14096 faltan la tercera y la sexta hoja del cuaderno Nn, y la primera del segundo cuaderno con signatura A, mientras que uno de los pliegos del N ha sido sustituido. En el ejemplar de la BAV faltan por completo los dos últimos cuadernos, de manera que la recopilación termina con la duodécima comedia⁷⁸.

El autor de la falsificación, Gabriel Ramos Bejarano, empezó su actividad como impresor en Córdoba —publicando las *Obras* de Fernán Pérez de Oliva, cuyo proyecto se había iniciado en Salamanca— allá por 1585⁷⁹. Llegó a Sevilla en 1609: diez años después, en su taller de la calle de Génova habían visto la luz “una treintena y media de títulos”⁸⁰, y pronto se publicarían los *Versos* de Fernando de Herrera (1619), un hito dentro de un corpus de veras amplio y variado, donde abundan sueltas y textos impresos en un número limitado de pliegos (prevalentemente de ámbito religioso), que reflejan “su instinto para el trabajo

como se presenta en los ejemplares estudiados. Cabe señalar que en el de la BAV una mano añadió a la errata “precedente” la corrección “digo procedente”.

78 Probablemente estos cuadernos se extraviaron, dado que la presencia de las loas y entremeses se declara en la portada.

79 Sobre su figura, véanse *ibidem*, p. 623; Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles* (II), Madrid, Arco / Libros, 1996, pp. 571-573; y Pedro Ruiz Pérez, “¿Pacheco o Herrera? La construcción editorial de *Versos* (1619)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXXI/1 (2022), pp. 95-125 (pp. 98-99).

80 *Ibidem*, p. 98 (véase también la n. 2).

y su capacidad de adaptación”⁸¹. Las cualidades de Ramos Bejarano se vislumbran asimismo en sus piraterías; empleamos el plural porque a la citada *Tercera parte* hay que añadir una edición contrahecha de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (Madrid, 1614; en realidad Sevilla, 1614), también estudiada por Moll. Parece oportuno subrayar al menos que, según el maestro de bibliógrafos, esta segunda falsificación probablemente se insertaba en un contexto de colaboración con otra figura (un mercader de libros o un editor), con vistas a las oportunidades que el mercado del Nuevo Mundo ofrecía en aquel momento a una ciudad —Sevilla— que representaba la puerta de acceso a las Indias. Además, Moll no excluye “que se descubran nuevas impresiones [contrahechas] del impresor sevillano”⁸², que debió de fallecer alrededor de 1624: a ese año pertenecen obras del taller con su pie de imprenta⁸³, junto a otras donde aparece el de su viuda⁸⁴.

Según Giuliani, la crisis que el teatro sevillano sufrió entre la primera y la segunda década del siglo XVII se convirtió en el escenario ideal para que Ramos Bejarano acometiera la edición de la *Tercera parte*, actuando de forma individual, o quizás respaldando el proyecto de otro editor o mercader de libros⁸⁵. Los dos hitos de esa crisis coincidieron con otras tantas decisiones del ayuntamiento hispalense, cuando centró

81 *Ibidem*.

82 Jaime Moll, “*Novelas ejemplares*’, Madrid 1614: edición contrahecha sevillana”, *Anales Cervantinos*, 20 (1982), pp. 125-133 (p. 132). Véase también Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013, pp. 771-772.

83 Como el *Ejercicio de perfeccion y virtudes cristianas* de Alonso Rodríguez; el ejemplar de esta obra conservado en la Biblioteca Pública del Estado - Biblioteca Provincial de Jaén puede consultarse al siguiente enlace: <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=8683>> (consultado el 28/09/2023).

84 Es el caso de la *Missa propria ad festum coronae domini nostri Iesu Christi* y del *Officium proprium coronae Domini Nostri Iesi Christi*; para mayores detalles, consúltense los siguientes enlaces del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (consultados el 28/09/2023): <<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-cpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000428026-1>> <<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-cpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000334632-3>>.

85 Lope de Vega, *Comedias* (III), pp. 23-26.

su atención en el florido mercado teatral, en busca de nuevos ingresos: a partir de 1607, “se estableció que las compañías que visitaran la ciudad tenían que representar obligatoriamente primero en el Coliseo [es decir, el teatro municipal] y luego en el otro corral que funcionaba entonces, el de Doña Elvira”⁸⁶. A partir del mes de abril de 1611 se aplicó un impuesto de ocho maravedís para el acceso. No es difícil imaginar las consecuencias de estas medidas: la disminución de la afluencia a los espectáculos empujó a muchas compañías a alejarse de la ciudad. En este contexto, al año siguiente vería la luz la primera edición de la *Tercera parte*.

Aunque a partir del título se declare que el lector encontrará tanto comedias del Fénix como de otros autores, basta ojear el listado para darse cuenta de que el nombre del mejor ingenio de la época servía de espejuelo para los potenciales compradores: solo tres de las doce comedias (*La noche toledana*, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* y *la Vida y muerte del santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*) pertenecen a Lope⁸⁷. Probablemente este proyecto editorial quiso aprovecharse del estado de ánimo del público de los corrales sevillanos, así como de su deseo de acercarse nuevamente (y de forma asequible) a las comedias, fuesen o no del Fénix. Esta misma premisa explicaría también la decisión de optar por un fraude: sin aprobación y privilegio, el proceso de stampa hubo de ser más rápido, y la falta de la tasa permitió poner a la venta una colección que resultara más barata respecto al precio medio para acceder a un corral, garantizando de paso una mayor ganancia⁸⁸. Por último, hay que subrayar que la disposición de las obras en los varios pliegos ofrecía la posibilidad de venderlas —a excepción de las dos primeras— también desglosadas⁸⁹; y que, pese a la escasa relevancia de Lope, el conjunto de la *Tercera parte* presenta un elevado grado de coherencia, dado que todas tratan el tema de las mudanzas de fortuna⁹⁰. Todo esto excluye la hipó-

86 *Ibidem*, p. 23.

87 Un listado completo de las obras, junto al nombre de sus ingenios, en *ibidem*, p. 19.

88 Es la hipótesis propuesta por Giuliani en *ibidem*, p. 26.

89 Moll, “La ‘Tercera parte’ [...] falsificación sevillana”, p. 625.

90 Giuliani lo subrayó a partir de unas observaciones de Peale; cfr. Lope de Vega, *Comedias* (III), pp. 36-37.

tesis de una acumulación casual de textos, y parece justificar la presencia de solo tres comedias del Fénix en la recopilación. Asimismo, refuerza la idea de una clara visión acerca del proyecto que vio la luz en el taller de la calle de Génova. Los datos sobre Gabriel Ramos Bejarano no permiten reconocerle a ciencia cierta las industrias y los conocimientos suficientes para asumir en solitario la edición de la *Tercera parte*. Quizás compró una versión manuscrita de la colección, preparada por otra figura alrededor del susodicho eje temático⁹¹. Ya hemos recordado las hipótesis de Moll acerca de una posible colaboración como base de la falsificación de las *Novelas ejemplares*: nada impide suponer que algo similar pudo ocurrir también con la *Tercera parte*.

La segunda edición (1613) de la *Tercera parte* se imprimió en Madrid; en casa de Miguel Serrano de Vargas y a costa de Miguel Martínez, según se desprende de la portada de los ejemplares sondeados: las digitalizaciones de los documentos BH FOA 233 de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" (Universidad Complutense de Madrid) y *38.H.2.(Vol.3, 1613) de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Sin embargo, la licencia y la tasa fueron solicitadas por Alonso Pérez: acerca de este detalle, comentaba Moll que "cabe la posibilidad de una coedición declarada [...]. También hay casos de cesión de la licencia [...]. Hasta el momento, todos los ejemplares vistos figuran a costa de Miguel Martínez, con lo que parece más verosímil la última alternativa"⁹². No hay cambios relevantes respecto a la *princeps*: en la portada se mantiene la dedicatoria a Luis Ferrer y Cardona, incluyendo la errata en la mención

91 *Ibidem*, p. 37.

92 Moll, "La 'Tercera parte' [...] falsificación sevillana", p. 624. Anne Cayuela (*Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005) no vuelve directamente sobre las hipótesis presentadas por Moll acerca de la edición madrileña de la *Tercera parte*, pero afirma (p. 44) que "a partir de 1605 y hasta 1642, Alonso Pérez" asumió "en solitario el riesgo financiero" de sus ediciones. Por otra parte, Jaime Moll, "Los editores de Lope de Vega", *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 213-222, afirmaba que Alonso Pérez hubo "de solicitar la colaboración de Miguel de Siles" para realizar el proyecto de publicación de las partes IX-XX de las comedias de Lope (p. 222). Nótese que en este artículo Moll parece optar por la hipótesis de una cesión de la licencia a Miguel Martínez, pero sin aportar ulteriores datos respecto a su artículo de 1974 (p. 219).

de su baronía. Las obras se presentan en el mismo orden del testimonio sevillano, copiadas a plana y renglón hasta la hoja P3r, la cual coincide con el final del segundo acto de la *Tragedia* de Mejía de la Cerda. Como en el caso de la príncipe, a partir de la tercera comedia la disposición de las obras en los respectivos cuadernos permitía su circulación también como sueltas. En 1614 se publicó en Barcelona —esta vez sí en el taller de Sebastián de Cormellas, y a su costa— la tercera y última edición conocida de la *Tercera parte*. Respecto a las previas se observa una inversión en el título (*Parte tercera* en lugar de *Tercera parte*), sin orillar que en la dedicatoria de la portada se recupera la indicación de la ciudad de Valencia, omitida por Ramos Bejarano. Además, la disposición de las obras en los cuadernos —todos de ocho hojas, a excepción del último, compuesto por cuatro— revela que no se consideró la idea de su posible circulación desglosada: así fue el caso de “todas las impresiones de Cormellas de las partes de Lope de Vega, con la excepción de la cuarta, del mismo año 1614”⁹³. Tampoco aquí se detectan cambios en la disposición de las piezas. El ejemplar estudiado de esta tercera edición corresponde a la signatura 346052(3) de la Bibliothèque Municipale de Lyon⁹⁴: la última indicación en el pie de imprenta (“Véndense en la misma emprenta”) difiere respecto a lo que se lee en el R/25201 de la BNE (“A costa de Iuan de Bonilla, mercader de libros”)⁹⁵.

Además de los ejemplares completos de las distintas ediciones de la *Tercera parte*, también un par de sueltas forman parte de la tradición de la pieza de Mejía, secuela de la edición de Ramos Bejarano. Moll señaló la existencia de la primera, empleada para la composición de otra pirata —el volumen *Doce comedias de varios autores* (Tortosa, Francisco Murtorell, 1638)— junto a otra suelta de la misma edición, que contiene *El espejo del mundo* de Vélez de Guevara⁹⁶. La segunda pertenece

93 Moll, “La ‘Tercera parte’ [...] falsificación sevillana”, p. 625.

94 Dicho ejemplar está digitalizado: <<https://books.google.fr/books?vid=BML37001101020944>> (consultado el 28/09/2023).

95 Su portada se reproduce en Lope de Vega, *Comedias* (III), p. 44.

96 Jaime Moll, “La ‘Tercera parte’ [...] falsificación sevillana”, p. 625, n. 23. Moll estaba convencido de que también este volumen procede de Sevilla; pero no hace referencia explícita, en este caso, a Gabriel Ramos Bejarano ni a su taller. La recopilación se conserva en la BNE (R/23135); el ejemplar ha sido digitalizado: <<http://>

a la colección privada de Adrien Roig, que la adquirió en Lisboa en 1977⁹⁷. Más allá de la reproducción del recto de su primera hoja, no ha sido posible estudiar dicho ejemplar, de ahí que nuestro análisis se ciña a los datos proporcionados por el hispanista galo⁹⁸; y puesto que asocia el texto de su propiedad con el de las *Doce comedias de varios autores*⁹⁹, cabe reconocer también esta segunda suelta como derivada de la edición sevillana de la *Tercera parte*.

Casi al final de su valioso estudio sobre la *Tercera parte*, Moll señalaba que solo la desglosada de las *Doce comedias de varios autores* ofrecía en su totalidad la primera edición conocida de la *Tragedia* de Mejía de la Cerda,

ya que en el ejemplar de la *Tercera parte* de la B.N. [es decir, R/14096] el primer pliego de los dos que conjugados constituyen la signatura N, o sea las hojas N1, 2, 7 y 8, pertenece a una impresión posterior, a plana y renglón, probablemente para sustituir pliegos que se inutilizaron o que fueron impresos en menor cantidad de la necesaria. Los titulillos de las ocho páginas se compusieron en letra cursiva, mientras que en el resto de las páginas de la *Tercera parte* y en las hojas N1, 2, 7 y 8 de la última comedia de las *Doce comedias de varios autores* lo fueron en capitales redondas¹⁰⁰.

bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000202817&page=1 > (consultado el 28/09/2023).

97 Roig, "Tragédie et comedia", p. 1240 y n. 12. Su descripción se presentó en Id., *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1986, p. 229, núm. 1525.

98 En 2019 nos pusimos en contacto con la hija de Roig, que nos dijo que su padre ya había dejado de ocuparse de Inés de Castro y sus copiosos avatares literarios. No lo gramos obtener una reproducción de la desglosada y desconocemos su localización exacta, aunque parece probable que siga formando parte de esta colección privada. La reproducción de la primera hoja puede verse en *ibidem*, p. 175. Nótese la presencia de la signatura N, que coincide con la de las respectivas hojas de todos los ejemplares relacionados con las ediciones sevillana y madrileña de la *Tercera parte*.

99 Roig, "Tragédie et comedia", p. 1240.

100 Moll, "La 'Tercera parte' [...] falsificación sevillana", pp. 625-626, n. 6. Al publicar su artículo, Moll desconocía la existencia de la segunda desglosada, que Roig descubriría solo tres años después.

La diferencia entre las hojas del pliego interno y las del externo del cuaderno N, y en general entre dicho cuadernillo y los restantes folios del ejemplar, salta a la vista: además de los titulillos, discrepancias entre los caracteres empleados se observan incluso en las indicaciones y abreviaturas que señalan las intervenciones de los personajes, en las acotaciones y en los reclamos entre planas. Moll conjeturó una “impresión posterior”: distinta de la primera, pero todavía vinculada a la sevillana; sorprende, sin embargo, que se diera cuenta únicamente de las divergencias que acabamos de subrayar y no de la coincidencia gráfico-material entre el texto del pliego usado para la sustitución en R/14096 y las respectivas hojas de los ejemplares de la estampa madrileña de la *Tercera parte*. En efecto, el cotejo revela —sin dejar espacio a la duda— que dicho pliego ‘injertado’ pertenece a la segunda edición. Y considerando que esta copia a plana y renglón la impresión sevillana hasta la hoja P3r, el reemplazo permitió recuperar por completo el texto de las hojas N1, 2, 7 y 8 en R/14096. Dicha operación, por supuesto, no hubiera sido factible con las otras hojas extraviadas de este ejemplar, ya que se registran después del folio P3.

Desafortunadamente, carecemos de datos relacionados con los antiguos propietarios de R/14096 y el devenir de este volumen hasta la BNE, elementos fundamentales para responder a las preguntas sobre quién fue el agente de la sustitución del cuadernillo y cuándo se consumó. De las dos firmas al final de la hoja B6v de dicho ejemplar (nos referimos al segundo cuaderno con esta signatura), la única legible es la de Diego de Mella. Tal vez se trate de ese fray Diego de Mella del que se conserva en la BNE —signatura PORCONES/252(33)— un documento titulado *Por Fray Diego de Mella, religioso del Orden de Nuestra Señora de las Mercedes de Calçados. En el pleyto, con el convento de dicha Religion desta Ciudad de Granada [...] Sobre Pretender dicho Fr. Diego de Mella, que fue nula la Profession que hizo en dicha Religion* (s.l. [pero Madrid], Imprenta Real, 1656). Sin embargo, estos datos, si es que la figura del fraile coincide con la de quien puso su rúbrica al final de R/14096, no aportan noticias útiles para nuestro estudio. Y por lo que concierne a la llegada del ejemplar a la BNE, la presencia del exlibris de la Biblioteca Real —en la portada y en el recto de la hoja sucesiva—

solo permite afirmar que la compra hubo de producirse antes de 1836, cuando dicha biblioteca, nacida en 1712, cambió su denominación por Biblioteca Nacional¹⁰¹.

101 Nos apoyamos en los datos que la misma BNE ofrece en su *Cronología*, consultable al siguiente enlace (consultado el 28/09/2023): <<https://www.bne.es/es/conocenos/historia/cronologia>>. Quiero dar las gracias a Marta Vizcaíno Ruiz, jefa de Sección del Siglo de Oro (Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros) de la BNE, y a Fátima Ballesta, jefa del Servicio de Publicaciones, por profundizar, a partir de mi indicación sobre el asunto, el caso de sustitución aquí analizado. La advertencia también se encuentra ahora en la ficha electrónica de R/14096 —con una leve imprecisión: no se trata exclusivamente de “las dos primeras hojas del cuadernillo N”, sino también de las hojas N7 y N8 del mismo; la culpa es de quien escribe, por no haber subrayado antes la necesidad de completar los datos de la ficha que habían sido comunicados por correo electrónico en un intercambio de finales de septiembre de 2022. La ficha de R/14096 está colgada en el siguiente enlace (consultado el 28/09/2023): <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/5/3?searchdata1=4424588{CKEY}&searchfield1=GENERAL^SUBJECT^GENERAL^^&user_id=WEBSERVER>.

Escritos de Pío Baroja en la prensa española desde el final de la Guerra Civil hasta 1955. Recuperación de los desconocidos

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA DE JUAN

IES Rosa Chacel (Madrid)

somi.85@hotmail.com

Título: Escritos de Pío Baroja en la prensa española desde el final de la Guerra Civil hasta 1955. Recuperación de los desconocidos.

Title: Writings by Pío Baroja in the Spanish Press from the End of the Civil War until 1955. Recovery of the Unknown.

Resumen: El presente artículo informa de los escritos periodísticos de Pío Baroja, casi todos procedentes de antetextos, a partir de su regreso de Francia en 1940, tras cuatro años de exilio voluntario en nuestro país vecino. Después de contextualizarlos dentro de su obra de aquel período, se reproducen en un apéndice los escasos que no procedían de una versión anterior, o sea, los redactados poco tiempo antes de publicarse. Finalmente, se añade un anexo con el listado de los casi doscientos que no se habían atendido y que se difundieron en prensa, señalando la cabecera de donde fueron extraídos, la fecha de su publicación y el medio que los reprodujo.

Abstract: The present work aims informs Pío Baroja's journalistic writings, almost all of them in previous texts, from his return from France in 1940, after four years of self-exile in the country on the other side of the Pyrenees. Following their contextualization in the Basque writer's work of those years, the few that did not come from an earlier version, i.e., those that had been written shortly before publication, are reproduced in an appendix. Finally, it adds an annex with a list of the almost two hundred texts which had not been considered and which were printed in the press. Here, the place from which they were taken, the date of their publication and the medium that reproduced them will be indicated.

Palabras clave: Pío Baroja, Textos en la prensa, Posguerra española, Recuperación, Listado.

Key Words: Pío Baroja, Texts in the Press, Spanish Civil Postwar, Recovery, List.

Fecha de recepción: 13/2/2023.

Date of Receipt: 13/2/2023.

Fecha de aceptación: 26/3/2023.

Date of Approval: 26/3/2023.

1. INTRODUCCIÓN

Nadie, ni biógrafos ni estudiosos de la vida y la obra de Pío Baroja, se ha ocupado de examinar con detalle su presencia en los medios escritos nacionales desde que volvió en 1940 de su exilio francés, a raíz de la guerra civil española¹. Solo Ara Torralba, en su condición de revisor de textos de sus últimas *Obras completas* (1997-2000), se permitió una nota al respecto, aunque únicamente ceñida a sus cinco postreros años de existencia: “Está por hacer [...] el numeroso listado de refritos y reaprovechamiento de textos en revistas (*sic*) de los años cincuenta, como *Informaciones* o *La Vanguardia Española*, entre otros”².

Esta investigación viene a colmar dicha laguna, toda vez que arroja luz sobre los motivos de su estampa en diversos medios españoles desde el año 1940: prácticamente repetidos todos, con mayores o menores cambios; cómo llegaron hasta la prensa y quién pudo ser el responsable de sus mudanzas. El rastreo de los textos de Baroja en los que se cifra el presente trabajo se ha verificado en la Hemeroteca Nacional de España, en la Municipal de Madrid, en la del Ateneo de la capital y en distintas hemerotecas digitales. Hay que precisar que en varias de ellas faltan algunos números.

-
- 1 Lo único que repiten los aludidos son las referencias a las entregas de escritos de sus memorias en la revista *Semana* entre septiembre de 1942 y finales de 1943. Véanse Sebastián Juan Arbó, *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1963, pp. 755-805; Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Pío Baroja*, Madrid, Magisterio Español, 1972, pp. 290-334; Luis S. Granjel, *El último Baroja*, Salamanca, Sociedad Vasca de Historia de la Medicina y Seminario de Historia de la Medicina Vasca, 1992; José Carlos Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pp. 338-371; y Miguel Sánchez-Ostiz, *Pío Baroja a escena. Una biografía a contrapelo*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2021, pp. 691-824. En esta última biografía de don Pío hay menciones mínimas de pasada a algún otro texto periodístico de los años cuarenta.
 - 2 Juan Carlos Ara Torralba, “Baroja. Impiedades textuales”, en *Los textos del 98*, eds. José Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 181-234 (p. 228).

2. ESCRITOS DE PÍO BAROJA EN LA PRENSA ESPAÑOLA DESDE EL FINAL DE LA GUERRA CIVIL HASTA SU FALLECIMIENTO. NUEVOS TEXTOS RECUPERADOS DEL OLVIDO

Baroja volvió definitivamente de su exilio francés, en concreto a Vera de Bidasoa, el 24 o 25 de junio de 1940. Regresaba a un país asolado por la guerra desde todos los frentes. Por eso necesitaba publicar para sobrevivir él: tanto él como su familia. Así lo declaraba en una carta a Eduardo Ranch Fuster fechada el 12 de octubre de 1940: “La vida va a ser bastante difícil hasta para los que nos contentamos con comer poco y dormir bajo techo”³. En consecuencia, siguió enviando artículos a *La Nación* de Buenos Aires, hasta enero de 1943, y se ocuparía con afán y perseverancia de abrir nuevos caminos para su escritura. Al mismo tiempo, comenzó a redactar breves colaboraciones destinadas a los medios afines al régimen salido de la contienda. En primer lugar, durante el año 1941.

Detengámonos en estas colaboraciones en medios de Falange para decir que no fueron numerosas, dos docenas aproximadamente, y que su contenido rehuía cualquier compromiso político. En “Artículos de Pío Baroja en la prensa de Falange Española Tradicionalista y de las JONS en 1941”⁴, identificábamos las aparecidas en distintos medios del Movimiento. Tales artículos se encontraban sin datar incluso en el volumen XVI de sus *Obras completas*, publicadas por el Círculo de Lectores en el año 2000, en cuyas páginas finales venían reproducidos.

Ofrecíamos allí una lista de tales escritos, indicando el lugar y la fecha de su difusión y presentando como primicia otro olvidado en el diario *Patria* de Granada: “La guerra antes y ahora” (12 de febrero de 1941). Ahora sumaremos aquí el hallazgo de otro par en la prensa de Falange de ese mismo año: “El hombre y el arte”⁵ y “Escuela de sabiduría”⁶. Luego, solo

3 Pío Baroja-Eduardo Ranch Fuster, *Epistolario 1933-1955*, ed. Amparo Ranch y Cecilio Alonso, Valencia, Edicions Vicent Llorens, 1998, p. 115.

4 Miguel Ángel García de Juan, “Artículos de Pío Baroja en la prensa de Falange Española Tradicionalista y de las JONS en 1941”, *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, 43, 2020, pp. 225-244.

5 *Baleares*, Mallorca, 1 de julio de 1941, p. 1.

6 *Libertad. Diario Nacional Sindicalista*, Valladolid, 18 de septiembre de 1941, p. 6; y *Baleares*, 25 del mismo mes, p. 4.

falta por determinar fijar las coordenadas espacio-temporales, caso de que hubieran visto la luz en algún diario, de cuatro textos breves recogidos al final del volumen XVI de las *Obras completas*: “Las discusiones”, “Arañas y moscas”, “Las biografías y los ensayos” y “El oficio de escritor no puede subsistir en España”⁷.

Al mismo grupo de colaboraciones pertenecen dos ignoradas hasta ahora: “Un poeta. Marcial”, en la página 6 del 21 de octubre de 1941 de *Libertad. Diario Nacional Sindicalista*, Valladolid, y “Los productos de la cultura”, *La Prensa* de Barcelona, en la tercera del 31 de julio⁸. Ambas se reproducen aquí como “Apéndice I”.

Antes de seguir adelante, recordemos que, fuera o no por interés crematístico, se editaron recopilaciones de estas colaboraciones en prensa desde 1941 hasta su muerte, e igualmente novelas y un libro de poemas. Por ejemplo, *Chopin y Jorge Sand y otros ensayos* (1941) o *El diablo a bajo precio y otros ensayos* (1942); *El caballero de Erlaiz* (1943), o *El hotel del Cisne* (1946); y *Canciones del suburbio* (1944). Libros a los que hay que unir los siete de memorias, que vieron la luz entre 1944 y 1948.

De vuelta a la presencia de su firma en el periodismo de los años posteriores a 1941, hallamos a Baroja publicando por entregas sus memorias en la revista *Semana*, desde el 29 de septiembre de 1942 hasta finales de 1943. Después se suspendieron en una parte de lo que sería el segundo

7 Agregamos algunos otros a los periódicos donde se publicaron escritos de Baroja. El primero se imprimió también en *Amanecer*, Zaragoza, 12 de febrero, p. 2, *Baleares*, ese mismo día, p. 1, y *La Mañana*, Lérida, en igual fecha, p. 1; el segundo, en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 12 de febrero, p. 1; el cuarto, en *La Tarde*, Málaga, 4 de marzo, p. 2, y en *Libertad* de ese día, p. 6; el quinto, en *Baleares*, el 28 de marzo, p. 1; el sexto en *Baleares*, 27 de abril, p. 1, y *Proa*, León, 1 de julio p. 3; el séptimo, en *Solidaridad Nacional*, 10 de mayo, p. 1; el octavo, en *La Mañana*, y *Baleares*, 29 de mayo, p. 1, en los dos casos; el noveno, en *Solidaridad Nacional*, el 3 de junio, p. 1; el décimo, en *La Prensa*, Barcelona, 4 de septiembre p. 5; y el undécimo, en *Solidaridad Nacional*, 3 de septiembre, p. 1. Por otra parte, también reproducimos en el ensayo “Einstein y el átomo”, publicación inserta en *El pueblo Gallego* (10 de febrero de 1950), que había nacido de las páginas 21 y 24 de *La intuición y el estilo*, algo modificadas al principio y al final, y ya había sido publicado en la página 6 de *Informaciones* el 19 de enero de ese año.

8 El contenido del segundo artículo no coincide con el de “Los frutos de la cultura”, impreso en *La Nación*, Buenos Aires, el 26 de febrero de 1939. El primero lo amplió Baroja en “El poeta Marcial”, *La Nación*, 2 de noviembre de 1941.

volumen del total de siete, como se ha dicho, entre 1944 y 1948⁹. Si en 1944 salió el primer libro de memorias de Baroja, también entonces empezaron a estamparse trabajos suyos en *La Estafeta Literaria*. Aparte del artículo “Don Ciro Bayo y Segurola”, ya conocido, se trataba de respuestas a cuatro encuestas entre 1945 y 1946 de esta revista bimensual, las cuales recuperamos en el párrafo II de nuestro apéndice¹⁰.

No había concluido aún la redacción de sus memorias cuando, a finales de 1947, comenzaron a asomar en *Domingo. Semanario Nacional* repeticiones de textos previos, modificados o no. El augural data del 7 de diciembre. A partir de “A la alta escuela”, un relato tomado del diario *Ahora*¹¹ y luego incluido en *Locuras de carnaval* (1935), le siguieron varias decenas de escritos hasta diciembre de 1950. El vínculo personal para que don Pío se hiciera presente en *Domingo* debió de corresponder a su redactor jefe Luis Antonio de Vega, quien, en marzo de 1938, durante la interrupción del exilio en Francia, le había hecho una entrevista en Vera de Bidasoa. Además, *Domingo* le había publicado el 13 del citado mes el artículo “La crisis del hogar”, y el 12 de enero de 1941 “El valor de las palabras”.

Ignoramos quién propuso realmente estas colaboraciones al semanario, quién se las sugirió a Baroja y de qué mano proceden las modificaciones respecto a las versiones originales¹². Al margen de las de don Pío, se

9 Acerca de las diferencias entre la versión impresa en *Semana* y sus reproducciones en los dos primeros volúmenes, véase Juan Carlos Ara Torralba, “Baroja. Impiedades textuales”, en *Los textos del 98*, eds. José Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 181-234.

10 *La Estafeta Literaria* vivió varias épocas. Fue a lo largo de la primera cuando colaboró el autor vasco. En su número inaugural del 5 de marzo acogería “Don Ciro Bayo y Segurola”, artículo que ya se había podido leer en *La Nación* de Buenos Aires, el 8 de diciembre de 1942. Baroja no volvió a firmar ningún artículo más en esta revista. En otro orden de cosas, sorprende que, tras escribir José Luis Castillo Puche y Pedro Mario Herrero dos necrológicas en la primera página del 3 de noviembre de 1956 y plasmar en la sexta varias opiniones de gentes del mundo literario, la revista no volviera a acordarse de Baroja.

11 *Ahora* lo publicó entre el 6 de octubre y el 3 de noviembre de 1935.

12 En muchos de los textos de Baroja en este semanario, primero editado en San Sebastián y luego en Madrid, se ubican títulos donde no los había, o se cambian por otros. Muchos comienzan sin coincidir con el principio de un capítulo o apartado e, igualmente, finalizan del mismo modo. Se mutilan en mayor o menor medida

pudieron leer en las páginas de *Domingo* otras de su director, Juan Pujol; del redactor jefe, el citado Luis Antonio de Vega; de Pedro de Répide, Melchor Almagro San Martín, José Francés, Federico García Sanchiz, etc. Al final de estas cuartillas recogemos en un anexo las fechas de la publicación de los escritos del autor vasco y sus foros de procedencia: *Domingo. Semanario Nacional*, los diarios *Informaciones*, *Nueva Rioja* y *La Vanguardia Española*, y la revista mensual *Granada Gráfica*.

Durante el primer bienio de la década de los cincuenta, se imprimieron también en *Informaciones* copiosos textos de Baroja. Josefina Carabias recordaba en *Como yo los he visto* (1999) que el director de ese rotativo, en el cual ella trabajaba, le sugirió que le propusiera al autor de *La busca* colaborar en sus páginas, aunque repitiese textos ya publicados. Y Francisco Lucientes repuso a la periodista: “Lo que a mí me interesa es que su firma figure entre los colaboradores. Le pagaremos lo que pida”. Carabias se lo contó a don Pío y este le confesó: “No puedo escribir ya nada. Me falla por completo la memoria. No, no puedo”. Entonces, aquella sugirió entresacar un puñado de fragmentos de sus escritos, porque muchos lectores de periódicos no los habrían leído nunca o, caso de hacerlo, se les habrían olvidado. Don Pío replicó: “Pero eso... es un fraude”¹³. Ante la insistencia de su interlocutora, Baroja acabaría transigiendo y permitió que fuera ella quien “rebuscara” textos suyos. Convencido ya don Pío, apenas tardó en aprobar que Carabias los seleccionara e incluso él mismo le entregó varios

partes del medio del texto de donde se toman. Se añaden al principio o al final, o en los dos casos, líneas inexistentes antes. La mayoría de los textos aparecidos en *Domingo. Semanario Nacional* procede del diario *Ahora*, donde Baroja colaboró entre 1930 y 1936. Luego, aún en vida del autor, serían trasladados a recopilatorios. Aunque en nuestras pesquisas hayamos llegado en numerosos casos al primer antetexto, acudiremos aquí a su versión posterior en libros. Remito a varias noticias sobre este asunto en Beatriz de Ancos Morales *Pío Baroja. Literatura y periodismo en su obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998. Nosotros nos hemos servido, en nuestro rastreo, de los volúmenes editados por Caro Raggio con ocasión del centenario del nacimiento de Pío Baroja, o sea, desde 1972 en adelante. Cuando los hipotextos de las colaboraciones en *Domingo* y, en otros medios, como se verá, no se han podido localizar allí, se acude a sus *Obras completas* (Barcelona, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997-2000).

- 13 Este reparo es el que nos ha llevado a preguntarnos no sólo quién lo vinculó con el semanario *Domingo* en 1947, sino también el responsable de seleccionar los textos allí publicados con notables mudanzas.

volúmenes de sus recién publicadas *Obras completas* (Biblioteca Nueva, 1946-1951). Por cada cierto número de artículos, la periodista de *Informaciones* entregaba a Baroja 3000 pesetas¹⁴.

Gran parte de sus colaboraciones en dicho periódico sufrieron reformas, al igual que sucediera con las de *Domingo*: mutilaciones del texto; líneas nuevas al principio o final, o en ambos lugares; reordenamiento de fragmentos reproducidos, o sea, párrafos posteriores se situaban delante de otros anteriores; inclusión de títulos o alteración de los originales; cambio de fechas en el interior para simular que se habían escrito poco antes de su salida en *Informaciones...* A veces se llegó al extremo de convertir parte de una novela en artículo periodístico; tal fue el caso del capítulo xxxvi de *Las noches del Buen Retiro*, 1933, que se transfiguró en “Las noches del Real”, en la página 8 del 23 de febrero de 1950¹⁵.

Entre todos estos artículos del vasco hemos dado con un manajo que carecía de versión anterior: uno de ellos emparentado con el capítulo VIII de *El árbol de la ciencia* (1911), con “Letamendi” (*Intermedios*, 1931) y también con los capítulos VIII-X de la quinta parte de *Familia, infancia y juventud* (1944). Nos referimos a “Sobre el doctor Letamendi” (*Informaciones*, 12 de enero de 1950, p. 6). Otra colaboración, esta vez sin parentesco con textos previos, fue “Los enemigos de la muerte” (30 de mayo de 1952, p. 8)¹⁶. Los reproducimos como número III del Apéndice.

Sus textos en dicho periódico se extendieron desde 1950 hasta 1952. Cesarían, de hecho, en julio del segundo año. Pero a zaga del procedimiento de publicar textos ya editados, comenzaron a hacerse presentes en *Nueva Rioja* una docena de artículos entre 1952 y 1954; el inicial, el 24 de julio del primer año, se titula “Cómo conocí a aquella rusa”. ¿A través de quién llegaron al periódico? No creemos andar desencaminados si suponemos que la intermediaria fue de nuevo Josefina Carabias, asidua

14 Josefina Carabias, *Como yo los he visto*, Madrid, El País-Aguilar, 1999, pp. 61-65.

15 Las colaboraciones de Baroja alternaban allí con las de Camilo José Cela, José Pla, Antonio de Obregón, Eduardo Aunós, Miguel Pérez Ferrero, Víctor Ruiz de Iriarte, Carmen Laforet...

16 En realidad, los textos de Baroja stampados por vez primera en *Informaciones* fueron tres, pues “El problema de los viejos”, del 1 de febrero de ese año, tampoco tuvo precedente. Lo hemos recuperado en *Investigaciones sobre Pío Baroja y Miguel de Unamuno*, Madrid, Lekla, 2022, pp. 42-44, a partir de su aparición en la página 1 del diario orensano *La Región*, del 13 de febrero.

colaboradora del rotativo riojano. Significativamente, el 29 de septiembre de 1952, dentro de su sección “Mirando por el ojo de la cerradura”, se leía: “He contemplado cómo vive y cómo trabaja Pío Baroja”. Cada una de estas colaboraciones se despedían con el aviso de su exclusividad para *Nueva Rioja* y una severa orden: “Prohibida su reproducción”¹⁷.

Pero al poco de imprimirse en el diario riojano iban haciéndose presentes en su mayoría también en *La Vanguardia Española*; así, “Cómo conocí a aquella rusa” salió en el diario catalán el día 27, sin declarar que su destino se restringiera a ese periódico. ¿Cabe suponerlo un plagio? Tal conjetura parece desvanecerse al advertir que el mismo 16 de septiembre de 1952 se publicaba, a la vez, “La dama de blanco que lloró en el tren” tanto en *Nueva Rioja* como en *Diario de Burgos*; lo mismo (en ambos) que “La cuestión del estilo” el 8 de abril de 1953; y el 13 de diciembre “Así era mi madre”, ahora en *Nueva Rioja* y en *La Vanguardia*. Además, de los diez artículos comprendidos entre 1952 y 1954 en el segundo de estos periódicos, tres de ellos no habían aparecido en el diario riojano¹⁸.

La revista mensual andaluza *Granada Gráfica* acogió en sus páginas entre 1952 y 1955 doce textos del escritor vasco. El inicial, bajo el título de “El curioso mundillo de la pintura”, en la página 14 del número de septiembre de 1952. Tampoco sabemos quién medió entre Baroja y la revista, ni quién los rotuló o los abrevió. Con todo, la presencia de Cela en la publicación granadina, a quien hemos visto ya en otros medios junto a don Pío, podría sugerir que algo tuvo que ver en el asunto, pues nadie ignora que el novelista gallego solicitó de Baroja en 1942 —sin éxito— un prólogo para *La familia de Pascual Duarte*, ni que Cela había trabajado como censor, de ahí su cercanía a diversos medios¹⁹.

17 Otros colaboradores fueron Baldomero Argente, Julio Camba, Camilo José Cela, Francisco de Cossío, Alfredo Marquerie, Maximiano García Venero, Melchor Fernández Almagro, César González Ruano, José Antonio de Zunzunegui o Alberto Insúa.

18 En la misma página del rotativo barcelonés en que se editaban las colaboraciones de Baroja firmaron las suyas José María Junoy, Lope Montero, José María Castroviejo, Baldomero Argente, Alberto Insúa, César González Ruano, Eugenio D’Ors, Claudio de la Torre...

19 Concha Espina, Eduardo Zamacois, Alfredo Marquerie, Juan Antonio de Zunzunegui, Tomás Borrás y Vicente Escudero participaron en *Granada Gráfica*.

En 1954, Baroja redactó para el número 70-71 de *Índice de Artes y Letras*, que le rendía homenaje, el artículo “Soledad”. Este número, correspondiente a los meses de enero y febrero del citado año, se prohibió en España²⁰. Añadimos finalmente, bajo el número iv del Apéndice de nuestro artículo, la recuperación de una carta desconocida de Baroja enviada al diario *Madrid*, el cual la publicó en la página 16 del número de 10 de noviembre de 1952. Se trataba de la “Contestación a García Sanchiz”, motivada por la “Carta abierta a Pío Baroja”, desmedida en acritud, que se difundió en la página 2 del día 6 del mismo mes. En ella el orador y escritor valenciano le reprochaba que hubiese aludido en una entrevista a la celebración de la llegada de la República, el 14 de abril de 1931, con una verbena en el patio de su casa. García Sanchiz rechazaba en su misiva tal festejo, pues entonces se encontraba en América.

Los textos aquí recuperados tratan de temas varios, condicionados en gran parte por sus distintos ciclos de redacción. No obstante, puede afirmarse que el denominador común estriba en una de las ideas fuerza del autor: el progreso de la ciencia, concretado, en varias de ellas, en la medicina, dada su condición de galeno.

3. APÉNDICE: REPRODUCCIÓN DE LOS TEXTOS IGNORADOS DE PÍO BAROJA

I

“Un poeta. Marcial”

(*Libertad. Diario Nacional Sindicalista*, Valladolid, 21-X-1941, p. 6)

El año que viene se va a celebrar, según dicen, el aniversario del poeta satírico Marcial.

Marco Valerio Marcial era español, de Bilibis, cerca de Calatayud. Había nacido el año 42 de nuestra era.

Marcial, joven impetuoso, marchó a Roma a hacer su carrera literaria, como habían ido otros españoles que llegaron a ser ilustres, y pasó allí

20 La orden la dictó el Director General de Prensa, el falangista Juan Aparicio López, que había dirigido *La Gaceta Regional* de Salamanca, donde Baroja publicó varios artículos durante el cese de su exilio en Vera de Bidasoa (septiembre de 1937 - febrero de 1938).

treinta y cinco años, casi toda su vida de escritor.

Marcial, gran satírico, se hizo célebre con sus epigramas.

En la literatura latina no tiene rival en el género. Únicamente Cátulo (*sic*) hizo epigramas como él. Pero Cátulo se dedicó, más que nada, a la poesía amorosa y a cantar sus amores con Lesbia.

“Tú me preguntas, Lesbia, cuántos besos necesito para estar satisfecho”:

*Quareis quot mihi besationes
tuae Lesbia sin satis superque.*

Marcial era un realista, un naturalista; los gestos de dolor no le conmueven, ve en ellos afección.

“La verdadera pena es la que se esconde”:

Ille dolet vere qui sine teste dolet.

El estilo lascivo, según él, es la verdadera lengua del epigrama:

*Lascivan verborum veritatem id est
Epigrammatum linguam.*

Marcial dejó un rastro importante en todas las literaturas y, sobre todo, en la española.

Su rastro se advierte en Baltasar de Alcázar, en Moratín, en Villegas y en casi todos los poetas satíricos de nuestro país.

Marcial, como Séneca, Lucano, Quintiliano, Pomponio Mela y otros españoles, eran conquistadores en otra esfera y con otros medios, pero con el mismo ímpetu que los Cortés, los Pizarro y los Núñez de Balboa.

También lo eran Cervantes, Calderón, Velázquez, Zurbarán y Goya, prototipos de esos hombres que con pocos medios conquistan una zona inexplorada del mundo del espíritu.

“Los productos de la cultura”
(*La Prensa*, Barcelona, 31- VII- 1941, p. 3)

Cuando un hombre piensa en los productos de la cultura, se asombra de que en algunas materias se haya llegado tan lejos y en otras se haya conseguido tan poco.

Es muy probable que en la metafísica racionalista no se pueda pasar de Kant, ni en la música de Mozart o de Beethoven, ni en la escultura de la estatuaria griega, ni en la pintura realista de Velázquez. Las artes se tienen porque su área es limitada y esta ha sido descubierta, explorada y hasta se puede decir que forzada. En todas ellas hay como topes, o dioses. Términos que marcan sus límites.

En la literatura mismo, da la impresión de que en muchos aspectos no se podrá ir más allá, y esto hace pensar en que [en] la novela de aventuras no se pasará de Don Quijote, ni en la novela psicológica de Dostoiewski, ni en la poesía sentimental y humilde de Paul Verlaine.

En la historia y en la política la limitación es aún mayor. No se avanza, no se conquista terreno. Se vuelve a lo mismo. Se da vuelta a un círculo sin salida. Hoy se vive con los mismos tópicos que en tiempos de Aristóteles o Séneca. Una comedia política de Aristófanes, modernizándola en sus nombres y en sus circunstancias de la época, parece de una completa actualidad.

La ciencia, únicamente, es, de todos los productos de la cultura, el inagotable; produce constantemente y producirá sin cesar, mientras el hombre tenga sus condiciones de investigación y de trabajo. Probablemente a la investigación científica no se le encontrará nunca límite. Esta dará, como ahora o más que ahora, la impresión de que, cuando se encuentra un dato claro y comprobado, al mismo tiempo aparecen a su alrededor dos puntos nuevos oscuros que hay que definir y aclarar. En esta progresión geométrica, avanzará siempre la ciencia, siempre sin resolver los problemas capitales que más interesan al hombre.

II

“Señores escritores”

(*La Estafeta Literaria*, 31-V-1944, p. 16)²¹

1. No sé, no podría recordar cuánto me han proporcionado en total mis novelas. El libro que más me ha producido, sí, ha sido *El caballero de Erlaiz*. 8000 pesetas.

Los cinco a seis primeros libros no me produjeron nada. Para explicarlo hay que recordar la época en que comenzaba a escribir mi generación. La literatura era entonces un camino con desembocadura en la política. Entregarse a ella requería mucho tesón y pocas necesidades. Creo que este fue mi caso. *La busca*, *Aurora roja* y *La lucha por la vida* las cobré a 300 o 400 pesetas cada una. Después, lo normal, fueron 350 pesetas por libro.

2. Los americanos se han especializado en la literatura fraudulenta. Con relación a mis obras, sé que en un restaurante de Santiago de Chile se regalaba, después del almuerzo, una novela mía editada allí.

Un redactor de *La Nación* de Buenos Aires me comunicó en cierta ocasión que una editora argentina había lanzado un libro mío, por supuesto, sin mi permiso. El periodista me pedía que le autorizara hacer una reclamación oportuna y le concediese el cincuenta por ciento de lo que obtuviera. Cuando se dirigió al editor, este le contestó que en lugar de reclamaciones lo que yo debía hacer era alegrarme por la importante distribución que se hacía de mi libro.

Y en Norteamérica sé, por ejemplo, que *Zalacaín, el aventurero* se ha recogido en ediciones escolares comentadas.

3. Sólo hay una: el intercambio con Hispanoamérica. El mundo de la otra orilla atlántica sería la mejor conquista de nuestros libros.

21 La revista formulaba estas preguntas: “¿Cuánto le han producido sus obras? ¿Les han estafado en la edición de sus obras? ¿Qué solución proponen para el problema económico del escritor?” Otros escritores que respondieron en la misma página fueron: Salvador González Anaya, Ricardo Baroja, José Francés, Concha Espina, Cristóbal de Castro, Wenceslao Fernández Flórez, Carmen de Icaza, Ernesto Jiménez Caballero y Sebastián Juan Arbó.

Creo, en general, que si España alcanza un gran porvenir, lo alcanzará también la literatura. Francia nos explica cómo; al fracasar el poderío del Estado, fracasa todo lo demás.

Recuerdo que el editor de la casa Hernando, hombre que ganaba los 6000 duros, en cierta ocasión, cuando me pagaba las 750 pesetas que yo cobraba por un libro, me dijo: “Me gustaría que el público le viera cobrar. Luego dicen que no se gana con la literatura”. Valera, por su parte, dijo que con lo que le produjo Pepita Jiménez no le podía comprar un traje a su madre. Estas anécdotas reflejan bien la estrechez en que se han encontrado los escritores. ¡Ojalá que se logren otras perspectivas!

“Unamuno ante los unos y ante los otros”

(*La Estafeta Literaria*, 25-VIII-1944, p. 25)²²

1. Pues yo, creo que, la verdad, ha influido muy poco. En la época en que nosotros comenzamos a escribir, Unamuno había escrito relativamente poco. El único que conocía con bastante exactitud todos sus artículos era Ramiro de Maeztu, quizás también Manuel Bueno, porque habían vivido los dos en Bilbao, donde Unamuno colaboraba en muchos periódicos; pero los demás, de Unamuno realmente conocíamos muy poco.

2. Me parece muy difícil decirlo de él y de cualquiera de los escritores del siglo XIX. Yo por Unamuno tenía personalmente simpatía. Me parece que algunos de sus artículos estaban muy bien; pero realmente de los libros suyos y de los versos, actualmente, no me gusta ninguno.

Unamuno es un hombre que ha vivido, a pesar de tener una especie de tradicionalismo español muy fuerte, siempre detrás de algún gran hombre, porque Unamuno descubrió a ese gran escritor danés: Kierkegaard.

Yo prefiero al Unamuno ensayista y, entre sus obras: *Del sentimiento trágico de la vida*. Como novelista no me gusta.

22 He aquí las preguntas de la revista: “¿Qué influencia ha ejercido Unamuno en la generación de usted? ¿Qué cree que quedará de Unamuno para la posteridad? ¿Qué Unamuno prefiere: el ensayista, el poeta o el novelista?” Otras firmas de esta página eran las de Gaspar Gómez de la Serna, Gregorio Marañón, José María de Areilza, Luis Ruiz Contreras, Julián Marías y César Alonso del Real.

“¿Suele usted utilizar el Espasa?”
(*La Estafeta Literaria*, 5-VIII-1945, p. 27)²³

1. La Enciclopedia Espasa me parece, desde el punto de vista nacional, una obra que nos honra. Por otra parte, hay que reconocer que es admirable y que supone un esfuerzo para el cual debemos tener, cuando menos, el mayor respeto y la más completa admiración. Claro que tiene errores, como todas o casi todas las obras de esta clase y de otras clases, pero esto no supone nada, teniendo en cuenta la importancia del conjunto de la obra.

En España, antes del Espasa ya teníamos otra enciclopedia, también muy importante y muy digna de tener en cuenta; me refiero a la de “Muntaner (*sic*) y Simón”. Pero aquella es mucho más completa y es, claro, mucho más moderna. Si la comparamos con las extranjeras, comprobamos fácilmente que la nuestra tiene poco o nada que envidiarles, a pesar de que casi todos los países de Europa occidental cuentan con enciclopedias muy buenas.

En Francia hay dos o tres, y en Inglaterra tienen la célebre Enciclopedia Británica. Personalmente siempre he sentido una verdadera admiración por la enciclopedia alemana “Brockhaus”, aunque no debe olvidarse otra italiana hecha en tiempos de Mussolini, que no recuerdo ahora cómo se titula o denomina.

Tengo la creencia de que en el extranjero se utiliza bastante el Espasa y que muchos hombres célebres del mismo han encontrado en la misma un excelente medio para sus estudios y para investigaciones. Recuerdo que uno de estos fue el célebre filósofo francés Bergson, gran admirador del Espasa, al que utilizaba con mucha frecuencia.

Acerca de mi biografía en el Espasa, diré que no la recuerdo en este momento pero creo que debe ser (*sic*) exacta. Es lo único que puedo y debo decir.

2. Yo utilizo el Espasa como creo que debe utilizarlo (*sic*) el que más y el que menos. Cuando desconozco algo, lo consulto, como es natural, mucho más si se refiere a datos de hombres celebres vividos en tiempos más o menos antiguos y que uno no puede tener siempre en la memoria.

23 La publicación planteaba estas cuestiones: “¿Está usted conforme con su biografía en la Enciclopedia Espasa? ¿Suele usar esta enciclopedia para alguno de sus trabajos?”

“Cuando el hombre la pierde, la escribe.

Las ‘Memorias’ de los escritores”

(*La Estafeta literaria*, número extraordinario, 1946, p. 44)²⁴

1. Sencillamente el deseo de fijar todo lo que uno ha visto y oído. Sin detenerse en pueriles convencionalismos que signifiquen un deliberado regate a la verdad.

2. Cuando se siente uno viejo. La vida se convierte entonces en recuerdo y más que en el presente se vive en el pasado. Claro está que tal norma no la siguen siempre los escritores. Pero esto se refleja en la índole de las “memorias”, y así, muchos diarios, forjados por sus autores antes de llegar a la madurez se pierden en numerosos relatos de hechos insignificantes o acuden al recurso de hacer frases, en algunas de las cuales se puede encontrar cierta premonición de las “greguerías” de Gómez de la Serna.

3. Son siempre una cosa subjetiva. Y el ambiente, las personas y los hechos tendrán en ellas el enfoque y realce que hayan causado en el subconsciente del que relata.

4. Desde luego. Preferentemente en los escritores realistas. Al fin y al cabo, todo escritor no hace sino resaltar las experiencias que la vida le ha proporcionado o forjar las fantasías que hubiera querido vivir. Y, en este último caso, lo autobiográfico es casi más revelador psicológicamente.

5. Sí. Yo he hecho lo posible por reprimirme.

24 La revista inquiría en este número 40, extraordinario y único de 1946, acerca de nueve asuntos: “¿Qué motivo psicológico le impulsó a escribir sus memorias? ¿Cuándo llega el momento de que el escritor pueda reflejar sus recuerdos? En las memorias, ¿debe presidir la subjetividad autobiográfica o la objetividad del ambiente, las personas y los hechos? ¿No es posible que la producción literaria de un autor tenga ya algo de memoria autobiográfica? ¿Debe, por un resto de convenciones sociales, reprimirse la sinceridad cáustica de algunos recuerdos? ¿Qué parte de su relato le ha significado mayor pena o esfuerzo rememorar? ¿No resulta un poco iconoclasta para el que escribe o para de quien se escribe reflejar intimidades pretéritas? Al traer a colación el pasado más lejano ¿conviene que sus protagonistas hayan desaparecido ya o tal hecho es por completo secundario? ¿Ha estado usted recopilando material (notas, recortes, apuntes, cartas) para escribir sus memorias o actúa solamente sobre recuerdos?” Además de las respuestas de Baroja se leen allí las de Luis Ruiz Contreras, Miguel Mihura, Felipe Sassone, José Francés y Melchor Almagro San Martín.

6. Eso es difícil de puntualizar. Me habrá ocurrido, pero no recuerdo en concreto.

7. Todos somos en el fondo algo iconoclastas. Afirmar una cosa es destruir otra, y nadie puede tirar nunca la primera piedra por no haber hecho una afirmación.

8. Depende de la audacia del escritor y el valor que dé a lo que denomina “lazos sociales”. El escritor aislado, enemigo de estas ataduras convencionales, tendrá siempre más libertad para atenerse a la exactitud de sus recuerdos, sin detenerse en esas barreras de si a Fulanito le gustará lo que se escribe de él o si los familiares de Fulanito podrán enfadarse por lo que leen.

9. Las dos cosas. Si bien las notas, recortes, apuntes, etc., que empleo son los que he podido reunir últimamente, pues la mayor parte de los papeles que conservaba desapareció con la destrucción de la casa donde vivía antes.

III

“Sobre el doctor Letamendi” (*Informaciones*, 12-I-1950, p. 6)

Es curioso cómo los lugares comunes se repiten y vuelven a estar en boga. Sin duda, en algunas actividades humanas, como en la política, la posibilidad de cambio es muy pequeña y se vuelve a lo mismo.

En medicina, por lo que me dice un estudiante, están ahora en pleno éxito, en Madrid, en San Carlos, las teorías del doctor Letamendi.

Es extraño cómo una charlatanería tan vacua puede hacer efecto en gente que quiere trabajar en una actividad científica positiva y experimental. Yo encuentro en esto un paralelo con la moda, ya pasada, del espiritismo, y con la actual del cubismo y de otras fantasías semejantes.

En la teoría de Freud del psicoanálisis hay algo, pero no tan extenso como el profesor austriaco quiere mostrarlo. Ver la sexualidad en todo es exagerado; se comprende que en lo orgánico y en lo espiritual del hombre obra lo que constituye la naturaleza humana y el ambiente; la circulación, la respiración, el ejercicio, la sexualidad, la lectura, el clima, etc. Que en la vida, la parte que se refiere a lo sexual tenga mucha importancia es evidente.

De Freud no creo que quede una obra de trascendencia como la de Claudio Bernard, pero quedará un recuerdo, como ha quedado de Lombroso, de otros profesores por el estilo.

Ahora, de Letamendi no queda nada. Todo son fuegos artificiales; aparato y fraseología.

La fórmula de la vida de este señor es, en parte, una vulgaridad, en parte, una inexactitud. Según él, la vida es una función indeterminada entre la energía y el cosmos, cosa que todo el mundo lo sabemos, pues se ve que el animal tiene que comer, beber, respirar, etc., para vivir.

La consecuencia que Letamendi saca de esta vulgaridad es que esta función indeterminada entre la energía individual y el cosmos, no pudiendo ser, según él, ni suma ni resta ni división, tiene que ser multiplicación.

Es una perfecta chabacanería. ¿Quién sabe las generaciones que puede haber en un organismo vivo y el ambiente que le envuelve?

Pensar que no hay en la naturaleza nada más que esas cuatro operaciones que se estudian en la escuela de párvulos es una idea de portera.

Suponiendo que esa idea de la multiplicación fuera cierta, en la realidad resultaría disparatada.

Poniendo por ejemplo un hijo de un príncipe millonario con una energía como dos y un cosmos como 1000, ese hijo del príncipe tendría una vida, según Letamendi, de 2000 unidades, cosa que se ve claramente que no es cierta, porque el niño pobre en energía vital y rico en posibilidades no podría aprovechar de estas más que una cantidad mísera. Algo parecido, aunque a la inversa, podría decirse en el caso contrario.

Supongamos un hombre joven con una energía individual como 1000 y con un cosmos como dos, este joven no tendría una vida como 2000, sino que se secaría y se agotaría por la mezquindad del medio ambiente y por la misma fuerza de sus necesidades.

Es curioso que los médicos españoles no insistan en el camino de la experimentación, que es el único fecundo y el que han seguido Cajal, Río Ortega y Achúcarro, y se lancen a los senderos fantásticos, llenos de palabrería y hojarasca, en donde hizo cabriolas Letamendi.

Es algo parecido y en menos extensión de lo que ha ocurrido en la pintura con Picasso y sus costumbres.

No se comprende bien el hecho. ¿Es que ya se ha perdido el control de lo real y la gente quiere vivir envuelta en una faramalla de misterios y de patochadas?

No lo sé, pero así lo parece.

Es curioso cómo el médico moderno, que parecía destinado en todas partes a ser un hombre investigador realista, a ver en lo que es, como decía Stendhal, se esté convirtiendo en un histrión que se dedica al reclamo y a hacer juegos malabares ante el público.

“Los enemigos de la muerte”
(*Informaciones*, 30-V-1952, p. 8)

Yo, la verdad, soy un hombre que no ha tenido afición a ninguna carrera. Esto no lo digo como una virtud, sino como un hecho. De joven no sentía inclinación para intentar ser ingeniero, médico, abogado, farmacéutico o arquitecto. Todo eso no me entusiasmaba nada. Mi ilusión hubiera sido ser un paseante en corte —creo que se dice así—, un paseante con medios para vivir. Como adorno personal, de ser posible, en vez de llevar un botón de colores en la solapa, me hubiera gustado presentar al público un par de libros que estuviesen bien.

He tenido desde hace mucho tiempo que despedirme de este sueño agradable de dandismo y ponerme a escribir como una máquina.

Hace ya cuarenta años, estaba en pleno aburrimiento en un hotel viejo del Barrio Latino de París, cuando compré en los muelles del Sena un tomo formado por dos o tres libros de cuestiones médicas, y entre estos, “Introducción al estudio de la medicina experimental”, de Claudio Bernard.

¡Qué libro! ¡Qué claridad! ¡Qué perfección! Yo después he leído algo de medicina, pero no he leído nada que se pueda comparar a eso. La obra de Claudio Bernard me dejó alguna curiosidad por los trabajos bacteriológicos que se han hecho en estos últimos tiempos. Mucho trabajo útil produjo la escuela de Pasteur, pero creo que en conjunto hizo más la escuela alemana.

Uno de los precursores de esta fue Ignacio Felipe Semmelweis, de nacionalidad austriaca. En 1846, siendo el médico citado asistente de la

primera clínica ginecológica de Viena, comenzó su trabajo sobre la fiebre puerperal. Aún se desconocía la existencia de los microbios.

Había por entonces en la capital de Austria dos clínicas para las parturientas. La primera estaba atendida por alumnos de la Facultad de Medicina, y la segunda servía para formación profesional de las comadronas.

La mortalidad era muy distinta en estas dos clínicas. En la universitaria llegaba a un 30 por 100 y en la servida por comadronas no excedía de un 10 por 100. Se achacaban las diferencias a influencias atmosféricas, al pudor que las enfermas sentían ante los estudiantes y a la rudeza del trato masculino.

En 1847, de vuelta a Viena, tras unas vacaciones en Venecia, Semmelweis supo la muerte de su amigo Kolletschka, profesor de medicina, el cual había sido pinchado en un dedo por un discípulo con un bisturí cuando hacía la autopsia de una mujer muerta por septicemia.

El escalpelo del estudiante, como las manos de enfermeros y enfermeras, llevaba algo de contagioso que infectaba todo lo que tocaban. ¿Qué era? El profesor austriaco no lo sabía, ni nadie.

El final de Semmelweis fue triste, se volvió loco, fue encerrado en un sanatorio y murió a los cuarenta y seis años de una infección de estreptococos, el mismo microbio que mató a su amigo Kolletschka y a las mujeres de la primera clínica de la Maternidad de Viena.

Otro de los tipos importantes de la ciencia médica de la época fue Banting. Este era norteamericano y trabajó en la Universidad de Toronto. De un carácter tenaz estudió a fondo la diabetes, hizo cientos de ensayos y descubrió la insulina, remedio eficaz para el padecimiento que él llegó a conocer con perfección.

Mircol, que también era americano, demostró la importancia de comer hígado en las anemias perniciosas. Spencer, Evans y Shaudinn fueron grandes trabajadores de la ciencia. Este último, que era alemán, estudió sobre todo el spirocheta pálido.

Erlich, hombre genial y humorista, ideó el 606 del salvarsán. De los histólogos célebres, todos los trabajadores de la ciencia médica hablaban con entusiasmo de Robert Koch. Koch era, al parecer, hombre áspero y contundente. Trabajó para aislar la bacteriología del carbunco, y pudo cultivarla fuera del hombre y de los animales. Luego encontró y aisló el bacilo de la tuberculosis.

Koch fue un profesor eminente de gran inteligencia. Gozó de enorme consideración y prestigio. Tuvo diferencias con el célebre histólogo Virchow, su antiguo profesor. Al descubrir Koch en 1882 el bacilo de la tuberculosis, Virchow tomó a broma las teorías microbianas de su antiguo discípulo, y le preguntó en broma:

—Pero usted, amigo Koch, ¿cree de verdad que lo que produce la tisis son esos bichitos?

Aquí el discípulo derrotó al maestro. Después, Koch falló en la vacuna antituberculosa, que no sólo no resultó buena, sino que, al parecer, era perjudicial.

La vida del hombre en el espacio de un siglo ha doblado su duración gracias a la ciencia; en 1850 apenas llegaba a los treinta y tantos años; en 1950 alcanza el doble de esta cifra.

Las tres plagas terribles de nuestra época han sido la tuberculosis, la sífilis y el cáncer. Aunque no están dominadas por ahora, las tres marchan camino de ser vencidas por los hombres de ciencia.

IV

“Contestación a García Sanchiz. Pío Baroja se aburría en Suiza”
(*Madrid*, 10-XI-1952, p. 16)

Señor director de *Madrid*.

Muy señor mío y compañero: he leído en su periódico una carta de mi antiguo amigo Federico García Sanchiz en que protesta de que yo he dicho en algún lado que no recuerdo que, al llegar la República, él quiso celebrarla con una pequeña fiesta en el patio de su casa. A mí me lo dijeron unos vecinos de la calle Alarcón, donde yo vivo y antes vivió Sanchiz. Yo lo creí, porque como no tengo costumbre de mentir, me inclino a creer a la gente. A mí no me parecía una cosa rara, porque entonces no se sabía lo que iba a ser la República en España; lo mismo podía ser una birria, como lo fue, como algo que estuviera bien. Yo recordé esto como quien recuerda una anécdota, pero sin ninguna malevolencia. No creo que desacredite a nadie el tener la ilusión de que una forma nueva de gobierno pueda dar una vida apacible al país.

Por cierto que este amor a lo apacible y lo tranquilo es en mí, más que una realidad, una ilusión optimista.

Yo he vivido bastante tiempo en Suiza, en donde el régimen político es perfecto, todo lo perfecto que puede ser algo humano. Libertad completa, federalismo, aprovechamiento de cuanto es aprovechable, respeto absoluto de unos para otros, trescientos años de paz, y, sin embargo, yo me aburría.

De usted atento, s. s., Pío Baroja.

ANEXO

NOTA BENE: En este apartado se indica dónde y cuándo aparecieron por primera vez en el interior de un libro los textos de Baroja que, alterados o no, se reprodujeron durante las décadas cuarenta y cincuenta del pasado siglo en *Domingo. Semanario Nacional, Informaciones, Nueva Rioja, La Vanguardia Española y Granada Gráfica*. Después, la fecha de impresión de tales libros por Caro Raggio desde 1972 (año del centenario del novelista vasco) hasta hoy. Como se ha indicado *supra*, son a los que hemos acudido para desvelar los hipotextos de los repetidos en los medios. Pero, dado que la editorial no ha publicado todos los libros del vasco, hemos seguido su rastro, si no figuraban en ellos, dentro de sus *Obras completas* (todavía incompletas), publicadas en Barcelona por el Círculo de Lectores (1997-2000).

He aquí las abreviaturas para citar los libros de Baroja: *LC, Locuras de carnaval* (1935), 1973; *NBR, Las noches del Buen Retiro* (1934), 1973; *VS, Vidas sombrías* (1900), 1974; *ECCH, La estrella del capitán Chimista* (1930), 1974; *FD, La feria de los discretos* (1905), 1975; *EB, El escuadrón del Brigante* (1913), 1976; *MS, Las mascaradas sangrientas* (1927), 1980; *NL, La nave de los locos* (1925), 1980; *VM, La venta de Mirambel* (1930), 1981; *TA, El tablado de Arlequín* (1904), 1982; *NTA, Nuevo tablado de Arlequín* (1917), 1982; *FIJ, Familia, infancia y juventud* (1944), 1982; *FSXIX, Final del siglo XIX y principios del XX* (1945), 1982; *ESC, El escritor según él y según los críticos* (1944), 1983; *GTÉ, Galería de tipos de la época* (1947), 1983; *IE, La intuición y el estilo* (1948) 1983; *R, Reportajes* (1948), 1983; *BO, Bagatelas de otoño* (1949), 1983; *HS, Las horas solita-*

rias (1918), 1984; *JE, Juventud, egolatría* (1917) 1985; *CH, La caverna del humorismo* (1919), 1986; *DE, Desde el exilio*, 1999; *LS, Libertad frente a sumisión*, 2001; *IH, Los inéditos de "HOY"*, 2003. *E, Entretenimientos* (1927), *OC XIV*, 1997; *IV, Idilios vascos* (1902), *OC XII*, 1997; *EV, Estampas vascas* (1935), *OC XII*, 1997; *IJ, Los impostores joviales* (1941), *OC XII*, 1997; *I, Intermedios* (1931), *OC XIV, ensayos II*, 1997; *SR, Siluetas románticas* (1934), *OC XIV, ensayos II*, 1997; *VP, Vitrina Pintoresca* (1935), *OC XIV, ensayos II*, 1997; *Rap, Rapsodias* (1936), *OC XIV, ensayos II*, 1997; *HL, Historias lejanas* (1939), *OC XV, ensayos III*, 1998; *CH y JS, Chopin y Jorge Sand* (1941), *OC XV, ensayos III*, 1998; *DBP, El diablo a bajo precio* (1942), *OC XV, ensayos III*, 1998; *PE, Pequeños ensayos* (1943), *OC XV, ensayos III*, 1998; *DC, La decadencia de la cortesía y otros ensayos* (1956), *OC XV, ensayos III*, 1998; *CI, Ciudades de Italia* (1949), *OC XV, ensayos III*, 1998; *EC, Los espectros del Castillo y otras narraciones* (1941), *OC XVI*, 2000.

Domingo. Semanario Nacional

LC, pp. 221-266 "A la alta escuela", 7-12-1947, pp. 3, 4 y 2.
SR, pp. 799-804, "El final del navío San Telmo", 4-1-1948, p. 7.
SR, pp. 912-918, "El torero Pucheta", 18-1-1948, p. 7.
LC, pp. 179-217, "Los sacrificados", 8-2-1948, p. 3 y 4.
ECCH, pp. 57-81, "El naufragio de la fragata Sampaguita", 7-3-1948, pp. 3-4.
SR, pp. 695-701, "El carácter de Godoy", 21-3-1948, p. 7.
SR, pp. 703-708, "El guerrillero Longa", 23-5-1948, p. 7.
SR, pp. 835-840, "Los carbonarios", 20-6-1948, p. 7.
SR, pp. 945-951, "Pierrad (el general caballero) y su mujer", 27-6-1948, p. 9.
SR, pp. 919-924, "La vida de Chico", 4-7-1948, p. 9.
SR, pp. 779-786, "Duguet de Montarlot", 18-7-1948, p. 9.
SR, pp. 772-778, "La ejecución de Elío", 25-7-1948, p. 9.
SR, pp. 745-750, "Regato, el agente provocador", 1-8-1948, p. 9.
SR, pp. 709-716, "El general Renovales", 8-8-1948, p. 9.
SR, pp. 849-855, "Mina en el Baztán", 22-8-1948, p. 9.
SR, pp. 765-772, "Jorge Bessiers", 29-8-1948, p. 9.

- SR, pp. 723-729, “Lozano de Torres y Ugarte o la Escuela de favoritos”, 5-9-1948, p. 9.
- SR, pp. 894-901, “Flinter el irlandés”, 12-9-1948, p. 9.
- SR, pp. 873-879, “La prisión de Carnicer”, 19-9-1948 p. 9.
- SR, pp. 886-893, “El fusilamiento de Charandaja”, 27-9-1948, p. 9.
- SR, pp. 730-735, “El falso Audinot”, 3-10-1948, p. 9.
- SR, pp. 805-812, “La ejecución de Miyar”, 10-10-1948, p. 9.
- EB, pp. 124-132, “La justicia del buen alcalde García”, 24-10-1948, p. 9.
- IJ, pp. 585-604, “Los buscadores de tesoros”, 2-1-1949, p. 9.
- FD, pp. 85-106, “Historia de un ventorrillo”, 13-3-1949. pp. 3 y 4.
- EV, pp. 494-512, “La caja de música”, 5-6-1949, pp. 11 y 12.
- EB, pp. 207-214, “Elizabide el vagabundo”, 3-7-1949, p. 3.
- EC, pp. 435-464, “Los espectros del castillo”, 21-8-1949, pp. 13 y 14.
- MS, pp. 11-25, “La muerte del general Cabañas”, 27-11-1949, pp. 13 y 14.
- ECCH, pp. 234-256, “El muñeco chino”, 1-1-1950, pp. 13 y 14.
- VM, pp. 36-42, “Los templarios”, 14-5-1950, p. 12.
- Rap, pp. 1311-1316, “El espíritu de las masas”, 21-5-1950, p. 11.
- LS, pp.171-180, “Las promesas de Oriente”, 13-8-1950, p. 13.
- LS, pp. 193-202, “Condición de las aldeas”, 27-8-1950, p. 4.
- LS, pp. 147-157, “Las ideas de Walter Rathenau”, 1-10-1950, p. 4.
- Rap, pp. 1339-1345, “Las razas nobles”, 24-12-1950, p. 5.

Informaciones

- BO, pp. 327-329, “Carta a una desconocida”, 5-1-1950, p. 8.
- Artículo nuevo (reproducido aquí), “Sobre el doctor Letamendi”, 12-1-1950, p. 6.
- IE, pp. 21-24, “Einstein y el átomo”, 19-1-1950, p. 6.
- R, pp. 40-42, “Madrid y sus contrastes”, 25-1-1950, p. 8.
- NBR, pp. 180-187, “Las noches del Real”, 2-2-1950, p. 8.
- R, pp. 10-13, “Tipos desaparecidos”, 9-2-1950, p. 6.
- R, pp. 13-21, “Más tipos desaparecidos”, 15-2-1950, p. 8.
- R, pp. 42-48, “La Puerta del Sol”, 23-2-1950, p. 6.
- R, pp. 48-51, “La plaza mayor”, 2-3-1950, p. 6.
- R, pp. 57-60, “El barrio de San Isidro”, 9-3-1950, p. 6.

- R, pp. 61-65, “Más calles con historia”, 16-3-1950, p. 8.
R, pp. 13-14 y 19-20, “La indumentaria” 23-3-1950, p.8.
R, pp. 25-27, “Viejos carteles de crímenes”, 30-3-1950, p. 6.
FIJ, pp. 222-229, “Lecturas”, 6-4-1950, 6-4-1950, p. 6.
FIJ, pp. 224-229, “Lecturas populares” 13-4-1950, p. 6.
FIJ, pp. 107-112 y 191-193, “Fernández y González”, 20-4-1950, p. 8.
R, pp. 73-77, “Las corralas”, 27-4-1950, p. 6.
HS, pp. 17-20, “Los libro de viejo”, 4-5-1950, p. 8.
I, pp. 304-309, “Los bibliófilos”, 11-5-1950, p. 8.
FIJ, pp. 19-22, “La tierra vasca”, 18-5-1950, p. 6.
FIJ, pp. 14-18, “Los vascos”, 25-5-1950, p. 8.
FIJ, pp. 146-150, “Profesores y alumnos”, 4-6-1950, p. 8.
FSXIX, pp. 65-69, “La supuesta vida bohemia”, 11-6-1950, p. 8.
FSXIX, pp. 70-74, “bohemios de mi tiempo”, 18-6-1950, p.8.
FSXIX, pp. 31-36, “Políticos del siglo XIX”, 25-6 1950, p. 8.
FSXIX, pp. 43-46, “Cómicos”, 2-7-1950, p. 8.
FSXIX, pp. 40-42, “Músicos”, 2-7-1950, p. 8.
FSXIX, pp. 85-94, “Los viajes: París”, 16-7-1950, p. 8.
FSXIX, pp. 96-101, “Los viajes; París, fin de siglo”, 23-7-1950, p. 6.
E, pp. 25-30, “Los escritores y las mujeres”, 30-7-1950, p. 6.
FSXIX, pp. 343-347, “Mis contemporáneos”, 4-8-1950, p. 6.
FIJ, pp. 164-166, “Los autores teatrales”, 13-8-1950, p. 6.
FSXIX, pp. 210-212, 240-241 y 221-22, “Tendencias literarias de mi tiempo”, 20-8-1950, p. 6.
FSXIX, pp. 113-120, “El París folletinesco”, 27-8-1950, p. 6.
FSXIX, pp. 101-108, “Lo que era el barrio Saint Severin”, 3-9-1950, p. 6.
R, pp. 85-88, “Arrabales de entonces”, 14-9-1950, p. 6.
EC, pp. 88-89, “Ai posteri l’ardua sentenza”, 21-9-1950, p. 6.
IE, pp. 225-228, “La alegría ha muerto”, 29-9-1950, p. 6.
IE, pp. 145-156, “El realismo”, 6-10-1950, p. 8.
IE, pp. 45-48, “El egoísmo”, 20-10-1950, p. 8.
IE, pp. 115-122, “El genio literario”, 3-11- 1950, p. 8.
IE, pp. 28-30, “La raza y el tipo”, 10-11-1950, p. 8.
IE, pp. 279-290, “El azar”, 17-11-1950, p. 8.
IE, pp. 16-20, “La inteligencia, la aventura y el drama”, 24-11-1950, p. 8.
IE, pp. 299-302 y 221-222, “Los tipos reales de la novela”, 30-11-1950, p. 8.

- NL, pp. 14-16, “La novela aséptica”, 7-12-1950, p. 8.
IE, pp. 266-268, “La envidia”, 14-12-1950, p. 8.
IE, pp. 252-253, “El fondo sentimental del escritor”, 28-12-1950, p. 8.
IH, pp. 161-174, “El valor de las palabras”, 5-1-1951, p. 8.
IE, pp. 165-168, “De los métodos literarios”, 12-1-1951, p. 6.
IE, pp. 181-183, “La novela es eterna”, 19-1-1951, p. 6.
IE, 169-172, “La invención literaria”, 26-1-1951, p. 6.
TA, 113-116, “Conversación con Galdós”, 2-2-1951, p. 6.
GTE, pp. 196-198, “Mi encuentro con Arniches”, 9-2-1951, p. 6.
GTÉ, PP. 198-202, “La verdad o algo así”, 16-2-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 329-335, “Hombres de ciencia: Ramón y Cajal”, 23- 2- 1951, p. 8.
GTÉ, pp. 33-39, “Existencialismo”, 9-3-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 119-132, “Bohemios de Madrid. El gran don Ciro Bayo”, 16-3-1951, p. 8.
DE, pp. 235-239, y GTÉ, pp. 121-116, “Un viaje a pie”, 30-3-1951, p. 6.
IE, pp. 276-278, “Acerca de la música”, 6-4-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 221-223 y 211-213, “Acerca de la pintura”, 13-4-1951, p. 6.
IE, pp. 237-239, “Los personajes femeninos en la literatura”, 20-4-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 223-226, “El curiosillo mundo de la pintura”, 27-4-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 252-256, “Picasso, el gitano artista y mixtificador”, 4-5- 1951, p. 6.
GTÉ, pp. 228-237, “Darío de Regoyos”, 18-5-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 261-266, “Joaquín Sorolla”, 25-5-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 65-68, “La predicción no es difícil”, 15-6- 1951, p. 8.
GTÉ, pp. 298-300, “Escultores: Juan Maní, 22-6-1951, p. 6.
GTÉ, pp. 300-304. “A propósito del escultor Querol”, 29-6-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 304-308, “Julio Antonio y otros escultores”, 6-7-1951, p. 8.
GTÉ, pp. 312-315, “Las características de mi tiempo”, 13-7-1951, p. 8.
IE, pp. 130-133, “Los genios y las miserias”, 20-7-1951, p. 8.
IE, pp. 76-80, “La historia es más literatura que ciencia”, 27-7-1951, p. 8.
IE, pp. 254-256, “Lo clásico y lo nuevo”, 3-8-1951, p. 8.
IE, pp. 173-174, “La moneda buena y la moneda falsa”, 10-8-1951, p. 6.
IE, pp. 102-106, “Los filósofos antiguos”, 19-8-1951, p. 8.
IE, pp. 159-163, “El mundo oscuro y complicado”, 2-9-1951, p. 8.

- IE*, pp. 140-143, “Falsedad e hipocresía”, 7-9-1951, p. 6.
- IE*, pp. “La exactitud del idioma”, 14-9-51, p. 6.
- GTÉ*, pp. 319-321, “Un poco de ciencia”, 21-9-1951, p. 6.
- GTÉ*, pp. 321-325. “Claudio Bernard, el Kant de la medicina”, 28-9-1951, p. 6.
- IE*, pp. 247-250, “El autor y sus tipos”, 5-10-1951, p. 6.
- R*, pp. 332-336, “Tipos oscuros: El ‘Chichito’”, 12-10-1951, p. 8.
- I*, pp. 331-332, “Tipos oscuros: El canciller mayor de Castilla”, 25-10-1951, p. 8.
- HL*, pp. 37-41, “Los anónimos”, 2-11-1951, p. 8.
- VP*, pp. 1076-1079, “El mar y el marino”, 9-11-1951, p.8.
- VP*, pp. 1168-1174, “Nuestra juventud”, 16-11-1951, p. 8.
- NTA*, pp. 28-32 “El buitre con cencerro”, 23-11-951, p. 8.
- ESC*, pp. 70-78, “La mujer y el amor”, 30-11-1951, p. 6.
- GTÉ*, pp. 408-412, “Mundo pintoresco”, 7-12-1951, p. 6.
- CH*, pp. 229-231, “Brújula del humorista”, 14-12-1951, p. 8.
- CH*, pp. 224-228, “El humorismo macabro”, 21-12-1951 p. 8.
- CH y JS*, pp. 131-136, “Los gamberros”, 28-12-1951, p. 8.
- VP*, pp. 1080-1082, “El alma de los ríos”, 4-1-1952, p. 6.
- VP*, pp. 1082-1085, “Los ríos de España”, 11-1-1952, p. 6.
- VP*, pp. 1089-1090, “El sentimiento del paisaje: El campo y las masas”, 18-1-1952, p. 6.
- Rap*, pp. 1245-1248, “Patriotismo”, 25-1-1952, p. 6.
- Artículo nuevo, “El problema de los viejos”, 1-2-1952, p. 6.
- HS*, pp. 28-31, “Kierkegaard y Tayllerand”, 8-2-1952, p. 6.
- TA*, pp. 77-80, “La secularización de las mujeres”, 15-2-1952, p. 6.
- NTA*, pp. 132-136, “El tipo psicológico español”, 22-2-1952, p. 6.
- PE*, pp. 155-352, “Audacia y timidez”, 29-2-1952, p. 6.
- FIJ*, pp. 62-65, “Mis antecedentes”, 7-3-1952, p. 6.
- FIJ*, pp. 28-48, “La historia chica”, 14-3-1952, p. 6.
- DC*, pp. 789-793, “Comodidad de la vida antigua”, 21-3-1952, p. 6.
- JE*, pp. 107-11, “Un mal estudiante, yo”, 28-3-1952, p. 6.
- Rap*, pp. 1311-1316, “El espíritu de las masas”, 4-4-1952, p. 6.
- I*, pp. 347-352, “Mi primer sueldo”, 18-4-1952, p. 6.
- FIJ*, pp. 333-336, “Toros en Cestona”, 25-4-1952, p. 6.
- VS*, pp. 63-69, “Elogio sentimental de la venta”, 2-5-1952, p. 8.

DBP, pp. 174-352, “La república de Cunani y sus hombres”, 24-5-1952, p. 8.

Artículo nuevo, “Los enemigos de la muerte”, 30-5-1952, p. 8.

VP, pp. 1185-1189, “El disimulo y la hipocresía”, 6-6-1952, p. 8.

VP, pp. 1190-1195, “La hipocresía de las mujeres”, 24-6-1952, p. 8.

Nueva Rioja

GTÉ, pp. 366-371, “Cómo conocía a aquella rusa”, 24-7-1952, pp. 1 y 3.

GTÉ, pp. 371-374, “Una mujer inquietante”, 14-8-1952, pp. 4.

CI, pp. 328-331, “La dama de blanco que lloró en el tren”, 16-9-1952, p. 6.

GTÉ, pp. 374-376, “Marta y Gabriela”, 15-10-1952, pp. 1 y 5.

FIJ, pp. 81-82, “Así era mi madre”, 3-12-1952, p. 1.

SR, pp. 799-804 “El final del navío San Telmo”, 30-1-1954, pp. 1 y 6.

CH, pp. 120-124, “El buen gusto y el mal gusto”, 13-8-1954, p. 6.

HS, pp. 65-68, “Sobre la manera de escribir novelas”, 11-9-1954, pp. 1 y 5.

SR, pp. 695-702, “El carácter de Godoy”, 5-11-1954”, p. 4.

HL, pp. 44-48, “El fuego en el Hogar”, 17-11-1954”, p. 6.

La Vanguardia Española

GTÉ, pp. 66-371, “Cómo conocí a aquella rusa”, 24-7-1952, p. 7.

GTÉ, pp. 371-374, “Una mujer inquietante”, 17-8-1952, p. 5

CI, pp. 328-331, “La dama de blanco que lloró en el tren”, 20-9-52, p. 5.

GTÉ, pp. 380-384, “Todo se convirtió en humo”, 5-10-1952, p. 7.

GTÉ, pp. 374-376, “Marta y Gabriela”, 19-10-1952, p. 5.

FIJ, pp. 318-321, “Saludadores y doctores”, 11-11-1952, p. 7.

FIJ, pp. 81-82, “Así era mi madre”, 3-12-1952, p. 7.

FIJ, 391-396, “Mi tía Juana”, 30-1-1952, p. 7.

SR, pp. 799-804, “El final del navío San Telmo”, 2-2-1954, p. 3.

CH, pp. 120-124, “El buen gusto y el mal gusto”, 15-8-1954, p. 5.

Granada Gráfica

GTÉ, pp. 223-226, “El curioso mundillo de la pintura”, septiembre, 1952, p. 14.

FSXIX, pp. 43-46, “Cómicos”, enero, 1953, p. 14.

CH, pp. 229-231, “La brújula del humorismo”, febrero, 1953, p. 9.

GTÉ, pp. 252-256, “Picasso, el gitano artista y mixtificador”, abril, 1953, pp. 29-30.

FSXIX, pp. 40-42, “Músicos”, septiembre, 1953, p. 18.

FSXIX, pp. 32-36, “Políticos del siglo XIX”, enero, 1954, p. 27.

VP, pp. 1168-1172, “Nuestra juventud”, febrero, 1954, pp.16-17.

GTÉ, pp. 238-251, “Ignacio de Zuloaga”, mayo, 1954, p. 15.

IE, pp. 225-229, “La alegría ha muerto”, octubre, 1954, p. 11.

I, pp. 347-348, “El primer sueldo”, diciembre, 1954, p. 20.

TA, pp. 376-377, “Primavera andaluza”, marzo, 1955, p. 5.

DE, pp. 235-239, y *GTÉ*, pp. 121-126, “Un viaje a pie”, mayo-junio, 1955, pp. 16-17.

IE, pp. 279-281 y 284, “El azar”, diciembre, 1955, p. 5.

"Arte puro, viejo y moderno": Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral¹

ANTONIO MARTÍN BARRACHINA

Universidad de Zaragoza

antonio.martinb@unizar.es

Título: "Arte puro, viejo y moderno": Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral.

Resumen: Cien años después, la fiesta celebrada el 6 de enero de 1923 en la casa de la familia García Lorca puede considerarse un hecho excepcional dentro de la historia del teatro español contemporáneo. Como conmemoración del acontecimiento, este artículo procura explicar su alcance para la renovación teatral acaecida durante la Edad de Plata. Se enmarca primero su lugar en la trayectoria lorquiana, rastreando el proyecto del Teatro Cachiporra Andaluz y los planteamientos que rigen su diálogo con la tradición. Se reconstruye después el desarrollo de aquella sesión, atendiendo a sus distintos elementos, su importancia y su sentido a la luz del contexto renovador.

Palabras clave: Federico García Lorca, Títeres de Cachiporra, Tradición y Vanguardia, Renovación teatral, Reteatralización.

Fecha de recepción: 4/4/2023.

Fecha de aceptación: 30/5/2023.

Title: "Pure Art, Old and Modern": Federico García Lorca and The Billy-Club Puppets of 1923, Centenary Festival of Tradition and Avant-garde for the Theatrical Renewal.

Abstract: One hundred years later, the festival held on January 6, 1923 at the home of the García Lorca family can be considered an exceptional event in the history of contemporary Spanish theater. As a commemoration of the event, this paper tries to explain its scope in the theatrical renewal that occurred in the Silver Age of Spanish Literature. Its place in Lorca's trajectory is framed first, tracing the project of the Teatro Cachiporra Andaluz as well as the approaches that govern its dialogue with tradition. The development of the session is reconstructed below, taking into account its different elements, its importance and its meaning in light of the renewing context.

Key Words: Federico García Lorca, Billy-Club Puppets, Tradition and Avant-Garde, Theatrical Renewal, Re-theatricalization.

Date of Receipt: 4/4/2023.

Date of Approval: 30/5/2023.

1 Para Jesús Rubio Jiménez, maestro y buen amigo, en agradecido homenaje por su jubilación universitaria.

1. ASÍ QUE PASEN CIEN AÑOS

Durante el año 1922 y el día de Reyes de 1923 un gran músico, un gran poeta y un pintor construyeron expresamente y lo presentaron en Granada el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido por los escenarios españoles.

El pintor no era en absoluto menos grande, aunque, juez y parte, concediera mayor relevancia a sus compañeros: el gran músico, Manuel de Falla, y el gran poeta, Federico García Lorca, artífices de la sesión teatral celebrada en la casa de la familia García Lorca, en la Acera del Casino 31 de Granada, la tarde del 6 de enero de 1923. Hermenegildo Lanz, el gran pintor —además de profesor, aguafuertista, escultor, decorador, escenógrafo, fotógrafo y a la sazón autor de las líneas en que sentidamente evocaba el acontecimiento²—, fue también destacado protagonista de esa “fiesta íntima de arte moderno”, según la denominó don Andrés Soria Ortega³, pionero en su estudio, en la que tradición y vanguardia, como teatro y música y pintura, se entrelazaban en una decidida y convincente propuesta de modernidad. Al cumplirse un siglo del acontecimiento, la afirmación de Lanz, de quien también en 2023 se cumplen ciento treinta años de su nacimiento, no sólo sigue siendo válida, sino que la significación de aquella fiesta la singulariza de forma excepcional en el marco de la renovación teatral acaecida durante la Edad de Plata; pocas propuestas, de hecho, sintetizan mejor sus claves y la importancia que adquirió el diálogo de las artes en la modernización de la escena desde finales del XIX. Sin esconder un ánimo celebratorio múltiple, este ensayo procura explicar las líneas fundamentales de la significación de aquella fiesta centenaria dentro de las coordenadas del panorama teatral del momento, desde una perspectiva histórico literaria que siempre enriquece el análisis filológico.

Aun con el riesgo de contribuir a la conversión de los momentos en leyenda, como sugería aquel verso de Jorge Guillén, los aniversarios, y

2 Hermenegildo Lanz, “Marionetas”, en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, Granada, Urania, 1978, s. p.

3 Andrés Soria Ortega, “Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte”, en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Edición del Cincuentenario, 1986, pp. 149-179.

más en la cifra redonda del primer siglo, son buena ocasión —no mera excusa— para recordar y revisar con cierta perspectiva los acontecimientos que van quedado atrás. Así lo ha corroborado la excelente exposición *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de El maleficio de la mariposa)* (Centro Federico García Lorca, 2020-2021), con magnífico catálogo homónimo⁴, que destaca la índole de arte total, espectáculo literario, plástico y musical que instauraba el teatro lorquiano. Esa clave se apunta ya en la evocación de Lanz y es también un buen asidero para aproximarse al trasfondo que apenas si sugieren sus líneas.

La “maravilla interartística” de 1923 —como muy oportunamente la ha calificado el gran lorquista Andrés Soria Olmedo⁵— encuentra unas raíces artísticas, igualmente plurales, en las vocaciones tempranas de García Lorca, repartidas como es sabido entre la música y la literatura; sin orillar su interés por la pintura, para la que contaba con dotes bien sugestivas que nunca dejaría de explorar en sus dibujos como “forma de expresión paralela”⁶. Reunidas en ese espectáculo total, son también, en perspectiva, “tres notas anticipadoras con precocidad de la futura trayectoria de Lorca”⁷. La decantación por las letras desde 1916 no supuso el apartamiento de ese crisol, y si la actividad teatral es difícil de ponderar respecto de la práctica poética, al haber alcanzado en ambas las cotas más extraordinarias, subyace en el fondo la poderosa concepción, “personal y resistente”, del teatro como “poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”, porque “el teatro fue siempre mi vocación”⁸. Tesis que sostiene que “la médula de mi

4 Edición de Emilio Peral Vega (comisario de la exposición), Granada, Centro Federico García Lorca, 2020.

5 Andrés Soria Olmedo, “1923: maravilla interartística en Granada”, *Ideal* (06/01/2023), p. 16.

6 Emilio Peral Vega, *Pierrot / Lorca: carnaval blanco del deseo oscuro*, Madrid, Guillermo Escolar, 2020, p. 92.

7 Soria Ortega, “Una fiesta íntima de arte moderno”, p. 150.

8 Felipe Morales, “Conversaciones literarias: al habla con Federico García Lorca”, *La Voz* (07/04/1936), p. 2. En los últimos años han aparecido dos importantes colecciones de entrevistas, donde se encontrarán las citadas en estas páginas: *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, ed. Rafael Inglada con la colaboración de Víctor Fernández, prólogo de Christopher Maurer, Barcelona, Malpaso, 2017; y

obra es de dramaturgo"⁹, nutriendo la naturaleza del hecho teatral como conjunción artística plural; más aún en un momento en que, desde el simbolismo, las distintas artes van indisociablemente unidas. Y más en alguien para quien el desempeño artístico, por saberse nacido bajo el signo del arte, no era sólo una pulsión, sino algo esencial y aun biológico: "Yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo, como el que nace ciego, como el que nace guapo. Dejadme las alas en su sitio, que yo os respondo que volaré bien"¹⁰. Hermenegildo Lanz escribió que Federico "era poeta con visión de pintor y pintaba en sus versos y también con lapiceros infantiles de colores, como un niño de gran genialidad, obediente sin embargo al mandato de su voluntad que todo lo envolvía en melódicos tonos musicales"¹¹. Ya lo observó Jorge Guillén: "esta poesía es poesía siendo pintura, y música y arquitectura"¹².

2. "LA ILUSIÓN DE MI JUVENTUD"

Como les suele ocurrir a los grandes dramaturgos, en García Lorca el veneno del teatro se remonta a la infancia. Un teatrillo fue el primer juguete que compró "rompiendo la hucha" y para el que, ya en el jardín de su casa

Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Granada, Entorno Gráfico Ediciones, 2017.

- 9 Ricardo García Luengo, "Conversación de Federico García Lorca", *El Mercantil Valenciano* (15/11/1935), p. 5.
- 10 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 73-74. Pero sin que ello justifique el mito de poeta instintivo y sin formación que lo ha acompañado, pues como él mismo reconoció: "Y no porque [mi poesía] sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema" ("Poética", *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, p. 485). Luis García Montero, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona, Taurus, 2016, ha desmontado esa concepción romántica.
- 11 Lanz, "Impresiones personales", en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, s. p.
- 12 Jorge Guillén, "Federico en persona", en Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1962, p. LIV.

de Fuente Vaqueros, donde solía representar misas, "su juego favorito"¹³, inventaría sus primeras funciones¹⁴. Sin embargo, como recordó su hermano:

a Federico, más que el teatro de veras, le seducían los juegos de carácter teatral: jugar al teatro, a las marionetas, disfrazar a las criadas y hacerlas salir a la calle vestidas unas veces de manera grotesca, otras de señora con los trajes de calle de mi madre y mi tía Isabel. [...] La ficción, el disfraz, la máscara seducían a Federico niño. Era como una atracción invencible. Y es que ya entonces gustaba de transmutar el mundo de la ficción en una realidad viva, identificar la realidad toda con un sueño fantástico. Más tarde vio la vida como una especie de juego dramático, que incluía un mundo más vasto de misterios y pasiones¹⁵.

En efecto, mantuvo una "visión teatral del mundo: disfrutó y sufrió la vida como un drama universal"¹⁶. El teatro era también un importante hábito familiar y fue decisivo para su educación literaria, según destacó Luis García Montero en su estupenda biografía lectora del joven García Lorca¹⁷. Su niñera, Carmen Ramos, "la Ramicos", como la llamaba cariñosamente Federico, hija de su nodriza y con la que compartió tantos

13 Testimonio de Carmen Ramos, recogido por Claude Couffon, *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 23: "Las ceremonias religiosas, las procesiones de Semana Santa —la del Cristo de la Victoria, patrón de Fuente Vaqueros—, la fiesta del Corpus lo maravillaban: En esa época su juego favorito era "decir la misa" —me explica Carmen—. En el patio había un pequeño muro donde colocaba una imagen de la Virgen y algunas rosas tomadas del jardín. Delante de este improvisado altar nos hacía sentar a su hermano Francisco, a mi madre, a algunos chicos del pueblo y a mí. Cubierto con extraordinarios vestidos de telas rameadas, "oficiaba" con gran convicción. Una sola condición se nos imponía antes de la "ceremonia": era la de llorar durante el "sermón". ¡Mi madre nunca se perdió una!".

14 Francisco García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 13-14 (1993), p. 205; Guillermo de Torre, "Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos", *Clavileño*, 26 (1954), p. 14.

15 García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", pp. 205-206.

16 Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000, p. 45.

17 García Montero, *op. cit.*, p. 38. García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", p. 205, recordó que sus padres los llevaban al teatro con bastante frecuencia.

juegos, recordaba también su fascinación por los títeres que presencié en 1905 en Fuente Vaqueros:

cuando Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes levantando el teatrillo, no quiso retirarse de la plaza del pueblo. En la noche no cenó y se desesperó por asistir al espectáculo. Volvió en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres reemplazó al "altar" en el muro del jardín¹⁸.

Poco después, dado el entusiasmo, su madre le compraría un "teatrillo de verdad" en La Estrella del Norte, tienda del centro de Granada¹⁹. Este juguete constituía de manera natural el punto de partida para sus iniciativas, como recientemente ha subrayado Andrew Anderson²⁰. La primera vocación teatral encontraba en los títeres un terreno fecundo en que desenvolverse, pero también una posibilidad convincente y sugestiva de integración entre literatura y arquitectura, entre pintura y música. Fue el medio perfecto para canalizar su vocación y el continuo afán renovador que caracteriza su práctica teatral desde los comienzos: la oposición frontal al teatro burgués reinante en la escena comercial de su tiempo a partir de la indagación en distintas zonas de sombra, entonces marcadamente marginales, pero conectadas, sin embargo, con el horizonte moderno, al que pertenecía el teatro de títeres²¹.

18 Couffon, *op. cit.*, p. 24. Con variaciones, también en Eulalia-Dolores de la Higuera Rojas, *Mujeres en la vida de García Lorca*, Granada, Editora Nacional / Diputación Provincial de Granada, 1980, p. 166: "Fue una tarde cuando volvía de la iglesia con su madre, que vio en la plaza una tropa de titiriteros armando el garigoló de su teatrillo, y se quedó encantado. Ni comer quiso, con los nervios de que lo llevaran a la plaza; no había quien lo sujetara con la bulla que le entró. Fue entonces cuando, a las ceremonias de las misas y los sermones, juntó las del teatrillo. Mi madre le hacía los muñecos de cartón y de trapos, y se pasaba las horas muertas cosiendo para que el niño estuviera alegre".

19 Higuera Rojas, *op. cit.*, p. 166.

20 Andrew A. Anderson, "Títeres bidimensionales: Lagar, Barradas, Lorca, Lanz", *Aco-taciones*, 48 (2022), pp. 297-329 (p. 320).

21 Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1986, p. 24. Marta Castillo Lancha, *El teatro de García Lorca y la crítica: recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2009, p. 147, ha señalado

La llegada a la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1919 intensificó el contacto de García Lorca con el mundo del teatro y la vida cultural madrileña, gracias a las conocidas relaciones con Eduardo Marquina o Gregorio Martínez Sierra, en vistas al comienzo oficial de su trayectoria dramática con el estreno de *El maleficio de la mariposa* el 22 de marzo de 1920²². Pero el interés por los títeres siguió presente. José Francisco Aranda, seguramente en virtud del testimonio de Luis Buñuel, refirió que Federico acudía al parque del Retiro con el turolense y Juan Chabás a presenciar las modestas representaciones que realizaba el titiritero Félix Malleu, antes domador de leones²³. Pronto Buñuel y Chabás lo ayudaron en sus montajes y —siguiendo siempre lo referido por Aranda— acabó actuando en el salón de actos de la Residencia, donde fue presentado por Buñuel, que, haciendo las veces de telonero, dictó la conferencia “El guiñol”, el 5 de mayo de 1922²⁴. Federico no

con acierto que “la atracción que Lorca sentía por la pintura, la música, el ballet, tan venerada también por los simbolistas, le lleva a la defensa de un teatro total marcadamente anti-naturalista que constituye otro aspecto crucial de su renovación teatral”.

- 22 Véase Andrew A. Anderson, “¿Entre prodigio y protegido? El joven Lorca en Madrid (1919-1920)”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17 (1995), pp. 91-102. Pero no se ha de olvidar la importancia de las piezas teatrales en los *juvenilia*, como dejó claro la excelente edición del *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.
- 23 José Francisco Aranda, *Biografía crítica de Luis Buñuel*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 36-37; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 348; Anabella Cardinali, “Introducción”, en Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, eds. Annabella Cardinali y Christian De Paeppe, Madrid, Cátedra, 1998, p. 14; Ian Gibson, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 138. Sobre Malleu, curioso personaje de aire valleinclanescos, véase Alfonso Ayuso, “Félix Malleu, domador de leones y hombre del guiñol”, *Fantoche. Arte de los Títeres*, 2 (2008), pp. 5-23.
- 24 Según consta en el texto, “El guiñol (conferencia)”, que recuperó Pedro Christian García Buñuel, *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza/Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, pp. 125-133. Posteriormente, siguiéndolo, pues se desconoce el paradero del original, se ha incluido en varias recopilaciones de la obra literaria de Buñuel: *Escritos de Luis Buñuel*, prólogo de Jean-Claude Carrière, ed. e introducción de Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, pp. 45-57; Luis Buñuel, *Obra literaria reunida*, ed. Jordi Xifra, Madrid, Cátedra, 2022, pp. 517-539. También, traducida al gallego, apareció en *Bululú*, 4 (2003), pp. 5-15, con presentación de Esteban Villarocha.

pudo asistir porque desde el verano de 1921 se encontraba en Granada, afanado en terminar sus estudios de Derecho, y no regresaría hasta febrero de 1923²⁵. La conferencia buñueliana, acompañada de proyecciones, desarrollaba un minucioso panorama histórico de la tradición guiñolesca, destacando sus "sugestiones estéticas", sus muchas posibilidades para la vanguardia, "para hacer un nuevo espectáculo de arte", "para hacer un arte nuevo con sus elementos"²⁶. Aunque de manera implícita, el amigo alejado comparecía inevitablemente tanto en las referencias a Cristobica²⁷ —en un esmerado repaso de su tradición— como en otras observaciones sobre la dignificación estética de lo popular y su manejo por los poetas, que remiten a las ideas lorquianas expuestas en la conferencia sobre el cante jondo²⁸. Si en la intervención de Buñuel el títere, como sostiene Jesús Rubio, se encarecía como "una incitación a orear las almas y a rejuvenecerlas"²⁹, un propósito semejante palpita en la fiesta de Reyes.

25 García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 172-173.

26 Luis Buñuel, "El guiñol (conferencia)", p. 132.

27 Denominación granadina de los tradicionales títeres de guante. Sobre la configuración de don Cristóbal, "protagonista absoluto de las farsas que Federico escribió para los títeres", sus elementos y tradición popular, véanse Cardinali (ed.), "Introducción", cit., pp. 31-37 y Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 31-37 y Mónica Hurtado Hernández, *Los cristobitas de Lorca. Tradición y vanguardia en los "puntales del teatro"*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2019, pp. 163-171.

28 Gayle Roof, "Approaching *Las Hurdes*: The Confrontation of Avant-Garde and "Pueblo" In Luis Buñuel's Early Works", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (1993), pp. 91-97 y 108, señala que pese a los puntos de encuentro, Buñuel, imbuido de las ideas lorquianas pero enemigo a ultranza del "folklorismo intelectual", ofrece consideraciones contrapuestas a las de García Lorca respecto de la imitación-inspiración de lo popular, hasta el punto de leer algunas afirmaciones como crítica o ataque al granadino que anticipan desavenencias estéticas posteriores. Pero se ha señalado también la hipotética colaboración de García Lorca y Chabás a la hora de preparar la conferencia: Gibson, *Luis Buñuel*, p. 138; Jordi Xifra (ed), Luis Buñuel, *Obra literaria reunida*, p. 517 y ss. Recuérdese también que, el 10 de febrero de 1935, Chabás presentará la segunda representación del *Retabillo* en el Lyceum Club por parte de La Tarumba, durante la cual Federico ejecuta el acompañamiento musical. Véase Ian Gibson, *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 342.

29 Jesús Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística en España durante el siglo xx", en *Títeres*, Ureña, Fundación Joaquín Díaz, 2004, p. 47.

Por otra parte, la Residencia, lugar de convergencia de tradición y vanguardia, hizo del teatro un motor importante de sociabilidad en el desarrollo de su intensa actividad cultural³⁰. García Lorca, con Buñuel, pudo acercarse a las posibilidades que entrañaba la representación de los clásicos para su aprovechamiento en la renovación teatral, y aun experimentar por sí mismo con las parodias de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en libreto adaptado por el propio Buñuel ("La profanación del Tenorio", parodia de los dos primeros actos de la segunda parte), en cuya representación del 1 de noviembre de 1920 —colofón de una sesión en la que se incluían un *Prólogo* de Luis de Tapia, *Solico en el mundo* de los Quintero y el *Paso de los dos ladrones* de Lope de Rueda— Federico interpretó al escultor³¹. Años después, en las páginas de *Residencia*, con motivo de un nuevo montaje del *Tenorio*, esa representación de "compañeros nuestros que hoy son ilustres catedráticos, ingenieros y hasta cineastas" fue recordada como "sintética y futurista, puesto que el drama de Zorrilla tuvo que ser reducido a unas cuantas escenas capitales servidas con muebles de estos tiempos. Y aun hay quien asegura que en la escena de la hostería, Don Juan apareció escribiendo a máquina"³². Era una forma sugestiva de experimentar con la tradición romántica desde pretensiones vanguardistas que en modo alguno podía caer en saco roto; otra experiencia más cuyo sentido converge en la representación de 1923.

30 Véase Álvaro Ribagorda, *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2011, pp. 260-276.

31 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 85; Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí*, pp. 88-90, con fotografías; Antonio Sánchez Romeralo, "Un *Tenorio* de Buñuel ("Libreto" para una representación en la Residencia de Estudiantes)", *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3 (1989), pp. 357-379; Andrés Soria Olmedo, *Una habitación propia. Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018, pp. 28-29. Alfonso Reyes, "La Residencia de Estudiantes", *Residencia*, 2 (1926), pp. 187-188 (p. 188), recordó haber asistido a la representación: "algunas veces organizan representaciones y fiestas: viejos pasos de Lope de Rueda, églogas de Encina y parodias como la "Profanación del Tenorio", de que disfruté hace unos años".

32 "Los nuevos actores no se han desviado de la tradición iniciada en la primera representación que aquí recordamos. El drama se redujo a sus momentos esenciales y el decorado no pudo ser más abstracto: unas cortinas. Hubo también otros detalles 'abstractos'", "Actualidades y recuerdos", *Residencia*, IV, 1 (1933), pp. 32-34 (p. 33).

El interés temprano por los títeres es común a los tres grandes protagonistas de la fiesta. Manuel de Falla había construido de niño su propio teatro de marionetas³³ y en su infancia gaditana pudo conocer los célebres títeres de la Tía Norica, tradición entonces en su esplendor, que salvaguardaba un legado centenario, muy importante para la renovación teatral³⁴. Por su parte, la vocación plástica de Hermenegildo Lanz —una de las figuras fundamentales del paisaje de García Lorca, a quien conoció en la primavera de 1918, en el mapa cultural de la Granada de comienzos de siglo³⁵— lo acercó también al mundo del teatro. Afirmaría que durante su

33 Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla (nueva edición ampliada)*, Buenos Aires, Ricordi, 1956, p. 26: "Falla, con sus hermanitos, tenía un pequeño teatro en el que representaba comedias que él mismo hacía, y con decoraciones pintadas también por él. Tenía que ser así: no valían las que se podían comprar, ya hechas, y menos si estaban demasiado bien. Al ver la afición del niño, sus padres le compraron un teatro mejor, con figuras de personajes y bien pintadas decoraciones. Pero ya no es lo mismo; ya no sirve; ya lo abandona; ya no quiere, ni sabe, interpretar en él sus creaciones, como la comedia de Don Quijote, que compuso para el teatrillo primero".

34 J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957; Carlos Luis Aladro, *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid, Editora Nacional, 1976; Isabel Vázquez de Castro, *Le théâtre de marionnettes populaire et son influence sur le renouveau scénique au cours du XXème siècle en Espagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001; Francisco J. Cornejo-Vega, "La Tía Norica. Orígenes y difusión", *Fantoche. Arte de los Títeres*, 6 (2012), pp. 14-43.

35 La de la tertulia de El Rinconcillo del café Alameda y del resto de los "europeos de provincias", como los denominó, a imagen de Ezio Raimondi, Andrés Soria Olmedo en un libro ejemplar: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 109-128. Véanse también Andrés Soria Ortega, "Hermenegildo Lanz en la Granada de su tiempo", *Príncipe de Viana. Anejo*, 18 (2000), pp. 393-404 y Emilio Escoriza, Antonio García Bascón, y Andrés Soria Olmedo, *La generación de plata. Los primeros pasos de la vanguardia en Granada*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007. Para Lanz en concreto, importante figura cuya labor bien merecería una tesis doctoral, pueden verse: *Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz: teatro de títeres*, Granada, Diputación Provincial, 1992; Jorge de Persia (ed.), *Hermenegildo Lanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993; José Miguel Castillo Higuera, *Hermenegildo Lanz, Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)*, Granada, La General, 1994; Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada, Diputación de Granada, 2003; Yanisbel Martínez, "Hermenegildo Lanz y los títeres", en *Títeres, 30 años de Etcétera*, ed. Yanisbel Martínez,

adolescencia en Lisboa trabajó en el taller del pintor escenógrafo del Teatro Dona Maria II y ya en los años de infancia pasados en Buenos Aires había conocido a un titiritero italiano; así mismo, en su juventud, siendo estudiante de Bellas Artes en Madrid, tuvo contacto con otro tailandés³⁶. Desde el comienzo destaca además la índole teatral de sus grabados, fruto de una mirada pictórica que propende al dramatismo y delata la concepción escénica del espacio³⁷. Los títeres, asociados a la renovación, ocupan un lugar muy importante en su obra artística, pero también en sus escritos (como "Marionetas") y conferencias, donde predica la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas unida a la "exigencia de sincronizar el futuro con lo mejor del pasado"³⁸ y plasma unas ideas escenográficas "que denotan un carácter avanzado sin abandonar del todo lo tradicional", mezcla del clasicismo y la vanguardia que define su escenografía, "que iría desde un estilo neo-barroco al expresionismo más radical"³⁹.

Los hitos de los primeros años de la década de los veinte irían reuniendo a los protagonistas por la senda artística, especialmente connotada en lo que al sentido de la fiesta se refiere. Se va conformando un ambiente de colaboración y convergencia de artes que cimienta la extraordinaria sinergia que desembocó en la tarde de Reyes. Durante 1921 y 1922, García Lorca y el musicólogo Adolfo Salazar —a quien había conocido en el Ateneo de Madrid en 1919 y que en esas fechas escribe una elogiosa reseña de *Libro de poemas*⁴⁰— trabajan en el proyecto del Teatro Cachiporra Andaluz, recuperación de la vieja tradición titiritera andaluza. De esa

Granada, Parque de las Ciencias, 2012, pp. 28-47; Juan Mata *et al.*, *Fulgor y castigo de Hermenegildo Lanz*, Granada, Diputación de Granada, 2019; Emilio J. Escoriza, "Hermenegildo Lanz: la humildad creativa al servicio de un nuevo civismo cultural en la Granada de Federico", en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero Barrios *et al.*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza / Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 395-406.

36 Martínez, "Hermenegildo Lanz y los títeres", p. 30; y "En busca de la niña que riega la albahaca", *Fantoche. Arte de los Títeres*, 10 (2016), p. 105.

37 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 23-26 y 51.

38 *Ibidem*, p. 86.

39 José Luis Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998, pp. 111-112.

40 Adolfo Salazar, "Un poeta nuevo. Federico G. Lorca", *El Sol* (30/07/1921), p. 3.

época data la primera muestra de títeres, la burla inacabada *Cristobical*, al parecer concebida en dos versiones, una "de *ballet solo*"⁴¹.

El epistolario lorquiano ha dejado testimonios interesantes sobre el desarrollo del proyecto y contamos además con la espléndida reconstrucción cronológica que realizó Piero Menarini⁴². Interesan aquí las huellas de esta tentativa por cuanto permiten ponderar el horizonte en que se inscriben sus propuestas hasta su culminación el 6 de enero de 1923. El 2 de agosto de 1921, tras agradecerle la reseña de marras, Federico informa a Salazar: "Los Cristobital los estoy *machacando*. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa"⁴³. Asoma aquí el García Lorca folklorista, preocupado por rastrear y conservar la tradición popular con la que tan familiarizado se halla desde la infancia⁴⁴, que se desarrollará al calor de oportunos alicientes en los próximos meses. El 1 de enero de 1922, en otra carta deliciosa para Salazar, le cuenta la serenata que la noche anterior le dieron su hermano Francisco y él mismo a Falla con motivo del cumpleaños del maestro; y cómo este, esa misma mañana

se presenta en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el *Cristobital* que yo ya veo como el primer episodio del *Cachiporra*. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche! para otras cosas y asegura que Don Igor y Ravel harían inmediatamente *cosas*! Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se

41 Piero Menarini, "Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobical*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XI, 1/2 (1986), pp. 13-37; "Federico y los títeres: cronología y dos documentos", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 5 (1989), pp. 112-113; Cardinali, "Introducción", p. 11; Christian De Paepe, "Nota previa a esta edición crítica. Autógrafos, apógrafos y ediciones", en Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra*, p. 100 y ss.

42 Menarini, "Federico y los títeres: cronología y dos documentos". Puede complementarse ahora con Hurtado Hernández, *op. cit.*

43 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 124.

44 García Montero, *op. cit.*, pp. 41-59. Véase también Tadea Fuentes Vázquez, *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

llamaría así: Los Títeres de Cachiporra de Granada. Ya ves, Adolfo, como la murga de anoche sirvió para algo. Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el *Cachiporra*, y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro *Cristobital*, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los *Títeres españoles*. Yo estoy muy contento también, porque, si hacemos esto, saldré contigo, Adolfo, en una cosa que es la ilusión de mi juventud. Estoy deseando hablar contigo para empezar ardientemente el trabajo⁴⁵.

Federico encontraba una correspondencia igualmente entusiasta en Salazar, que el 4 de enero cuenta a Falla lo que le ha referido aquel: "me alegraría infinito [que FGL viniera para Reyes] para hablar de los Cristobita, porque los estoy rabiando... Qué ganas tengo de trabajar en serio"⁴⁶.

A la vista de la fascinación temprana por los títeres y el denodado empeño con que acomete el proyecto, no cuesta comprender que se convirtiera en la ilusión de su juventud. No era para menos, dada la ambición con que lo consideran: las colaboraciones de Stravinsky y Ravel; el referente estético de los Ballets Rusos —que actuaron en Granada en octubre de 1917 durante su primera gira y en mayo de 1918— evocado por la denominación de Títeres españoles⁴⁷. Los Títeres de Cachiporra miraban así a uno de los paradigmas renovadores más sobresalientes del panorama europeo⁴⁸, que Henríquez Ureña destacó como el mejor ejemplo inter-

45 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 138.

46 Recogida por Maurer en García Lorca, *Epistolario completo*, p. 135, n. 372.

47 Christopher Maurer, "García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los Ballets Rusos", en *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada / Cátedra Federico García Lorca, 1997, p. 59. Desarrolló esta y otras cuestiones en *Federico García Lorca y su Arquitectura del cante jondo*, Granada, Comares, 2000, pp. 29-42.

48 Lo sintetiza perfectamente Guido Salvetti, *El Siglo XX. Primera Parte*, en *Historia de la música*, ed. española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona, trad. Carlos Alonso, Madrid, Turner, 1977, vol. VI, p. 66: "La radical renovación que aportó Diaghilev al ballet tradicional consiste esencialmente en haber dado igual importancia a los elementos constitutivos del mismo: coreografía, escenografía y música. [...] La concepción de los Ballets Rusos tiene algo de wagneriano, con la insistencia de Diaghilev y Fokine en una "fusión de las artes" que debía realizarse en el ballet. Pero luego, en la sustancia, el resultado es de una modernidad total: en efecto, no se

nacional del "escenario artístico"⁴⁹, con pocos paralelos en la situación de la escena española a la hora de procurar un espectáculo total mediante la integración de las artes, si exceptuamos el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, en el que trabajaron importantes pintores y escenógrafos como Rafael Barradas, Manuel Fontanals o Santiago Ontañón. La exploración vanguardista de la tradición cobra también un papel destacado en los Ballets Rusos, de manera que al proponer el alcance transnacional del proyecto, García Lorca y Falla están vislumbrando "el sueño de un teatro que, basándose en una tradición regional, pierda ese carácter ante un público internacional". En efecto, el arte moderno de Diaghilev, donde lo local trasciende y se abre a lo universal, refuerza la pretensión cosmopolita, "símbolo de cómo lo folklórico podía trascender las fronteras nacionales, y transformarse, mediante la estilización, en arte moderno"⁵⁰. Las posibilidades de recreación de lo tradicional bajo el prisma moderno de los Ballets Rusos ya las había experimentado Falla con *El sombrero de tres picos* (con decorados y figurines de Picasso), cuyo impacto, recordado por Rafael Alberti, llevó al autor de *La arboleda perdida* a destacar la extraordinaria significación de este arte espectacular como "el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pic-

trata de coordinar íntimamente cada una de las artes para lograr un arte superior; se trata más bien de dar a cada arte una libertad total respecto a la otra, de modo que cada una de ellas pueda desarrollar totalmente sus propias reservas". Véase también Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid, Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, con numerosos estudios y material gráfico.

49 Pedro Henríquez Ureña, "La renovación del teatro", *España*, (29/05/1920), pp. 9-11 (p. 10).

50 Maurer, *op. cit.*, p. 42. Recuerda el prestigioso hispanista que Stravinsky, según reza en sus memorias, consideró con su colaborador Charles Ferdinand Ramuz "la idea de crear una especie de teatrillo andante, fácil de transportar de un lugar a otro y de llevarlo a los pueblos más remotos" (p. 42), lo cual informa de la "hermandad espiritual" de Stravinsky, Ramuz, García Lorca, Falla, Lanz y Mora Guarnido, como señaló Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 177. Véase también Mario Hernández, "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres", en "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992, p. 229.

tórico que inauguraba el siglo xx"⁵¹. Otros estrenos notables de los Ballets Rusos, como el de *Parade*, en París, con argumento de Cocteau, contribuyeron a fijar ese punto de referencia "para todos aquellos que, como García Lorca, pretendían realizar una intensa labor de regeneración del teatro y convertirlo, así, en un ámbito para la integración de las diversas artes"⁵².

Pero en 1922 los preparativos del primer Concurso de Cante Jondo, celebrado durante las fiestas del Corpus (13 y 14 de junio), con intensa participación de Federico, Falla, entonces instalado ya en Granada, y el resto de los compañeros reunidos en torno a la tarde de Reyes, redundaron en el necesario aplazamiento del proyecto guíñolesco. No es este el lugar para reconstruir el acontecimiento⁵³, sino para subrayar que se va gestando un ambiente de lo más oportuno y favorable para sus propósitos, como destacó Marie Laffranque al analizar "les conditions de la formation esthétique" lorquiana en el contexto de la vida cultural granadina⁵⁴, que es clave también para comprender su sentido.

51 Rafael Alberti, "Evocación", en *España y los Ballets Russes*, eds. Lynn Garafola y Vicente García Márquez, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 20-21: "Creo que fue en 1919 cuando tuve la oportunidad de presenciar la representación de *Le Tricorne* de Manuel de Falla por los Ballets Rusos de Diaghilev... Aunque ya había enloquecido Nijinsky, el ballet ruso de Diaghilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma "jonda", profunda, de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella".

52 Peral Vega, *Pierrot / Lorca*, p. 91.

53 Remito a Jorge de Persia (ed.), *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992. Una reflexión crítica*, prólogo de Antonio Gallego Morell, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992. Véanse también Gibson, *Federico García Lorca I*, pp. 303-328; Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, prefacio de Andrés Soria Ortega, Granada, Universidad de Granada, 1990; Jorge de Persia, "Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional", *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, ed. Susana Zapke, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 67-88; Maurer, *op. cit.*, con grabaciones originales del concurso y discografía flamenca utilizada por García Lorca.

54 Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Reserches Hispaniques, 1967, pp. 21-56. García Montero, *op. cit.*, pp. 209 y ss. ha incidido en la oportunidad del concurso para los caminos estéticos que estaba recorriendo García Lorca.

El hilo conductor de utilización de la tradición con fines modernos encuentra ramificaciones importantes que harán de la fiesta de Reyes una suerte de prolongación de los ecos "de esa magna comunicación artística" que supuso el concurso⁵⁵. En efecto, la actitud y el empeño responden al mismo planteamiento, como señaló Mario Hernández⁵⁶, pues igual que para el Teatro Cachiporra Andaluz se buscaba recuperar la vieja tradición de títeres, la iniciativa —con Falla a la cabeza— de reivindicación intelectual del "canto primitivo andaluz" —según reza el magnífico cartel vanguardista de Manuel Ángeles Ortiz⁵⁷— pretendía rescatarlo de su reclusión "en las tabernas malolientes o en la mancebía", de su degradación flamenquista y comercial en cafés cantantes, para ennoblecerlo⁵⁸ e incidir en su "importancia histórica y artística" como destacó Federico en la conferencia que dictó el 19 de febrero en el Centro Artístico: "¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! [...] Los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones"⁵⁹. Las teorías expuestas por Falla y García Lorca en el concurso, siguiendo la lección del musicólogo Felipe Pedrell, también convocado en la parte musical de la fiesta de Reyes, se dirigen en busca de las esencias de que está provista la cultura primitiva. Pero no desde una perspectiva cerrada o localista, sino como vestigio de su universalidad, de su estado "supranacional", en palabras de

55 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 149.

56 Mario Hernández, "Retablo de las Maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres" en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos, con decorados y dibujos de Hermenegildo Lanz*, catálogo al cuidado de Mario Hernández, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Fundación Federico García Lorca, p. 36.

57 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, p. 82, sugiere la posible participación de Lanz en su confección.

58 Persia, "Lorca, Falla y la música", pp. 75-78; Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, p. 15.

59 Federico García Lorca, "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo", en *Obras, VI. Prosa, I*, ed. Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994, p. 207. La conferencia fue reelaborada en Nueva York en 1930, y dictada desde entonces en varias ocasiones, como "Arquitectura del cante jondo". Para las diferencias y la concepción lorquiana del cante jondo es fundamental el citado libro de Maurer.

Falla⁶⁰. Lo mismo, desde la filología, ilustraban los romances, manifestación hispánica de poesía épico-lírica tradicional, como testimonios de la balada paneuropea, desarrollada en toda la extensión del continente, en sus respectivas tradiciones: inglesa (*ballad*), francesa (*ballade*), alemana (*Volksballade*), italiana (*ballata*), rusa (*ballada*)... El objetivo será poner esos estados de pretendida y universal pureza estética en diálogo con la modernidad, como ejemplificaba la música⁶¹. La estela de estos planteamientos que explican lo imperecedero de la renovación literaria de la época se prolonga, entre otros casos notables, en la querencia por aquellos representantes de la tradición primitiva como Juan del Encina, cuyos ecos musicales y dramáticos, gracias al propio Falla y a Alberti, siguieron resonando en el exilio⁶².

El Concurso de Cante Jondo, por tanto, era una ocasión idónea que potenciaba a la postre el interés precoz de Federico por la tradición popular⁶³, que no puede dejar de contemplarse, sin embargo, desde una perspectiva histórica de más amplio alcance, a la luz de la reformulación, reinterpretación y refundamentación de la cultura en términos nacionales, en el marco del proceso de construcción de la nación —un producto histórico, artificial y no inmutable, inherente y preexistente a la historia, como sólo *creen* los nacionalistas— y de la cultura nacional española des-

60 Manuel de Falla, "La proposición del cante jondo", en Molina Fajardo, *op. cit.*, p. 172.

61 Ya advirtió Daniel Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en Ildefonso Manuel Gil (coord.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1975, p. 47, de la actitud compartida entre la "profunda estilización" de lo tradicional en la poesía lorquiana y la creación musical de Falla. Véanse además Susana Zapke, "Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes", en *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, pp. 41-49; Persia, "Lorca, Falla y la música", p. 75.

62 Véase Alberto del Río Nogueras y Antonio Martín Barrachina, "Falla, Alberti y los ecos del cancionero renacentista en Argentina", en prensa.

63 Maurer, "García Lorca y el arte tradicional", y Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, pp. 33-37, lo han enmarcado muy bien en su realidad histórica y cultural. Véanse también Federico de Onís, "Lorca, folklorista", *Revista Hispánica Moderna*, 3-4 (1940), pp. 369-371; Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional", pp. 23-72; Christopher Maurer, "Lorca y las formas de la música", en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, pp. 235-250; Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, pp. 245-268.

de el siglo XIX —magistralmente estudiado por José Álvarez Junco⁶⁴— que retomará, ya en el XX, el proyecto nacional liberal (Institución Libre de Enseñanza, regeneracionismo, II República). Fue además, a lo largo del primer tercio del siglo, cuando cristalizó la plena nacionalización de la vida política, social y cultural española⁶⁵. El interés por las formas del primitivismo, la tradición, el folklore y la cultura popular se incrementa en la medida en que se convierten en los materiales con los que edificar las distintas manifestaciones de la cultura nacional, según lo que, en términos de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, se ha denominado “la invención de la tradición”⁶⁶. Volviendo al caso de la música, la tradición musical nacional, esto es, lo construido o inventado por tal, se convierte en el fértil sustrato de la inspiración de Barbieri, Pedrell, Romeu, Falla, Albéniz o Granados, en cuyos estudios y composiciones se fragua una innovación prodigiosa que, además de conformar la música nacional, estilizando los sustratos en manifestaciones estéticas que perpetúan el legado romántico de la cultura nacional (alhambrismo, andalucismo), al igual que harán otros productos literarios (*Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*), dará lugar al sinfonismo español contemporáneo⁶⁷.

En este paisaje de revalorización del arte tradicional y de su empleo original para la renovación artística son varias las perspectivas y disciplinas que, de nuevo, se interpenetran: la filología y la historiografía (Menéndez Pidal, Altamira), la poesía (Juan Ramón Jiménez) y la música (Barbieri, Pedrell, Falla, Salazar), a las que se suma, como se ha señalado, la importancia del primitivismo, que ofrecerá los fundamentos para el arte de vanguardia⁶⁸. Como muy bien explica Andrés Soria Olmedo, el

64 José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

65 Juan Pablo Fusi, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000, p. 238.

66 Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

67 Véase Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, pp. 258-266 y Fusi, *España*, p. 237. Con más detalle, Leticia Sánchez de Andrés, “España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX”, en Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpuru y Andrés de Blas Guerrero (dirs.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 464-478.

68 E. H. Gombrich, *La historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella, Nueva York /

“impulso hacia lo nuevo” comporta también una atención nueva hacia el pasado, según la cual la tradición, popular y culta, se mira “con ojos de vanguardista”: el arte nuevo se torna el “filtro” que rige el diálogo con el pasado para verlo en función del presente⁶⁹. Federico está perfectamente situado en las coordenadas estéticas de su tiempo, en el horizonte ideológico de las vanguardias, según destacó el profesor Juan Carlos Rodríguez: “la raíz romántica del arte como verdad popular suponía, pues, un sustrato populista, pero este hecho tenía que ser *estilizado* para poder convertirlo en arte”⁷⁰. En efecto, era preciso someter los materiales tradicionales a un proceso de estilización para no quedarse en la arqueología, la copia o la contrahechura hueca. García Lorca había tenido la ocasión de aprenderlo en figuras cercanas. Juan Ramón, en su *Segunda antología*, declaraba que

lo exquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. [...] La sencillez sintética es un producto último —los primitivos, que, claro es, no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia— de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte⁷¹.

Falla defendía que “la música novísima es producto de la renovación de aquella otra de tantos siglos olvidada” y “la gloria de la música nueva” radica “en restituir al arte el tesoro abandonado, aprovechando al mismo tiempo, en cuanto a artificio exterior, la enseñanza admirable que nos han

London, Phaidon, 2009, pp. 555 y 562-563. En la conferencia pronunciada en la “Noche de gallo” (27 de octubre de 1928) advierte García Lorca: “La pintura [...] llega hoy sapientísima y vieja a un campo lírico donde tiene necesariamente, siguiendo un proceso biológico, que salir desnuda de su antigua piel, pintura niña, hermana de las estilizaciones de la época cavernaria y prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes” (“Sketch’ de la nueva pintura”, en *Obras completas I (Prosa y poesía)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2019, p. 186).

69 Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, p. 32.

70 Juan Carlos Rodríguez, *Lorca o el sentido. Un inconsciente para la historia*, Madrid, Akal, 1994, p. 43.

71 Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pp. 261-262.

legado los últimos siglos"⁷². Partir de lo local auténtico había de dar un resultado moderno, que lo acercara lo universal, como defendía Salazar al reseñar el ciclo para piano y canto *L'infantament meravellós de Schahrazada* de Robert Gerhard, donde habla de "absorber el jugo popular, [...] tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he aquí la tesis"⁷³. Son términos y planteamientos propios del debate estético del momento, en busca de un horizonte cada vez más amplio que, según los principios del arte nuevo, propende a la generalidad. De ahí la preocupación por la universalidad como aspiración y garantía de su expresión, que, como explicaba Guillermo de Torre al arrimo de Eugenio Montes, marca también el diálogo con la tradición, pues "lo universal es general y local", lo que explica que la obra "de valor universal pueda ser gustada con plenitud de entusiasmo, tanto en su medio nativo, por virtud de las cualidades locales que posee, como en un medio exótico, merced al valor de amplia universalidad que irradia"⁷⁴. Las palabras de García Lorca en el banquete (8 de marzo de 1928) con motivo de la aparición de la revista *gallo* son un perfecto testimonio de la asimilación de estos planteamientos, defendidos con convicción:

Todos a una. Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa. Sólo así podremos arrancar los más ocultos y finos tesoros indígenas. Revista de Granada, para fuera de Granada, revista que recoja el latido de todas partes para saber mejor cuál es el suyo propio; revista alegre, viva, antilocalista, antiprovinciana, del mundo, como lo es Granada. [...] No somos nosotros ya, gracias a Dios, los granadinos que se encierran, sino los que salen, los que buscan, y los que necesariamente encontrarán⁷⁵.

La evolución lorquiana, como explicó Daniel Devoto, ilustra "de manera perfecta sobre ese paso decisivo de lo nacional —casi lo regional— raíz y

72 Manuel de Falla, "Introducción a la música nueva", en *Escritos sobre música y músicos*, ed. Federico Sopeña, Madrid, Espasa Calpe, 1950, p. 40.

73 Adolfo Salazar, "Revista de Música", *El Sol* (16/01/1920), p. 9.

74 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. José Luis Calvo Carilla, Navarra, Urgoiti, 2002, p. 312.

75 García Lorca, "Banquete de gallo", en *Obras*, VI. *Prosa*, I, p. 370.

trampolín, a lo universal, a lo de todos y de siempre”, pues tanto García Lorca como Falla “utilizan lo que los rodea para reconocerse y componerse, encarnado en ellos el acento de su pueblo para luego ascender y trascender en una total universalización”⁷⁶. Desde esta perspectiva se entiende el afán de “recoger la tradición con tono moderno”⁷⁷ que convierte a Federico, en palabras de Soria Olmedo, en “el paradigma de ese receptor del pasado que lo revisa en función del presente”⁷⁸, con un alcance cuasi etnográfico⁷⁹ que sintetiza a la perfección, en una suerte de culminación, “Juego y teoría del duende” (1933). Como concluye Maurer, la estética lorquiana de lo tradicional valora lo auténtico desde una posición activa, que procura su divulgación y su transformación en una recreación original, no su cita o recopilación o estudio, en la búsqueda “de la armonización perfecta del presente y del pasado, de lo tradicional

76 Devoto, “Notas sobre el elemento tradicional”, p. 72.

77 García Lorca, “Prólogo a una trilogía teatral”, p. 215.

78 Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, p. 19.

79 Cfr. Rafael Alberti, “Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca poeta y amigo*, ed. e introducción de Luis García Montero, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985, pp. 115-116: “¡Época [la de la Residencia] de entusiasmo, de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía, de recuperación, de entronque con su viejo y puro árbol sonoro! Ante ese piano he presenciado graciosos desafíos —o, más bien, exámenes— folklóricos entre Lorca, Ernesto Halffter, Gustavo Durán, muy jóvenes entonces, y algunos residentes ya iniciados en nuestros cancioneros. —¿De qué lugar es esto? A ver si alguien lo sabe —preguntaba Federico, cantándolo y acompañándose: *Los mozos de Monleón / se fueron a arar temprano / —¡ay, ay—, / se fueron a arar temprano...* En aquellos primeros años de creciente investigación y renacido fervor por nuestras viejas canciones y romances ya no era difícil reconocer las procedencias”; García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 185: “apuntemos a este propósito el conocimiento extraordinario [de Federico] de la múltiple y variada España, de sus monumentos y paisajes, de las gentes que los pueblan, de sus modos de vida, sus hablas y sus comidas, sus danzas y sus cantos. No un conocimiento de viajero o de geólogo o de folklorista, sino una comunicación, una inmersión, donde la gira caprichosa, la invitación del amigo, el viaje fortuito, lo llevaban sin propósito ni cálculo a los últimos rincones de España; “Yo he recorrido cientos y cientos de pueblecitos”, dice al comienzo de la *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*, edición facsímil y transcripción de Manuel Fernández Montesinos y Andrés Soria Olmedo, preliminar de Andrés Soria Olmedo, Granada, Edición del Cincuentenario, 1986, p. 22.

y lo culto, de lo colectivo y lo individual, de lo que se lee y lo que se cuenta y canta”⁸⁰.

La utilización culta del arte tradicional redundaba así en una lectura modernizadora de la tradición. En la pretensión de dignificar ese acerbo, la tradición se abre al futuro, deja de ser la calle de dirección única que retrotrae a la infancia para convertirse en sendero transitable, en “camino de indagación” que evidencia las provechosas posibilidades del diálogo con la vanguardia⁸¹. Es el planteamiento que, según lo que pedía la reactualización, adoptarán para la renovación teatral en la fiesta de Reyes con los títeres, que suponen claramente la unión de las dos direcciones (hacia el pasado y hacia el futuro): “tanto la recuperación de una tradición como el fruto de una tensión y atención vanguardista”⁸².

Tras la celebración del concurso, en julio, vuelve a recuperarse la idea guñolesca. José Mora Guarnido refiere a Melchor Fernández Almagro los proyectos en que están implicados desde El Rinconcillo, “en aquella época, [...] ardiente retorta de proyectos innumerables”⁸³, entre los cuales,

80 Maurer, “García Lorca y el arte tradicional”, p. 61. Del mismo modo, como advierte Luis García Montero, “El taller juvenil”, en *La mirada joven*, p. 87, “el neopopularismo natural de García Lorca no debe entenderse como la marca inmediata y espontánea de una herencia original, sino como una conquista, una apuesta estética seriamente elaborada”.

81 García Montero, *op. cit.*, pp. 145-147.

82 Menarini, “Federico y los títeres”, p. 105.

83 José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 159. También lo destacó Hermenegildo Lanz, “Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928 y 1935”, en Mata, *Apología y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 149-150: “No perdíamos instante, unos y otros nos emulábamos en iniciativas procurando superarnos y superarlas. Cada una, fuera de quien fuere, la acogíamos y le dábamos cima; inmediatamente surgía otra que no tardaba en verse llevada a la práctica y así una y otra vez, sin paro ni descanso. Igual que el agua, cuando surge del manantial forma el río, así nosotros, manantiales de ideas, formábamos corrientes de ideas, formábamos corrientes impetuosas, que se perdían en el mar humano, después de fecundar las tierras por donde pasaban. [...] no podía formar parte en el grupo, de quienes todo lo daban a los demás, aquel o aquellos egoístas vanidosos que se creían solos y reservados a la pública admiración, como dioses del Arte”.

uno de ellos es un viaje a la Alpujarra de Federico, Falla, [Manuel Ángeles] Ortiz, [Fernando] Vilchez, algún que otro más y yo, llevando un guñol y unos romances para costearnos dando funciones en los pueblos. Otro es la fundación de un teatro mimado español. Federico y Ortiz han tenido la idea de hacer un teatro de muñecos planos con fondos como los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español⁸⁴.

La conjunción de la tradición con la vanguardia es patente desde el origen y aparece ya alentada por ese afán de exploración del pasado con fines modernos que marcará la sesión de 1923 y otros proyectos futuros, como La Barraca, en la que trabajará también el pintor y escenógrafo Manuel Ángeles Ortiz, tras haberse familiarizado en París con el surrealismo de la mano —entre otros— de Luis Buñuel, en cuya segunda película, *L'âge d'or*, figuró como actor y con quien trabajó también en el doblaje⁸⁵. El mismo mes, Federico, con renovada emoción⁸⁶, escribe a Falla:

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a la Alpujarra. Ya sabe V. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos *Cristobical* llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. [...] Nosotros con que pongamos un poquito de amor en este asunto podremos hacer *arte* limpio y sin pecados y no *alte*. [...] Manolito [Ángeles Ortiz] y usted pueden hacer cosas preciosas y [José] Mora [Guarnido], que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo⁸⁷.

El alcance internacional se va restringiendo a las posibilidades inmediatas del dominio local con la excursión a la Alpujarra. Pero no por ello

84 Antonina Rodrigo, *Memorias de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 120-121.

85 Su testimonio en *ibidem*, pp. 270-271.

86 Ha de notarse la importancia del proyecto, porque las dos cartas inéditas a Adolfo Salazar recuperadas por Soria Olmedo, *Una habitación propia*, pp. 37-44, han confirmado que 1922, lejos de la Residencia, fue un año con horas realmente bajas para Federico.

87 García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 153-154.

el proyecto se torna menos exigente y ambicioso desde el punto de vista estético, buscando la armónica integración de las artes y evitando la contrahechura folklórica del "alte", esto es, alcanzando las esencias de lo tradicional pero estilizando lo popular y depurando lo local, sin caer en lo localista ni hacer pastiche⁸⁸. En consonancia con el reconocimiento cada vez mayor de sus condiciones y facultades "de poeta puro, de artista exquisito, que es lo [que] se debe ser", que Federico había manifestado a su familia en marzo de 1921⁸⁹.

En fechas cercanas, desde Granada, una carta a Melchor Fernández Almagro atestigua el impulso que ha tomado el proyecto, en una situación de intenso trabajo creativo: "He venido a saludar a los amigos y a tratar de un asunto precioso con Falla. Se trata de los títeres de Cachiporra que estoy fabricando, en los que el maestro tendrá parte activa. [...] Estoy trabajando bastante"⁹⁰. En efecto, la creación lorquiana se encuentra en estado de gracia: además de varias suites a que alude en la carta y al proyecto de "Las meditaciones y alegorías del Agua", escribe entonces el principal manuscrito de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, fechado el 5 de agosto de 1922, año al que se remonta igualmente el primer proyecto de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*⁹¹... Y aparecen ya menciones de obras que acabarán siendo *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*, lo que prueba, como advirtió Soria Ortega, que la fiesta de Reyes "no es un eslabón aislado", pues "su fecundidad será mucha, porque de él arrancarán otras creaciones"⁹².

3. "UN GUIÑOL EXTRAORDINARIO"

El proyecto de llevar los títeres por la Alpujarra tampoco llegó a término, debido a la necesidad de Federico de centrarse en los exámenes de enero

88 Maurer, *op. cit.*, pp. 31-33.

89 "Cada día odio más la populachería y el aplauso del ignorante: Nunca me veréis como a Villaespesa", García Lorca, *Epistolario completo*, p. 105.

90 *Ibidem*, p. 155.

91 Margarita Ucelay (ed.), "Fragmentos y bocetos inéditos", en Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 26-27.

92 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 153.

para terminar al fin su licenciatura. La fiesta de Reyes se ha entendido, por tanto, como el modo de canalizar las iniciativas previas con un proyecto "de más fácil realización"⁹³.

Ya en vísperas del acontecimiento, a finales de diciembre de 1922, García Lorca escribe a Fernández Almagro para invitarlo; le refiere los detalles de lo que "será un Guiñol extraordinario" y lo hace partícipe del entusiasmo general de los implicados: "Estamos todos contentísimos. Falla parece un chico diciendo "¡Oh, va a ser una cosa única!". Anoche se quedó hasta las tantas trabajando y copiando las partes de los instrumentos con el mismo entusiasmo que un muchacho lo haría"⁹⁴.

El título de la sesión, *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*, situaba el espectáculo en la recreación de la tradición andaluza de guiñol, reforzando así la categoría de compañía que adquirirían los protagonistas como Teatro Cachiporra Andaluz⁹⁵, cuyo "acto de inauguración" como grupo teatral, formalización de los Títeres Españoles, se llevaría a cabo esa tarde⁹⁶. Pero, igualmente, las circunstancias de los protagonistas añaden otra justificación. José Mora Guarnido recordó que para el estreno en París (25 de junio de 1923) de *El retablo de Maese Pedro* (estrenado en versión orquestal el 23 de marzo en Sevilla) "se hacía indispensable una prueba" y "Federico propuso entonces hacer el ensayo en su casa, montando un retablillo de muñecos con el que obsequiaría a los hijos de los amigos en la próxima

93 Gibson, *Federico García Lorca 1*, p. 334; Anderson, "Títeres bidimensionales", p. 314.

94 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 165. Maurer (en *ibidem*, n. 485) recuerda que Federico, en una entrevista de 1933 durante su viaje a Buenos Aires [Pablo Suero, "La Barraca de García Lorca", *Noticias Gráficas* (16/10/1933), p. 12], evocó el acontecimiento, subrayando el esmero con que lo preparó Falla: "Tres días antes del estreno de nuestro teatro, entro yo en casa de Falla y oigo tocar al piano... Con los nudillos golpeo la puerta... No me oye... Golpeo más fuerte... Al fin, entro... El maestro estaba sentado a instrumento ante una partitura de Albéniz. "¿Qué hace usted, maestro?" "Pues estoy preparándome para el concierto de su teatro...". Así es Falla, para entretener a unos niños se perfeccionaba, estudiaba... Porque Falla es eso, conciencia y espíritu de perfección".

95 M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Fundación Federico García Lorca / Tabapress, 1992, p.36.

96 Menarini, "Federico y los títeres", p. 109; Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 48.

fiesta de Reyes", experiencia de la que "nació el proyecto definitivo del *Retablo*"⁹⁷. En efecto, durante la ejecución de la obra de Falla se emplean las mismas técnicas que en la fiesta, combinando muñecos (don Quijote, Sancho, Maese Pedro...) con figuras planistas (don Gaiferos, Melisendra, Carlomagno...). Hermenegildo Lanz se ocupó de la construcción del teatro y la pintura, de las cabezas de los muñecos y, junto con Manuel Ángeles Ortiz (diseñador de telones, retablo, embocadura y fachadas) y Hernando Viñes, quienes se encargaron de los figurines, de las figuras planas y el decorado⁹⁸. De ahí que, en carta a Lanz, Falla dijera que la puesta en escena era "continuación parisina de nuestros trabajos cachiporricos de Granada"⁹⁹, y que el propio Lanz recordara la fiesta como "un prolegómeno de lo que [...] había de estrenarse en París, con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*"¹⁰⁰.

Hay que lamentar, con Soria Ortega, que la sesión no fuera filmada para poder acercarnos a ella en toda su evidencia de espectáculo total¹⁰¹. Han quedado sin embargo recuerdos directos de los asistentes (Francisco e Isabel García Lorca, Lanz y Mora Guarnido), los siete títeres y sus trajes, numerosas figuras planas, varios decorados y fotografías, partituras y el programa de mano, no menos interesante, que hacía las veces de invitación¹⁰². Son testimonios que permiten reconstruir en lo posible el

97 Mora Guarnido, *op. cit.*, pp. 164-165.

98 Yvan Nommick, "El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla", en *El Quijote, biografía de un libro*, Madrid, BNE, 2005, p. 146.

99 Carta a Hermenegildo Lanz, París, 28 de abril de 1923, reproducida en *Poesía*, 36-37. *Número monográfico dedicado a Manuel de Falla*, bajo la supervisión de Jorge de Persia, 1991, p. 175.

100 Hermenegildo Lanz, "Marionetas", s. p.

101 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 150.

102 El programa, que ha sido reproducido en numerosos lugares, se conserva tanto en la Fundación Federico García Lorca como en el Archivo Manuel de Falla. Federico lo envió, antes de la fiesta, como invitación, y después, como recuerdo, a varias personas (Fernández Almagro, Regino Sáinz de la Maza, Guillermo de Torre...). Las fotografías, reproducidas después por Guillermo de Torre o José Francés, pudieron ser obra de Francisco García Lorca o Mora Guarnido, en su calidad de cronista, distribuyendo después Federico y otros protagonistas varios juegos, como señalan Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 157, y Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 34. Los herederos de Hermenegildo Lanz han preservado numerosos elementos escenográficos de la fiesta. Los diez trajes se conservan en la

desarrollo de la sesión y la puesta en escena y ayudan a explicar su significado.

El teatrillo se instaló en el hueco de la puerta que separaba el gabinete de la sala, en un escenario que "no tendría más de metro y medio de ancho", con telón hecho con "dos pañuelos populares en rojo y blanco, de los que llaman de 'sandía'", según recordó Francisco García Lorca¹⁰³.

Fundación Federico García Lorca (véase *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. IV. Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*, ed. Christian De Paepe, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Federico García Lorca, 1996, pp. 79-81). En cuanto a los decorados, parte de la embocadura se encuentra en la Fundación, y en la Huerta de San Vicente se hallan algunos en exposición permanente. Otros pertenecen a la colección del Ayuntamiento de Granada. En la muestra *Títeres de Cachiporra y la representación de 1923* (1992, Casa Museo de Federico García Lorca, Fuente Vaqueros) se exhibieron muñecos, figuras planistas, bocetos y la embocadura del teatro. Dicha embocadura se reconstruyó en el marco de la exposición *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)* (Círculo de Bellas Artes, 1992) y se conserva en la casa museo de Fuente Vaqueros. También la exposición *Títeres. 30 años de Etcétera*, celebrada en junio y julio de 2013 en el Parque de las Ciencias de Granada, mostró muñecos, figuras planas, bocetos y decorados, reconstruidos a partir de las fotografías, de Hermenegildo Lanz. También, ese mismo año, y en Granada, se exhibieron muñecos y decorados en la exposición *Son de carnecilla*, dedicada a Manuel de Falla y el títere (Asociación de Amigos de la Orquesta Ciudad de Granada, Archivo Manuel de Falla y Fundación Caja Rural Granada). Dan cuenta de ellas Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas*, pp. 116 y 130; y Yanisbel Martínez "Títeres de Cachiporra en Granada": <<http://www.titeresante.es/2012/11/titeres-de-cachiporra-en-granada/>> (consultado el 10/01/2023). En la gran obra de Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress / Fundación Federico García Lorca, 1990, p. 237, se catalogaron algunos de los decorados. También se reproducen varios, por ejemplo, en Persia (ed.), *Hermenegildo Lanz escenógrafo*, p. 9 y, montados en dioramas por Enrique Lanz Durán, en Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 26-27.

103 García Lorca, *Federico y su mundo*, 270 y 274. En el libro se recogen varias fotografías de la sesión.

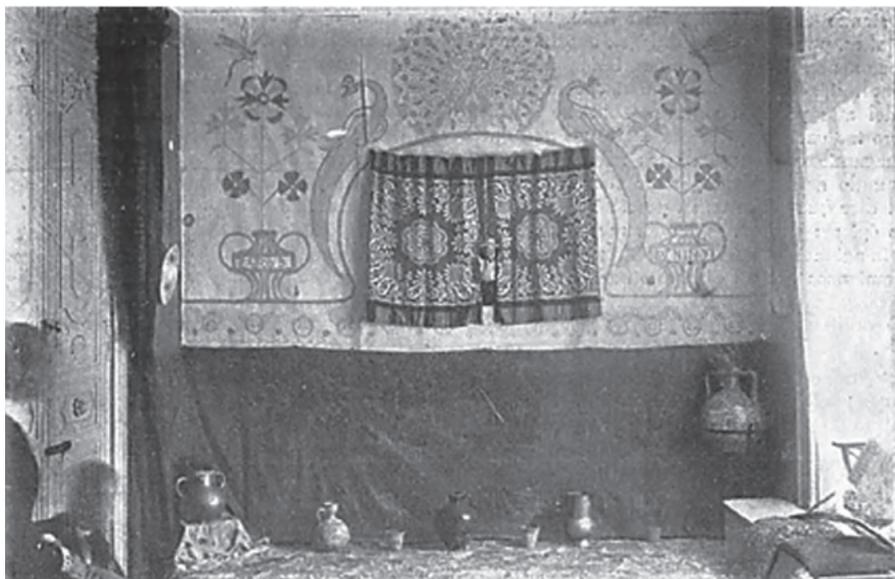


Figura 1. Embocadura del teatro instalado en la casa familiar

Como se puede apreciar, la embocadura se caracteriza por la estilización de elementos tradicionales, plásticos y ornamentales, con una perfecta disposición simétrica organizada a partir de los tres pavos reales que enmarcan el telón, con sendos floreros en los extremos en los que se inscribe: "TEATRO DE LOS NIÑOS". La imaginería, con marcada reminiscencia de jardín modernista, con su bestiario característico (pavos reales, libélulas), adquiere una significación muy precisa junto con el lema que define al teatrillo. Por un lado, la representación única y privada, al modo del teatro de cámara¹⁰⁴, hay que encontrarla con la renovación teatral, que hubo de buscar las "catacumbas de los pequeños teatros de cámara"¹⁰⁵, punta de lanza de las propuestas experimentales por ser el espacio donde, vedada la innovación de los teatros comerciales, encuentran acomodo y fundamento¹⁰⁶. Así mismo, en esa tradición experimental, es claro el referente

104 Soria Ortega, "Hermenegildo Lanz", p. 394.

105 Gregorio Torres Nebrera, *El posible / imposible teatro del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 18.

106 Urszula Aszyk, "El teatro español frente a las vanguardias del siglo xx", en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, coords. A. David Kossoff et al.,

del Teatro de los Niños de Benavente, como señaló Mario Hernández¹⁰⁷, igual que el desarrollo del teatro infantil por esos años, como testimonia la programación de piezas de Luis de Tapia, Manuel Abril o Tomás Borrás durante la Navidad, en el Teatro Eslava, por parte de los Martínez Sierra.

Sin olvidar la circunstancia en que se desarrolla la fiesta, como tampoco su público preferente, considero que hay que poner la denominación del teatro en relación con uno de los objetivos fundamentales que marca la temprana relación de García Lorca con los títeres, según ha destacado Emilio Peral Vega: alcanzar el "aniñamiento del espectador"¹⁰⁸. Para la renovación teatral, la recuperación de los fundamentos de la teatralidad y la consecución de un espectáculo artístico requerían esa condición, como dejó claro Jacinto Benavente en el prólogo de *Los intereses creados*: "el autor sólo pide que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbucesos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertirnos con sus niñerías"¹⁰⁹. También en un prólogo al segundo espectáculo de *El Cántaro Roto*, con fecha de 28 de diciembre de 1926, Valle-Inclán aludió a

las funciones de Inocentes, infantiles e ingenuas, y cuya característica, como en los cuentos de niño, consiste en trastornar el "módulo de las cosas", para destacar que "el predominio de la ficción sobre lo real hace que estas funciones sean eminentemente artísticas, pues sólo hay arte donde hay imaginación"¹¹⁰.

Infantil no es lo mismo que pueril, y en el arte más renovador de la época gana importancia el aniñamiento por la trascendencia que adquiere la imaginación como elemento indispensable en el destinatario, cómplice y semejante y hermano, al que el arte nuevo le exige "la transformación

Madrid, Istmo, 1986, pp. 175-183; Jesús Rubio Jiménez, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 16 (1989), pp. 53-74.

107 Hernández, "Retablo de las maravillas", pp. 47-48.

108 Emilio Peral Vega, "García Lorca", en *Historia del teatro breve en España. Teatro Breve Español. III Siglos XVI-XX*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, p. 1096.

109 Jacinto Benavente, *Los intereses creados*, eds. Francisco J. Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 86

110 "Novedades teatrales. Inocentadas y un estreno", *La Voz* (29/12/1926), p. 2.

en activa de su posición espiritual pasiva, al modo de una colaboración suplementaria", esto es, "debe tener imaginación"¹¹¹. El maestro Daniel Barenboim ha destacado la importancia del elemento infantil en el arte y la expresión musical, hasta el punto de considerar que "es un grado de perfeccionamiento que consiguen muy pocos grandes artistas"¹¹².

En el universo lorquiano es una herida constante la añoranza del mundo infantil y de su inocencia, que entra en crisis y se quiebra, inevitablemente, por la lucidez y la conciencia, fantasmas envenados que, en un poema de juventud, encarna la compañía de Shakespeare en los sembrados¹¹³. Para alguien que reconoció que "en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño"¹¹⁴, "ser muy bueno, muy niño"¹¹⁵; y que con veintisiete años le parecía "que acabo de entrar en la juventud. Por eso cuando tenga sesenta años no seré viejo... Yo no voy a ser *viejo* nunca"¹¹⁶

111 Torre, *op. cit.*, p. 237.

112 Daniel Barenboim, *Mi vida en la música*, trad. Alejandra Devoto, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002, p. 86.

113 Es una de las ideas fundamentales que desarrolla García Montero, *op. cit.*, pp. 116-121, 141, 153, a cuya espléndida exposición sobre cómo el diálogo con la tradición se aborda desde y en función de las inquietudes estéticas y personales que acucian a Federico, en su formación como escritor e individuo, remito. Aunque centrado en otros fines, se profundizará provechosamente en el planteamiento y sus estrategias a través del brillante ensayo de Peral Vega, *Pierrot / Lorca*.

114 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 48: "Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán, muchas inquietudes en la batalla del cerebro y corazón, y toda mi floración sentimental quiere entrar en un rubio jardín y hago esfuerzos porque me gustan las muñecas de cartón y los trásticos de la niñez, y a veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana". Además de la "hondura de infancia" evocada por Jorge Guillén, "Federico en persona", pp. xx-xxx, y "la preponderancia del elemento folklórico infantil", señalada por Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional", pueden verse ahora Rafael Martínez Nadal, "El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca", *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 32-55, y Eszter Katona, "El niño en el teatro lorquiano", en Gabriella Menczel y László Scholz (red.), *La presencia del niño en las literaturas en lengua española (El niño como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario)*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2007, pp. 266-280.

115 Federico García Lorca, "Oración", en *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1996, p. 310.

116 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 302.

(aunque hoy inevitablemente nos parezca un presagio oscuro); con una manera de ser que Emilio Prados, en sentida identificación, definió como "niñez de hombre"¹¹⁷; para el "eterno niño"¹¹⁸, como para el hombre de una "sensibilidad voluntariamente infantilizada"¹¹⁹, conseguir la compli- cidad necesaria por parte del público para que ese mundo de imaginación y fantasía, de risa y de juego, pueda desarrollarse libremente, sin condi- cionamientos ni interferencias, es algo fundamental que vivifica también la inocencia perdida. Esa es la perspectiva que domina la reseña que José Francés dedicó a la fiesta en *La Esfera*, subrayando la modernidad de la representación y, sobre todo, lo espiritual del propósito: la necesidad de despertar al niño adormecido en el interior del individuo, que es también una vuelta a las esencias: "la antigua niñez se nos apodera y nos transforma infantilizando aquellos resortes espirituales que la vida supo respetar intac- tos". De ahí que, en su planteamiento, con ecos benaventinos, hablara de una "resurrección" del espíritu del guiñol¹²⁰. Recuerdos como "estoy por creer que el espíritu de juego afectó a todos, desde Federico a don Manuel de Falla"¹²¹ cobran así una significación que trasciende la anécdota.

"Este primer ensayo de teatrillo de muñecos, frente a un público in- fantil y amigo, acaso hubo de recordarle a Federico el de *El maleficio de la mariposa*", apuntaba agudamente su hermano¹²². En efecto, tras el fracaso del estreno de su primera obra, García Lorca iba ahora sobre seguro; podía

117 Emilio Prados, *Diario íntimo*, introducción y notas de Manuel Salinas, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1998, p. 28.

118 Arturo Magariño, *García Lorca*, Madrid, Urbión, 1983, pp. 12 y 38.

119 Hernández, "Falla, Lorca y Lanz", p. 236.

120 José Francés, "Los bellos ejemplos. En Granada resucita el *guignol*", *La Esfera* (10/02/1923), p. 23. En la inauguración del Teatro de los Niños (20 de diciembre de 1909) declaró Benavente: "No se aspira a la perfección, ni mucho menos; es un ensayo, un modesto ensayo de un teatro en que los niños no oirán ni verán nada que pueda empañar la limpidez de su corazón ni de su inteligencia" ("De sobremesa (crónicas)", LXVI, en *Obras completas VII*, Madrid, Aguilar, 1953, p. 656). Ahora, empañada esa pretendida limpidez, escribe José Francés, "los niños ya no ríen. Han visto fotografías de la guerra en los periódicos ilustrados, y algunas de estas fotografías muestran cadáveres de combatientes caídos así, de bruces, sobre el borde de una trin- chera, como guiñolescos muñecos. Por eso se pueden reír cuando la ficción les recuer- da la realidad. Y nosotros necesitamos su risa como un refugio, como un bálsamo".

121 García Lorca, "Recuerdos", en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, p. 11.

122 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 274.

lanzarse a una propuesta moderna de experimentación con la tradición porque contaba con una red, ese público afín, "infantil y amigo", de decenas de niños, que si le garantizaba el aplauso, le aseguraba también, en lo que se refiere a las condiciones de aníamamiento e imaginación, que iba a aceptar y a entender, ahora sí, la modernidad del espectáculo¹²³. Y también por eso Federico mostrará predilección por la disposición y la sensibilidad del público popular a la hora de montar de forma moderna el teatro clásico en sus giras con *La Barraca*¹²⁴. Como ha observado Alberto del Río a propósito de la recuperación vanguardista de la obra de Juan del Encina, son las armas de un estudiado primitivismo que logra "calar hondo en las conciencias"¹²⁵. De ahí que su hermano Francisco afirmara que su público "no dejó nunca de ser, en cierto modo, la Dolores de sus juegos infantiles. [...] Él se dirigía a gentes sencillas o a lo que pueda haber de sencillo en las gentes que no lo son"¹²⁶.

El cuidado y la significación de todos los detalles lo corrobora también el programa, desde el adorno ornamental a la variedad tipográfica que resalta las distintas piezas, sin olvidar la factura tipográfica con el modesto papel, que remite a la difusión popular de las aleluyas (como las de la vida de don Perlimplín) y la literatura de cordel en general¹²⁷. Refuerzan el engarce con la tradición popular los dos grabados xilográficos que, al comienzo y al final, ilustran el programa, otorgándole la nota costumbrista al evocar la arraigada tradición romántica de la pintura de tipos populares, que conecta también con las figuras de barro del arte primitivo. El de la portada corresponde a un guitarrista, ataviado con traje regional, en posición característica de estar acompañando al canto. El que cierra el programa, de menor tamaño, representa otro tipo andaluz, también vestido con indumentaria tradicional, que levanta el brazo derecho con un dedo extendido. Mario Hernández, que señaló la reuti-

123 Hay que recordar que *El maleficio de la mariposa* fue concebida, con el título de *La ínfima comedia*, como una pieza de guiñol, que Federico, a instancias de Martínez Sierra, adaptó después al teatro tradicional. Véase Piero Menarini (ed.), "Introducción", en Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 9-37.

124 Véase García Montero, *op. cit.*, p. 23.

125 Alberto del Río Noguerras (ed.), Juan del Encina, *Teatro*, Madrid, Real Academia Española, en prensa, p. XII.

126 García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", p. 207.

127 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 34; Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 43.

lización de grabados de que dispondría la imprenta granadina donde se imprimiera el programa, consideró que esta iconografía, en lugar de otra vanguardista, junto con las características materiales humildes, denotan "esa búsqueda de las raíces tradicionales de un arte 'antiguo' del pueblo andaluz", el entronque con la tradición "de un mundo desaparecido o en vías de extinción"¹²⁸.



Figura 2. Programa-invitación "Titeres de Cachiporra" (Fundación Federico García Lorca)

128 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 35.

Concebido como pregón "desde la ventanilla del Guiñol, ante la frente del mundo", el dueño del Teatrillo expone "el programa de esta Fiesta para los niños", que arranca a las tres de la tarde con el entremés *Los dos habladores*, tradicionalmente atribuido a Cervantes¹²⁹, en que hace su aparición final Cristobica; *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, "viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó", "dialogado y adaptado al Teatro Cachiporra Andaluz por Federico García Lorca"; y el *Misterio de los Reyes Magos*. Cada pieza no sólo es representada con una técnica particular y una escenografía específica, sino que cuenta con una música —ejecutada por Falla (piano y cémbalo), José Gómez (violín), Alfredo Baldrés (clarinete) y José Molina (laúd)— escogida y dispuesta con no menos cuidado para lograr la "maravilla interartística" a que aludía Andrés Soria Olmedo.

La elección de un entremés para abrir la sesión engarzaba con la tradición áurea y, en particular, con una forma teatral marcadamente festiva,

129 Desde 1819 Fernández Navarrete lo atribuyó a Cervantes. Véase Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, p. 99, que lo menciona entre esas "criaturas adoptivas" atribuidas a don Miguel, pero "sin ningún argumento [que] apoya su paternidad", y su edición de los *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 14-15. A comienzos del xx se consideraba de autoría cervantina, por ejemplo, en la célebre *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas del siglo xvi a mediados del xviii* de Cotarelo y Mori (Madrid, Bailly-Baillière, 1911), según expone Alfredo Baras (ed.), Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, RAE, 2012, pp. 196-197, que lo considera del entorno de Lope de Vega. Si bien en otras ediciones de los entremeses, como la de Bonilla y San Martín (Madrid, Asociación de la Librería de España, 1916), se apuntaba su dudosa autenticidad, aunque, con todo, fuera común recogerlo con los de autoría segura. Un cumplido estado de la cuestión, junto con una buena edición anotada del texto, se encontrará en Ignacio D. Arellano-Torres, "El entremés de *Los habladores*, atribuido a Cervantes", *Anales Cervantinos*, L, 2 (2018), pp. 299-323. García Montero, *op. cit.*, p. 29, ha recordado que en la biblioteca familiar había una edición de los entremeses cervantinos (Madrid, Calpe [Perlado, Páez y Compañía], Colección Universal [134], 1919), comprada en la librería Prieto, donde Federico y su hermano tenían cuenta abierta. La misma edición se encuentra en el Archivo Manuel de Falla (sign. L / 4059), según la relación de obras cervantinas que figuran en la biblioteca personal de don Manuel ofrecida por Nommick, "*El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla", p. 149. En dicha edición (los entremeses son el primer tomo, de cinco, de la Colección Universal, que publica también las comedias) se incluye el entremés bajo el título habitual de *Los habladores*.

en la que no faltan el humor, la comicidad, el canto y el baile como "regocijo final", según recordaba Francisco García Lorca¹³⁰. La construcción de la obra a partir del tópico de las mujeres lenguaraces, compartido por el rufián protagonista, que deberá corregirlo en la esposa del caballero que lo acoge, da pie a la batalla dialógica entre habladores, en una modalidad "consistente en engarzar la réplica con el dicho del locutor precedente mediante la repetición de una palabra repetida y como subrayada"¹³¹. Trasladado al guiñol, la efectividad teatral es clara y conecta dos aspectos fundamentales de la renovación teatral que hay que apuntar ya: la vuelta al entremés y el teatro de títeres.

El entremés se acompaña de una música moderna, interpretada por vez primera en España: la *Danza del diablo* y el *Vals* de *La historia del soldado* de Stravinsky, con arreglo del gran compositor ruso para clarinete, violín y piano¹³², y orquestación realizada en 1918, con la colaboración de Ferdinand Ramuz, del cuento folklórico ruso, de estirpe fáustica (el soldado que pacta con el diablo), recogido por Aleksandr Afanásiev (*Narodnye russkie skazki*).

130 García Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 270-271.

131 Asensio (ed.), *Entremeses*, p. 15.

132 Weber, *art. cit.*, pp. 128-130, recuerda la obra en relación con la amistad de don Manuel y Stravinsky, que hizo posible su estreno privado en la fiesta, y señala que "Ein Exemplar der "kleinen" Suite von *Histoire du soldat* im Archiv Manuel de Falla in Granada ist mit einer Widmung Strawinskys an Falla vom 5. April 1921 versehen". En dicha *suite* de 1919, estrenada ese año en arreglo para clarinete, violín y piano, figuran los dos movimientos interpretados en la fiesta. Como recuerda Salvetti, *op. cit.*, p. 73, *La historia del soldado* se estrenó en el teatro de Lausanne en septiembre de 1918, casi acabada la Gran Guerra, si bien "la *tournee* siguiente [...] no se realizó jamás a causa del azote de la epidemia de gripe que paralizó durante meses cualquier actividad" y afectó al propio Stravinsky. En agosto de 1923, finalmente, se estrenó en Weimar por los organizadores de la Bauhaus, como señaló Soria Ortega, "Fiesta íntima de arte moderno", p. 177, y "Hermenegildo Lanz", p. 369. Yvan Nommick, "Día de Reyes en casa de los Lorca. Muñecos en busca de Maese", *La Opinión de Granada* (02/01/2005), p. 62, destaca la primicia del estreno en la fiesta, puesto que *La historia del soldado* "no se representaría en público en España hasta el 30 de octubre de 1932, en el Coliseo España de Sevilla, en traducción española de Rafael Alberti". Más detalles de la obra en Salvetti, *op. cit.*, pp. 72-74, y Weber, *art. cit.*, pp. 130-135, que destaca sus características como "Modell für episches Musiktheater" y su relación con *El retablo de Maese Pedro*.

La música de la primera parte engarza con el proceder de García Lorca respecto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Su hermano lo recordó de este modo:

tengo para mí que Federico compuso la obra sobre fragmentos de un viejo cuento medio perdido en la memoria. Lo digo porque no recuerdo que ese cuento formara parte de nuestro saber tradicional, si bien Federico era mejor sujeto folklórico que yo. Por otra parte, algunas de las preguntas, entre ellas la que se encarna en el título, tienen un tan marcado sabor tradicional que me inclino a creer que todo no fue invención del poeta¹³³.

En efecto, la obra —que ha suscitado no pocos problemas textuales al haberse perdido el original¹³⁴— consiste en la adaptación de un cuento

133 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 271.

134 Fue publicada por primera vez por Francisco Porras, "Un texto inédito para títeres, de Federico García Lorca", *Títere*, 23 (1982), que señaló (como después en *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, UNIMA, 1995, p. 62) que "este texto, hasta ahora inédito, fue entregado en Alta Gracia (Argentina) por Falla al Director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires, Roberto Aulés, a petición de éste para su estreno en el "Teatro de los Niños". Allí se representó, con actores y para público infantil en 1962, en el Primer Festival para niños de Nicochea". En 1982 apareció también un estudio de Luis T. González del Valle, "*La Niña que riega la albahaca y Príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1982, VII, 2 (1982), pp. 253-264, quien la volvió a publicar después, corregida y con la aquiescencia de Manuel Fernández Montesinos: "*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, IX, 1/3 (1984), pp. 295-306. En 1985 se publicó de nuevo como separata (New York, Society of Spanish and Spanish-American Studies) y al año siguiente Arturo del Hoyo la incluyó en la edición conmemorativa de las *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1986, vol. II, pp. 61-79). Sin embargo, ya Mario Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 51, n. 24, advirtió que las dos versiones se trataban en realidad de refundiciones, perdido el original de la obra representada la tarde de Reyes, como había señalado Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 271, quien reconstruyó el argumento con la ayuda de su hermana Concha. Piero Menarini, "¿Es *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* realmente de Lorca?", en *Un hombre de bien: saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, eds. P. Garelli y G. Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, vol. II, pp. 177-190, en el análisis más detallado sobre la transmisión de la obra, para la que propone un acertado *stemma*, negó la autoría y la atribución lorquianas del texto

folklórico, *La mata de la albahaca*, recogido en la colección de *Cuentos populares españoles* (en los "cuentos de adivinanzas") de Aurelio M. Espinosa, publicados en tres volúmenes, entre 1923-1926, por la Universidad de Stanford (en España lo haría el CSIC en 1946), y del que se registran decenas de versiones (sin faltar una en Granada) en la tradición oral hispánica¹³⁵. Federico lleva a la práctica las lecciones de estilización de los materiales tradicionales arriba apuntadas, potenciando tanto la fantasía y la imaginación, que lo aproximan al mundo infantil, como la dimensión poética del lenguaje o el final feliz, y suprimiendo algunos momentos escatológicos (como la burla de la Niña al Príncipe con un rábano). Sin perder de vista la representación con títeres, para conseguir un "puro guiñol infantil" aprovecha otros elementos, como los personajes secundarios, las preguntas y respuestas y el recurso del disfraz como motor de la acción (el Príncipe se disfraza de pescadero¹³⁶ para igualarse en estatus con la Niña y poder acercarse a ella; después, la niña se disfraza de Mago para

publicado en *Títtere*, señalando las imposibilidades de la transmisión defendida, para concluir que se trata en realidad de una refundición de Linari, encajándola en la estructura reconstruida por Concha y Francisco García Lorca, a partir de la versión de Aulés, adaptación propia del cuento según las versiones españolas y argentinas, que introducía además fragmentos de obras lorquianas posteriores, americanismos y particularidades (como la figura del Negro) propias de la versión argentina. Andrés Soria Olmedo (ed.), Federico García Lorca, *Obras completas II (Teatro)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2021, p. XLIX, sostiene también que se trata de una refundición y, como tal, no la recoge en su extraordinaria edición, como tampoco lo hizo Miguel García Posada (*Obras completas. II, Teatro*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997). Sí se ha incluido en la edición del *Teatro completo* del Instituto del Teatro de Madrid (Madrid, Verbum, 2019, pp. 123-136). Para los problemas textuales, apenas esbozados aquí, y las distintas versiones, además del trabajo de Menarini, véanse Yanisbel Martínez, "En busca de la niña que riega la albahaca", pp. 113-124, y Hurtado Hernández, *op. cit.*, pp. 171-197.

135 Soria Ortega, "Fiesta íntima de arte moderno", pp. 174-175, señaló la posibilidad, "pero no hay nada seguro", de que García Lorca su pusiera en contacto con Espinosa y aun que lo ayudase a recoger la versión granadina; Véanse Menarini, "¿Es La niña que riega la albahaca?", pp. 181-190 y Hurtado Hernández, *op. cit.*, pp. 183-197, que analizan las variantes de las versiones del cuento, y Eszter Katona, "La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano", *Acta Hispanica*, 17 (2012), pp. 71-78 (p. 74).

136 Según la reconstrucción de Concha y Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 272. De vendedor de uvas, según la refundición.

curar la enfermedad de amor del Príncipe, proponiendo el casamiento entre ambos), que cobra un "carácter anticipatorio" respecto de sus farsas futuras y *El público* o *Viaje a la luna*, como ha destacado Peral Vega¹³⁷. La configuración estructural de la obrita enlaza también con los diálogos y la modalidad del entremés, confiriendo unidad al espectáculo, que desde luego aprovechó Federico en las irrupciones de Cristobica —primera aparición escénica del fantoche en la trayectoria lorquiana— para conectar con su público, según recordaban sus hermanos:

Él sólo manejó y habló por boca de don Cristóbal, haciendo aparecer al muñeco cuando le parecía oportuno. Yo creo que debió improvisar, cosa en él poco acostumbrada, porque nos hacía preguntas a los niños del público: ¿Queréis que el príncipe se case con la niña que riega la albahaca? A lo que respondíamos con un sí unánime y ruidoso¹³⁸.

Sin duda, para los niños que llenaban la sala lo más divertido de la función era que en los entreactos salía el propio don Cristóbal (personaje que también movía Federico) y entablaba diálogo con los espectadores, llamando a los niños por su nombre. Este momento de comunicación espontánea con un público infantil o infantilizado por el espectáculo, quedó grabado en el ánimo del poeta¹³⁹.

Participación y complicidad del público, el "rasgo más específico y popular" del Teatro Cachiporra Andaluz, "detalle bárbaro, primitivo y de apertura creadora", característico de la tradición popular guínolesca¹⁴⁰.

La niña que riega la albahaca cuenta con un rico repertorio en el que vuelven a conjugarse la música moderna y la antigua: la *Serenata de la muñeca* de Debussy (piano), un fragmento de *La Vega de Granada* de Albéniz (piano); *Berceuse* de Ravel (piano y violín) y *Españoleta, paso y medio*, anónimo del XVII transcrito por Felipe Pedrell¹⁴¹. Para ambas obras

137 Peral Vega, "García Lorca", p. 1097.

138 Isabel García Lorca, "Recuerdos", en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, p. 11.

139 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 273.

140 Soria Ortega, "Fiesta íntima de arte moderno", p. 172.

141 En su *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduard Castells, 1922, vol. I, que, según el testimonio de Mathilde Pomès, recogido por Gibson, *Federico García Lorca*

Hermenegildo Lanz talló las cabezas de los muñecos, cuyos trajes confeccionaron, según recordaba Isabel García Lorca, sus primas y su hermana Concha, quien se encargaba además de manejar los muñecos de la habladora y la Niña¹⁴².



Figura 3. Muñecos de Hermenegildo Lanz

Según el programa, las decoraciones¹⁴³ de las dos primeras obras fueron "pintadas por el poeta Federico García Lorca". Sin embargo, ya advirtió Mario Hernández que su tarea escenográfica, más allá de la dirección del espectáculo, fue limitada, y que sólo a su mano responde, en exclusividad, un decorado para *La niña que riega la albahaca*, mientras que

2, p. 138, estaba presente sobre el piano vertical de su casa en Madrid, en 1931: "la obra del gran maestro catalán era, desde hacía varios años, un breviario musical del cual nunca se separaba el poeta, y fuente principal de sus vastos conocimientos del folklore nacional".

142 García Lorca, "Recuerdos", en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, p. 11; García Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 271-272.

143 Se han conservado distintos decorados, que describen Hernández, "Retablo de las maravillas", con varias fotografías, y Plaza Chillón, *op. cit.*, pp. 112-124.

Lanz intervino también en los realizados para *Los dos habladores*¹⁴⁴. El pincel de Lanz, como manifiestan sus decorados para la última pieza, ofrece numerosas diferencias con el de Federico: con un mayor desarrollo y preocupación por los detalles, en su pretensión de alcanzar un espacio simbólico adecuado, sin perder la calidad de miniatura que sirve de referencia, frente a la sugestión de un entorno evocativo, de mayor carga lírica, mucho más infantil, esquemático y desrealizado en el dibujo lorquiano¹⁴⁵. Contamos además con una corrección manuscrita sobre lo indicado en el prospecto (por "Hermenegildo Lanz", sobre "el poeta García Lorca", tachado), en el programa que Lanz envió a Sofía Durán, su futura esposa, a la que indicaba, debajo de la invitación: "Este programa guárdalo siempre que es el primero que se hace así en España, es de carácter popular con los nombres de los músicos más eminentes"¹⁴⁶. Unas líneas que complementan aquellas con que comenzaba este ensayo y que acreditan la relevancia que se concedió a la fiesta como materialización de sus proyectos artísticos.



Figura 4. Representación de *Los dos habladores*

144 Hernández, "Retablo de las maravillas", pp. 39 y 46.

145 Remito a las comparaciones realizadas en *ibidem*, pp. 39-46 y Plaza Chillón, *op. cit.*, pp. 115-129.

146 Reproducido en Martínez, "Hermenegildo Lanz y los títeres", p. 28.



Figura 5. Representación de *La niña que riega la albahaca*

Y finalmente, tras la parte profana, “*la pièce de resistance*”, como recordaba Francisco García Lorca¹⁴⁷ y hacía notar explícitamente el programa: “ATENCIÓN / ¡AHORA VIENE LO GRANDE! / Vamos a representar el / MISTERIO de los REYES MAGOS”. No podía faltar, ni había pieza más idónea para celebrar la epifanía, una de las fiestas cristianas más importantes (y no se ha de olvidar el entorno creyente de Federico), sobre todo para los niños. Representa otro perfecto ejemplo del manejo de la tradición como fórmula moderna, de la conjunción de “texto de tradición y espectáculo de vanguardia” en el teatro lorquiano¹⁴⁸, por lo que es preciso acometerla con más detenimiento, dado que reúne las claves fundamentales para profundizar después en la significación de la fiesta a la luz de los planteamientos de la renovación teatral de la Edad de Plata.

147 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 274.

148 Antonio Sánchez Trigueros, “Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (a propósito del teatro de Federico García Lorca)”, en *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, eds. Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Alhulia, 2005, pp. 17-46.

Tras el teatro áureo y la recreación folklórica, con el *Auto o Representación de los Reyes Magos*, ciento cuarenta y siete versos polimétricos copiados entre 1200 y 1210, se remontaron al origen mismo de la tradición teatral castellana. Por lo que al sentido de la fiesta se refiere, escogen una obra que testimonia una forma de teatralidad primitiva, y por ello más acusada y pura, reducida a los componentes esenciales a partir de los cuales surge el teatro: el gesto y la palabra de un diálogo mínimo en el marco de público que presencia lo representado. Como recuerdan María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, "la espectacularidad y dramaticidad de ceremonias y rituales eclesiásticos propicia su estrecha conexión con las artes escénicas, a las que debe sumarse, desde una perspectiva cristiana, la percepción de la Historia de la Salvación como un auténtico drama"¹⁴⁹. Así, el desarrollo de los gérmenes dramáticos que contienen los tropos musicales (como el *Quem quaeritis...?*), a partir de la adición de acción y diálogo extraídos de las Escrituras, dio lugar al teatro litúrgico, aquellas representaciones ritualizadas que se realizaban, de forma extraordinaria, coincidiendo con las celebraciones más señaladas del calendario litúrgico, en especial los grandes ciclos: la Semana Santa y la Navidad, destacando el *Ordo Stellae* o celebración de los Magos, del que la obra en cuestión constituye el testimonio más antiguo conservado en lengua vulgar¹⁵⁰. La filología y la creación, como escribió Mario Hernández, "se daban la mano en esa búsqueda de un primitivismo artístico en el que del molo más puro e ideal se encontrarían las raíces de cualquier tiempo,

149 María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, *Historia de la literatura española 1. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 553. Véase también Eva Castro (ed.), *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 27-35.

150 Lacarra y Cacho Bleuca, *op. cit.*, pp. 553-555. Véanse también Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 50; Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 16-37; Castro (ed.), *op. cit.*, pp. 35-51 y Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra, 2009, esp. pp. 17-28 y 51-80. Estas representaciones tempranas pronto se enriquecieron a partir de la inclusión de escenas populares y estampas cotidianas que potenciaban sus posibilidades teatrales. Véase Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

incluso del más rabiosamente vanguardista"¹⁵¹. Era también la vuelta a esas representaciones en el jardín de Fuente Vaqueros, a la teatralidad que Federico captó en seguida en la ceremonia religiosa e inmediatamente quiso llevar a cabo.

Como colofón, música y escenografía debían conseguir una integración armónica con la obra. Los componentes musicales y plásticos eran los elementos sustentadores de la propuesta en una combinación de emoción auditiva y visual en pos de un teatro puro. Para ello acudieron a referentes afines. La música seleccionada es también un alarde de indagación en la tradición: las cantigas "Ave et Eva" y la LXV "del código de Alfonso el Sabio", transcritas y armonizadas por Felipe Pedrell; dos invitatorios del código de Monserrat "Llibre Vermel" (*Llibre Vermell*) y la "cançó de Nadal, antiguo villancico de los Tres Reyes de Oriente", armonizada por P. Luis Romeu. Las piezas reunían así las tres lenguas románicas peninsulares, "insoslayables en una evocación oral de la Edad Media"¹⁵². Isabel García Lorca y Laura de los Ríos Giner cantaron el invitatorio primero y el villancico, según el programa. Falla fue el encargado de instrumentar las piezas para violín, clarinete, laúd y cémbalo. Como testimonio de que cada detalle fue medido con minuciosidad, también se miró a la tradición desde la ejecución: "Falla, para dar algún eco de tonalidad antigua a los instrumentos, discurrió cubrir las cuerdas de nuestro piano de cola con papel de seda y, después de varias modificaciones, aquello sonaba algo a clavicémbalo, para regocijo del maestro"¹⁵³. Se buscaba alterar el timbre, los tonos y las dinámicas para aproximar la sonoridad del instrumento a la producida por la pulsación de los plectros sobre las cuerdas en el clave, más seca y metálica, frente a la amplificación del sistema de percusión de los martillos en el piano¹⁵⁴.

151 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 37.

152 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 168; véanse las pp. 166-167 para otras características y referencias editoriales de las piezas.

153 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 274. También lo recordó Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, ed. Ana Gurruchaga, prólogo de Claudio Guillén, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 134: "[lo lograron] metiendo papeles de periódico entre las cuerdas".

154 Weber, *art. cit.*, p. 126, e Yvan Nommick, "Día de Reyes en casa de los Lorca", p. 62, han señalado que Falla se anticipaba así a las técnicas del piano preparado (*prepared piano*) desarrolladas por John Cage, figura fundamental en vanguardia musical, a finales de los años treinta y cuarenta para alterar la sonoridad del piano y

La escenografía materializa la idea de "un teatro de muñecos planos con fondos como los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español", según hemos visto que refería Mora Guarnido a Fernández Almagro, a quien el propio Federico confirmó el planteamiento en la carta de invitación al evento: "Y para el final representaremos, ya en teatro planista, el viejo *Auto de los Reyes Magos* con música del siglo xv y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra Universidad"¹⁵⁵.

En efecto, la decoración, a cargo de Hermenegildo Lanz, se inspiró en el conocido como *Codex Granatensis*, conservado desde mediados del XVIII en la Biblioteca de la Universidad de Granada (código C-67), considerado su joya más valiosa¹⁵⁶. Copiado e iluminado en el XV, contiene doce manuscritos que recogen, en su mayor parte, libros de *De natura rerum*, del dominico Tomás de Cantimpré (1228-1248), *summa* científica

convertirlo en instrumento de percusión con procedimientos similares (añadiendo tenedores, tornillos, clavos y otros objetos entre las cuerdas). Escúchense sus *Sonatas e interludios*, 1946-1948.

155 García Lorca, *Epistolario completo*, 165.

156 Contamos con magníficas ediciones facsímiles: *De Natura Rerum (lib. IV - XII). Tacuinum Sanitatis. Codice C 67 de la Biblioteca Universitaria de Granada (Codex Granatensis)*, ed. facsímil dirigida por Luis García Ballester, Granada, Universidad de Granada, 1974, 2 vols; *Codex Grantensis. De Natura Rerum*. Granada Universidad de Granada / Testimonios, 2007. Además de en las ediciones citadas, se encontrará información en la sección que sobre sus "Tesoros" ofrece el sitio web de la Biblioteca la Universidad de Granada: <<https://biblioteca.ugr.es/informacion/presentacion/bibliotesoros/tesoros>> (consultado el 10/01/2023); Josefina Mateu Ibars, "El manuscrito C-67 de la Biblioteca Universitaria de Granada y su edición facsímil", *Classical Folia: Studies in the Christian Perpetuation of the Classics*, New York, The Catholic Clasiccal Association of Greater New York, xxix, 1 (1975), pp. 115-128; "Edición facsímil del *Codex granatensis*", *Boletín de la Fundación Juan March*, 42 (1975), pp. 15-16; María Luisa Rincón Atienza y Antonio Luis Galán Gall (coords.), *Guía de manuscritos en las bibliotecas universitarias españolas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 111-118; Alberto Morcillo Ortega, "[*Codex Granatensis*]: *De natura rerum*, de Tomás de Cantimpré. *De avibus nobilibus. Tacuinum sanitatis*, de Ibn-Butlán", *Folio Complutense* (5/10/2019): <<https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/Foliocomplutense/13405.php>> (consultado el 10/01/2023). El códice puede consultarse en línea en *DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada*: <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/6525>> (consultado el 10/01/2023), de donde anticipo que tomo las figuras.

muy célebre en el Occidente medieval, con algunas interpolaciones que incluyen la epístola *De avibus nobilebus* (de varia atribución) y *Tacuinum sanitatis*, también del siglo XIII, del médico sirio Ibn-Butlán. Cantimpré fue discípulo en Colonia de Alberto Magno, de ahí la atribución errónea de Federico, que fue frecuente, según consta en el tejuelo del códice: "*Albertus Magnus. Libri de animalibus et de vegetalibus*". Las seiscientas once miniaturas, adscritas al gótico internacional, se han atribuido al maestro Martino (Martinus Opifex), de la escuela pictórica de Viena, formado en Baviera, que lo habría realizado entre 1425-1450 por encargo de Federico III, para quien trabajó el *scriptorium* dirigido por el artista.

Hay constancia de que en el lluvioso mayo de 1871, ante la imposibilidad de pintar al *plein air*, Mariano Fortuny y Ricardo de Madrazo se dedicaron a buscar antigüedades y a estudiar minuciosamente manuscritos de la Universidad, especialmente las maravillas de este códice¹⁵⁷. En la "Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros" con que García Lorca respondió en 1931 al homenaje que le rendía su lugar natal, fruto también de la inauguración de la primera biblioteca, repasó la historia material del libro y evocó las "miniaturas de vivos colores de tal belleza e intensidad, que muchos de estos libros los conservan las actuales grandes bibliotecas, como verdaderas joyas, más valiosas que el oro y las piedras preciosas mejor talladas". Lo que lo indujo a recordar que había "tenido con verdadera emoción varios de estos libros en mis manos". Igual que deleitó a Fortuny y su cuñado, la huella del códice se adivinaba impercedera en la memoria juvenil de Federico:

la magnífica *Historia Natural*, de Alberto Magno, códice del siglo XIII existente en la Universidad de Granada, con el cual me he pasado horas enteras, sin poder apartar mis ojos de aquellas pinturas de animales, ejecutadas con pinceles más finos que el aire, donde los colores azules y rosas y verdes y amarillos se combinan sobre fondos hechos con pan de oro¹⁵⁸.

157 Véase Carlos González López y Montserrat Martí Aixelà, *Mariano Fortuny Marsal*, prólogo de Joan Ainaud de Lasarte, Barcelona, Diccionario Ràfols, 1986, tomo I, p. 87.

158 García Lorca, *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*, pp. 46-49.

Las fotografías permiten identificar con precisión las miniaturas que sirvieron de referencia para decorados y figuras, algunas plasmadas directamente, como los caballos (con idéntica posición de la pata delantera alzada) o los árboles sagrados del Sol, árbol masculino que hablaba en indio durante el día, y la Luna, árbol femenino que de noche lo hacía en griego, con los que se encontró Alejandro Magno en la selva hindú y le predijeron la conquista del mundo pero también la muerte. Se trata, pues, de uno de los elementos maravillosos que abundan en la tradición alejandrina, motivo también de rica tradición iconográfica¹⁵⁹.



Figura 6. *Codex Granatensis*, f. 99v

159 José Miguel de Toro Vial, "Arboreas voces solis luneque loquentes: la visita de Alejandro Magno a los árboles del sol y de la luna en las crónicas del siglo XII", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 1 (2016), pp. 129-150.



Figura 7. Representación del *Misterio de los Reyes Magos*

Al modelo de la miniatura, Lanz añadió sendas aves en los árboles, que enmarcan la escena sobre un fondo neutro del cielo que confiere todo el protagonismo a los Magos y a la estrella. En otro momento, probablemente decorado del viaje de los Reyes, los árboles potencian con eficacia las profundidades superpuestas del telón, una ladera montañosa atravesada por un sendero que deja vislumbrar, en lontananza, una ciudad. Este decorado fue el regalo de Reyes de Lanz a Isabel García Lorca, quien lo conservó, enmarcado, en su habitación, según su propio testimonio¹⁶⁰.

Francisco García Lorca recordó también esta estampa en otra decoración, empleada para *La niña que riega la albahaca*: “había un idilio final en un jardín fantástico con el árbol del sol y el árbol de la luna, que es

160 García Lorca, *Recuerdos míos*, pp. 119 y 134-135: “No puedo olvidar qué maravilloso telón de fondo que pintó Hermenegildo Lanz para el *Auto de los Reyes Magos* y que tantos años me acompañó en mi cuarto. Estaba inspirado en un códice que se conserva en la Universidad de Granada. Cuando volvimos del destierro de Nuevo York, pregunté por mi telón con el interés de quien pregunta por algo especialmente querido. “Se rompió”, me contestaron”. Fijo lo tengo en mi memoria y conmigo desaparecerá. ¿Qué raro instinto lleva a las gentes a destruir lo que pudo ser recuerdo perdurable? Afortunadamente conservo el recuerdo de sus colores delicados y de su autor”. También Hernández, “Retablo de las maravillas”, p. 40, lo apunta según su testimonio personal.

una de las decoraciones de la obra que conservamos en nuestra casa de la Huerta de San Vicente; probablemente es el cromo que pone fin a la obra"¹⁶¹. Como explicó Mario Hernández, este otro decorado, con fondo de jardín granadino, en una versión muy diferente a la de Lanz, "trazada por la indesmentible mano de Lorca", en la que los astros, en lugar de engarzarse en las ramas, "se funden y convierten en las copas arbóreas mismas"¹⁶²:

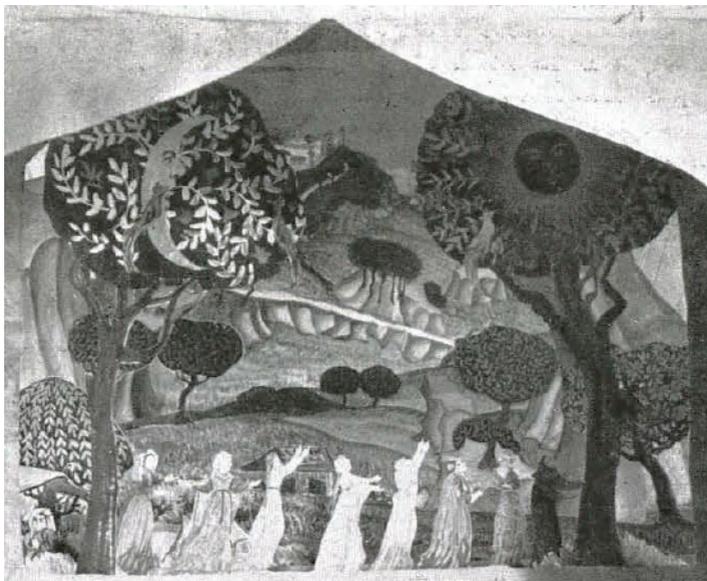


Figura 8. Representación del *Misterio de los Reyes Magos*

161 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 273.

162 Hernández, "Retablo de maravillas", p. 40. Señala con acierto la probable interferencia de los recuerdos de Francisco García Lorca en la acotación que identifica los árboles en la refundición publicada de la obra. El decorado en cuestión, "Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna", conservado en la Casa Museo Huerta de San Vicente, se reproduce en Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, p. 90. Además, el propio Hernández, "Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos", en Federico García Lorca, *Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 92-94, advirtió la persistencia de la imagen en su poesía, "transfigurada de modo maravilloso en la "Casida de palomas oscuras" que cierra *Diván del Tamarit*, y la raíz de este tipo de representación pictórica medieval en la síntesis estética que alcanza en sus dibujos, cristalización de "su mundo personalísimo".

Lanz dijo haber recortado más trescientas figuras¹⁶³, que otros testimonios matizan en número¹⁶⁴. Se han conservado, desde los tres bocetos de los decorados,

doce figuras simples (de las que llevan en su parte posterior los nombres puestos por García Lorca), la de los tres Reyes Magos y la de Herodes (con el nombre atrás con letra de Hermenegildo) a grupos formados por tres pequeños a un solo lado, diecinueve figuras individuales y una doble con hombre y mujer¹⁶⁵.

La cantidad de los personajes, aun en el número conservado y dadas las dimensiones de figuras y escenario propuestas, apunta a otra clave de modernidad dentro del contexto renovador de la época: la angostura espacial¹⁶⁶. Un recurso frecuente, además, aunque con otro sentido, para materializar el problema existencial de la reclusión y la tensión comunicativa, capital en el teatro lorquiano, como explicó Peter Szondi al destacar "la angostura reinante" en *La casa de Bernarda Alba*¹⁶⁷. Y hay otros engarces con la tradición. La procesión en la segunda fotografía (figura 8), probablemente la comitiva regia, recuerda modelos iconográficos habituales a la hora de representar la caravana de los Magos (advierdo paralelismos evidentes con la composición de *The journey of the Magi*, de Sassetta),

163 Lanz, "Marionetas", s. p.

164 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "Cachiporra" de Andalucía", p. 4: "Son ciento cincuenta figuras las que componen las diferentes escenas; los Reyes de Oriente y sus cortejos, la Corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes...".

165 José Miguel Castillo Higuera, "Notas descriptivas", en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, s. p.

166 Defendida por Valle-Inclán para llenar y concentrar el espacio, a imagen de la pintura del Greco, como expresa en una conocida carta a Alfonso Reyes: "Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Velázquez está todo lleno de espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero, en el *Enterramiento [del conde de Orgaz]*, sólo el Greco pudo meterlas en tan angosto espacio; y si se desbaratan, hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema" (Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán, cronología y documentos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, p. 100).

167 Peter Szondi, *Teoría del drama moderno*, trad. Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994, pp. 103-105.

cuyas figuras sugieren también la significación tradicional, atestiguada en numerosos testimonios gráficos, como representación simbólica de las edades del hombre¹⁶⁸, presente, por ejemplo, en el magnífico mural de la adoración de Navasa (Huesca):

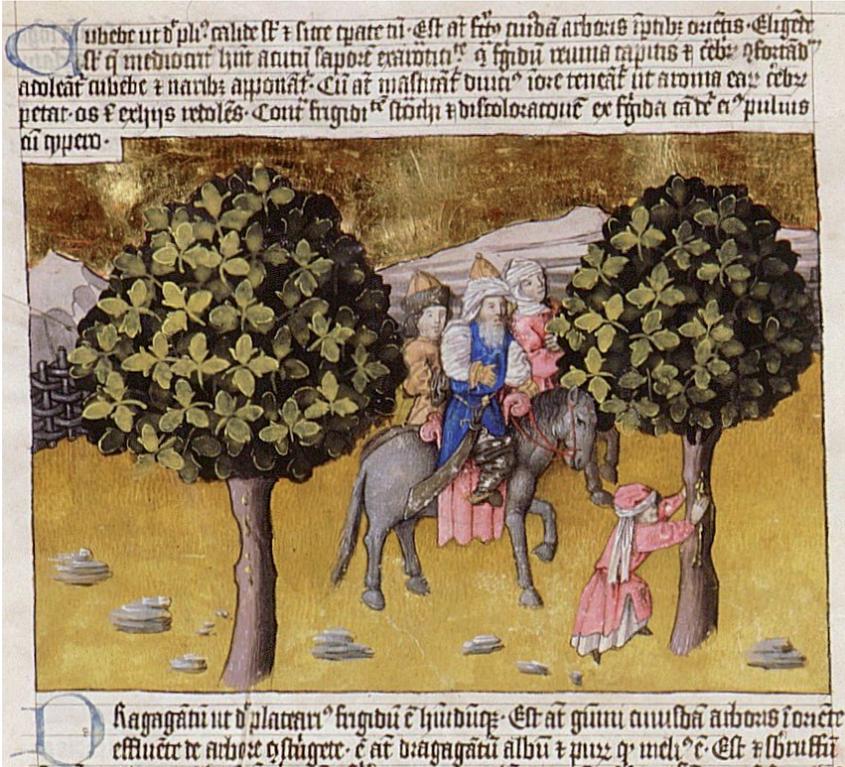


Figura 9. Codex Granatensis, f. 98v

168 Véase Franco Cardini, *Los Reyes Magos. Historia y leyenda*, trad. M. Carmen Llenera, Barcelona, Península, 2001.



Figura 10. Figuras planas de Hermenegildo Lanz para el *Misterio de los Reyes Magos* (Archivo Lanz, fotografías de Enrique Lanz, cortesía de Yanisbel Martínez y Enrique Lanz)



Figura 11. *Adoración de los Magos*, fresco de la parroquial de Navasa (Huesca), s. XIII, Jaca, Museo Diocesano de Jaca – Arte Románico (Fotografía cortesía de Alberto Montaner Frutos)



Figura 12. Sassetta [Stefano di Giovanni], *The journey of the Magi*, h. 1433-1435, temple sobre tabla, 216 x 298 mm, Nueva York, © The Metropolitan Museum of Art

El 14 de enero Hermenegildo Lanz escribía a su familia informando de que el teatro planista "fue lo que más gustó al público por su originalidad y rareza. El éxito fue enorme y me compensa de los muchos trabajos que he tenido para hacer y armar el teatrillo"¹⁶⁹.

José Luis Plaza Chillón¹⁷⁰, que se ha ocupado con minuciosidad de la puesta en escena del teatro lorquiano, llamando la atención sobre la escenografía y el diálogo de las artes, considera que García Lorca, Falla y Lanz procuraron seguir las directrices escenográficas de "escena múltiple horizontal" planteadas por Guillermo Díaz Plaja: "es decir, que el tablado o escenario en que la trama se desarrolla aparece dividido en distintas secciones [...] que los personajes van ocupando a medida que la acción lo exige"¹⁷¹. La estructuración de la obra como viaje de los Magos para adorar al recién nacido determina, en efecto, una modalidad escénica muy precisa, configurada sobre la concatenación de distintas escenas hasta llegar al punto de referencia. Los testimonios sobre el desarrollo de la sesión, sin embargo, no recogen cómo se empleó el texto para la puesta en escena; si se siguió la distribución dialogada de los versos, ya así editada entonces por Menéndez Pidal, o, acaso, se recitó como voz superpuesta (voz en off) durante la escenificación. Con todo, el número de piezas musicales arregladas con esmero para acompañar, junto con los villancicos, el montaje de la obra y, además, la índole escénica frecuente en la representación con figuras planas o sombras podrían apuntar a una representación donde la palabra ocupa un lugar secundario o, directamente, se prescinde de la recitación en favor de la música y los efectos de espectacularidad plástica. En cualquier caso, el texto, de una poderosa dimensión visual¹⁷², permite inferir numerosas implicaciones escenográficas, que alcanzan una gran

169 Carta inédita conservada en el archivo Lanz. Tomo la cita de Martínez, "En busca de la niña que riega la albahaca", p. 109.

170 Plaza Chillón, *op. cit.*, p. 12

171 Guillermo Díaz Plaja, "El auto de los Reyes Magos", *Estudios Escénicos*, 4 (1959), p. 110.

172 Véase Lacarra y Cacho Bleuca, *op. cit.*, p. 560: "Los hechos llegan a través de la vista, relacionada con la etimología de maravilla". El mejor análisis es el de Juan Manuel Cacho Bleuca, "La *Representación de los Reyes Magos*: texto literario y espectáculo religioso", en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 1, pp. 445-462, que se ocupa con detalle de esa y otras cuestiones.

eficacia a despecho de su economía de medios, entre las que sobresale la función documentada de la estrella, a menudo sostenida por una cuerda, que, sobre los Reyes, como se aprecia en una de las fotografías (figura 7), va pautando el movimiento como guía del viaje e indica el transcurso temporal de la acción en tanto que "motivo generador de los conflictos y del desplazamiento", como muy bien analizó Cacho Bleuca¹⁷³. Otro detalle, pues, que prueba que el buceo en la tradición fue extraordinario, potenciando sabiamente todos sus elementos en la recreación moderna.

4. "UNA COSA DE ARTE PURO DEL QUE TAN NECESITADOS ESTAMOS"

El programa, con razón, ha sido considerado revolucionario¹⁷⁴. En él se dirimen y resuelven en una propuesta extraordinaria las cuestiones capitales que sustentan la renovación teatral de los años veinte.

En la invitación a Fernández Almagro, Federico le anuncia que "haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos"¹⁷⁵. De "arte puro" habla también José Mora Guarnido en el primero de sus artículos reseñando la sesión. Hay que detenerse en esta reseña porque ofrece, en mi opinión, las claves para la significación de la fiesta. El periodista refirió el espectáculo como "un episodio inolvidable" en que niños y mayores

encontraron todos un refugio de arte puro, que ha huido desde hace mucho tiempo de los escenarios nacionales y que no sabemos cuándo volverá. Arte puro, viejo y moderno, porque en España nos hemos olvidado tanto de nuestro arte puro antiguo, que todo intento de reaparición es visto por la masa con la extrañeza con que se ve la novedad más atrevida. Por esta causa, al refrescar el maestro Falla ante un auditorio español una cantiga de Alfonso el Sabio, transcrita por el gran Pedrell, daba tanta novedad al público como cuando interpretaba una "Berceuse" de Ravel. Federico García Lorca, al llevar a su escena de muñecos las picardías populares de "Cristobicas" ("Cristobicas" vestido por primera vez de seda, cuando ya está ol-

173 Cacho Bleuca, *art. cit.*, pp. 457-459.

174 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 34; Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 44.

175 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 165.

vidado su reflejo italiano, Arlequín), parecía "tan nuevo" como si hubiera hecho un poema cubista¹⁷⁶.

Ese "arte puro, viejo y moderno" de la tarde de Reyes trasciende los límites de una fiesta particular para convertirse en una proclama estética revolucionaria, ponderada con la innovación de las vanguardias en boga, como solución para la renovación teatral:

En el gran fracaso actual de la escena española, fracaso cuya responsabilidad comparten por igual actores y autores, hay que buscar el interés artístico que pueden tener estas manifestaciones teatrales al margen de los empresarios de los teatros y de los actores sindicados¹⁷⁷.

El sentido de la fiesta se propone como síntoma y decidida manifestación de uno de los conceptos fundamentales en la época para explicar "lo ocurrido en el arte escénico en su conjunto": la reteatralización¹⁷⁸. Y la reseña de Mora Guarnido es un documento histórico excepcional para ilustrar la teoría y práctica de sus planteamientos, así como la necesidad del proyecto reteatralizador, como apuntaba también García Lorca en su carta. Según explicó Szondi, desde finales del XIX el teatro es consciente de la necesidad de transformarse y explora distintos derroteros por el camino de la negación del drama moderno¹⁷⁹. En ese contexto de crisis, es común en Europa desde el cambio de siglo la difusión del concepto de reteatralización, recortado sobre el telón de fondo de una intensa reflexión acerca de la naturaleza del teatro que surge como

176 José Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "cachiporra" andaluz", *La Voz* (12/01/1923), p. 2.

177 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "cachiporra" andaluz", p. 2.

178 Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 63-64: "Reteatralización fue el término clave utilizado en el cambio de siglo para ordenar y categorizar las búsquedas y experimentaciones llevadas a cabo al abandonar el realismo escénico. No es que de pronto se descubriera que el teatro era un arte (como todos) convencional, sino que se produjo una extraordinaria acentuación de esta conciencia".

179 Szondi, *op. cit.*

reacción al agotamiento del paradigma mimético¹⁸⁰. En España fue Ramón Pérez de Ayala quien lo hizo valer en el artículo "Las máscaras. La reteatralización", aparecido en el número 44 del semanario *España* (25 de noviembre de 1915, p. 4)¹⁸¹. El avezado crítico se hacía eco de las propuestas europeas y, en su agudo diagnóstico, distinguía "arte teatral" (la teatralidad, lo escénico) y "arte dramático" (la literatura, "un género del arte literario"), que consideraba confundidos en la escena española, habiendo conducido "en la mayor parte de los casos, a la simple palabrería. Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane"¹⁸². Para Pérez de Ayala la reteatralización representaba la solu-

180 Aunque sería deseable una monografía que abordase el fenómeno en su conjunto, hay importantes referencias al respecto, en las cuales se encontrarán los textos más destacados sobre la cuestión a nivel internacional (Jacques Rouché, Alfred Jarry, Georg Fuchs, Peter Behrens, Fritz Erler, Max Reinhardt, Vsévolod E. Meyerhold, Yevgueni Vajtangov, Adolphe Appia...): Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, pp. 125 y 167-169; Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, pp. 64-66; José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 12-15; Agustín Muñoz-Alonso (ed.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003, p. 10 y ss.; Serge Salaün, "Espectáculos (tradicción, modernidad, industrialización, comercialización)", en *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, eds. Carlos Serrano y Serge Salaün, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 203-204; Ricardo de la Fuente Ballesteros, "La farsa y el teatro español del siglo XX", *Hecho Teatral: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 10 (2010), pp. 5-8; Adrián Pradier Sebastián, "El problema de la autonomía del teatro", *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 4 (2017), pp. 84-87.

181 El texto, no recogido en *Las máscaras*, fue recuperado por Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, ADE, 1998, pp. 201-203, de donde lo citaré. Se encontrará también en la cuidada, y lástima que interrumpida, edición de los escritos teatrales de Pérez de Ayala a cargo de Javier Serrano Alonso: *Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos. Obras completas V (Ensayos 1)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 961-964. Son indispensables los trabajos de Jesús Rubio Jiménez sobre las ideas teatrales de Pérez de Ayala: "Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía", *España Contemporánea*, 1 (1998), pp. 27-53, (pp. 33-34); "Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral", *Don Galán: Revista de Investigación Teatral*, 3 (2013), pp. 122-130: <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=6_1&pag=1> (consultado el 10/01/2023).

182 Pérez de Ayala, "Las máscaras. La reteatralización", p. 203.

ción a la crisis del arte teatral, puesto que, siguiendo al crítico inglés Huntly Carter,

esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador¹⁸³.

Había que devolver la teatralidad al teatro, batallar contra "la dictadura exclusiva de la palabra" bajo la que vive, según reclamaría Artaud, quien abogaba por el teatro balinés, espectáculo de danza, canto, drama, plasticidad, por cuanto "restituye el teatro"¹⁸⁴. Lo fundamental es que la literatura, el arte dramático, no subsuma al resto de los elementos del arte escénico implicados en el hecho teatral, como recordaría años más tarde otro inteligente crítico:

El espíritu de este apotegma ["reteatralización del teatro"] es que hay que dar al traste con el criterio dominante en las dramaturgias al uso que, solamente en porciones reducidas dan cabida a puras sensaciones estéticas y en cambio abren el portón de par en par a lo puramente externo de la vida moliente. Lo esencial, se ha venido a creer en último, que consiste en la realidad escénica, en la máxima perfección imitativa. [...]. Para que el teatro sea teatro ha de predominar el cerebro y el corazón sobre una simple estereotipación de los hechos, a la manera de una reproducción fotográfica. Interpretar la vida, teatralizándola luego, es una de las maneras de lograr un teatro bello y palpitante, pleno de emoción e interés¹⁸⁵.

En la práctica, para reteatralizar es preciso volver a las fuentes primarias del teatro, recobrar los distintos aspectos que configuran el hecho teatral. La reteatralización comporta la acentuación consciente de las convenciones del arte teatral, de su artificialidad, en la instauración de un nuevo modelo interpretativo que establezca una distancia "entre la ilusión y la

183 *Ibidem*.

184 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trads. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 66 y 61.

185 Enrique Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 10-11.

realidad para que el espectador no se embote por el ilusionismo escénico, sino que despierte"¹⁸⁶. Se precisa la depuración del arte escénico de los elementos espurios de que lo ha contaminado la práctica naturalista, y cuando se toma conciencia de su indispensabilidad, la reteatralización se convierte en el fundamento teórico de la dirección escénica más renovadora, como ilustra el caso de Cipriano Rivas Cherif¹⁸⁷.

Es ahí donde la tradición española, "valorando la compleja fábrica de su teatralidad, que no desdice de las mejores tradiciones teatrales"¹⁸⁸, se revela como el lugar que (re)descubrir, al que acudir en busca de los modelos que devuelvan al teatro el arte escénico: "la esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja, como que esta verdad engendró el arte teatral, que de ella vivió en sus orígenes"¹⁸⁹. De modo que las formas primitivas y los géneros tradicionales, depositarios de la esencia del teatro en su poética antirrealista, tan adecuada para subvertir (parodia, inversión carnavalesca) la rígida codificación escénica naturalista, devienen un revulsivo para estos fines. Y de ahí que sean preferidos y asumidos como fundamento por "el gusto moderno" —como afirmaba el crítico Antonio Espina— que "no vacila [...] al elegir entre una comedia de tesis y una fresca obra de guiñol. Es más: preferimos, entre los autores "serios", aquellos cuyas obras se acercan al juego encantado del retablo y huyen de los comediantes naturalistas y de las retóricas del libreto"¹⁹⁰. *Los dos habladores* como arranque de la fiesta, es decir, la vuelta al teatro clásico, era una opción que situaba el espectáculo en este horizonte, pues en la recuperación de las formas breves en la Edad de Plata despunta una línea renovadora "que busca en los orígenes la autenticidad de este tipo teatral, a base de recuperar sus elementos más car-

186 Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 42.

187 Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, prólogo de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 2000, p. 45.

188 Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, p. 73.

189 Pérez de Ayala, "Las máscaras. La reteatralización", p. 203. Como concluye Rubio Jiménez, "Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral": "para comprender bien las nuevas propuestas teatrales, nada mejor que conocer las genuinas tradiciones anteriores y ver cómo conectaban con ellas los nuevos dramas".

190 Antonio Espina, "Las dramáticas del momento", *Revista de Occidente* (30/12/1925), pp. 324-325.

navalescos". Los autores comprometidos con la vanguardia o la renovación "vuelven entonces a la rama más antigua del árbol genealógico" del teatro breve: el entremés y sus formas análogas (farsa, títeres, *commedia dell'arte*), "formas todas ellas que echan sus raíces en una teatralidad primitiva y radical, al margen de toda la retórica y palabrería"¹⁹¹.

Francisco García Lorca, en una perfecta exposición del sentido reteatralizador, destacó que

Federico fue con su teatro el autor que en el época moderna se volvió más resueltamente a la propia tradición española [...] para restaurar algunas de sus cualidades esenciales Y, entre ellas, la de considerar el teatro como un "espectáculo completo. [...] Nuestro teatro antiguo es una fiesta, una gran fiesta para el espíritu, para los ojos, para los oídos. Ningún autor moderno, aparte de Federico, ha hecho participar en su teatro lo musical y lo plástico en la medida en que él lo hizo, [...] considerando estos elementos como esencia dramática: es decir, integrados en la unidad de la obra"¹⁹².

Este planteamiento contribuye a explicar la ya recordada predilección de García Lorca y Buñuel por el *Tenorio*, "drama de prodigiosa teatralidad"¹⁹³; vale decir, la lectura vanguardista del romanticismo y su expresión, inherentemente teatral. Tanto que en 1935 declaraba Federico: "*Don Juan Tenorio* es lo más nuevo que a mí se me ocurre, lo que haría si me lo encargaran"¹⁹⁴.

191 Javier Huerta Calvo, "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo xx", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 289-290. Véase también, Emilio Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 361-429. En el caso del entremés cervantino, Jean Canavaggio, "García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 141-152, estudió el aprovechamiento que hace García Lorca para la renovación teatral.

192 García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", pp. 215-216.

193 Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, p. 99. Véase también, del mismo, "*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15 (2013), pp. 5-25.

194 Nicolás González Deleito, "Interviús de ESCENA. Federico García Lorca y el teatro de hoy", *Escena*, 1 (1935), pp. 3 y 17.

En el montaje del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en el Teatro Avenida de Buenos Aires (25 de marzo de 1934), dirigido por el propio García Lorca, que manejó además los muñecos, y Manuel Fontanals, el diálogo del poeta y don Cristóbal, en la dimensión metateatral que le confiere su función prologal, ofrece explícitamente la clave del planteamiento reateatralizador en la fiesta de Reyes: "Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace con usted. [...] Yo creo que el teatro tiene que volver a usted"¹⁹⁵. En la "Salutación al público por don Cristóbal" no podía faltar, entonces, el recuerdo de aquella tarde:

No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico? Era la primavera granadina y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: "Los muñecos son de carnecilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?". El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera en España *La historia de un soldado*, de Stravinsky. Todavía recuerdo la cara sonriente de los niños vendedores de periódicos, que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos¹⁹⁶.

El muñeco marca así "el reencuentro con una de las grandes fuentes primarias del drama" y, para los presupuestos renovadores lorquianos, cuya trayectoria jalona, "es, sin duda, su profundo arraigamiento en la tradición más honda del teatro lo que explica su amplitud de miras"¹⁹⁷.

El teatro de títeres, considerado la forma privilegiada para canalizar los propósitos que demandaba la reateatralización, se convierte en

195 García Lorca, *Obras completas II (Teatro)*, p. 688.

196 *Ibidem*, p. 687.

197 Miguel García Posada, *Federico García Lorca*, Madrid, EDAF, 1979, p. 122. A lo que se suma la importancia de su entendimiento del folklore, "que impregna su obra hasta en los momentos que podrían parecer más poco propicios, y que le da no sólo el conocimiento de determinadas formas populares, sino, que le permite, sobre todo, entrar en contacto con motivos viejísimos, captar el aliento de un *humus* casi desaparecido. Surge, de este modo, en Lorca una especie de intuitidor de antiquísimos motivos culturales" (17-18).

uno de los pilares de la renovación teatral, fundamento de las teorías de grandes renovadores europeos como Artaud o Claudel¹⁹⁸. En tanto "paradigma de libertad"¹⁹⁹, índole subrayada, entre sus cultivadores, por Eduardo Blanco-Amor²⁰⁰, la tradición es sometida a un proceso incesante de indagación que dará lugar a su empleo como vanguardia. "Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. [...] ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!", defiende don Estrafalarario en *Los cuernos de don Friolera*²⁰¹. La adopción de los títeres por parte de los grandes dramaturgos como núcleo de sus propuestas renovadoras supone una modificación del estatuto de esta tradición teatral, que ennoblecida y elevada a categoría estética, alcanza su "mayoría de edad artística"²⁰².

Se entiende así que en la fiesta se optara por la representación con muñecos, que se constituye en "el modelo del teatro futuro", con una dimensión inherente de transgresión y subversión de las normas del teatro oficial²⁰³. Valle-Inclán contribuye como pocos a encumbrar la significación del teatro de títeres, indisociable en sus manos de la experimentación vanguardista y paradigma renovador, al emplearlo como fundamento, escénico e interpretativo, de la mayor renovación teatral acaecida en la época, el esperpento:

198 Véanse Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 361-372; y Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística".

199 Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro*, pp. 65-94.

200 Eduardo Blanco-Amor, *Farsas y autos para títeres*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 18: "en este tipo de teatro, el autor goza —dentro de sus limitaciones técnicas, muy severas— de la más bella libertad; de su fruición y deleite sin fronteras en lo que respecta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad". Véase al respecto Emilio Peral Vega, "Farsas para títeres de Eduardo Blanco-Amor, tradición y vanguardia", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 24 (1999), pp. 43-58.

201 Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, ed. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe, 2011, pp. 128 y 203.

202 Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 55.

203 Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, p. 50; Lavaud y Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas", p. 362.

estoy haciendo algo nuevo, distintos a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que ya he creado y que yo titulo "Esperpentos". Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" en Italia²⁰⁴.

En efecto, en la orientación renovadora hacia la marioneta y en su dignificación jugó un papel fundamental el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, que giró por distintos países europeos (montó *El retablo de Maese Pedro* en Milán), con estancia española de octubre a diciembre de 1924 en el Teatro de la Zarzuela. La unión de lo antiguo y lo moderno, de lo popular con la ópera y el ballet y el circo y el cine, la estilización del espectáculo en la reunión de distintos códigos escénicos (luz y música, plástica y baile) supusieron la instauración de un paradigma teatral en el que el humor, la sencillez, lo infantil, eran elevados a un plano estético superior: "el arte puro, el arte nuevo"²⁰⁵.

204 Entrevista en *Heraldo de México* (21/10/1921), recogida en Joaquín del Valle-Inclán y Javier del Valle-Inclán (eds.), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 221. Véanse Evelio Echeverría, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", *Hispanic Review*, 3 (1975), pp. 311-315; Paola Ambrosi, "Oltre la marionetta. Appunti sull'estetica teatrale in Valle-Inclán", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18 (1993), pp. 29-39; Elżbieta Kunicka, "Valle-Inclán y Teatro dei Piccoli: una inspiración vanguardista", en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008: <<https://www.academica.org/000-095/12.abstract>> (consultado el 10/01/2023) y *El fantoche humano y la renovación teatral española: la marionetización del personaje en los esperpentos de Martes de Carnaval de Valle-Inclán*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

205 José López Rubio, "Un espectáculo de arte y de humor. El teatro dei Piccoli", *Buen Humor* (02/10/1924), pp. 12-13. Otros testimonios de la época: "Los teatros. Teatro dei Piccoli", *Heraldo de Madrid* (17/10/1924), p. 5; José L. Mayral, "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17/10/1924), p. 2; Enrique Díez-Canedo, "Zarzuela. Teatro dei Piccoli, de Roma", *El Sol* (17/10/1924), p. 2; Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, pp. 180-182. Entre los estudios recientes: Lavaud y Lavaud, *art. cit.*, pp. 365-366; María Teresa García-Abad García, "El Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos", *Teatro*, 11 (1997), pp. 135-153; Elżbieta Kunicka, "La presencia del personaje marionetizado en los escenarios españoles en los años 20 y 30 del siglo xx", *Itinerarios*, 16 (2012), pp. 153-168.

Así, al hablar García Lorca y Mora Guarnido de "arte puro" están fundamentando los planteamientos reteatralizadores en la unión de la tradición, que representan los títeres como retorno a las fuentes del drama, "con las teorías dramáticas más vanguardistas, las cuales otorgaban al títere, en tanto anulación de los códigos convencionales, un puesto de privilegio"²⁰⁶. En efecto, Mora Guarnido destaca que la fiesta de Reyes ha supuesto "el primer acto de reivindicación culta del teatro de "Cristobicas"²⁰⁷, lo cual evidencia las virtudes del títere para la reteatralización del actor:

Todos los que hemos presenciado la primera prueba de teatro de muñecos, motivo de este artículo, hemos podido apreciar que el gesto invariable y los movimientos rápidos de los muñecos producen emoción más profunda que las gesticulaciones y movimientos estudiados de actores y actrices. [...] "Cristobicas" y su porra constituyen el núcleo invariable de este teatro de muñecos, más expresivo y más humano tal vez que el mismo teatro de actores²⁰⁷.

"Gesto invariable", "movimientos rápidos", "emoción más profunda", "más expresivo y más humano tal vez que el mismo teatro de actores", las palabras de Mora Guarnido sitúan a la perfección la fiesta de Reyes en el horizonte más avanzado de la renovación teatral. Y en la segunda reseña no hace sino reafirmarlo:

constantemente recordará el teatro sus primitivos elementos, y por mucho que de ellos se le quiera alejar, siempre se encontrará en su más lograda perfección la fábrica artificial y caprichosa. Será inútil pensar en un teatro absolutamente natural y humano y quitar a los personajes toda apariencia [*sic*] de muñecos; en cambio, es posible dar al muñeco apariencias y virtudes humanas sin pretender que deje de ser muñeco. Este segundo artificio nos parece más leal y sincero y "más teatral"²⁰⁸.

206 Emilio Peral Vega, *Formas del teatro breve*, p. 294.

207 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "cachiporra" andaluz", p. 2.

208 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "Cachiporra" de Andalucía", *La Voz* (19/01/1923), p. 4.

Es una perfecta síntesis de los presupuestos reteatralizadores: el teatro de títeres redonda en la recuperación de los "primitivos elementos" en que el teatro halla "su más lograda perfección la fábrica artificial y caprichosa" y, en sustitución del actor, se logra la artificialidad necesaria para hacer el teatro "más leal y sincero y "más teatral". O como escribía Lanz, "la expresión teatral popular más característica del mal y del bien, de lo justo y de lo injusto, del drama y del sainete, del mundo real y del imaginario"²⁰⁹. Mostración conspicua de las convenciones, como destacó Francisco García Lorca: "todo teatro de muñecos dobla en profundidad la admirable ficción que el teatro es en sí. [...] Este teatro popular, que consideramos primitivo —una forma elemental de arte—, se complace en ponernos de relieve la complicada trama de la ficción teatral"²¹⁰.

El éxito de la marioneta marcaría el fin de la decadencia del arte teatral, abriendo un camino de renovación que encontraba el terreno abonado, desde finales del XIX, en la intensa reflexión sobre el títere y la deshumanización del actor por parte de las teorías escénicas modernas: de Kleist o Maeterlinck al teatro dadaísta, los futuristas italianos o la Bauhaus, pasando por Jarry, Gordon Craig o Bernard Shaw, sin olvidar la imprevista del teatro oriental²¹¹. El interés por las posibilidades del títere era una tendencia general en el horizonte renovador europeo que conectaba la renovación vanguardista con la vuelta a las raíces del teatro, siguiendo la senda abierta ya por los románticos. En la muerte de Diaghilev, Adolfo Salazar le dedicó un artículo donde, por lo que aquí nos atañe, daba cuenta de la vuelta general a las formas primitivas en música y teatro en el

209 Lanz, "Marionetas", s. p.

210 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 267.

211 Sobre el teatro de muñecos y la vanguardia pueden verse, para una visión general, Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Institut International de la Marionnette / L'Age de l'Homme, 1992 y Harold B. Segel, *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore / London, The John Hopkins University Press, 1995. Véanse también, centrados en el horizonte que aquí interesa, Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pp. 67-86; Lavaud y Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas", pp. 362-364; José A. Sánchez (ed.), *op. cit.*, pp. 23-27; Peral Vega, *Formas del teatro breve*, pp. 51-64; Hurtado Hernández, *op. cit.*, pp. 114-126; Ana Arcas Espejo, "Los títeres y las marionetas en el contexto artístico de Manuel de Falla", *Laboratorio de Arte*, 33 (2021), p. 369.

arte meridional (aludiendo probablemente a la sesión de títeres: "Alguien en España estudiaba el primitivo teatro popular de tabladillo callejero"), sugiriendo una posible conexión con los Ballets Rusos en la que se imponía "la tendencia marionetesca" y la prolongación natural de su sentido en la plástica y la coreografía²¹². Con el modelo de la *commedia dell'arte*, que, "originada en principios dramáticos internos, obedecía a una realidad estética y no remitía, por tanto, más allá de los límites del drama"²¹³, el triunfo del títere subvierte un modo de hacer teatro, superando, por la significación del fanteche (la artificialidad, la distancia crítica, la separación de voz y cuerpo, la provocación)²¹⁴, los condicionamientos externos y la noción del actor como fundamento de la representación, al dejar de ser el medio que canaliza y subsume el resto de los elementos escénicos²¹⁵ en un momento en que la dirección escénica adquiere un lugar privilegiado en el arte teatral.

Se vio una revolución en la interpretación de los muñecos que desrealizaba al actor, convirtiéndolo en pura geometría, subrayando la artificialidad, retornado a la pureza auténtica de lo abstracto. El muñeco, pues, como encarnación esencial del individuo (y sus pasiones elementales, como el instinto sexual en el caso de doña Rosita), en lugar de la personalización restrictiva del cuerpo del actor. A ello responde también la técnica planista para representar el *Misterio de los Reyes Magos*. Las "figuras planas y escalfadas", bidimensionales, de Hermenegildo Lanz introducían

212 Adolfo Salazar, "Diaghileff", *Revista de Occidente*, LXXVI (10/1929), p. 131.

213 Szondi, *op. cit.*, p. 95. Peral Vega, *Pierrot / Lorca*, p. 140 y ss., ha advertido que García Lorca no abandona sus máscaras en toda su producción, ni siquiera "cuando esta, en su momento de mayor genialidad, se tiñe de tientes surrealistas", aunque aquellas quedasen al margen del surrealismo.

214 Lavaud y Lavaud, *art. cit.*, p. 367.

215 Abundan las denuncias en testimonios de la época. Véase Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en Robert Lima y Dru Dougherty, *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*, ed. César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 131-132: "el teatro no es sólo el actor, y una compañía no es únicamente la primera figura. En el teatro, y mucho más en el teatro moderno, todo tiene importancia como el trabajo del "divo". El conjunto, la escena, la luz, los detalles plásticos y los efectos escénicos" (Gustavo Abril, *La Noche* (01/06/1927), p. 3); "En España importa más el actor que el personaje, y triunfa la personalidad" (Felipe Sassone, *Por el mundo de la farsa (palabra de un farsante)*, Madrid, Renacimiento, 1932, p. 60).

una solución verdaderamente moderna. En otra vuelta de tuerca de los modelos, conectaba la lectura vanguardista de Goya como fundamento para la pintura moderna con el teatro de sombras chinescas, la sugestión estilizadora de las siluetas y los títeres berlineses y japoneses (recortados y con articulaciones los segundos), utilizados entonces como fórmulas vanguardistas al lado de los muñecos en el panorama europeo²¹⁶. En efecto, "aquella tarde de enero se reveló la competencia escenográfica" del aguafuertista, que no en vano reivindicaría al escenógrafo como coautor teatral que "crea, sobre lo creado por el autor, lo que a este le falta, y da vida a la vida que la obra tenga, o muerte, si de ello se trata"²¹⁷. Yanisbel Martínez ha destacado la profunda innovación del teatro de papel, propuesta que no duda en calificar como revolucionaria:

216 Antes de los títeres, los modernistas Rusiñol, Utrillo y Romeu trasladaron las sombras chinescas a *Els Quatre Gats*, a imitación de *Le Chat Noir* de Montmartre. Rusiñol, en "El reino de las sombras", *La Vanguardia* (31/03/1892), p. 4, dio cuenta de la boga de este espectáculo y de su proliferación parisina: "si el viento de otra moda no despeja el horizonte, pronto París, el gran París de la luz, se verá convertido en el reino tenebroso de las sombras". Véanse Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 38 y, con más detalle, Emilio Peral Vega, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 26-27. De la modernidad de los títeres japoneses habló Estévez-Ortega, "Representaciones con muñecos", *op. cit.*, pp. 177-182, con imagen de muñeco japonés articulado en p. 153: "Al tiempo que en Berlín, *hacían teatro* los muñecos del grupo de escogidos estetas, y los muñecos de Jushuij, en Londres empezaba a llamar la atención una *troupe* interesantísima de muñecos japoneses. Los muñecos japoneses suponen un gran avance, una mayor riqueza, una mejor organización y un espectáculo de la más pura sensación de arte. [...] Ofrecen, eso sí, un bello espectáculo; espectáculo de una riqueza cromática insospechada; de una esplendorosa gracilidad eminentemente teatral y sugestiva". El propio Hermenegildo Lanz, "Marionetas", s. p., destacó: "aquel teatrillo [la fiesta de Reyes] fue el principio serio, muy serio, de intentos varios en otras regiones nacionales y extranjeras destacando posteriormente hacia 1927-1928, o las representaciones de muñecos actores del "Grupo de artistas y literatos berlineses", que con el mismo sistema de muñecos recortados, articulados del modo como se hizo en Granada y en París, interesó al público alemán". Para la relación de Goya con la tradición de sombras, véase Juan Miguel Serrera, "Goya, los caprichos y el teatro de sombras chinescas", en *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 171-197.

217 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 31-32 y 43.

Este divertimento de origen editorial, surgido en Inglaterra en el siglo XIX, es instaurado en España a partir de 1865 a través de la Estampería Paluzie; no era aún algo habitual como práctica escénica, como sí se conoce en la actualidad. Utilizar los principios del teatro de papel aumentando su escala —el telón de fondo debió de tener aproximadamente noventa centímetros de alto por ciento veinte centímetros de ancho, los personajes entre veinte y treinta centímetros—, fue algo muy innovador. Partir de una obra plana medieval y darle una dimensión escenográfica, ponerla en movimiento y enriquecerla con música, canto e iluminación, fue una apuesta revolucionaria en el teatro de títeres español²¹⁸.

En sus fines de reteatralización actoral, la técnica planista es homóloga al uso de guiñol, pantomima, siluetas, sombras, recursos circenses, danza, ópera (Gómez de la Serna, Valle-Inclán), seres mecánicos (Jacinto Grau)²¹⁹, objetos animados (Luis Buñuel)²²⁰ o auto sacramental²²¹ (que utilizó ya Ángel Ganivet en *El escultor de su alma* [1898] como forma reteatralizadora, y fundamental a la postre en las propuestas vanguardistas de Alberti y María Teresa León o en *Así que pasen cinco años*). Formas, en suma, que desautomaticen la índole tradicional del teatro (en virtud del *adagio* ciceroniano: “*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*”) y por tanto la identificación del espectador con lo que presencia y se le transmite, según quiso Federico con *El maleficio de la mariposa*²²², cuyo fracaso por algo atribuyó Fernández Cifuentes a su “transgresión múltiple y decisiva”²²³.

218 Martínez, “Hermenegildo Lanz y los títeres”, p. 32.

219 *El señor de Pigmalión*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

220 Según pedía en “Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo”, *Alfar*, 26 (1923), p. 171.

221 Emilio Peral Vega, “Federico García Lorca ante el auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2 (2019), pp. 157-182, y “De sentidos guarnecido y potencias ilustrado”. *La recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*, Madrid, Guillermo Escolar, 2021.

222 Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 151; Emilio Peral Vega, “El maleficio de la mariposa: inicio de una revolución teatral en clave simbolista”, en *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral*, pp. 29-53.

223 Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 30. Véase también Marta Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 145.

5. UNA FIESTA ÚNICA

Después de la fiesta, los proyectos para recuperar el Teatro Cachiporra Andaluz continuaron. José Mora Guarnido anunciaba en su segundo artículo que, “animado por el éxito de su primer ensayo”, Hermenegildo Lanz “proyecta unos aguafuertes escenográficos de guiñol: el primero, escenas de brujas en la noche; el segundo, una feria de pueblo. Ambos se incorporarán al repertorio planista del Teatro Cachiporra Andaluz”²²⁴. Federico le dice a Falla en febrero que “el guiñol trae intrigados a muchos. ¡Garrotazo y tentetieso!”²²⁵ y confirma lo adelantado por Mora Guarnido en carta al poeta José de Ciria y Escalante del 30 de julio: “en el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra, en los que representaremos un cuento de brujas, con *música infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar”²²⁶. El 18 de agosto, Falla pregunta a Federico si ha escrito al compositor y al musicólogo “sobre lo del teatrillo”²²⁷.

No tuvo lugar finalmente esa segunda representación. Algunos de los dibujos proyectados, presentados como maquetas, le valieron a Hermenegildo Lanz en 1929 el primer premio en la sección de Escenografía de la Exposición Regional de Arte Moderno —organizada por el Patronato Nacional del Turismo en la Casa de los Tiros, en la que se alzó también con el segundo premio en Pintura, tras Vázquez Díaz— y en su archivo se han conservado bocetos, dibujos y notas sobre el repertorio anunciado que atestiguan la intención de proseguir la aventura²²⁸, que encuentra una deriva en la colaboración de García Lorca con Falla en la ópera

224 Mora Guarnido, “Crónicas Granadinas. El teatro “Cachiporra” de Andalucía”, p. 4.

225 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, p. 174.

226 *Ibidem*, p. 200.

227 Gibson, *Federico García Lorca 1*, p. 345.

228 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, p. 40. Los materiales se mostraron en la exposición *Títeres. 30 años de Etcétera*. Véanse Elsa Fernández Santos, “Aquel titiritero a la vera de Lorca” *El País* (30/05/2012): <https://elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642_413583.html> (consultado el 10/01/2023); Martínez, “Hermenegildo Lanz y los títeres”, pp. 40-47, “Títeres de Cachiporra en Granada”; Arcas Espejo, “Los títeres y las marionetas”, pp. 372-373.

bufa, también inconclusa, *Lola la comedianta*²²⁹, y un eco obligado en el posterior empeño de Lanz, presidente del Ateneo Científico y Literario desde mayo de 1931, por crear "la Barraca de Arte para los pueblos de la provincia y un guíñol para los niños de Granada, que el Ateneo había de representar en las plazas públicas"²³⁰. Todavía en enero de 1927, en carta a Guillermo de Torre, Federico avivaba la ilusión de su juventud: "Falla y yo proyectamos una nueva salida del teatro de Cachiporra que pudiera tener su importancia"²³¹...

Siempre es aventurado proclamar la unicidad de algo; y sin embargo, esa idea, como advirtió al hacerlo Javier Marías, ya para siempre único, "no es en modo alguno quimérica, sino que se nutre y atañe a la más frecuente realidad de la historia de la literatura"²³². La fiesta de Reyes quedó como un acontecimiento único en el proyecto de recuperar la vieja tradición titiritera, pero, como se ha podido ver, son muchos los motivos que la hacen excepcional, nutriendo su unicidad —como un fue y un será y un es único Federico— en la realidad de la historia de la literatura. Muchos años después, evocando el tiempo ido que no se resistía a volver como memoria dichosa (acaso un refugio), se preguntaba Isabel García Lorca: "¿Sabríamos todos lo que aquellos genios estaban haciendo? Yo creo que sí"²³³. Una función modesta, íntima, puede ser mucho más relevante que un espectáculo grandioso y monumental. Ocurre cuando la realiza alguien con sincera dedicación y con genio. Su regalo de Reyes, como el de todos los que tuvieron la fortuna de disfrutar de aquella fiesta del arte, fue igualmente, y así que pasen cien años, para la historia del

229 Federico García Lorca, *Lola la comedianta*, ed. Piero Menarini, prólogo de Gerardo Diego, Madrid, Alianza, 1981.

230 "Y que falto de los medios precisos no pudo llevar a cabo a pesar de sus esfuerzos y de la promesa de apoyo del Ministerio de Instrucción Pública, que no se hizo efectivo a causa de las imperiosas necesidades de toda índole del País", según consta en un documento de agosto de 1932 que el Ateneo emitió tras terminar su mandato, recogido por Mata, *Apología y silencio de Hermenegildo Lanz*, p. 89, sobre el proyecto no realizado que Lanz había expuesto en enero de ese año en sendas cartas publicadas en *El Defensor de Granada*.

231 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 410.

232 Javier Marías (ed.), *Cuentos únicos. Edición ampliada*, trads. Alejandro García Reyes, Antonio Iriarte y Javier Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2004, p. 11.

233 García Lorca, *Recuerdos míos*, p. 134.

teatro contemporáneo español. Una lección única y ejemplar de las posibilidades del diálogo entre la tradición y la vanguardia para la baza nunca fácil por la renovación teatral.

Si hoy se puede ponderar esa representación como un "hito incontable en el siglo xx" para la historia de los títeres en España²³⁴, además de las reseñas en la prensa, desde 1928 pasaría a la posteridad en el artículo dedicado al teatro en la emblemática Enciclopedia Espasa²³⁵, que la destacaba como ejemplo de la aplicación de las "modernas corrientes en la escenografía" al "actual teatro guiñol". En ese "mapa de la realidad"²³⁶, que tantos salones de la España posterior había de decorar, quedaba cartografiada aquella tarde de 1923 como un reducto contrastivo del silencio que se impondría a sus protagonistas.

Recordando los ensayos de *El maleficio de la mariposa*, Fernández Almagro subrayó que García Lorca, como el hombre de teatro que era, "atendía a todos los detalles con su intuición y conciencia de poeta que se sentía, a la vez, músico y pintor"²³⁷. Expresada desde el comienzo, esa voluntad de alcanzar un espectáculo total, síntesis de las distintas artes en una primorosa integración de música y palabra, de plástica y escenografía, encontraba una manifestación espléndida en la fiesta de Reyes, donde, con la amistosa colaboración de sus compañeros de viaje, se conjugaron también, en todos esos niveles, lo clásico y lo moderno, lo profano y lo sacro, el arte popular y la creación culta, el folklore y la tradición escrita, lo intelectual y lo espontáneo. Y todo, para mayor excepcionalidad, en una fiesta familiar, con algunas de las figuras, convocadas o presentes, más importantes de la cultura, en el salón doméstico en que acontece la vida diaria, para hacer disfrutar a los niños y amigos en un día también único en su calendario infantil.

Como concluyó Soria Ortega, ese festival de Reyes "en general se resu-

234 Martínez, "En busca de la niña que riega la albahaca", p. 102.

235 *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, vol. LIX, pp. 1240-1241, con dos fotografías (figuras 5 y 7). Lo advirtió oportunamente Plaza Chillón, *op. cit.*, pp. 136-137. Véanse las pp. 138-139 para otros testimonios de Fernández Almagro y Sebastián Gasch.

236 Juan José Millás, *Un mapa de la realidad. Antología de textos de la Enciclopedia Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

237 Melchor Fernández Almagro, "Primer estreno de Federico García Lorca", *ABC* (13/06/1952) p. 19.

me en una frase: *modernización de lo tradicional*²³⁸. García Montero sintetizó perfectamente la actitud de García Lorca, compartida por Alberti:

sólo aceptan una común atmósfera que les permite la investigación continua, el desarrollo de la vitalidad que los enfrenta con la poesía muerta, pero que al mismo tiempo los lleva a rescatar de la muerte lo más vivo de la tradición, haciéndola novedad, poniéndola en contacto con ella²³⁹.

He ahí la voluntad que alienta y explica la significación de aquella fiesta de tradición y vanguardia. Vale la pena recuperar, para concluir, las palabras de García Lorca en una entrevista en Buenos Aires, fechada en diciembre 1933, en la que dijo haberse acercado al cancionero español

con la misma curiosidad con que han ido otros a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo han conseguido los rusos. Rusia y España tienen en la rica vena de su folklore enormes e idénticas posibilidades. [...] Desgraciadamente, en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular. Es que han ido al cancionero como quien va a copiar de un museo, y ya lo dijo Falla: no es posible copiar las canciones en papeles pentagramados; es menester recogerlas en gramófonos para que no pierdan ese elemento imponderable que hace más que otra cosa su belleza²⁴⁰.

El punto de arranque de esos diez años transcurridos remonta, claro está, a la fiesta de Reyes y a los acontecimientos que a ella han conducido, en

238 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 176.

239 Luis García Montero (ed.), "Poeta y amigo: un caso extraño", en Alberti, *Federico García Lorca poeta y amigo*, p. 34.

240 "García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas", *Crítica* (15/12/1933), p. 18.

la tentativa de explorar las enormes posibilidades de la tradición para alcanzar un producto con verdadera categoría estética: "arte limpio", como le decía a Falla en julio de 1922, y no el "alte" de la deriva que tomó el espectáculo zarzuelesco y el teatro comercial, en general, a finales del XIX. La importante labor de estudiosos de la tradición popular y el folklore rusos —la de Pavel Rybnikov y Alexander Gilferding sobre la poesía épico-lírica tradicional (*byliny*); la de Aleksandr Afanásiev o Vladímir Propp sobre los cuentos maravillosos (*skasky*)—, como la representada en la tradición hispánica por Menéndez Pidal o Espinosa, había marcado la pauta para que Federico se reafirmara en sus propósitos. En los años treinta María Teresa León se sumaría decididamente a la causa, ofreciendo, ya durante la guerra, un teatro que, a imagen del soviético, aunaba la calidad estética con el compromiso político, gracias a un inteligente manejo de la tradición y los elementos populares, que tan bien conocía²⁴¹. Hermenegildo Lanz, del mismo modo, defendía que el creador "debe abrazar de un golpe de vista el pasado, el presente y el porvenir" en una "unidad esencial" que justifica que "la obra bella tiene que estar cimentada en lo pasado, apoyada en el presente y tendida a lo porvenir"²⁴².

Si el legado cultural no es algo fosilizado, no puede manejarse como tal. Ni tampoco de forma dicharachera, ni ahogándolo en la ansiedad de la influencia o negándolo en la radicalidad de una originalidad rupturista huera ("nada se hace con nada, y las cosas que el poeta canta proceden de alguna parte", advertía Daniel Devoto)²⁴³, sino entendiendo que la tradición puede ser "la habitación natural" —por recordar el precioso ensayo de Pedro Salinas²⁴⁴— para poder hacer de ella una propuesta moderna. Lo escribió Diego Catalán: "como proyecto, una continuidad histórica basada, no en la copia del pasado, sino en tradición viva, tradición abierta al cambio, sujeta a la revolucionadora adaptación al tiempo y medio

241 Pueden verse sus ideas al respecto, recogidas en María Teresa León, *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003.

242 Hermenegildo Lanz, "Conferencia sobre el Cubismo", en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, s. p.

243 Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional", p. 72.

244 Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, p. 115.

actuales en los que se recrea y reproduce"²⁴⁵. Y en el horizonte más renovador a que mira la fiesta de Reyes: de la integración de las distintas artes, con la espectacularidad, plástica y musical y teatral de los Ballets Rusos, a las teorías escénicas más vanguardistas sobre el muñeco y la interpretación, fundamentado todo ello en la consecución de un teatro distinto que recobraría el arte teatral, según exigía la reteatralización. Las declaraciones de Federico en 1933, ilustrativas diez años después, remachan la coherencia que fragua la poética lorquiana y la importancia que tuvo para su configuración la experiencia de 1923, cima visible de proyectos con numerosas ramificaciones y bifurcados senderos al cabo convergentes en andaduras a menudo realizadas tan sólo —y ya es bastante— en la expectativa y el entusiasmo de lo que no se llega a coronar.

La tradición y la vanguardia se confunden en esa inversión contradictoria que Gautier advirtió en la pintura de Goya, en su insobornable compromiso moderno compartido con un sincero aprecio de lo popular castizo y tradicional: "en la tumba de Goya está enterrado el antiguo arte español [...] Creyó no hacer más que 'caprichos'; pero ha hecho el retrato y la historia de la vieja España, mientras creía servir a las ideas y a las creencias nuevas. Sus caricaturas serán pronto monumentos históricos"²⁴⁶. La senda de la modernidad, en consecuencia, no se recorre aquí tampoco hacia delante, sino hacia atrás: del futuro al pasado. Como a Goya, su convicción vanguardista encaminó al gran músico Manuel de Falla, al gran poeta Federico García Lorca y al gran pintor Hermenegildo Lanz por los senderos conducentes a la hondura de la tradición artística: a la originalidad del primitivismo, que en tanto fundacional, pura, irreductible, es la única que puede merecer tal nombre, incapaz de disfrazarse ni contaminarse ni degradarse siquiera en la reiteración. A esas fuentes, por algo, acudieron a beber las vanguardias. Y esas fuentes y esos senderos, por lo mismo, nutren y desembocan en la fiesta de Reyes de 1923. La modernidad —lo destacó Francisco Calvo Serraller al reivindicar la necesaria comprensión de Picasso en las salas del Prado con ocasión de una exposición memora-

245 Diego Catalán, "Introducción", en Ramón Menéndez Pidal, *Los españoles en la historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 49-50.

246 Théophile Gautier, *Viaje a España*, ed. y trad. Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Madrid, Cátedra, 1998, p. 171.

ble— se hace evidente y verosímil cuando se contempla en la tradición²⁴⁷. Porque entonces, en una nueva contradicción, o en realidad ya todo lo contrario, se diluyen las fronteras entre tradición y vanguardia para hablar sencillamente de arte, de arte puro, viejo y moderno.

247 Francisco Calvo Serraller, *La invención del arte español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 30-35, cuyas ideas sobre la relación entre tradición y vanguardia sigo y aplico al objeto de estas páginas.

Cartas desde la isla sin puentes: correspondencia de Ángela Figuera Aymerich a Jacques Comincioli

LUCIANA PÉREZ

Universität Bern

luciana.perez@unibe.ch

Título: Cartas desde la isla sin puentes: correspondencia de Ángela Figuera Aymerich a Jacques Comincioli.

Title: Letters from the Island without Bridges: Ángela Figuera Aymerich's Correspondence to Jacques Comincioli.

Resumen: Este artículo presenta y transcribe una selección del epistolario (inédito hasta el momento) de Ángela Figuera Aymerich a Jacques Comincioli. Las cuatro cartas, fechadas entre 1972 y 1982, se centran en el traslado al francés del poemario *Belleza cruel* (1958) por el traductor y crítico suizo. Su valor descansa en el rol de exégeta y traductora que la bilbaína adopta en ellas. La breve presentación aspira a destacar estos aspectos y vincularlos con el trabajo crítico en torno a Figuera Aymerich.

Abstract: This article presents and transcribes a selection of the (so far unpublished) correspondence of Ángela Figuera Aymerich to Jacques Comincioli. The four letters, dated between 1972 and 1982, focus on the translation into French of the collection of poems *Belleza cruel* (1958) carried out by the Swiss translator and critic. Their value lies in the role of exegete and translator that the Bilbao-born writer adopts in them. This brief presentation aims to highlight these aspects and link them to the critical work on Figuera Aymerich.

Palabras clave: Ángela Figuera Aymerich, *Belleza cruel*, Traducción, Exégesis, Epistolario.

Key Words: Ángela Figuera Aymerich, *Belleza cruel*, Translation, Exegesis, Correspondence.

Fecha de recepción: 26/4/2023.

Date of Receipt: 26/4/2023.

Fecha de aceptación: 31/5/2023.

Date of Approval: 31/5/2023.

Jacques Comincioli, *in memoriam*

1. CONTEXTUALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

En la Biblioteca de La Chaux-de-Fonds (Neuchâtel, Suiza) se conserva como parte del legado Jacques Comincioli (1932-2018) un legajo formado por el puñado de cartas y billetes que el joven hispanista suizo recibió de la poeta bilbaína Ángela Figuera Aymerich a lo largo de unos trece

años¹. La primera carta está fechada a 18 de marzo de 1969. Por aquel entonces, hacía unos siete años que Figuera Aymerich residía en Avilés junto a su marido Julio Figuera. Fue la profesión de este la que llevó a la pareja a Asturias, donde el ingeniero, que hasta la fecha se había desempeñado como docente, pudo por fin trabajar en la industria². Mientras que el traslado de Julio Figuera desde Madrid significó la intensificación de su vida profesional, el alejamiento de su mujer de la capital resultó en todo lo contrario. El año de su traslado coincidió, de hecho, con el de la publicación de su último poemario, *Toco la tierra: letanías*, el séptimo de una obra publicada a lo largo de tres lustros. Julio Figuera explicó el silencio de su esposa relacionándolo con su deseo de no repetirse³. Antes que él, la misma Figuera Aymerich se había referido a ese callar, atribuyéndolo a su cansancio y a la intención de dejar de lado, al menos ocasionalmente, sus preocupaciones sociales para disfrutar de su vejez y de su familia⁴. Además, para ella la partida de Madrid también significó renunciar a su trabajo en la Biblioteca Nacional⁵. Y, finalmente, pasó de gozar de una activa vida cultural, que a menudo tenía como centro la casa matrimonial, a experimentar la lejanía y el aislamiento de sus amigos, los artistas, intelectuales y poetas madrileños⁶.

1 El fondo Comincioli alberga otros epistolarios, entre los que se destaca, por sus similitudes con el que nos ocupa, el que Vicente Aleixandre dirigió al traductor y crítico suizo. También se centra en un trabajo de traducción: el de *Historia de un corazón*. Véase *infra* nota 8.

2 Pablo González de Langarika y José Ramón Zabala Aguirre, *Ángela Figuera Aymerich. Poesía entre la sombra y el barro*, Bilbao, Muelle de Uribitarte, 2012, pp. 124-125.

3 Este deseo lo enmarcan además González de Langarika y Zabala Aguirre en “un contexto de cierto agotamiento de la poesía de tendencia social y de la aparición de nuevos planteamientos en la lírica del momento” (*Ibidem*, p. 169), factores que nos hacen entender mejor la preocupación de la poeta.

4 *Ibidem*, pp. 133-134.

5 *Ibidem*, pp. 78-79. Allí trabajó durante un tiempo en los “bibliobuses”. Figuera Aymerich estaba muy orgullosa de esta labor, que le permitía contribuir a la educación de las clases bajas, retomando así, de forma indirecta, su profesión docente. No olvidemos que ejerció felizmente su puesto de Profesor[a] Encargad[a] de Curso de Literatura en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Huelva desde 1933 a 1936, año en que fue destituida de aquella plaza por haberse pronunciado a favor de la República (*Ibidem*, pp. 40, 49).

6 *Ibidem*, p. 129.

El silencio y el aislamiento de la nueva vida en Avilés se mitigaban, no obstante, con la llegada de correspondencia, que agradecía a sus íntimos por constituir “una delicada atención” en lo que la poeta percibía como un “cuasi destierro”⁷. Entre esas atenciones debieron de figurar las epístolas de Comincioli, admirador de su poesía, quien le manifestó su deseo de traducirla poco después de haber puesto punto final a la primera traducción al francés de *Historia de un corazón* de Vicente Aleixandre. Por consiguiente, a pesar de su aislamiento y del cese de su labor como poeta, Figuera Aymerich suscitaba el interés, al igual que lo hacía Aleixandre, de un público que rebasaba las fronteras nacionales. La correspondencia con Comincioli es en sí misma un testimonio fehaciente, pero la última carta le otorga su broche de oro. El 1 de diciembre de 1982, Julio Figuera agradece a Comincioli, por encontrarse su esposa demasiado “delicada” para hacerlo ella misma, los ejemplares de *Beauté cruelle* que les había hecho llegar. La traducción fue publicada por la editorial L'Âge d'Homme, en Lausana⁸.

Los documentos que componen este legajo no son numerosos, apenas unas ocho cartas⁹ –cinco autógrafas y tres mecanografiadas, con anotaciones autógrafas y un par de fotos– y dos *christmas*, posiblemente respuestas a otros tantos envíos del joven suizo. Al margen de la magra cantidad, la mitad de ellas destacan, sin embargo, por su muy inusual extensión,

7 *Ibidem*, p. 129.

8 Poco se puede extraer de estas cartas sobre lo que hizo que *Beauté cruelle* (1982) tardara en aparecer. Sin embargo, la misma demora se observa en la traducción y publicación de *Histoire du cœur* (1969) de Vicente Aleixandre. En el caso de *Beauté cruelle*, las circunstancias de publicación no son mencionadas, o apenas se dejan entrever en comentarios como el siguiente, incluido en una carta de enero de 1975: “Si las condiciones y la oportunidad son las mismas que cuando me escribiste espero que no tardaré mucho en verlo, aunque ya sabes que tengo una ilimitada paciencia”. Es necesario considerar que Comincioli llevaba a cabo su labor como traductor a la par que la docencia y la redacción de su tesis de doctorado. A través de las traducciones, el suizo se mantenía en contacto con los poetas españoles que admiraba. En el caso de *Histoire du cœur*, las circunstancias de publicación sí se pormenorizan en las cartas de Aleixandre, ya que el traductor tuvo muchas dificultades para encontrar una editorial que se encargara de estampar el poemario. Finalmente, lo hizo Rencontre, editorial también radicada en Lausana. Véanse Luciana Pérez y Bénédicte Vauthier, “*Historia del corazón*, historia de una traducción seguida del Epistolario de Vicente Aleixandre a Jacques Comincioli”, *Monteagudo*, 27 (2022), pp. 289-340.

9 Si contamos la última, firmada por Julio Figuera.

convirtiéndose, por ejemplo, la primera de las que se rescatan aquí, en una especie de diario. Al ser poco realista una publicación íntegra del carteo, presentamos a continuación una selección de cuatro misivas, fechadas, respectivamente, en Madrid a 3 de agosto de 1972, 22 de enero de 1974, 27 de enero de 1975 y 1 de diciembre de 1982¹⁰. Son las de mayor relevancia de cara a una posible “poética de la traducción poética”. Por un lado, incluyen los únicos textos que se conservan del interlocutor de Figuera Aymerich¹¹; por otro, la poeta se convierte en exégeta de su propia obra al responder de forma detallada a las numerosas consultas de Comincioli. También la vemos sacar provecho de su experiencia como traductora para evaluar las propuestas que le envía su interlocutor y guiarlo hacia lo que ella considera el mejor resultado.

Ahora bien, Figuera Aymerich también va más allá y no vacila en comentar aspectos de su vida personal y su cotidianidad, abordando cuestiones relacionadas con su obra y trayectoria: los vínculos familiares, su rol de madre y de abuela, eventos como la boda a la que asiste en agosto de 1972, la convalecencia de su marido luego de romperse los ligamentos de una rodilla, además de la recepción crítica de su obra, son algunos de los temas a los que dedica copiosas páginas. La crítica ha ahondado frecuentemente en la vinculación (a veces tensión) entre los papeles de poeta social y de mujer/madre¹². Jo Evans, por ejemplo, se basa en aspectos biográficos para señalar una relación conflictiva entre el trabajo creativo y el deber familiar de Figuera Aymerich¹³. Por el contrario, María Payeras observa un vínculo armonioso entre ambos roles, interpretando la omnipresencia del tema de la maternidad en la obra de la bilbaína como “una autoafirmación por parte de quien escribe abiertamente y sin complejos

10 El resto están fechadas en Avilés, a 18 de marzo de 1969, 3 de julio de 1969 y 29 de enero de 1970, y en Madrid, a 22 de noviembre de 1974. Se les suman dos *christmas*, fechados en diciembre de 1970 y enero de 1972.

11 En la ya mencionada correspondencia con Vicente Aleixandre, apenas se conserva un documento que nos permita oír la voz de Comincioli. Véanse Pérez y Vauthier, *op. cit.*, p. 293.

12 Iker González-Allende, “La poesía de Ángela Figuera desde la crítica anglosajona”, *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, 12 (2009), pp. 8-11 (p. 8).

13 Jo Evans, *Moving reflections. Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Ángela Figuera Aymerich*, London, Tamesis, 1996, p. 2.

desde su condición de mujer”¹⁴. En el epistolario que nos ocupa, Figuera Aymerich arroja luz sobre estas lecciones de la crítica. En concreto, en la carta fechada el 3 de agosto de 1972 se refiere a las observaciones de Manuel Mantero sobre la presencia de la maternidad en su poesía. Este califica de “hiperbólica” su autorrepresentación como madre¹⁵. A Figuera Aymerich no le molesta la identificación del tema, pero sí el “tufillo peyorativo” con el que Mantero lo glosa.

2. DE *BELLEZA CRUEL* A *BEAUTÉ CRUELLE*. UNA TRADUCCIÓN A CUATRO MANOS

A pesar de no contar con la “voz” de Comincioli, de la primera respuesta de Figuera Aymerich se deduce que fue el proyecto de traducción al francés de *Belleza cruel*, poemario publicado originalmente en México en 1958, lo que llevó al suizo a ponerse en contacto con ella. En dicha carta, Figuera Aymerich, gustosa y halagada, acepta la propuesta, sugiriendo, incluso, publicar *Belleza cruel* junto a su último poemario, *Toco la tierra* (Adonais, 1962). “Como los dos son cortos” –arguye– “y del mismo tipo, si te parece y te apetece traducirlo, podrían ir juntos. Estarían muy bien en edición bilingüe”. Comincioli no tradujo *Toco la tierra*, pero su rol en la difusión de la obra de Figuera Aymerich dentro del mercado francófono no terminó con *Belleza cruel*. Años más tarde, el suizo se ocupó de sus libros de literatura infantil: *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año* (1984) se publicaron por primera vez en francés bajo el título de *Colorín colorado* (1991), siete años después de la muerte de la autora.

Ya hemos comentado los cambios profesionales y sociales que se produjeron en la vida de Ángela a partir del desplazamiento del matrimonio Figuera Aymerich a Avilés. Ahora bien, como revela e ilustra la correspondencia con Comincioli, mientras que por una parte queda atrás su producción literaria y su labor como bibliotecaria, por otra se consolida su actividad traductora. Según María Bengoa, esta había comenzado ya

14 María Payeras, *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid, SIAL, 2003, p. 20.

15 Estos comentarios se incluyen en el estudio previo de la antología *Poesía española contemporánea, 1939-1965*, Barcelona, Plaza & Janés, 1966, p. 85.

en la capital española, donde había trasladado del francés y del inglés ponencias y libros de diversos ámbitos (ciencia, historia del arte, novela policial y literatura infantil)¹⁶.

En Asturias dicha labor se intensificó, especializándose en literatura anglófona. Desde allí Figuera Aymerich tradujo gran parte de la serie “The University of Minnesota Pamphlets on American Writers” para la editorial Gredos. Los libros consistían sobre todo en ensayos críticos, pero incluían también fragmentos de poemas. Tanto en la biografía escrita por María Bengoa¹⁷ como en la elaborada por González de Langarika y Zabala Aguirre¹⁸ se mencionan estos volúmenes como parte importante de la labor traductológica de Figuera Aymerich. En efecto, este trabajo, especialmente el que concierne a los fragmentos de poemas, le servirá de referencia a la hora de prestar ayuda a Comincioli.

Como suele ocurrir, el papel desempeñado por el traductor —en el caso presente por la traductora— por muy poeta que sea, pasa desapercibido en estos volúmenes, con una excepción relevante para nuestros fines. En el tomo I, su nombre apenas figura, diminuto, en la página de créditos. En el volumen X, sobre los poetas Aiken, Tate y Roethke, en cambio, aparece de forma algo más visible en la portada, aunque con tipografía menuda. Fuera de esa mención, en el resto de dicho volumen tampoco es demasiado evidente su presencia, siendo escasas sus notas al pie. Sin embargo, la primera de ellas resulta de veras capital para conocer su técnica y punto de vista¹⁹:

la traducción de los fragmentos poéticos se ha hecho de un modo un tanto libre, aun procurando la mayor fidelidad al sentido y al juego metafórico. Respecto a los valores lexicográficos y estilísticos, nunca será posible apreciarlos y estudiarlos adecuadamente en una traducción. Para quien no lo sepa, creemos que será más agradable la lectura de una versión más libre en lenguaje poético, que la de

16 María Bengoa, *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)*, Bilbao, Temas vizcaínos, 2003, p. 118.

17 *Ibidem*, p. 118-120.

18 González de Langarika y Zabala Aguirre, *op. cit.*, pp. 137 y 175-176.

19 Curiosamente, a pesar de que María Bengoa cita una versión reducida de este fragmento al comentar la tarea de Figuera Aymerich como traductora, no incluye el tomo X dentro de la bibliografía que elabora con los títulos de la colección (Bengoa, *op. cit.*, pp. 118, 120).

una traducción en prosa al pie de la letra, que siempre ha de resultar torpe de forma y carente de todo valor literario²⁰.

Incluida en la primera página, esta nota aclaratoria adelanta aspectos sobre la traducción que luego surgirán, invirtiendo las perspectivas, en sus cartas a Jacques Comincioli. En primer lugar, la preferencia por una traducción libre, enfocada en el goce estético de la lectura y que a la vez conserve el sentido total y los juegos retóricos de la poesía. En segundo lugar, las limitaciones que el traductor debe reconocer en su rol de mediador entre dos lenguas.

La experiencia granjeada gracias al traslado de esa colección, junto a sus conocimientos del francés, situaban a Figuera Aymerich en un lugar privilegiado para asistir a Comincioli en su proyecto. Así lo afirma ella misma en su primera carta, fechada el 18 marzo de 1969, trayendo a colación, justamente, su tarea en estos volúmenes: “Sé que lo harás bien. De todos modos, estoy a tu disposición para cualquier duda en la interpretación, a veces ambigua. Lo sé porque he traducido fragmentos de poesía norteamericana y, a veces, me he visto negra”²¹. Fiel a este primer ofrecimiento de ayuda, Figuera Aymerich no solo alienta a Comincioli, despejando sus dudas, sino que además, y de modo más general, lo aconseja, lo instruye incluso, sobre lo que ella considera el mejor modo de proceder.

Tanto en la carta que encabeza el primer grupo de hojas aclaratorias, fechada el 3 de agosto del 72, como en la del 22 de enero de 1974 y en las aclaraciones posteriores, la poeta destaca que es necesario alejarse de una versión literal. De la misma forma, afirma reiteradamente que la traducción debe ser libre, capaz de recrear, primero, el sentido general de lo expresado por el poeta, y, en segundo lugar, el estilo del original. Además, debe permitir al lector el goce estético en el idioma al que se vierte. Este trabajo, concede Figuera Aymerich, conlleva inevitablemente limitaciones, al no apreciarse en el resultado, por esmerado que sea, “el valor del lenguaje” y “el estilo” de forma acabada. Así, Figuera Aymerich desarrolla

20 Reuel Denney, George Hemphill y Ralph J. Mills, *Conrad Aiken. Alien Tate. Theodore Roethke*, trad. Ángela Figuera Aymerich, Madrid, Gredos, 1968, p. 7.

21 JCO102-0004-001, p. 2, referencia correspondiente a la signatura digital del epistolario custodiado en la Biblioteca de La Chaux-de-Fonds. Véase *infra* la nota aclaratoria que encabeza la transcripción de las cartas.

una reflexión similar a la de la nota al pie. Evidenciando aún más la importancia que esta experiencia previa tuvo para ella en su rol de ‘tutora’ incluye, en la misma carta, unos poemas del norteamericano Theodore Roethke y sus traducciones para aquel tomo x de la colección. Figuera Aymerich presenta, luego de la versión original, una traducción literal y una libre. Sobra decir que la primera queda siempre deslucida al lado de la segunda, demostrándose así la efectividad y belleza de su técnica.

Veamos ahora otros ejemplos puntuales que muestran cómo la poeta traductora ayudó a Comincioli a superar las dificultades que se le presentaban. Entre los textos que le suscitan dudas se encuentra el que da título al volumen, “Belleza cruel”, que contiene los modismos “el miedo al hombro” y “el hambre a costas”. Para evitar una repetición, Comincioli propone la expresión “la faim aux trousses” para el segundo de ellos. En su respuesta, Figuera Aymerich matiza el sentido de ambos versos y explica el porqué de una y otra expresión. Después acepta la propuesta de Comincioli: “conozco la expresión ‘à nos trousses’ y creo que puede utilizarse, si a ello se presta la articulación del verso, en la traducción, [ya] que en francés me parece muy expresiva y bella”. Mediante esta aclaración, Figuera Aymerich resalta la importancia del significado en la traducción, aprovecha sus conocimientos de la lengua de Proust para hacer enjuiciar la propuesta del traductor y, de paso, subraya el rol de la belleza del lenguaje en el texto meta.

Otro ejemplo interesante se cifra en la discusión entre ambos a propósito de la sección “Caso acusativo”, que reúne ocho poemas “con sentido ‘acusatorio’”, como los define Figuera Aymerich en su primera aclaración al suizo. Primero, este le consulta si basta con traducir el título por “L'accusatif”. Aunque Figuera Aymerich ignora si el equivalente sugerido por Comincioli refleja el juego de palabras del título original, le otorga plena libertad, siempre que conserve el sentido ya mencionado. Comincioli lo resuelve con el expresivo sintagma “Chefs d'accusation”, literalmente “cargos”, en español. En su última hoja aclaratoria la poeta se muestra satisfecha: “[...] lo que has puesto está muy bien. Lo mío es algo así como un juego de palabras. Lo tuyo es más enérgico”. En este caso también sobresa la importancia del sentido y el goce estético, aunque este goce no se alcance empleando los mismos recursos en una y otra lengua.

Por último, el poema “Miedo”, de temática religiosa, también nos permite apreciar las ideas de la traductora en acción. Uno de sus últimos versos consiste en el sintagma “pecado repetido hacia la muerte”, que Comincioli incluye en su primera hoja de preguntas, afirmando que “en francés no se puede usar tal y cual”. Propone, por ello “sustituir el valor temporal de ‘hasta’ menos expresivo”. En su respuesta, Figuera Aymerich se muestra poco convencida, ya que, caso de adoptarse esa propuesta, el sentido original quedaría empobrecido. Desliza, entonces, una explicación. En la segunda tanda de consultas, Comincioli abunda sobre el mismo fragmento: no ha encontrado una solución adecuada, debido a que en francés “hacia” no posee el matiz que la poeta le otorgó en su original. De ahí que en seguida le proponga una nueva traducción, que tampoco convence a Figuera Aymerich. En efecto, en su respuesta le repite que el traductor no debe ceñirse a la estructura de la lengua española, sino, por el contrario, encontrar una expresión que en francés dé cuenta del significado original, al tiempo que haga “más bell[a] y sonor[a] y auténtic[a]” la traducción y permita así el deleite. Figuera Aymerich remata estas sugerencias pidiendo a Comincioli que no se preocupe, ya que ella posee “sobrada experiencia de las tremendas dificultades que tiene nuestra labor”. Las aclaraciones, como se ve, no son solo de carácter lingüístico, como autora de los textos y nativa. Es evidente el partido que saca de su propia experiencia como traductora al ayudar a Comincioli. También es evidente la plena identificación de la “tutora”, constatada en su uso del posesivo (“nuestra labor”).

Sin embargo, los apuros con los que se tropieza Comincioli no son solo de índole lingüística o expresiva; se les suman otros motivados por las circunstancias de publicación del poemario. Han sido pormenorizados por Carmen Medina Puerta²², quien, ampliando los análisis de Mon-

22 Carmen Medina Puerta, “*Belleza cruel* (1958) de Ángela Figuera: un puente literario entre exiliados e insiliados de la diáspora española”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 12 (2021), pp. 484-512.

tejo Gurruchaga²³ y Blázquez Vilaplana²⁴, ha ahondado en el papel de la censura sobre la obra de Figuera Aymerich, en particular por lo que atañe a *Belleza cruel*. Medina Puerta señala que, en 1956, Figuera Aymerich (quien llevaba ya tres años trabajando en su libro) escribió a Blas de Otero y Max Aub para hacerles partícipes de su temor a la censura, en el supuesto de que se publicara en España. Dos causas motivaban esta preocupación: por una parte, el riguroso examen al que había sido sometido *Mujer de barro* (1948), antes de ser impreso en su totalidad. Por otra, el contenido mismo de *Belleza cruel*, que Medina Puerta califica de “denunciatorio” y “contestatorio”²⁵. *Belleza cruel* describe el contexto de posguerra en España y denuncia “realidades como el hambre, la escasez de bienes materiales, el derramamiento de sangre, el férreo control, la censura, el abuso de poder y la falta de libertad de prensa”²⁶, reivindicando el rol de la poesía comprometida y la necesidad de reconstruir el país. Ante este panorama, fue precisamente Aub, exiliado entonces en México, quien le sugirió presentar el libro a un concurso organizado por la Unión de Intelectuales Españoles. Tras resultar ganador, *Belleza cruel* fue publicado por la Compañía General de Ediciones en México.

Finalmente, está claro que la censura no solo condicionó las circunstancias de publicación del libro en español. Muchas de las dudas que Comincioli plantea a la poeta delatan que su efecto continúa en el traslado al francés. El 22 de enero de 1974 Figuera Aymerich explica a Comincioli por qué se trata de un libro tan difícil:

Es [...] “rabioso”, sarcástico, de tono acusatorio y feroz, pero, al mismo tiempo, retorcido y enrevesado por la necesidad y la deformación que aquellos años de implacable censura, de estar amordazados, nos impusieron. Sabía que no podría publicarlo en España pero, a pesar de todo, casi sin querer, está hecho para “leer

23 Lucía Montejo Gurruchaga, “La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética” en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6- 11 de julio de 1998*, 4, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, pp. 169-177.

24 Belén Blázquez Vilaplana, “Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 793-794 (2016), pp. 34-43.

25 Medina Puerta, *op. cit.*, p. 494.

26 *Ibidem*, p. 495.

entre líneas”, cosa a la que los habitantes de “la isla sin puentes” estábamos muy acostumbrados y en la que éramos y somos muy duchos.

Al no ser Comincioli un “habitante de ‘la isla sin puentes’” sino, como ella lo llama afectuosamente, un “chico listo burgués”, carece de los conocimientos que le facilitarían la tarea. En este sentido, se antoja clave la ayuda de la bilbaína, como se desprende de los siguientes ejemplos.

Uno de los poemas que puso piedras en el camino a Comincioli es “Libertad”. Entre sus versos el traductor afirma haber dado con “una de las dificultades mayores del libro”, que consiste en hallar una expresión gala para el sintagma “borrón y cárcel nueva”. Esta agudeza no solamente se basa en una locución desconocida por el suizo, sino que, además, fue transformada para aludir, por señas, tanto al sufrimiento pasado, relativo a la Guerra Civil, la muerte y la derrota, como al presente en que se encontraba sumido el pueblo español.

De forma similar, Comincioli expresa su inseguridad a la hora de traducir la condicional, algo bizarra, “si se te cae la lengua de vergüenza”. En un primer momento, Figuera Aymerich le explica que se trata de una variante de “caérsele a uno la cara de vergüenza”. Sin embargo, esta locución requiere más trabajo. En la segunda tanda de explicaciones, Figuera Aymerich la recontextualiza para que el texto de Comincioli adquiriera tal riqueza. En concreto, se refiere a la censura, que impide que los españoles hablen “más que para decir tonterías o cosas afectas al Régimen”. Al acabar con su glosa, la poeta le pregunta retóricamente: “¿cómo ibas a verlo sin conocer los infinitos modismos españoles que me he empeñado en utilizar... sin que se me cayera la pluma de vergüenza por usar un lenguaje coloquial?”, evidenciando el carácter imprescindible de su ayuda.

El prólogo de León Felipe que abre *Belleza cruel* también es objeto de matices. Su autor autocita el fragmento inicial del poema “Reparto”, entona un *mea culpa* y se arrepiente del injusto trato que en él había dispensado a las (y los) poetas que se quedaron en España, menoscabando la dimensión del “exilio interior”. En noviembre de 1974, el vocativo “hermano”, que da comienzo al poema, es objeto de un escolio de la bilbaína. Figuera Aymerich aclara que en la versión original había sido “Franco”, mas... “por aquello de la Sra. Censura” hubo de ser modificado

en su libro²⁷. Siguiendo la información proporcionada por ella, Comincioli actualiza, entonces su traducción, que increpa a Franco, acusándolo de haberse quedado con todo²⁸. De esta manera, el traductor se distancia de la versión original de *Belleza cruel*, en su conjunto, para acercarse más al poema de Felipe.

La importancia de este prólogo ha sido ampliamente comentada por los estudiosos. Medina Puerta señala que ese gesto del poeta, exiliado en México desde 1938, demuestra que *Belleza cruel* “contribuyó a salvar la distancia transatlántica, los antiguos rencores y los silencios que habían quebrado la relación entre las distintas generaciones y grupos de artistas e intelectuales españoles disidentes con el régimen franquista debido a la tragedia del exilio”²⁹. El vínculo de Felipe con el país azteca impulsó además el entusiasmo de los lectores de ultramar por *Belleza cruel*, evidenciado en la calurosa acogida que recibió la autora durante su visita a México en 1969. Tanto en estos logros como en la ardua labor de Comincioli para divulgar *Belleza cruel* en el ámbito francófono se verifica que la poesía de Figuera Aymerich fue reconstruyendo aquellos puentes que el franquismo se había encargado de quemar.

27 Lamentablemente, al no incluirse las preguntas de Comincioli, es desconocido el motivo de la aclaración.

28 Son numerosas las variantes que afectaron no solo el vocativo inicial, sino las líneas preliminares del conocido prefacio de León Felipe. A título de ejemplo, véanse las versiones del poema recogidas en León Felipe, *Español del éxodo y del llanto. Doctrina, elegías y canciones*, Ciudad de México, La Casa de España en México, 1939 o en Felipe, León, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1957. Véase también una versión del prólogo, incluyendo el fragmento autocitado, publicada como texto independiente en León Felipe, “Palabras”, *Revista de la Universidad de México*, XII, 11 (1958), p. 16, el mismo año en que ve la luz *Belleza cruel*.

29 *Ibidem*, pp. 501-502.

Se transcriben a continuación las cuatro cartas. Cada una de ellas va encabezada por el lugar y la fecha de redacción. En nota al pie hemos incluido una breve descripción del documento y la signatura correspondiente a su digitalización, que responde al modelo siguiente: [JCO seguido de una numeración del tipo 102-0004-001]. Para facilitar la lectura, se han homogeneizado las transcripciones de los títulos de los poemarios, utilizando la cursiva, reservando las comillas dobles para los títulos de poemas. Los subrayados se mantienen exclusivamente en las cartas, cuando la poeta hizo uso de ellos en uno o varios sintagmas. También se han homogeneizado los signos de puntuación de un estilo marcado por la oralidad, y más de una vez, por largas digresiones. Los añadidos autógrafos a las cartas mecanografiadas no han sido reflejados como tales en nuestra transcripción, pero en el caso de los extensos, se los ha señalado como tales en las notas al pie. Las aclaraciones de la bilbaína, en respuesta a las preguntas del traductor, se encontraban dispersas en medio de la correspondencia. Hemos reorganizado la transcripción de manera que refleje el orden primitivo. Las signaturas correspondientes a la catalogación del archivo se detallan en las notas aclaratorias³⁰.

Madrid, 3 agosto, 72³¹

Amiguísimo Jacques:

Estoy muy requetedisgustada, “negra”, como decimos por estas tierras. Porque, hace unos días, cuando llegamos, a fin de mes, a Madrid, procedentes de Mallorca, donde pasamos un mes delicioso de pura vagancia, entre el mar, la arena, el sol y nuestra niña... recibí, reexpedida de Avilés, tu carta del 19 de julio, tan amable, sincera, [palabra ilegible], bonita y

30 Agradecemos a su directora, doña Sylvie Béguelin, y a los archivistas, don Carlos López y doña Roxane Tharin, la confianza depositada en la profesora Bénédicte Vauthier y en quien suscribe para dar a conocer el fondo Comincioli.

31 Carta autógrafa de dieciséis páginas, de tamaño A4, escritas con bolígrafo azul con la signatura [JCO102-0004-006]. Las páginas están numeradas arriba a la izquierda, de la dos a la quince, empezando por la segunda cara, incluyendo un número once (bis).

cariñosa como tú eres. (Bueno, bueno, si te ruborizas con respecto a lo de “bonita”, olvídale.) Como siempre, me alegré mucho al recibirla y tener noticia de ti, aunque el retraso en recibirla resulta en extremo notable. Te mando comprobación documental para que veas que no exagero. Reexpedida ¡el 26 de julio!... Luego, o quizás otro día, contestaré con despacio a esa carta porque, de momento, tengo que comunicarte lo que ya es verdaderamente asombroso: a los dos días me llegó ¡la que tiene fecha del 26 de junio! y que me fue reexpedida desde Avilés ¡¡¡el día 4 de julio!!! (prueba documental nº 2) ¿Lo entiendes? Yo, no. Eso ya me dejó ¡archirrequetedisgustadísima! Palabra. No sé si la culpa fue de Avilés o no, ellos no tardaron tanto después de todo y aquí el correo es una de las cosas que mejor marchan. No ha sido aquí el retraso y la tergiversación en el orden de llegada a mis manos. A causa del veraneo, el portero tiene una llave y recoge, cuando está lleno, la correspondencia de nuestro cajetín en el portal. Como hay infinidad de cosas, sobre todo revistas, pues vienen muchas a nombre de mi hermano, el cirujano (que tiene inscrito su nombre en nuestro teléfono), había unos montones impresionantes. Nos los fue entregando (no sé por qué) en varios días y ¡ya está!... ¡Menos mal que no se ha perdido!...

Pero, ya ves qué gracia: una carta en que me participas, en función hermanísima de hermosa amistad, la terrible desgracia de la muerte de tu padre, carta a la que hubiera contestado, también en función de amistad sincera, con toda urgencia, llega [a] mis manos con un mes de retraso. ¿Qué habrás pensado de mí? Y, aunque perspicaz y generoso, hayas pensado que andaba de veraneo, ¡ea! Que me fastidia enormemente no haberte escrito enseguida, no para remediar lo irremediable, ni siquiera para consolarte con las frases protocolarias al uso, sino sencillamente para mandarte un abrazo a distancia, para acompañarte en un dolor que uno tiene que sufrir sin merma alguna, pero que se dulcifica indudablemente con unas palabras de cariño verdadero: estoy contigo. Nada más. Lo demás tienes que hacerlo tú solo, a lo largo del tiempo que todo lo suaviza. Recuerdo que, una vez, un hermano tenía una fuerte “tortícolis” (dolor muscular) en el cuello, se compró un linimento y se frotó a conciencia. Al llegar a casa mi otro hermano, el cirujano, que entonces estaba acabando su carrera de medicina, como el linimento tenía un olor muy fuerte, preguntó qué pasaba y luego sentenció: “No te va a remediar nada pero si te consuela...”. Y lo curioso no es eso. Hay una segunda parte: como

eso suele desaparecer en uno o dos días, se quitó y ¡santas pascuas!... Pasó tiempo. Más bien mucho tiempo. Y ahora viene lo bueno. Mi hermano, el cirujano, vivía con mi otra familia (madre, hermanos) en el piso de abajo. Un día subió a mi casa... apestando a linimento... Yo me eché a reír... “Parece que nos consolamos con linimento, ¿eh?” Nos reímos todos. Y el médico protestando porque no podía mover el cuello.

Bueno, en serio. Aunque no remedia ni cambia los hechos, por si te consuela ahí va mi compañía con un fuerte abrazo.

Y, ahora, prescindiendo del resto de esa carta y, sin perjuicio de contestarte otro día a todo con más detenimiento, voy a ir al grano.

Hoy, 4

Ni al grano ni a la paja. Llegaron los hijos con los nietos y... para qué te voy a contar, se acabó el escribir.

Decía que iba a contestar, de momento y hasta donde llegue, porque hoy tengo una boda. Me encocoran las bodas, los bautizos y las primeras comuniones en cuanto ceremonias... sobre todo si casi ni conoces ni a los novios. Pero me lo pidió el propio protagonista, un buen muchacho hijo de un amigo, al que casi no he visto (al muchacho, no al amigo, claro) y con tanta insistencia que ¿cómo negarse? Hijo de mi alma, ¿por qué no se casaría cuando estábamos en Mallorca? En fin. No quiero ser antipática. Nos tragaremos la ceremonia, el coctel y lo que se tercié. ¡Que sean muy felices!... Amén.

Vamos con tu carta: 1º Eres un ángel. (No. No me gustan los ángeles en tierra. Ya sabes, en el cielo o en los cuadros. Los del Greco son maravillosos revoloteando cabeza arriba o cabeza abajo.) Diremos que eres un sol, como dicen las niñas cursis. Un sol suave, benévolo y delicado. Ni siquiera te quejas, ni siquiera te extrañas porque no haya contestado a tu carta anterior. Gracias. ¿Cómo no voy a “aguantarte” aun cuando me pidas algo que me gusta muy poco: releer, estudiar, examinar mis poemas y hablar de ellos. Te lo mereces todo por tu fiel amistad y por tu simpática y directa personalidad y... por el interés que siempre has mostrado hacia mi poesía.

Hoy, 5

Nada. No hay remedios. Salimos pitando porque, antes de la boda, teníamos que hacer unos recados. Por cierto, la boda me gustó. Resultó hasta divertido. Fue la primera boda que he visto, ¡pásmate!, sin ceremonia, absolutamente “informal” como dicen los ingleses, o anticonvencional como debíamos decir los españoles. Porque aunque uno podría imaginar lo contrario, entre la radio y la televisión están poniendo nuestro idioma que no va a haber quién lo conozca. Ejemplo: comandar... En el hotel de Mallorca el “maître” nos tomaba la “comanda” (el “pedido”, la orden o el menú) y “Ocaña” (en la vuelta ciclista a España) “comandaba” el pelotón... como si no tuviéramos “dirigir, mandar, gobernar, encabezar, conducir...” y otras muchas expresiones... y ¿qué me dices de la horrenda palabrita castellanizada FILME, en vez de película o cinta?... Porque, para colmo, da la maldita casualidad que el “film” inglés tiene su exacta traducción en el español “película”, y hay más: Si admitimos el denominar por extensión “película” basándonos solo en la capa de sustancia impresionable e impresionada que cubre la tira o cinta de celuloide ¿no hubiera sido más bonito, más auténtico, más español y sobre todo más exacto y lógico llamar, como se empezó a hacer en España, “cinta cinematográfica”, o cinta en abreviatura (como “cine”, “metro”, etc.) cuando cinta, en español, equivale a tira que en todo diccionario autorizado es “porción larga, estrecha y delgada de cualquier material”? Pues no, a fuerza de machacar con la letra periodística, la radio y la “tele”... nos vamos quedando con el “filme”, que ni es castellano ni inglés ni tan definitivo y exacto como cinta, o, al menos, película. ¡Qué cosas! Aquí sí que puede decirse, como en el romance: “cosas veredes, el Cid, que farán hablar las piedras!”

Perdona la digresión. Me pasa como a ti, solo que es peor, o no escribo o... me paso. Quizás por eso me cuesta tanto ponerme...

¿Por dónde iba? Por la boda “informal”. Llegamos a la puerta de la iglesia (en una “barriada” nueva de Madrid que ya cuenta con más de 200.000 habitantes) nueva y sencilla. Como está lejos, fuimos en el coche. Ahí no había nadie. Ni coches, ni peatones, ni conocidos ni sin conocer. Nos sentamos en un banco y observamos la fachada. Más cosas: sobre ella había un enorme letrero pintado en negro alquitrán que se había intentado borrar con unos chafarrinones de lo mismo pero que se leía

perfectamente: CURAS ROJOS, NO³². ¿Bonito, verdad? Nos pusimos a recordar la “expulsión” de un párroco joven progresista, a lo Juan XXIII, que armó un jaleo tremendo y que fue defendido por una multitud de jóvenes feligreses y que me parece que siguió oficiando “por su cuenta” y hasta se casó. Como aquí nos enteramos muy vagamente y con gran dificultad de lo que más interesa, pensábamos si sería el de la iglesia aquella, pues se trataba de dicho barrio. Empezó a llegar gente —jóvenes la mayoría, más o menos melnudos o barbudos (limpios, eso sí) con jerseys, camisas, etc. Y pantalones más o menos vaqueros y más o menos rayados y floridos, todos charlatanes y alegres. Luego, los padres y algunas personas mayores, más “vestidas” pero sin etiqueta alguna. (Como nosotros, afortunadamente, ya que, como te dije somos poco “partidarios”.) Hablamos con los que conocíamos y, en esto, se acerca un joven de treinta y bastantes años, con el pelo discretamente largo, rostro de campesino, un jersey color crema de manga y un pantalón oscuro. Nos preguntó: “¿Es la boda? —Si, señor. —¿No han venido los novios?... —Pues, aún no. —Bien. Soy el cura. Voy a abrir la iglesia y preparar las cosas. Cuando quieran, entran; yo no tengo prisa”. Y se marchó sonriendo. Se van viendo ya, por aquí, cosas de ese tipo, pero no tan acentuadas... Hubo, entre los más... adultos, quien se quedó con la boca abierta. No hubo lugar a las críticas ni a los comentarios porque una algarazara anunció que llegaban los novios... A pie, cogidos de la mano como dos niños buenecitos, acompañados de un hermano más joven y una hermana monja, joven y monísima, a quien hemos tenido en casa todas las vacaciones cortas mientras estaba interna en un colegio. A los novios les rodearon los amigos y la monjita se vino a nosotros corriendo, con la cara llena de risa y emoción y se puso a abrazarnos y besarnos como una loca, pues decía que nos quería horrores, que nos recordaba y recordaba las “albóndigas con piñones” que comía en nuestra casa y que éramos unos cielos y, ¡en fin!, que si el cura no parecía cura, esta no parecía monja, sino la misma chiquilla que conocimos hacía unos años. Nos dijo se alegraba de vernos, pues creía que no estábamos en Madrid y ella estaba de paso por casualidad porque salía dentro de unos días para Arizona, en USA, para “ayudar” y enseñar a los “chicanos” (mexicanos pobres y discriminados de aquellos parajes) que hablan español

32 “NO” de tamaño más grande que el resto de la frase.

y las pasan moradas. Bien. Tercera particularidad, los novios se acercan, nos saludan y nos dirigimos al templo. El novio iba (también con barba y melena) con una blusa o camisa a rayas blancas y rojas y pantalón marino. Ella con melena larga, suelta, sin nada en la cabeza y con vestido suelto, de tela blanca, [palabra ilegible] hasta los pies como una túnica y unos adornitos de color en el cuello. Otra vez cogidos de la mano entraron en la iglesia con los padrinos, salió el cura vestido también con una túnica blanca como un hábito. Las palabras rituales (algo modificadas por la nueva liturgia en español) y luego una corta plática realista y sencilla, ampliando el sentido del “amor” obligado de los esposos al amor a toda la humanidad y la conducta honesta y fiel al sentido social que trasciende de la pareja hasta el prójimo al que debe amar y comprender, nunca explotar ni dañar ni matar. Bueno. No puedo resumirlo bien, pero estuvo estupendo sin nada de “el rosal que florecerá en el delicado capullo de los hijos que hay que educar para el Cielo, etc., etc., etc.”, que estoy harta de oír... ¿qué te parece? Claro que, no es que te importe mucho, pero creo que puede interesarte ya que estuviste algún tiempo en España y puedes darte cuenta de que “contra viento y marea”, a pesar de los pesares, hay algo nuevo que cambia y no solo en el aspecto sino en profundidad. ¿No crees? Debías darte al menos una vueltecita por aquí. ¡Cómo me gustaría que lo hicieras! ¡Cuánto que charlar y que comentar!...

Volvamos a lo de tu traducción. Me gusta y te agradezco que sigas traduciendo mis cosas. No te preocupes. Todo llega y, en eso de esperar, soy paciente. Los muchos años me hacen no tener prisa en alcanzar el futuro. No me gusta la prisa en nada. Y como ahora puedo, me niego a seguir el ritmo loco, aturdidor, malsano, casi histérico del mundo que me rodea. Calma, calma, es mi lema. Todo llega y cuando se tiene mi edad (casi los 70) hay que paladear cada año que es un regalo de la vida. Porque, a pesar del estado del mundo debatiéndose en un oleaje de violencias, injusticias, incomprensibles absurdos, irracionales desatinos..., etc., a pesar de todo me gusta vivir; a veces reniego, me indigno, casi me desespero... pero me gusta vivir, verlo todo, enterarme (aunque sufra), ver el rumbo de la aventura y, personalmente, ver crecer a mis nietos, quererlos, “degustarlos” día a día, contribuyendo en lo posible a su felicidad, a su educación, a que se conviertan en jóvenes sanos, alegres, conscientes de la vida y sus problemas; amantes, sobre todo amantes de los suyos, del prójimo, de los

animales, de todo lo que vive y de la naturaleza inerte que no lo es si la miramos con amor como a madre.

Martes, 8

No hay solución. Domingo, todo el día fuera “sacando al campo” nada menos que a “5 tías, ¡5!”, tres de ellas forasteras (tías de mi nuera). Ayer lunes, a Segovia con la nieta a quien le habíamos prometido en Mallorca llevarla a ver el Alcázar (antiguo palacio-castillo del s. XV donde vivieron los Reyes Católicos) que, según ella, lo vio en una postal, “parece el castillo de Blanca Nieves” y “a lo mejor los que lo pintaron en los cuentos habían visto ese y lo copiaron”. Tenemos en la familia una norma: “lo que se dice, se hace, y lo que se promete, se cumple”. Norma que los “mayores” procuramos respetar, como el medio más honesto y seguro de que los pequeños lo cumplan y de paso tengan en nosotros esa absoluta fe y confianza que es indispensable para su seguridad y su educación. Como un día de estos se van de veraneo, nos fuimos ayer. Lo pasamos “pipa”, como ella dice. Pero, de escribir, nada.

De hoy no pasa. Basta de divagaciones que, además, bien pueden aburrirte porque esto, más que carta, es un folletón por entregas aunque vaya de una vez.

Te decía que estoy agradecida y contenta porque me traduzcas pero aún más te agradezco la sinceridad y honradez con que pides mi ayuda. Lo corriente es que el traductor, el antólogo y el crítico sepan más que [el] autor, no ya de poesía, sino de estética o de estilo, que eso no solo es posible sino probable, sino del pensamiento y de la intención del autor, como si estuvieran calando y leyendo hasta las mismísimas entretelas en aquellos intrincados recovecos del cerebro y del sentimiento, donde ni el propio poeta sabe casi nunca lo que hay de cierto. Jamás protesto, sin embargo, cuando me parece que un traductor o un crítico no han entendido una jota de lo que allí dice, porque pienso que lo más fácil es que yo no he logrado decir lo [que] quería, aunque a mí me parezca que sí. Por eso nunca digo esta boca es mía. Aunque, a veces, esté casi segura de que la culpa no es mía. Por ejemplo, ¿tienes o has leído el libro de Manuel Mantero *Poesía española contemporánea*? No protesto ni juzgo en modo

alguno de las apreciaciones de mi poesía ni de las cosas tan absurdas como la influencia sobre mí de Rafael Morales, cuando yo sé que la mayoría de los poemas a que Montero alude los tenía ya escritos antes de que Morales hubiera publicado sus libros sociales o tremendistas o como quieran llamarles. Creo que cada uno puede decir lo que quiera pues, como decía Sancho Panza, “pon lo tuyo en concejo y unos dirán que es blanco y otros dirán que es negro”. ¡Que digan lo que quieran! Jamás aclaro nada ni en público ni en privado al autor. Aunque haya errores que, más que de crítica o apreciación, son materialmente contrarios a los hechos porque, de la realidad, si no la conoce ni se ha molestado en averiguarla, ¿cómo va a estar enterado? Dice (pág. 63) como comentando, con cierto tufillo peyorativo, por supuesto, que en mi “maternidad a la redonda” me presento como madre “hasta de mi misma madre”. Y, ya ves tú, aunque la poesía no tiene por qué basarse, ni siquiera estar relacionada con una realidad concreta y objetiva, en este caso precisamente, y desgraciadamente, lo está. Desde que, en 1926, murió mi padre, me vi obligada a tomar las riendas de la casa y manejármelas con mis siete hermanos, todos menores, y además con mi madre, que fue la que, en plan de hija, para decidir por ella y enfrentarme con la vida exterior como quien dice, me resultaba el “hijo” más difícil, pues en todo lo que no fuera ganarse el pan y luchar con las cosas “fuera” de la casa, pretendía, como es humano y lógico, conservar su autoridad maternal... Mi madre era buena, ignorante y convencional, como hija única de una viuda que la “abrigó” siempre y educó, según los tiempos, como a una señorita “bien criada”, sin saber nada de nada que no fuera coser, bordar y etc., etc. Se casó, así, a los 18 años y mi padre la tomó y la tuvo y la conservó en el mismo estado. Era la costumbre. Fuera de casa, la mujer no contaba, no existía como ciudadana ni como habitante de la ciudad, de la sociedad ni, mucho menos, del planeta tierra. Pero, hasta como ama de casa y como madre de tantos hijos quedó anulada por la coyuntura como ahora se dice: no solo tenía 3 criadas, sino que su madre, decidida y eficaz (aunque tan ignorante), porque en su viudez hubo de entenderse más directamente con la vida en toda su amplitud, mi abuela, “se hizo cargo del ‘ministerio del interior’” en cuanto yo nací... (murió poco después de mi padre, con lo que aumentaron mis responsabilidades). ¿Te haces cargo? Pasó tiempo y —¡claro está!— la situación fue derivando cada vez más hacia la verdadera actuación de ma-

dre-hija, a la inversa. Los últimos 10 años, mi madre descansaba en todo y para todo en mí y en mi marido. El poema que yo escribí a su muerte no es un desahogo inconsciente de mi afán, un tanto falso y —¿cómo diría yo?— “publicitario” de maternidad, como parece insinuar Mantero. Es una pintura fiel de la realidad. Mientras la veía morir, agarrada a mi mano como a la consabida tabla de salvación, yo no sentía un dolor de hija, sino de madre que ve morir a un hijo pequeño, impotente para evitarlo y aun para ayudarlo, en infinito dolor y conmiseración y viendo en sus ojos la desesperada pregunta: ¿cómo no me salvas?... te aseguro que mi dolor era atroz, como debe ser el de una madre respecto a la muerte del hijo. Por cierto que lo volví a sentir otra vez cuando, habiéndose necesitado, cuando tenía 8 meses, hacerle unas radiografías de garganta, con la boca abierta, la criatura se debatía a cabezadas sobre la mesa y nos miraba a su madre y a mí, que nos esforzábamos en sujetarla y mantenerla inmóvil (hubo que tirar yo qué sé cuántas placas), nos miraba con unos ojos, con una expresión de dolor y extrañeza, casi incrédula, casi acusadora, como diciéndonos: “¿Cómo es posible que vosotras, vosotras, me hagáis esto, consintáis esto?... Nunca olvidaré esa expresión y esos momentos, que me recordaron aquello que yo leí en los ojos de mi madre mientras moría. ¿Comprendes? ¿Comprendes ahora lo que digo en esa elegía a la muerte de mi madre? ¿Comprendes? Mantero no podía comprender. Por eso yo me callé y me callo. Podría, si hablara contigo, citarte muchas cosas como estas. No es posible pero viene a cuento porque, como no sé si te [he] dicho ya, (he perdido el hilo), me ha sorprendido y encantado que me pidas un poco de ayuda para la traducción. Veo que conoces bien el español, lo escribes muy bien y también comprendes bien (lo he comprobado) el sentido general de mis poemas. (Lo que no hacen todos.) Confío también absolutamente en que la forma francesa será excelente porque conozco ese idioma lo bastante para darme cuenta. Pero lo que me gusta es que quieras afinar tu interpretación en lugares oscuros para ti (y para todos, quizá) bien por mi culpa, bien por la índole anárquica y vaga de la forma poética, bien por las peculiarísimas características que, en todo idioma, tienen los modismos, frases hechas, expresiones populares, “slang”, etc., etc., tan difíciles de captar para un extranjero, como sé por experiencia por mis muchas traducciones del inglés, ya que, a veces, si me parecía que había “cogido” el matiz sutilísimo de su significado, en aquella precisa

ocasión, me decidía a no hacer el menor caso del diccionario ni de la traducción literaria para buscar un modismo o un circunloquio que, sin parecerse en nada a las palabras del original, expresara lo mismo o “casi” lo mismo. Pues bien: si el autor me hubiera ayudado aclarándome lo que había querido decir, sospecho que hubiera sido la cosa mucho más fácil y, sin tantos sudores y cavilaciones y búsquedas, hubiera salido mejor. Claro que yo no podía hacerlo, pues se trataba de fragmentos (peor) de poetas norteamericanos, vivos unos, y otros muertos... que ¡vaya Ud. a buscar!...

En fin, que, al contestarte, he seguido la norma de intentar más bien explicar 1º la idea que yo quería exponer, 2º el sentido en que yo había tomado la frase hecha o la simple palabra que te ofrecía dudas, 3º ofrecerte una pequeña lista de aceptables (en mi creencia) sinónimos que te facilitaran el encuentro de algo “equivalente” en francés, aunque se alejara aparentemente del texto.

Por otro lado, creo que la traducción debe, en primer lugar expresar, lo más fielmente posible, lo que el autor quiso decir y, en segundo lugar, empleando la forma o estilo o palabras que más se acerquen a los del original, siempre que el idioma al que se traduce permanezca correcto y lo más literariamente bello que sea posible. Traducir es muy difícil. Pero yo creo que es una especie de “recreación” de la obra original de tal modo que el lector de la traducción pueda, a la vez que se entera lógicamente de lo que el autor quiso decir, sentir, en su propio idioma, el placer estético de la obra literaria, y esto aún más si se trata de poesía.

No sé quién dijo que una traducción nunca puede ser perfecta porque “si es fiel no es bella y si es bella no es fiel... como le pasa a las mujeres”. Un poco exageradillo me parece, pero nada del todo descaminado, al menos por lo que toca a la traducción. Basta ya. Me temo que, a pesar de dedicar tus ocios de vacaciones a lecturas, no vayas a tener gana... ni valor... ni tiempo para leerte este mamotreto de mala caligrafía. Perdón mucho, y termino. Ahora te pregunto: en esas hojas que te mando contestando a tus primeras dudas ¿encuentras lo que necesitas? ¿Es eso lo que quieres?

Te mando lo que tengo porque vamos a irnos a pasar unos días a un pueblo de Soria (donde pensé o, mejor, sentí mi libro *Soria pura*) y así, cuando vuelva, continuaré con tus consultas y me será muy útil y orientador, si, en cuatro letras, me lo dices para entonces, saber tu sincera opinión. ¿Conforme?

Pues, recibe de nuevo la expresión de mi amistad, con un fuerte abrazo.

Ángela

Me horripila releer y corregir todo esto así que ¡allá va!... Estará lleno de “erratas” y omisiones pero tú, chico listo, lo suplirás... ¿A qué sí? Hasta pronto

BELLEZA CRUEL

Belleza cruel³³

v. 1 – un espeso corazón

v. 2 – de diamante enjuto

v. 23 – con el hambre a cuestas = ¿al hombro? Para evitar la repetición: la *faim aux trouses* (perseguidos por)

v. 27 – persiguiendo a tontas = ¿sin motivo, sin finalidad?

v. 30 – poner a salvo = ¿salvaguardar?

v. 38 – de quita y pon = interchangeable? artificielles?

Niño con rosas

v.9 – a su hora = à terme?

Miedo

v. 21 – giran decorando tu gloria

v. 22 – movilizan la brisa = font souffler?

v. 28 – pecado repetido hacia la muerte = en francés no se puede usar tal y cual. Convendría sustituir el valor temporal de hasta menos expresivo.

v. 27 – intacto

33 A continuación se transcriben dos páginas mecanografiadas con las solicitudes de aclaración, preguntas y propuestas de traducción de Jacques Comincioli la primera parte del documento con signatura [JC0102-0005-002]. Para diferenciar la palabra de Comincioli de la de Figuera Aymerich hemos utilizado la cursiva en el primer caso. Para agilizar la lectura hemos optado por la sangría francesa.

La rosa incómoda

v. 25 – y mis largos poemas con la sangre en los bordes (¿sentido del verso?)

v. 12 – Me nació = ¿Brotó de mí?

Sólo ante el hombre

v. 16 – comiéndose, gastándose, pecando

v. 17 – setenta veces siete cada día (¿sentido general?: ¿setenta veces / siete cada día o setenta veces siete / cada día? – ¿se trata de una expresión corriente?)

Caso acusativo

En francés basta traducir por L'accusatif, ¿no?

Si no has muerto...

v. 20 – represados

Libertad

v. 1-3 – À coups de feu ils nous dirent: mettez-y une croix.

Nous sommes en croix. C'en est fait. Censure.

Tache et prison neuve. Motus.

No hay en francés expresión correspondiente a cruz y raya. Pero se puede decir mettre, faire une croix sur quelque chose para indicar que hay que renunciar, que no hay más remedio. Raya = C'en est fait (está terminado y sin remedio). Tachadura = Censure (me parece mejor que el exacto equivalente: biffure). Borrón = ¿mancha en el honor?

v. 32 – sonambulando = ¿qué paráfrasis se puede sugerir?

v. 38 – Punto final = ¿Amén?

Etc

v. 17 – La madre lo acostaba a pescozones (¿sentido general?)

La justicia de los ángeles

I

v. 11 – con las manos fraguadas en morado granizo

v. 20 – rodeaba = ¿el sujeto? (¿hay que considerar al verso anterior como atributo?)

v. 23 – unos hijos logrados

v. 33 – barro común = simple?

v. 34 – donde por nadie se escribió su nombre = où pour personne on n'inscrivit son

nom? o, où personne n'inscrivit son nom?

v. 37-38 – ... alzaron / sobre la espuma y el añil celestes / el alma... / al más bello... (¿sentido general y particular de sobre?)

v. 46 – amantes = avec amour?

II

v. 3 – por todos lados = à tous les points de vue? (¿valor abstracto?)

v. 22 – la mejor parte = ¿puede entenderse mejor en el sentido de mayor, aquí?

San Poeta labrador

v. 28 – por los que dicen que son malos = ¿uno dice, se dice?

Puentes

v. 4 – viéndose en los huesos

v.36 – nadie pica

v. 38 – (y, lo que es fruta, como no la pinten) (¿sentido general?)

v. 41 – así pasan la muerte

Canción del pan robado

v. 14 – bien ganado = honnêtement gagné? o, bien mérité?

BELLEZA CRUEL³⁴

v. 1 – espeso: en el concepto de insensible, sordo, acomodaticio (como el barro) al “envase” que lo rodea, estéril al sentimiento.

v. 2 – aquí, diamante = dureza, inalterabilidad. Enjuto es lo que “al-

34 A continuación se transcriben catorce páginas manuscritas con bolígrafo azul en las que Figuera Aymerich responde al documento de consultas de Comincioli. Corresponden a las páginas numeradas del 3 al 16 del documento con signatura [JC0102-0005-001].

guna vez se mojó” (lágrimas), ya se ha secado y, lo que es más, se niega a mojarse.

v. 23 – Bien observado lo de evitar la repetición. Pero no es exactamente eso. Verás. Quizá inconscientemente y para conseguir, en efecto, un matiz distinto, pusiera el miedo “al hombro” en relación con el hecho del movimiento instintivo que hace el perseguido y maltratado cuando mira hacia atrás “por encima del hombro”. El hambre, en cambio, puede llevarse “encima”, aplastándonos —como una maldición de la que no podemos librarnos—. Conozco la expresión “à nos trousse” y creo que puede utilizarse, si a ello se presta la articulación del verso en la traducción, ya que en francés me parece muy expresiva y bella.

v. 27 – Eso viene del modismo “a tontas y a locas” que significa, como dices muy bien, sin finalidad útil, pero que también encierra un sentido de frivolidad, de “no pararse a pensar” en nada substancial.

v. 30 – Sí, salvaguardar, proteger, conservar, no perder...

v. 38 – Ambas interpretaciones están bien.

NIÑO CON ROSAS

v. 9 – Bien.

MIEDO³⁵

v. 21 – Decorar va en el sentido de adornar, embellecer, etc.

v. 22 – Buena traducción. El verso lleva implícita la idea de que la brisa (viento suave y agradable) se origina por el batir de alas de los ángeles en su vuelo.

v. 28 – Todo esto resulta difícil de explicar porque estas aclaraciones o interpretaciones no se formulan expresamente y con claridad cuando uno escribe; ¿cómo lo diría yo?, son ideas subyacentes, imágenes borrosas en lo hondo del pensamiento que solo a medias quedan luego expresadas pero que condicionan de modo efectivo y, a veces, incluso imperativo, la elocu-

35 Las páginas van numeradas a partir de aquí en la esquina superior derecha y esta lleva el número 2.

ción del verso o la estructura de las imágenes expuestas. En este caso, por ejemplo, no puede asimilarse “hasta” con “hacia”. Porque la idea queda empobrecida. Pecar hasta la muerte quiere decir que uno peca continua e insistente, y continuamente hasta el fin de la vida. Pecar hacia la muerte es una frase quizá antigramatical y antilógica. Pero mucho más preñada de sentido, aunque es posible que el lector no lo capte (¡mala suerte!). Pensándolo ahora, veo que lo que yo quise sugerir es que si morimos a consecuencia del pecado original (?), cada vez que pecamos morimos un poco y pecamos fatalmente, dirigiéndonos así, fatalmente, hacia el fin. Una cosa muy vaga traída por los pelos... pero ¡qué se yo! Por muy realista y prosaica que sea, la poesía consiste, en parte al menos, en un decir sin decir, insinuando o sugiriendo para que el lector ponga lo demás. Claro que, a veces, (pobres de nosotros) como decía el clásico, esas sugerencias “se nos van por altas o se nos pierden de profundas”...

v. 27 – intacto = no tocado, sin mancha ni defecto, ni merma alguna.

LA ROSA INCÓMODA

v. 25 – Poemas heridos, sangrantes...

v. 12 – Buena traducción pero está más bien para indicar que yo no la busqué ni la cogí = me la encontré en mi mano, en mi regazo, en la boca, en cualquier sitio, sin saber cómo.

SOLO ANTE EL HOMBRE

v. 16 – Lo confieso: no sé cómo explicártelo para que tú, chico listo burgués, no lo [traslades de forma] literal, sino el mejor equivalente francés. En este caso, en verdad, es difícil. Incluso puede que una traducción literal sirviera, ¿por qué no? Yo he leído en poetas franceses cosas más “raras”. Pero de francés, por supuesto, tú sabes más que yo, y tú decidirás. Quiero expresar que el hombre vive y al mismo tiempo se gasta al vivir, como si se alimentara de sí mismo devorando día a día su propio cuerpo y su propio espíritu, a fuerza de amar y de odiar, de desear, de esperar y de desesperar de costumbres y luchas y vicios antinaturales. El hombre es así. Y a la vez maravilloso y horrible, gigante, poderoso, genial y desgraciado, mísero, impotente, malvado, generoso, mezquino, lúcido, ciego.

Pero es así y es mi hermano, mi hermano gemelo, en la tierra madre, en el universo, en el mal y el bien. Por eso, antes que nada, me solidarizo y me comprometo y le acompaño. Nada más. Le reconozco y le acompaño. Poco es, pero...

SOLO ANTE EL HOMBRE

v. 17 – Setenta veces siete es, sencillamente igual a 7 (veces) X setenta. O sea, que cada día pecan no 7 veces, sino 70 veces ese número, o 7 x 70 diariamente. Es algo así como un paralelismo reminiscente de un pasaje del evangelio que, siento decirlo, recuerdo vagamente, en el que alguien pregunta a Jesús: ¿Cuántas veces he de perdonar a mi prójimo (o a mi enemigo, no sé)? ¿siete? Y el contestó algo así como “setenta veces siete”... ¿Comprendes? Es una asociación subconsciente entre el “perdonar” setenta veces siete y el “pecar”, id., id. Lo uno presupone lo otro.

CASO ACUSATIVO

Pues, no sé... Probablemente la raíz de “acusativo” como “caso gramatical” es la misma que da el sentido que tienen “acusar” y “acusación”... De ahí el título ese que se me ocurrió... sin saber por qué. Tradúcelo como quieras conservando el sentido “acusatorio” de los poemas que él reagrupa.

SI NO HAS MUERTO...

v. 20 – Represados: quiere decir a la vez “acumulados” y “contenidos”, como las aguas por una presa (barrage).

LIBERTAD

v. 1-3 – Cruz y raya es un modismo español que quiere decir, con gran energía: ¡Basta! ¡Terminado! “C’est fini! o quizá, como tú dices: C’en est fait. Pero... la dificultad no está en traducir esta expresión sino en que el poema aprovecha su sentido tajante de finalidad para, a continuación, descomponiéndolo, aprovechar el sentido “particular” de cada una de sus

palabras para reforzar metafóricamente el significado general del modismo. Es indudable, aunque no lo sé, que dicho modismo proviene de la costumbre, por un lado, de anular un escrito “tachándolo” con una cruz y, al mismo tiempo, del hecho de trazar una raya en el suelo o donde sea que haga de límite, que diga, “de aquí no se pasa”... “no se puede seguir adelante”. Fíjate en otras expresiones como “cruzarle a uno la cara”, “pasarse de la raya”, en el sentido de abofetear a uno, o darle latigazos en el rostro... etc. y “traspasar el confín de lo permitido o tolerable”. Pero hay más. Si el sentido de “derrota final” (indudablemente se alude a nuestra guerra) queda tan absolutamente expresado como cuando en francés se dice “nous sommes foutus” (solo que más “elegante”), en español todavía se puede reforzar la cosa utilizando el sentido de la palabra cruz en la acepción de “crucifixión”, de clavados en la cruz. Y el de rayado como tachadura. “Nos han borrado” del mapa, de la vida, ya no somos, ya no valemos, somos una cantidad anulada. Y en el caso de que aún respiráramos, o nos negáramos a desaparecer... sería en determinadas condiciones (ya no seríamos “libres”). Aquí se emplea otra locución española “borrón y cuenta nueva”... que quiere decir = Lo anterior, lo pasado no vale, ¡a borrarlo!... ahora viene otra cosa. Y, por si era poco, “yo me he atrevido a alterarlo a mi capricho para ‘machacar’ bien el asunto, por si al lector le cupiera alguna duda” = Borrón y cárcel nueva... Ya está = Si, vencido, crucificado, anulado, aún te empeñas en vivir, será encerrado, encadenado y mudo: ¡Punto en boca! (que significa ¡a callar!) Bonito lío para traducir ¿verdad?... Yo estoy segura de que, al leer y de modo intuitivo, tú has comprendido y comprendes perfectamente todo esto. Pero ¿cómo trasvasarlo a otro idioma? Más de una vez me he visto en estos trances traduciendo poesía inglesa o, peor, norteamericana. Sin ayuda alguna, a fuerza de diccionarios, libros, etc., procuraba desentrañar “lo que el poeta había querido decir” (más difícil porque eran fragmentos...) y luego si era (como ocurría en muchos casos) materialmente incompatible para mí conservar el vocabulario, la fraseología o las imágenes del autor, que, en otro caso siempre procuraba respetar hasta el límite, me desentendía del texto y buscaba el modismo o la palabra o expresión española cuyo significado, ya que no la forma, se correspondieran mejor con la intención del autor. Sinceramente creo que es mejor, en una traducción, “recrear” un texto que dar una versión acaso más fiel literalmente pero que en el idio-

ma de la traducción quede torpe, oscura o simplemente fea. ¿No te parece? Me dan ganas de ponerte algún ejemplo (no, de ninguna manera para qué “aprendas” o te sirva de modelo. ¡[Me] libre Dios!, sino para que te des cuenta de mi procedimiento... si sabes inglés. Supongo que algo sí. En resumen: que lo que pretendo es quitarte el miedo a la “infidelidad”. Tú, una vez estés compenetrado con lo que he querido decir, puedes decirlo como quieras en tu buen francés. Con otras palabras, con otros giros, con una paráfrasis... como quieras. Lo que no se puede hacer es lo que yo vi en una traducción de Lorca. En “La casada infiel”, donde dice “ni nardos ni caracolas tienen el cutis tan fino”, el amigo había traducido caracola por escargot. Según tengo entendido, el “escargot” es el caracol corriente, el que se come y se guisa. Pero caracola, precisamente (aunque también puede decirse caracol marino, o, simplemente, caracol) es lo que me parece, que, en francés, se llama “coquillage” o algo así... o sea las conchas de caracol ya vacías y pulidas por el roce y el tiempo (o artificialmente) y que, sobre todo en su interior, son nacaradas. Y a eso se refiere el poeta, al nácar, del interior de una caracola. Pues, ¡figúrate!, lo bonita que estaría con piel de caracol, que más que nada, se refiere al bicho...

Bueno, basta de esto porque no avanzamos nada. Como ya te he dicho es que, a tiros, nos mataron, nos crucificaron, nos borraron, nos tacharon y... si aún sobrevivimos, en realidad lo que hacemos es “sobremorir”, porque no tenemos la libertad, ni siquiera de hablar. Punto en boca = boca sellada. Es una locución muy usada para anunciar un “silencio definitivo” y más bien obligado.

Si se te cae la lengua de vergüenza = variante personal mía de la locución “caérsele a uno la cara de vergüenza”...³⁶

quemarse las pestañas³⁷ = a trabajar incesante y penosamente. (Más bien mentalmente).

Partirse el pecho = lo mismo que lo anterior pero aplícase más bien a trabajo físico.

De “caminar en sueños”, o sea, estar o ser sonámbulo, yo he sacado “sonambular”... y, más aún, por afinidad con soñar, lo he convertido en verbo transitivo... (Te repito que, ahora, pienso en ellas, pero al escribirlas

36 Esta aclaración no se corresponde con ninguna de las consultas de Comincioli.

37 Tampoco esta aclaración se corresponde con ninguna de las consultas de Comincioli.

salen de modo inconsciente). ¿Por qué? Pues porque así se une el “soñar” con una libertad perdida con el andar o salir andando en medio de la noche con la obsesión de libertad en la mente... para gritar y armar... la marimorena o la de Dios es Cristo, como también se dice. Los modismos de un idioma son la pesadilla del traductor.

v. 32 – Punto final, aquí, más que “amén” (así sea) viene a ser R.I.P. (descanse en paz = requiescat in pacem), o sea, ¡te la has ganado! ¡te has caído!... “Kaput”... “te las has cargado” etc. ¿Compris? Pues a ver cómo te las arreglas.

Etc.

v. 17 – a pescozones = con malos modos, a empujones, pescozón = pellizco, golpe (no muy fuertes)...

LA JUSTICIA...

v. 11 – Fragar o solidificarse algo como la cal... Aquí, mido al granizo y al morado, que aluden al frío, a la dureza y al color de la carne que a la vez, por el frío continuado, se amorata y se entumece, como si fuera de piedra helada...

v. 20 – El sujeto de “rodeaba” es la maleza..., la broussaille, o sea, una espesura enredada, oscura, que, formada por todos sus recuerdos, por todas sus pasadas fatigas, sus penas y por todos los problemas (incomprensibles para su espíritu sencillo e ignorante) eran como una maraña que la envolvía y la oprimía... (maleza = arbustos espinosos, malas hierbas, etc., que crecen juntos y entremezclados). Es como si la buena mujer hubiera vivido siempre a oscuras, rodeadas de cosas hirientes.

v. 23 – hijos logrados = conseguidos = paridos ... Ella nunca “supo” cómo ni por qué ni para qué “nacieron” ni cómo ni por qué “murieron”... Los tuvo (dolor, grito) y los perdió (grito y dolor)... salieron de sus entrañas, volvieron a la tierra... Pero ella, “ciega”, no supo nunca el porqué del nacer y del morir.

v. 33 – común, aquí, quiere decir “ordinario”, el barro, la tierra fangosa y humilde en contraposición a las tumbas de mármol, a los pomposos mausoleos... Aquí tenemos los enterramientos “en tierra”, los “en fosas revestidas de ladrillo” (susceptibles de adorno) y los nichos en la pared.

v. 32-38 – ¡Hay que ver, cómo me estás obligando a “estudiar” mis

propios poemas! Tengo que pararme a pensar ¿por qué pondría yo esto? Y, encima, explicarlo...

Pues, mira: se supone que el “cielo” o, mejor, el paraíso o morada de Dios y de los bienaventurados, está “allá arriba”, ¿no? La lavandera va al cielo... se la llevaron los ángeles... El cielo es azul... las nubes, las buenas, las ligeras nubes son blancas... como la espuma. La lavandera lavaba, el jabón produce espuma. Luego, para dar mejor blanco a la ropa se emplea ese polvo “azul” llamado aquí añil o azulete y así se evoca a un tiempo el cielo con sus nubes y el blanco y azul de la ropa lavada, y los ángeles “levantan” a la lavandera hacia el cielo, sobre quiere decir aquí más alto, más allá, por encima de todo lo blanco y lo azul hasta el paraíso...

v. 46 – avec amour está bien. Quiere decir amorosamente, cariñosamente, cariciosamente.

II

v.3 – Creo, a través de mi francés, que no está mal à tous les points de vue... El sentido es “en todos los aspectos, o conceptos” = Por dentro y por fuera, en su físico y en su pensar... El gris implica algo así como borrosa, corriente, sin brillo, sin “nada de particular”...

v. 22 – Sí

SAN POETA LABRADOR

v. 4 – En español se dice: está en los huesos = flaco, famélico – le veo o me veo en los huesos es tener el aspecto de un esqueleto.

v. 36 – nadie pica. Picar significa = morder el anzuelo tanto en el sentido literal de la pesca como en el figurado de dejarse engañar, caer en la trampa, de “tragarse una mentira” bien presentada, o dejarse ganar por los halagos que a uno le prodigan con un determinado fin... etc.

v. 38 – Figúrate que una señora le dice a su marido, “modesto funcionario” = “me gustaría tener un collar de brillantes o... un abrigo de visón...”. Lo más probable es que el hombre le contestara: “¿Sí?... ¿pues como no lo pintes!...”. ¿Comprendes ahora? El sentido general es el de pedir gollerías, cosas imposibles, inalcanzables por una u otra causa...

v. 41 – Nosotros decimos: Fulano “se pasa la vida leyendo, o renegando, o durmiendo” o como sea. Como en esa “isla” se trata de “muertos” (o sea ven-

cidos, presos, aplastados, anulados, aislados), yo me atrevo a sustituir “vida” por muerte y digo “así se pasan la muerte”. Comprendo que es difícil de traducir pero, ya sabes, tú eres muchacho listo... Busca algo parecido y ¡zas!...

PAN ROBADO

v. 14 – Puede ser las dos cosas. Pero quizá se trate más de lo segundo o de “bien gagné”, no sé. El caso es que se quiere resaltar, más que la honradez, el trabajo, el esfuerzo para conseguirlo. La afirmación de que es un pan que se debe tener “en justicia” y ha de ser en cantidad suficiente. Claro que en el “pan” van implícitas otras muchas cosas: todo lo necesario para vivir una vida decorosa, a cambio de ese trabajo.

Bueno, amigo. Se terminó. Pero si tienes otras dudas, dímelo. Yo no puedo ayudarte en tu redacción francesa, pero intentaré, como ahora, explicarte, en lo posible, lo que he querido e intentado decir. Y, ya sabes, no te importe salirte del cauce propio del castellano. Mientras diga mi idea, ponlo en buen francés, aunque las palabras sean otras. En fin, que hagas lo que quieras. Sé que lo harás bien.

Esto lo he ido haciendo a ratos pues, por una cosa u otra, se ha interrumpido mil veces.

Perdona la letra. No sé si lo entenderás. Con el reuma, cada vez lo hago peor. Pero mi máquina no “chuta”, y la de mi marido es algo distinta y no me gusta usarla.

Nada más. Por cierto que he estado “remirando” las fotos que me mandaste. No puede negarse que son lugares preciosos de un hermoso país, húmedo y montañoso como a mí me gustan. Quisiera ir a recorrerlo pero cada vez va siendo más difícil que nos lancemos a esos viajes... La edad, las cosas (hijos, nietos) que nos atan aquí... Bueno ¿quién sabe?

Me despido para que esta —ya retrasada— salga lo más pronto posible.

Salud y suerte, con un abrazo

Ángela

[7] Madrid, 22 enero, 74³⁸

Mi querido Jacques:

Una gran alegría de recibir tu carta. No te disculpes. El retraso en la correspondencia es la pandemia de estos tiempos, tanto como la contaminación. Por eso, tú me perdonas, yo te perdono y, aunque no nos escribamos lo debido y deseado, conservaremos, sin duda, nuestra buena y grata amistad.

Te mando lo que me pides y, aunque ya sabes que no me impaciento, no por eso deja de hacerme ilusión que mi libro, traducido por ti, aparezca al fin en tu patria. Y me alegra también que ya haya gustado a alguien.

Tengo para ti una sorpresa que espero te agrade, pero, aunque pensaba mandártela como felicitación de Año Nuevo, aún no me ha sido posible. Ya te explicaré y te lo mandaré en cuanto pueda. Desde el principio de noviembre, entre unas cosas y otras he estado muy ocupada. No precisamente por un trabajo, lo que se llama un TRABAJO, sino por muchas menudencias y cosas... fiestas, nietos...

Adjunto te mando las aclaraciones que me pedías. He sido prolija en explicaciones —acaso metiéndome en camisa de once varas (aquí tienes otro modismo nuestro)— porque lo que pretendo no es CORREGIRTE ni ENSEÑARTE a traducir mi libro, sino ayudarte en lo que, al traducir, es la mayor dificultad, como he visto en mi larga experiencia de traductora del inglés, o peor aún del americano, plagado de “slang”. A cada paso me preguntaba: “¿Qué demonio querrá decir este tío? Porque, encima, se trataba casi siempre de fragmentos y no podía basarme en el sentido del poema completo. Por eso, te ruego me permitas que (esto es una manía de todos los viejos, aunque sabemos que raras veces se siguen) te dé un consejo; allá va. No te ciñas tan estrechamente al texto que sus dificultades te

38 Carta mecanografiada de seis páginas, de tamaño A4, con correcciones, signos de puntuación y firma autógrafos añadidos con bolígrafo azul, con signatura [JCO102-0005-003]. Las últimas dos páginas están escritas en recto/verso. Las páginas van numeradas a partir de la segunda y hasta la quinta con números romanos. El último párrafo (desde “¿Tú lo entiendes?” hasta el final de la carta) se redactó a mano con bolígrafo azul.

atrapen y te sea muy difícil expresar un pensamiento con las soltura que lo harías si la idea fuera tuya y la pudieras expresar³⁹ libre y directamente en francés. Es decir que, lo PRIMERO DE TODO hay que penetrar, que descifrar lo que el autor ha querido decir y, luego, desentendiéndose un tanto de las frases literales, decirlo en francés del modo más claro, más francés y más bello posible. Cuando en muchos de los poemas de mi libro se emplean en abundancia modismos o palabras vulgares, no vaciles en emplear, por tu propia cuenta, los equivalentes más aproximados en tu idioma, que yo desconozco por completo o casi. Sé que es difícil. Entre otras cosas porque ese es un libro “rabioso”, sarcástico, de tono acusatorio y feroz, pero, al mismo tiempo, retorcido y enrevesado por la necesidad y la deformación que aquellos años de implacable censura, de estar amordazados, nos impusieron. Sabía que no podría publicarlo en España pero, a pesar de todo, casi sin querer, está hecho para “leer entre líneas”, cosa a la que los habitantes de “la isla sin puentes” estábamos muy acostumbrados y en la que éramos y somos muy duchos. ¿Cómo vas tú a estar al nivel de dicha situación? Es evidente que casi no te es posible. Por eso te explico las cosas con tanto detalle, y, si se te ocurre algo más, no vaciles en pedírmelo. Incluso no estaría de más que me enviaras una copia terminada. Yo la revisaría y, si en algo fundamental te habías equivocado, te lo EXPLICARÍA. No corrigiendo tu francés, ¡qué enorme disparate!, sino aclarándote como ahora lo que yo había querido decir. ¿Qué te parece?... Me gusta ayudarte para que tu traducción quede preciosa, lo más perfecta posible y tu tremendo trabajo puesto bien de relieve. ¿Qué piensas? Dime la verdad. Mi intención es sincera, pero puedo equivocarme y hasta, ¡no lo permita Dios!, ofenderte.

¿Lees inglés? No lo sé. Por si acaso y, como con ello no se pierde nada, voy a copiarte dos pequeños fragmentos traducidos por mí del poeta norteamericano Theodore Roethke, uno de los enrevesados (al menos para mí), que publicó su primer libro en 1941. Resulta, además, que, al empezar, se me ocurrió la atrevida y malaventurada idea de traducir el verso en verso —más o menos— y ADEMÁS, incluir, lado a lado, el original inglés. Mi intención era que el que supiera ese idioma juzgara de primera mano la calidad y las bellezas de la poesía, dado que, al traducir, no pue-

39 “pudieras expresar” va añadido con bolígrafo azul, en el margen inferior de la página, antes de dar la vuelta a la hoja.

den NUNCA apreciarse como es debido el valor del lenguaje, el estilo, etc. Y, por otro lado, el que no lo conociera, podría leer algo que, a sus oídos, sonara bien, con cierto valor poético en castellano SIN ALTERAR EL SENTIDO DE LO QUE EL AUTOR HABÍA QUERIDO DECIR. ¡Mi santa madre! ¡Lo que sudé! Había veces que me costaba más traducir cinco líneas de verso que cinco folios de prosa. Empezando por lo que te digo de que, en un fragmento y con las libertades de toda clase que nos permitimos los poetas modernos, no había medio, a veces, de saber qué quería decir el buen señor. Por otro lado, para los ignorantes del inglés la cosa era sencilla: les daban un retazo de poesía bastante apañadito y... ¡tan contentos! Pero y ¿el que sabía o era inglés?... Ahí me exponía a quedar en peor lugar... algo así como pudiera quedar tomando parte en un concurso de esquí... sin haber, en toda mi perra vida, puesto uno en mis pies. Y la cosa no tenía remedio. Al editor le gustó tanto el procedimiento que tuve que seguir adelante con esa crúz a cuestas. Ríete, si quieres, pero eso es lo que me lleva a aconsejarte que, de todos modos, TE TOMES TODAS LAS LIBERTADES que te parezcan convenientes y que, si no comprendes bien lo que he querido decir —como es inevitable que te ocurra a cada momento—, no dudes en preguntármelo para, una vez enterado, decirlo tú como quieras. ¿De acuerdo? Pues ya no me queda más que disculparme por lo malo, sucio y desbarajustado de mi “mecnografía”. Soy una mecnógrafa de lo peorcito, estoy escribiendo con mucha prisa y, aunque tenemos otra máquina, no es enteramente igual en manejo ni en teclado y, como ahora escribo poco, antes de acostumbrarme a ella escribo con esta, más vieja que la tos y hecha un cacharro.

Conque, muchacho, deseo que este año 74, bastante feo en su aspecto, por ahora al menos, sea bueno para ti. Te mandaré pronto la sorpresa y ya sabes que me tienes a tu disposición para lo que necesites.

Un fuerte abrazo

Ángela

Mando ésta a tu domicilio habitual porque supongo que a Zurich no llegaría a tiempo.

The body, delighting in thresholds,
Rocks in and out of itself.
A bird, small as a leaf,
Sings in the first
Sunlight.

No hay más. Por lo que dice el autor del estudio, se deduce que se refiere al cuerpo humano; al espíritu y a la carne, algo así.

La traducción literal viene a ser así:

- El cuerpo, a quien deleitaban los umbrales,
se mece (o columpia) dentro y fuera
de sí mismo.

Un pajarillo, pequeño como una hoja,
canta a la primera luz del sol.

Yo lo traduje:

El cuerpo, a quien deleitan los umbrales,
en ellos se columpia,
estando, alternativamente,
dentro y fuera de sí. Y⁴⁰ un pajarillo,
pequeño como un pétalo,
canta al aparecer la luz primera⁴¹.

Podría decirse de mil maneras más con el mismo sentido. Pero hay que desprenderse, en cierto modo, del original.

40 En la traducción publicada escribe “Hay un pajarillo” (Reuel Denney, George Hemphill y Ralph J. Mills, *Conrad Aiken. Alien Tate. Theodore Roethke*, trad. Ángela Figuera Aymerich, Madrid, Gredos, 1968, p. 162).

41 En la traducción publicada escribe: “que canta a la primera / luz de la madrugada” (*Ibidem*, p. 162).

Otro ejemplo del mismo poema (otro fragmento) aún más enrevesado —al menos para mí— que resolví como pude;

I have gone into the waste lonely places
Behind the eye; the lost acres at the edge of / smoky cities.
What's beyond never crumbles like an embankment,
Explodes like a rose, or thrusts wings over the / Caribbean.
There are no pursuing forms, faces on walls:
Only the motes of dust in the immaculate hallways,
The darkness of falling hair, the warnings from / lint and spiders,
The vines graying into a fine powder.
There is no riven tree, or lamb dropped by an eagle.

Traducción literal (hasta donde es posible):

Me he introducido en los yermos, solitarios lugares
detrás del ojo; los acres perdidos al borde de las humosas ciudades.
Lo que está detrás, nunca se desmorona como un terraplén,
estalla como una rosa o traspone con sus alas el Caribe.
no hay formas que persigan; caras en las paredes;
tan solo motas de polvo en los immaculados corredores,
la oscuridad de los cabellos que se caen; los avisos de la hilaza (¿red?)
y las arañas.
las vides (¿enredaderas?) que encanecen hasta un fino polvo.
No hay árbol hendido ni oveja dejada caer por un águila.

Versión mía:

He penetrado en esos //⁴² lugares solitarios
que se extienden al otro⁴³
lado de lo visible;
en los improductivos⁴⁴

42 En la traducción publicada no hay aquí un salto de línea (*Ibidem*, p. 161).

43 En la traducción publicada no hay aquí un salto de línea (*Ibidem*, p. 161).

44 En la traducción publicada escribe: “infructuosos” (*Ibidem*, p. 161).

campos que ribetean las tiznadas ciudades.
Lo que más allá existe, no se derrumba nunca
como un ribazo: estalla como se abre⁴⁵ una rosa
y extiende sus dos alas por sobre el Mar Caribe⁴⁶.
Allí no nos persiguen fantasmas, ni en los muros
hay rostros atisbando; solo motas de polvo
en los immaculados⁴⁷ corredores;
esa negrura opaca
de los cabellos que se caen sin ruido;
los avisos o⁴⁸ agüeros
de las arañas y la hilaz⁴⁹;
o las enredaderas que encanecen
y, en polvo, se deshacen⁵⁰.
Allí no hay ningún árbol
hendido ni un cordero⁵¹
que el⁵² águila dejara caer de entre sus garras.

¿Tú lo entiendes? Se trata algo así como del modo, del sentido, de la entraña del morir... ¡Qué sé yo!...Hice lo que pude. No suena demasiado mal —mi traducción— pero, si me ciño al texto ¿no sería un galimatías mucho más incomprensible? Esto es para que veas que, a veces, no hay más remedio que alterar el original con cierto atrevimiento. ¡Cuánto me hubiera gustado que el autor me aclarara un poco su pensamiento!

En fin, saludos y ¡hasta cuando quieras!

45 En la traducción publicada, repite el verbo “estalla” (*Ibidem*, p. 161).

46 En la traducción publicada escribe “o abre y mueve sus alas sobre el mar Caribe” (*Ibidem*, p. 161).

47 En la traducción publicada escribe “impolutos” (*Ibidem*, p. 161).

48 En la traducción publicada escribe “y” (*Ibidem*, p. 161).

49 En la traducción publicada escribe “las hilas” (*Ibidem*, p. 161).

50 En la traducción publicada escribe, en una única línea, “las vidas que encanecen y en polvo se deshacen” (*Ibidem*, p. 161).

51 En la traducción publicada escribe en una única línea este verso y el anterior, con una coma después de “hendido” (*Ibidem*, p. 161).

52 En la traducción publicada escribe “un” e incluye una coma después de “caer” (*Ibidem*, p. 161).

BELLEZA CRUEL⁵³

Belleza cruel

v. 12 – *este existir de balde, sobreviva, / cette existence gratuite – moi, plus que vive – ¿Qué matiz le das exactamente a “existir de balde”?*

v. 28 – *mis mariposas de papel o versos / mes papillons de papier ou mes vers (¿Se trata de una comparación o auténtica alternativa? ¿Es preciso usar el adjetivo posesivo en francés o no delante de “versos”?)*

Miedo

v.3 – *No pesan. No vacilan. Tienen cuerpos sin hambre, Ils n'ont aucun poids, ne vacillent pas. Ils ont des corps sans appétit, ¿Estás conforme? O ¿me estoy equivocando con el sentido de vacilar? ¿Significaría “dudar”? No lo creo.*

v. 28 – *llorosa podredumbre / pourriture éplorée ¿Tiene el vocablo “podredumbre” sentido concreto o abstracto? En la traducción le he dado un valor concreto sin saber ahora si está bien y correcto. Dímelo.*

v. 29 – *pecado repetido hacia la muerte / péché sans cesse renouvelé et plus mortel*

Ya te escribí que era imposible conservar el sentido de “hacia” en francés con el matiz que le das en castellano. ¿Qué opinas de la interpretación mía? Me parece corresponder al sentido aun si no respeta la forma tan densa del original.

Libertad

v. 3 – *Borrón y cárcel nueva / Temps révolu, prison nouvelle o*

53 A continuación se transcriben dos páginas mecanografiadas con las solicitudes de aclaración, preguntas y propuestas de traducción de Jacques Comincioli: la primera parte del documento con signatura [JC0102-0005-001]. Para diferenciar las palabras de Comincioli de las de Figuera Aymerich hemos utilizado la cursiva en el primer caso.

Autres temps, autres prisons. ¿Qué te parece? Desde luego es una de las dificultades mayores del libro... vaya vueltas que le he dado sin encontrar algo francamente satisfactorio.

v.7 – (Si se te cae la lengua de vergüenza / Si tu avales ta langue de honte –es decir: si te quedas mudo por vergüenza– o Si tu te mords la langue de honte –es decir: si te arrepientes de lo que dijiste sin cuidado–. ¿Cuál prefieres?

v. 10 – Si calzas los zapatos según norma,

¿“según norma” = selon la mode...?

v. 38 – punto final, hermano, y Dios te ayude.

C'en est fait de toi, et que Dieu te vienne en aide.

¿Conforme?

La guerra

Exergo. – de los que matan madre. ¿“madre” sólo es repetición del atributo del primero verso o se trata de la persona a la que se dirige el locutor?

Justicia de los ángeles, 1.–

v. 3 – Laborando inmundicia = ¿sentido literal de “inmundicia” o algo menos fuerte: cosas sucias...?

v. 5 – Una brizna existiendo porque sí

¿Qué valor hay que darle al modismo “porque sí”?

v. 7 – sobre el gran lienzo sucio del mundo...

¿Lienzo = tela, cañamazo, pantalla?

v. 11 – con las manos fraguadas en morado granizo.

les mains durcies en une grêle violette

No estoy seguro. Me quieres aclarar el sentido de la imagen.

v. 25 – sin saber cómo el agua arrastraba lo impuro

sans savoir que l'eau qui absorbait la saleté

arrastrar = aquí absorber en vez de arracher: ¿conforme?

v. 30 – Tranquila descansaba entre vecinas

Aquí ¿de qué se trata? ¿Descansa se refiere al hecho de que después de trabajar la vieja lavandera pasa días de descanso o es una alusión a la muerte, referencia a un cuerpo presente? Pienso más bien que se trata del descanso.

v. 29 – Al cabo terminó. / Enfin elle s'arrêta.

(Sobreentendido: dejó de trabajar. ¿Correcto?)

v. 35 – su claro y bello nombre de duquesa.

claro: ¿a qué se refiere? ¿A la sonoridad del nombre?

Puentes

v. 20 – Se sienten calentitos. / Ils se sentent bien au chaud.

v. 33 – Ellos erre que erre.

¿Sentido de “errar” aquí: equivocarse o vagabundar?

v. 52 – Tratando con poetas, cualquier cosa.) / De leurs relations avec des poètes, n’importe quoi.)

¿Tratar con...? Tener relaciones con...

v.60.– Pero yo sigo con lo mío. / Mais moi je continue avec mon idée.

¿Qué te parece: “idée” o “affaire”?

La Guerra⁵⁴ — Exergo. — Es una cita de un poema de Carmen. Fijándome ahora, veo que, por errata sin duda, falta una coma detrás de matan. Significado: de los que matan, también soy madre. Desde Eva, que fue madre de Caín y Abel, ese es uno de los regalos que el Creador nos hizo a las madres del mundo. O sea: soy madre del que mata y del que muere.

Justicia de los Ángeles — 1 v. 3 — Sentido literal de suciedad, mugre, etc. y, al mismo tiempo, el sentido más elevado de impureza, contrastante con lo limpio, blanco, puro... para exaltar el oficio, duro, repugnante de la lavandera que, al mismo tiempo, cumple la hermosa tarea, digna de un Mesías, cuando de este se dice que “lava los pecados del mundo”. Puedes emplear, según tu criterio, cualquier palabra que indique esas suciedades que abundan tanto en el cuerpo como en el alma humana. Creo, en mi bastante olvidado francés, que “ordure” quiere decir algo así como “suciedad repugnante”, detritus sobrantes de algo, precisamente el material que la mujer, con su trabajo, transformaba en nieve= =pureza, claro que no

54 A continuación se transcriben doce páginas mecanografiadas, con numerosas correcciones, tildes y añadidos autógrafos con bolígrafo azul y rojo, en las que Figuera Aymerich responde al documento de consultas de Comincioli. Son las páginas 3-14 del documento con signatura [JC0102-0005-002].

sé si esa palabra sería lícito y oportuno utilizarla así, en poesía⁵⁵. La nieve es un “tópico” de la poesía, y aun de la prosa y del lenguaje vulgar, como símbolo de lo limpio y puro. Aquí está empleado en ese sentido y adrede.

v. 5 – “Porque sí”, en español significa: sin saber por qué, sin justificado motivo, sin voluntad propia o sin complacencia. La vieja, sola y pobre, no tenía motivos, ni deseos de vivir... pero vivía, sin saber por qué... por inercia o por un oscuro instinto de conservación, y de hacer algo, algo útil.

v. 7 – El mundo no le ofrecía más que dolor. Pero, ella, sin saberlo, cumplía una misión purificadora. En el mundo, en la faz de la tierra, que, para asimilarla en cierto modo con su tarea de lavandera, se expresa a esa faz (en español se dice, para indicar nuestro mundo, el “haz de la tierra”, haz=faz.) Se le llama “lienzo”, que es cualquier tejido que puede ser rico o basto pero es algo que se extiende, que cubre, etc. Lava, lienzos, telas... la faz de la tierra.

v. 11 – Espero que nunca hayas lavado ropa con agua helada. Yo, sí. Las manos se quedan realmente “como el cemento cuando fragua”, que es más que duras... Al menos, poéticamente, más expresivo. Cuando no hace frío, no se ponen duras, sino hinchadas, y, al mismo tiempo, reblandecidas, con los tejidos ahuecados y la piel arrugada. “Compris?” Pues ahora, a ver cómo te las apañas para conservar el sentido en una bella imagen “francesa”. Mira, yo he traducido muchos poemas, o fragmentos que es peor, insertos en unos estudios sobre poetas americanos escritos en una Universidad Norteamericana por ilustres profesores. Es terrible. Yo lo resolvía luchando como una fiera por comprender “lo que el poeta quería decir”. En algunos de los modernos, nunca llegaba a saberlo exactamente y mucho me malicio que... ni ellos lo sabían⁵⁶. Y, luego, como la traducción literal en el 99% de los casos, no servía, buscando la expresión más aproximada y más “bella” que tuviéramos en español, incluso añadiendo algo, o alterando el orden de las frases, aunque SIEMPRE, claro está, procurando, hasta al límite, respetar el estilo del original. Se suda tinta, ya lo sé. Por eso me agrada que me pidas auxilio, te lo agradezco, en bien de los

55 Esta oración se añade de forma manuscrita en el margen superior de la página con bolígrafo rojo

56 Esta oración se añade de forma manuscrita en el margen superior de la página con bolígrafo rojo.

dos, y me esfuerzo en aclararte las cosas aunque, la verdad, al escribir no me he parado nunca a planear deliberadamente esta o la otra imagen, sino que, estas, cuando les parece bien, van surgiendo ya hechas y en su sitio, cuando no ocurre así... pues el poema no sale o sale mal y... o se abandona o vuelta a empezar.

v. 25 – El agua, en efecto, se lleva, disuelve, no precisamente absorbe, aunque la palabra es de significación muy próxima. Es decir, el agua primero ablanda, luego diluye o disuelve la suciedad y, al fin, al correr, sea en un río, sea al verterse del recipiente donde se lava, arrastra, o, mejor, se lleva esa suciedad, siempre fluyendo hasta parar en otro río, en el mar o filtrándose en la tierra. Ahora bien, ese agua, a su vez, viene de alguna parte, de una fuente o manantial por lejano que éste se encuentre del lugar donde se lava. Eso es lo que ocurriría sin que la mujer se diera cuenta o no pensara en ello, así como tampoco pensaba en que el sol, por medios químicos, la ayudaba a que blanqueara, a que se “recreara la nieve”. Con todo esto se resalta la miseria, la pobreza material y espiritual de los pobres, que, sin embargo, en justicia más alta, se verá apreciada y casi glorificada. Por cierto que una vez, en cierto sitio y en cierto ambiente, me objetaron que pusiera a los ángeles, seres divinos y celestiales, “empleados” en distintos menesteres por la religión católica, y no sé si por otras. Pienso que puede interesarte a ti también mi respuesta a ese reparo. Yo no podía, ni me interesaba decir que esa desigualdad injusta iban a remediarla los comunistas, ni los social demócratas, ni los demócratas a secas, ni tampoco, fíjate bien, los católicos. Ni mis poemas son panfletos políticos, aunque apunten a una política más justa y comunitaria. Y, por otra parte, y esto es interesante, tienes que convenir en que, al menos en España, la poesía no se lee por los pobres y desamparados. No porque no tengan sentido poético: al pueblo le encanta la poesía en coplas —algunas aquí, sobre todo en el Norte y en Andalucía, son de una sorprendente y exquisita belleza poética— y hasta el lenguaje común está lleno de metáforas: “ser todo oídos”, “subirse por las paredes” (enfurecerse o alterarse mucho por algo), “correr como el viento”, etc.... Pero la poesía, al pueblo, en primer lugar, no se le da, no se le ofrece y, en el caso de que se le ofreciera, no la captaría más que en contados casos. A veces, por el afán de los poetas “poetísimos y herméticos” de acumular palabras y frases, sonoras y bellas, eso sí, pero, ¡que me cuelguen, si quieren decir nada! y, cuando tienen

un sentido, está tan profundamente soterrado que, si a mí la mayoría de las veces no me merece la pena el trabajo de desentrañarlo, calcula tú lo que será para los desgraciados e ignorantes que son los más. En España hay ahora pocos analfabetos.... Pero, en realidad, espanta pensar en los muchísimos, miles y miles que saben leer un anuncio en las calles o una carta de su madre... pero siguen siendo absolutos analfabetos espirituales o intelectuales o como quieras llamarlos pero ya me entiendes. Por eso mis poemas, aunque en realidad sean en favor del pueblo en general, o mejor aún, del HOMBRE en general, no van dirigidos al pueblo mísero. El mensaje no llegaría a ellos. El tiro va dirigido a los que mantienen y fomentan, en su beneficio, esa desigualdad material y, acaso con mayor empeño, la espiritual, que facilita su propia preponderancia y la sumisión del desposeído. Yo me dirijo a los que leen o al menos puede que lean mis poemas. Y estos, en su mayoría, son los que dicen que, si me leen, verán que, los ángeles, mensajeros e instrumentos de Dios, no ensalzan precisamente a los más poderosos y opulentos, por más cristianos que sean, sino a los ignorantes, sucios y pecadores... aunque no se confiesen al morir ni reciban los Santos Sacramentos y la bendición apostólica de Su Santidad. Como aquellos que, por lo mismo, lo acaparan todo: porque los ineducados y miserables pecan, blasfeman, no veneran a Dios ni a sus santos, por lo que, en conformidad con las leyes al uso, tendrían que ir al infierno, o sea, que se fastidiarían lindamente, después de en este mundo, en el otro. Los poderosos y grandes y educados cristianamente, si aquí lo pasan bomba (como dicen mis nietos), encima se van derechos al cielo tras una buena confesión y unos suntuosos funerales. Bonito ¿verdad?... Pues mis ángeles ejercen una justicia de lo más heterodoxa y desmienten eso de que hay que conformarse con la voluntad de Dios y que es mejor ser pobre (pero no abandonan sus riquezas sino muy al contrario y, caiga quien caiga, procuran aumentarla por todos los medios) pero, por otro lado, afirman que hay una nube de pecados mortales, por los cuales, si no te confiesas y te arrepientes según norma, vas al infierno derecho y no se paran a pensar en la infinita misericordia de Dios, que sin descansar proclaman y que solo mis ángeles confirman. Bueno, basta de digresiones, aunque, bien mirado, creo que todo esto puede también ayudarte. Si yo hubiera podido comunicar amistosa y fácilmente con los autores que traducía ¡cuánto me hubiera ayudado y qué feliz me hubiera hecho!

v. 29 – “terminó” Sí, dejó de trabajar. Pero en el sentido más absoluto y definitivo: dejó de vivir. Se murió y, claro, terminó con todo. Aquí, en España, se usa mucho la expresión. Un desesperado, dice: “Prefiero terminar de una vez”, desea no ser, no sufrir... cesar del todo.

v. 30 – ¿Lo ves? La pobre mujer, atada a la cadena de un trabajo ingrato y mal retribuido para quitar de [sic] suciedad que en las ropas dejan los pudientes, procedentes de sus sacratísimos cuerpos que, a pesar de serlo, exudan los sudores y otros líquidos más o menos inmundos o hediondos, que, inevitablemente producen nuestros cuerpos, tan perfectos por otra parte y bellos (por fuera)... cuando lo son, claro; la infeliz lavandera descansó al fin de todo eso. Como antes te decía, al “terminar” con la vida, descansó por primera vez de todo, hasta de vivir, ya que su vida pocos placeres le otorgó nunca... acaso, acaso, como digo al principio, solo en esos momentos de dicha inconsciente que, a casi todos los mortales, proporciona la juventud, tan lejana y borrosa para ella, al quedarse sola, que apenas los recordaba como algo irreal. Sí, al morir, descansó. Me parece que, en francés, “reposer” o “se reposer” quiere decir descansar del trabajo, pero también quiere decir “dormir, que es igual a no sentir, y también “estar enterrado”, o sea, muerto. O ¿no es así? Perdona si me equivoco. Por eso lo acertado es lo que tú apuntas de “estar de cuerpo presente”, o sea, muerta, rodeada de sus vecinas que, “en pura caridad”, o sea, por amor, por esa solidaridad que los pobres tienen, al menos aquí, entre ellos, mayor que el socorro que pudieran, y casi nunca quieren, proporcionarles los ricos, faltos de comprensión y caridad (o sea, amor) incluso, y en la mayoría de los casos, entre ellos mismos. La tónica en el ambiente de las clases superiores es la de que “cada uno que se las arregle como pueda”. Entre los pobres, se dan todos los días casos de niños abandonados, recogidos y atendidos por los vecinos o amigos que son tan pobres como ellos. Así, en su soledad de vieja sin familia, la amortajaron y la velaron. Luego fue enterrada “de caridad” por el ayuntamiento.

v. 35 – “claro” nombre. No es más que otro punto de contraste. El nombre de “Alejandro”, desde Alejandro el Magno, suena a ilustre, a glorioso. Su “claridad” se opone a lo oscuro, lo que no brilla, en contraste con (sobre todo en femenino) los oscuros nombres de Antonia o Serapia o Petra... y los vulgares de Pepa, Pilar, etc. Alejandra nos evoca a las princesas y duquesas rusas... Además es tan bonito que, en estas tierras, casi

resulta “curso” o rebuscado. Es un detalle tonto pero tiene su importancia. Yo lo puse casi inconscientemente, en oposición a esa otra mujer llamada Petra que ni siquiera tenía nada de particular, ni eso. No sé por qué. Porque, el problema, es el mismo.

Es que, amigo mío, lo repito. La traducción es una tarea ímproba. Y, ahora, con eso de que el poema siguiente es el “Canto rabioso a España...” recuerdo que me consultaste, más o menos, acerca de ese truco, como dicen los ingleses, que empleo al referirme a los “palos” de la baraja española: oros, copas, espadas y bastos... No me acuerdo cómo lo resolviste en una traducción, bien hecha, que me enviaste entonces, pero es casi imposible de traducir. Lo pongo como ejemplo de la dificultad de este trabajo, dificultad que aumenta mi gratitud por el interés que te has tomado al traducir mis versos. Verás, los oros, las copas y las espadas son de fácil interpretación aunque yo no sé el origen de que sean estos los símbolos, alegorías o representaciones adoptados como figuras de los naipes, ni, menos aún, por qué se las llama “palos”... Acaso sea, si no pienso mal, que el español tiene un lenguaje, conforme con el carácter de quienes lo hablamos, realista, directo, un poco brutal a veces; ejemplo, el Arcipreste de Hita, Quevedo, el mismo Cervantes, a pesar de su elegancia, serenidad y bellísimamente trabajada prosa.. Somos los de “al pan, pan y al vino, vino”. Lo otro es importado, flojo en valor y pasajero. El francés es más pudoroso (lo francés, a mi ver, es más... timorato, más aficionado al circunloquio y a “dorar la píldora”). ¿No tendrá que ver eso de llamarles “palos” con el fin y el placer del juego, que es “moler” al adversario, sea cual sea el “palo” que “pinte”. Si a cada clase de “figuras” se les llama “palo”, del palo que, en un momento determinado, “domina” o gana a las otras se dice que “pinta”. Pintan oros, o copas... o lo que sea⁵⁷... Pues bien, como símbolo, el oro puede representar la riqueza, la espada el poder, las copas, los placeres y los bastos... los estacazos que pueden darse los jugadores que pierden o disputan, dada la... fogosidad y la intolerancia española... ¡Qué sé yo! Porque, si no lo sabes, los bastos son una a modo de clava, maza o garrote, muy al natural, con los nudos que forma la madera... con lo que, si resultara difícil matar moscas, como se dice en un chiste, sería muy fácil romper

57 Desde “Si a cada...”: añadido manuscrito en el margen superior de la página con bolígrafo rojo, señalado con un asterisco.

la cabeza o moler las espaldas de cualquier contrincante. De aquí que, cuando digo que España en los años 40 (por señalar la fecha más adecuada) carecía de riquezas, de poder y se veía (por una u otra causa, o por varias a la vez) recibiendo golpes por todos lados, el simbolismo o la imagen o la metáfora o lo que quieras resulta claro. Pero eso ¿cómo se traduce al francés, o al polaco, o al chino? No hay quien lo sepa. Así es casi todo, aunque no con la misma gravedad.

PUENTES. – v. 20 – “se sienten calentitos”. Imagen un poco ambigua. Puede interpretarse de dos maneras, según la mala “intención” o la malicia del lector: unos, pensarán que, como en “Milagro en Milán” (¿la viste, la película?) o como esos viejecitos que se sientan en los jardines, cuando es invierno, los españoles vencidos y aislados como leprosos o como presos peligrosos a los que no se permite “asomarse al exterior”, procuran encontrar un rayito de sol que les caliente los huesos molidos y descalcificados. Otros, peor pensados, pensarán que esas líneas aluden a los que, sea cual sea su situación, y fuera cual fuera su postura y su actuación, “antes” de la derrota se esfuerzan por (a costa de todo o a toda costa) trepar a un sitio donde seguir viviendo o, como decimos aquí, “colocarse al sol que más calienta”. Más claro aún: pasarse al bando de los que ganaron. Los ha habido y los hay y en general les va bastante bien y hasta muy bien. Tradúcelo como... puedas. Ya sabes ahora lo que yo quise decir con eso.

v. 33 – “Erre que erre...” = con insistencia, con obstinación, con testarudez. No sé si en francés habrá alguna expresión coloquial equivalente, pero el sentido es insistencia, obstinación... Sin embargo, el modismo es más expresivo. En francés pudiera ser: obstinément, opiniâtement, entêtement o, acaso mejor aún, acharnement (de s’acharner)... con furioso interés, a toda costa... “coûte que coûte”, à tout prix, etc.

v. 52 – “tratando con poetas”... Está por “tratándose”, o sea, “refiriéndose, a poetas”... Cuando se habla de poetas... se puede temer cualquier cosa, la más absurda fantasía... como escribir sonetos a la “primavera” como estación tradicional de la belleza en la naturaleza o, mejor aún, de renacimiento, renovación, nueva floración de esperanzas... cuando la verdad era que, en aquellos momentos, estas esperanzas no aparecían por ninguna parte. Pero los poetas... ya se sabe, siempre tan fantasiosos, chiflados e idealistas, capaces de ver lo bello en cualquier parte. Y

de escribir sonetos en medio del desierto o... en una cárcel, como en España (y en otros países) lo ha hecho más de uno, aunque no fuera lo más frecuente que cantara la primavera a no ser con nostalgia o... con mala intención.

v. 60 – ... sigo con lo mío, con mi tema, con mi “manía”, si quieres. No está mal “mi idea”; es la traducción correcta pero, a mí no se me ocurrió ponerla (podría haber ido sin romper el verso) no sé bien por qué, pero creo que porque me sonaba menos expresivo, menos enérgico. Lo mío, como algo obsesionante, queda mejor expresado “por manía” que, en francés vulgar o “slang”, de lo que yo conozco algo por mi hijo a su paso por el Liceo Louis le Grand (dos años), en París. Puede traducirse por “dadá”, que, en ese poema, dado su tono “inconventional”, puede muy bien emplearse. En fin, puedes poner “idée”, obsesión... lo que quieras. Tampoco affaire está mal, ni mucho menos.

BELLEZA CRUEL (he trastocado el orden de las hojas, pero no importa, ¿verdad?)

v. 12 – Existir de balde es, aproximadamente, estar, existir.... de más, sin provecho para nadie, sin saber para qué, sin servir para nada... SOBREVIVA, se refiere al verbo sobrevivir = vivir cuando otros han muerto; vivir, en cierto modo, más de lo que uno tiene derecho; por extensión, se aplica al que sigue produciendo—un escritor, o un artista, por ejemplo—cuando ya no hace más que repetirse, cuando se ha quedado fuera de su tiempo, como una polvorienta reliquia o una momia que aún se obstina en ocupar un puesto entre los vivos. En mi caso, hace alusión a mi especie de remordimiento o vergüenza, por estar viva, después de los muertos de la guerra y de estar en aquellos días “libre” para, con sordina o incluso para mí sola, poder expresarme y escribir lo que allí puede leerse cuando tanta gente está en las cárceles, “muerto” para la convivencia y el amor, y con la boca aún más amordazada que la mía. Tú podías decir “survivante”, pero no sé por qué ese adjetivo no suena a pertinente o adecuado. No sé, no me gusta. Tú verás.

v. 28 – Mis mariposas de papel o versos = mis versos que son, algo así, tan frágil, efímero y superfluo como una mariposa. O sea que, en caso de ceñirte a la traducción literal (posible en esta precisa frase, habrías de poner “ou vers”, suprimiendo el posesivo. “Versos como mariposas” es lo que quiere decir con la intención, más o menos, de: “admitiendo su be-

lleza (belleza cruel), disminuir, menospreciar su importancia en tiempos tan duros”⁵⁸.

MIEDO – v. 3 – “No pesan” —si esto puede servirte de orientación— puede tomarse en sentido literal. Al menos yo lo tengo como seres incorpóreos, etéreos, que, a menos que para cumplir una misión determinada, no tienen que estar sujetos a las leyes de la gravedad, ni introducirse en carne palpable mortal, ni, dicho sea de paso, compensar de algún modo la falta de esta ley como los astronautas. Pero, en una interpretación más profunda, yo lo puse para significar que no se sienten atados a los sabores, fallos, problemas ni necesidades terrenales. No viven de la tierra ni son hijos de ella. “NO VACILAN”= No tienen las terribles dudas y vacilaciones del ser humano. Son emisarios, servidores, “mandaos”, como dice nuestro pueblo, cuando quiere desentenderse de una responsabilidad directa. “Mire Ud., yo soy un ‘mandao’”. Ellos no tienen que tomar decisiones, sean triviales o aterradoramente arriesgadas. Hacen o dicen lo que les ordenan y son inalterablemente felices. Como el “jefe” es un ser infinitamente sabio e infinitamente todo, no tienen por qué preocuparse de las consecuencias. Quizá yo debiera haber puesto “no deciden”... pero ya no tiene remedio ¡hélas!⁵⁹ CUERPOS SIN HAMBRE= exentos de toda necesidad o apetito material, sea físico (Hambre, sed, etc.) o espiritual (compañía, amor, gloria, poder, etc.). Todo esto va reforzado en los versos siguientes que, a más de esto o por ello mismo, sirven también para aclarar mi idea.

v. 28 – Podredumbre... En castellano, además del sentido literal y directo, tiene el de “inmoralidad”, o sea, “descomposición de las cualidades más excelsas, de lo más bello del hombre, al contacto con las circunstancias y a consecuencia de las pasiones. Raro es el ser humano que no se corrompe, en mayor o menor grado, en este sentido, dada nuestra fragilidad y, como antes se dice, la carne... ¿no se deteriora en vida?... ¿Qué es la vejez sino una lenta e insidiosa podredumbre de nuestra carne y nuestros órganos?... Llorosa porque nos causa tanto llanto y dolor, físico y moral...

58 Desde “versos como...”: largo añadido con bolígrafo rojo que empieza en la misma línea y se extiende con orientación de noventa grados en el margen derecho y luego, bocabajo, al final de la página, en el margen inferior.

59 Desde “Como el ‘jefe’...”: añadido en el margen superior de la carta con bolígrafo rojo y señalado con dos asteriscos.

sin que podamos hacer gran cosa por escapar a ella. No sé si, en francés, resultará adecuado pero, en principio, opino que sí.

v. 29 – Ya te he dicho que no debes forzarte por respetar la redacción o la estructura de la frase española. Puedes emplear un giro, añadir algo, quitar algo, buscar una locución francesa que, a tu ver, se corresponda con el sentido, con el significado del original siempre que sea más exacta, más expresiva en tu lengua, más francesa, y contribuya a hacer más bello y sonoro y auténtico el texto francés. El que lee un poema traducido debe, además de apreciar el valor del poema español, GOZAR de la lectura del texto francés, casi como si procediera de un poeta en esta lengua. ¿Que pido demasiado? Sí. Pero, por otra parte, te ofrezco una cierta libertad de movimientos que ha de ayudarte a salir airoso... hasta el punto que la cosa sea factible. No te preocupes: jamás seré severa con un traductor correcto, que no ponga disparates en una traducción o no la deje como una mezcla híbrida y confusa de ambos idiomas, porque tengo sobrada experiencia de las tremendas dificultades que tiene nuestra labor. La frase que ahora nos ocupa quiere decir que pecamos, sin poder remediarlo hasta que morimos y, al transferir dicho significado a la preposición hacia, que denota “dirección”, no sé si peco gramaticalmente, pero me trae sin cuidado: con ello expreso, en una sola palabra, que ese pecar prosigue hasta la muerte y que, en cierto modo, contribuye a esa muerte, ayudando a ese pudrirse espiritualmente a lo largo de la vida. Eso creo que un español puede interpretarlo sin gran dificultad, o intuirlo. A ti como extranjero, por muy bien que conozcas el idioma (y lo conoces: cada vez más y lo escribes cada vez mejor. Se nota.), te ha de ser infinitamente más difícil.

LIBERTAD – v. 3 – = “Borrón y cárcel nueva”... Me parece bien tu interpretación, ya que la palabra “borrón” significa: no hay ya que pensar en el pasado. Y cárcel nueva = aparecen, o se inauguran, nuevas cárceles (las políticas; los “delitos” políticos como causa, casi siempre abusiva de encarcelamiento). Si, respecto a cárceles, con esta última explicación, se te ocurre algo nuevo, puedes cambiarlo. Pero está bien. Enhorabuena, porque esas expresiones, precisamente por lo “sintetizadas”, comprendo que son muy difíciles. Además tú no puedes conocer un modismo muy común que, a los españoles, les facilita la interpretación. Se dice “Borrón y cuenta nueva”, cuando alguien renuncia o quiere renunciar (en ese caso obliga a renunciar a otro) a cualquier cosa, sea buena o mala. Renuncia

absoluta. O sea, que yo digo: despedámonos para siempre de... lo anterior, bueno para nosotros, malo para ellos; ahora cuenta nueva, o sea, otras condiciones de vida impuestas rígidamente y por la fuerza. (La muerte, antes, y la cárcel, la coacción, ahora). Espero explicarme bien. No sé.

v. 7 – “Si se te cae la lengua de vergüenza” responde a la alteración, hecha deliberadamente sustituyendo cara por lengua, con referencia al párrafo anterior y donde se da a entender que “no se puede hablar más que para decir tonterías o cosas ‘afectas al régimen’”⁶⁰, para destacar la situación de “interdicción”, de censura, en la expresión de las ideas y los sentimientos, que aún continúa más severa de lo que aparenta, pero que, hace veinte años, era intolerablemente opresiva. Aquí decimos cuando alguien hace algo poco digno o cobarde o vergonzoso, “¿No se te cae la cara de vergüenza?”, o “Debía caérsele —o caerse— la cara de vergüenza.” ¿Lo ves ahora? A que sí. Pero, ¿cómo ibas a verlo sin conocer los infinitos modismos españoles que me he empeñado en utilizar... sin que se me cayera la pluma de vergüenza por usar un lenguaje coloquial? Y, la verdad, no sé cómo podrías decir esto en francés — ¡en buena te has metido!

v. 10 – “Si calzas los zapatos según norma”... Esto no es modismo. Lo invento yo para significar que debes “meterte”, si quieres vivir tranquilo e ignorado, o, si puedes, prósperamente⁶¹, aunque te duela, en unas reglas de juego dictadas por el régimen, como si te metieras en unos zapatos que pueden —casi con seguridad— no ser de tu agrado ni siquiera de tu medida, sino “normalizados”, como se dice hoy, de muchos productos industriales que han de tener unas características dadas y fijas para comodidad y economía en su empleo y comercialización. De ahí que se haga comprensible la expresión “según norma” que, si aplicada, por ejemplo, a medidas de ventanas en edificios de tipo corriente, puede ser beneficiosa, pero... que si se impone en los zapatos, o ideas o conductas personales, ya te puedes imaginar lo que supone la “normalización”. Y así verás que resultan clarísimas las líneas o versos siguientes, pues si te “acomodas” a la “norma”, podrás “integrarte” en el sistema,

60 Añadido en el margen superior de la carta con bolígrafo rojo y señalado con un asterisco.

61 Desde “si quieres...”: añadido en el margen inferior de la carta con bolígrafo rojo y señalado con un número uno entre paréntesis.

“estar al sol que más calienta”, como aquí se dice, y vivir “abrigadito”, o sea, bien acomodado...

v. 38 – Perfecto.

FIN⁶²

Perdona, muchacho, si encuentras una superabundancia de aclaraciones e instrucciones. Mi sincero y único deseo es el de ayudarte.

Soy tonta. O, si quieres, soy incapaz de hacer nada a derechas y... con prisa. Así he hecho ESTO y se nota. Figúrate que lo hice en papel grueso para escribir por las dos caras y luego... todo lo escribo por una. Llevaba unos días escribiendo a máquina, copiando unas cosas para un libro que me quieren editar (de tipo infantil), aunque aún no es seguro, y... la rutina. Además, prisa (por ti), interrupciones por mil cosas, visitas, llamadas, teléfono, nietos... en fin, ¡un desastre!⁶³

[9] Madrid, 27 enero, 75⁶⁴

Oh! Jacques, mon ami... pensarás que soy... qué sé yo... lo que se te ocurra... En fin, ya sabes: es difícil de disculpar y largo de explicar... yo no escribo, tú no escribes... yo perdono, tú perdonas. No sé si te hablé del accidente de mi marido: rodilla destrozada, operación, recuperación⁶⁵... verano, campo, más recuperación, vida vegetativa, vuelta a Madrid; nietos, visitas, fiestas, obras en el piso y cartas atrasadas... muchísimas cartas y muy, muy, muy atrasadas. Ahora te ha tocado. Te mando esas hojas de “aclaraciones” a tu traducción que está muy bien, y celebraré que saliera al fin por ti, por mí... por lo que has trabajado y tu satisfacción, aunque

62 Añadido autógrafo, centrado, con bolígrafo azul.

63 Párrafo autógrafo añadido con bolígrafo azul.

64 Carta autógrafa de nueve páginas, de tamaño A4, escrita con bolígrafo azul. La primera página posee la signatura [JCO102-0005-005-01-R], mientras que las ocho restantes se encuentran bajo la signatura [JCO102-0005-005]. Esta segunda parte contiene siete páginas aclaratorias.

65 Figuera Aymerich se refiere a estos acontecimientos en su carta anterior, fechada en Madrid, el 22 de noviembre de 1974, excluida de nuestra selección (véase nota 6).

no creo que te traiga gran provecho. No me olvido de ti. Conozco gente que va a Suiza y tengo parientes trabajando en la ONU. Te aseguro que me acuerdo de ti más que de ellos (el parentesco es una cosa y la afinidad afectiva es otra), aunque es verdad que sus idas y venidas me hacen pensar en ti... “Ya podía darse Jacques una vueltecita por aquí...”. Sería estupendo. Tú que eres soltero (creo yo) y libre (creo yo) ¿por qué no lo haces...? Mucho me gustaría charlar contigo al menos una tarde entera.

Por favor. Como otra vez te dije: no tomes a mal mis “correcciones”. Solo pretendo ayudarte para que el libro salga a luz lo más perfecto posible. Cosa tremenda la traducción de poesía... ¡He visto yo cada cosa por ahí!... Si las condiciones y la oportunidad son las mismas que cuando me escribiste, espero que no tardaré mucho en verlo, aunque ya sabes que tengo una ilimitada paciencia.

Espero también que la “crisis” coyuntural (palabra de moda) que atraviesa el mundo no te afecte mucho en ese rico y tranquilo país... aunque un tantico xenófobo... ¡todo sea por Dios! Aquí la crisis, como los dragones de los cuentos, tiene muchas cabezas y, ¡claro!, ya sabes que si se corta una, al dragoncito le salen dos... ¡Figúrate lo que pasa, si nadie quiere o puede cortarle ninguna! Por lo demás, en esta casa (que es tuya como dice nuestra vieja cortesía), sigue viviendo lo mejor que pueden unos yayos (abuelitos) que procuran conservarse lo más sanos (o lo menos estropeados) posible a base de ocupaciones caseras, lecturas y sobre todo “inyecciones de nietos”, siempre que es posible. Repito: los niños y las bestias son los únicos seres verdaderamente inocentes que hay sobre la tierra. Disfrutamos de su encanto, mientras dura —luego crecen—, y adelante por la vida que nos queda, sea como sea y lo más cómodamente posible. Es un programa de lo más egoísta, pero ¿qué hacer? Estamos presos, enredados, drogados, manipulados, gobernados, tiranizados por unos cuantos dioses más o menos visibles o sospechables... ¿qué hacer? ¡Es ya tan poco lo que nos resta de vida!...

Bueno. Vayamos poco a poco. Que el año 75 sea para ti próspero y feliz... “dentro de lo que cabe” y recibe 75 abrazos de tu amiga (aunque no lo parezca).

Ángela

ACLARACIONES 1⁶⁶

P. 2 – l. 4 – El poema original al que L. F.⁶⁷ alude no dice “hermano”, sino directamente: Franco. Se corrigió al publicar mi libro por aquello de la Sra. Censura.

P. 7 – l. 27 – “nourrir”. En realidad, nourrir es alimentar y lo que ahí ocurre no es que nadie se ocupara de alimentarle. Eso solo podía hacerlo la madre, desde luego, y la madre fue la única que no se olvidó de todo de puro asombro. Al revés, como el poema dice. Los otros, los pasmados fueron los que se olvidaban de que al niño había que ponerle o sea acercarle, al pecho, colocarle donde pudiera alimentarse. En español, se dice “poner al pecho” a la acción de tomar al niño, esté donde esté, y colocarlo en situación de mamar. Tu sabrás como se dice por ahí. O, si no, pon acercarle.

P. 13 – Titular - Yo, no sé bien por qué, puse eso de caso acusativo, según la declinación latina y hasta cierto punto española. No sé cómo se dirá en francés. Pero eso que has puesto está muy bien. Lo mío es algo así como un juego de palabras. Lo tuyo es más enérgico.

P. 14 – l. 17 – ¿No estaría mejor la traducción literal: ecorchées? Tú lo has visto de otro modo que no está nada mal: tú expresas con “effrontées” que hay un sentimiento de vergüenza en las manos limpias y suaves al ver las del minero. Pero es más “fuerte” decir o suponer que las manos propias se sienten “desolladas” por solidaridad... llevada al absurdo poético, un absurdo paralelo al de Nazim Hikmet cuando siente, en una cárcel de Turquía, que su corazón es fusilado.

P. 19 – l. 32 – “stimuler” me parece un tanto blando, dulce... Azucar, en español, es estimular a la acción pero de modo violento, acuciante, sin piedad. ¿No sería más duro, más enérgico algo así como “aiguillonner” o “éperonner”? Tú verás. Después de todo, son menudencias y no cosas esenciales.

P. 22 – l. 35 – “ni Cristo lo remedia” es un dicho popular, o vulgar, que se emplea para indicar que no hay solución a un conflicto cualquiera.

66 Leyenda escrita sobre el margen izquierdo con bolígrafo rojo, en ángulo de noventa grados. Las demás páginas de estas aclaraciones se encuentran numeradas de la misma forma. En este caso no se conservan las preguntas de Comincioli.

67 León Felipe.

Intencionadamente se usa aquí dirigiéndose al propio Cristo. Si en francés no hay nada igual, pierde valor. Pero eso es un caso que tampoco tiene solución porque, aunque hubiera un dicho o modismo que, en francés, tuviera el mismo significado, me parece que también “perdería” gracia su empleo. ¡Qué difícil es traducir, muchacho, y sobre todo cuando se trata de un lenguaje coloquial, corriente! No sé cómo has tenido paciencia.

Id. – l. 39 – “Hacerse cargo” quiere decir, efectivamente, aceptar, tomar, el cargo de una cosa, ocuparse de ella. Pero también quiere decir comprender, tomar en consideración... Aquí es más eso ya que, al final, el que escribe pide, en cierto modo, disculpa por su atrevimiento, por haber molestado a tan alta jerarquía, creyendo, confiando, sin embargo, que por lo mismo, ÉL, comprenderá y ayudará o perdonará al menos. “Se hará cargo”: ¿Tiene, en francés, “s’occuper” esa acepción o puede atribuírsele? No lo sé.

P. 25 – l. 2 – ¡Otro lío! En español, “mujer de su casa”, ser muy mujer de su casa quiere decir no “ama de casa” sin más, una cualquiera, sino una especialmente solícita, trabajadora y atareada... Algo así como una “très bonne ménagère”... ¿Puede decirse o tenéis algo parecido a lo nuestro... aunque no se parezca “literalmente”?

Id. – l. 5 – No es gritar “en su compañía” sino gritarles, reñirles un tanto agriamente y a gritos, no por mal genio (tan oveja por dentro) sino por cansancio, por la irritación de estar todo el día bregando con sus naturales travesuras. No se le dice o puede decirse algo así como “crier aux petits” o “crier après les petits”? Tú lo sabrás.

P. 27 – l. 27 – ¿Por qué no bon marché? Es más despreciativo.

P. 32⁶⁸ – No es solo a dos sino a los 4: oros, copas, espadas y bastos - Los 4 palos de la baraja española. Podrías completar la aclaración.

P. 35 – l. 39 – El que aquí decimos “curado de espanto” es aquel que ya no se asombra, ni casi se inquieta por nada, pase lo que pase, a fuerza de duras experiencias. ¿Cómo decirlo en francés? ¿No hay un dicho parecido en sentido, ya que no en palabras? Algo así como “endurci par les coups, o pour des coups...” O “invulnérable à l’effroi... au malheur...”. Mira, acabo de encontrar en un buen diccionario (tenemos muchísimos de to-

68 Aquí se insertan dos asteriscos, de forma similar a otras ocasiones en las que Figuera Aymerich agregó notas en los márgenes de las cartas, pero no hay nota correspondiente.

das clases... menos de modismos, pero algunos vienen...) “estar curado de espanto” = “avoir vu le loup...” Así que... a ver cómo te las arreglas.

Pág. 36 – l. 22 – Verás/revés. Creo que tendrías aquí que poner una nota explicativa o aclaratoria. San Isidro Labrador es el patrón de Madrid. (Su fiesta aún se celebra el 15 de mayo). Era, en efecto, un labrador a sueldo aquí, nacido de purísima bondad y ejemplarmente cristiano y cumplidor con la Iglesia. Un día en que estaba arando, cuando la labor andaba retrasada, sonó el ángelus o algo parecido, y al oír las campanas que llamaban a la oración, tan devoto era que, despreciando nuestro refrán castellano de que “la obligación es antes que la devoción”, dejó el arado y los bueyes y se fue a la iglesia a rezar. Tanta virtud en tan santo varón no podía quedar sin recompensa, y así, para que el abandono del trabajo no redundara en peligro para la cosecha o fuera una mala nota para el santo jornalero, si, descubierto por el amo, se ganara una reprimenda, resultó que, cuando el bueno de Isidro volvió al campo, ¿qué crees que vio?... Pues ni más ni menos que un ángel bello y resplandeciente que, la mano en la manquera, araba y araba con toda aplicación... ¿Qué te parece? Te diré, en confianza, que el milagrito no me parece muy ejemplar que digamos, y calcula tú las consecuencias de una tal política pero, como dice mi nieta (9 años) cuando a veces le preguntamos si cree en algunas de las cosas que le cuentan en clase de religión (va al Liceo Francés, como los padres, pero en clase de español no puede faltar esa enseñanza), “Casi no pero... es bonito”. (No hace falta decir, como ves, que es una niña extraordinariamente inteligente.) Bien. ¿No estaría, a su vez, bonito que hicieras una breve referencia a este milagro —archiconocido en Madrid y hasta en toda España pues S. Isidro es el patrón también de los labradores en general—? Fuera de aquí no creo que nadie lo conozca. Y, en realidad, no es posible comprender bien el sentido del poema: “Por muy poeta que uno sea, y por muy bonito que sea el milagro... lo efectivo es la acción, el propio esfuerzo”. Así lo dice un refrán castellano, más realista como lo es, en general, nuestra literatura, empezando, si lo examinas bien, por el Quijote: “A Dios rogando y con el mazo dando”.

P. 39 – l. 2 – ¿No será quelqu’un en lugar de “un” o, mejor aún quelques-uns (unos cuantos) que es el verdadero del original... En ese contexto, alguno tiene el mismo sentido de algunos... Claro que yo no domino el francés, puede que, también ahí, un pueda interpretarse como “unos pocos”.

P. 41 – l. 5 – Está bien. Pero en el sentido de restringido puede ser, por ejemplo, a causa de enfermedad o por cualquiera otra causa lícita. (Claro que esta interpretación se refiere al castellano) Por eso yo pongo “mermado” (diminuer, amoindrir, réduire...) para no dejar dudas del “robo” que se hace al que trabaja, en cuanto a su derecho a la suficiente [palabra ilegible] alimentación. Piénsalo.

P. 42 – l. 30 – Las 6 líneas, de 12 a 17 (ambas inclusive), aunque sigan a un punto y lleven mayúscula no son una relación independiente de cosas que me ocurren, sino que continúan el sentido de las anteriores, ya que indican precisamente las causas que van a ser, cualquier día, culpables de mi muerte, probable, que anuncio más arriba. O sea, que quiere decir “voy a morirme a causa de ‘aquello’” —por cierto, que “aquello” es sin duda la guerra y la posguerra... lo que vimos ocurrir y lo que sufrimos... Aquí tiene un sentido claro de “desgracia” o catástrofe ya lejana. En francés me suena a mí (seguro que me equivoco) a cosa más próxima de lo que yo quisiera⁶⁹— y de haberlo callado tanto tiempo... y de esto (la situación actual que estoy sufriendo y denunciando) que digo. Otra causa es el corazón, oprimido, ahogándose por todo lo que sigue: penosas digestiones (lo que hay que crear aguantar y digerir... etc. hasta el final en la línea 17... ¿Comprendido? No me extraña que no lo captes bien, pero es un lenguaje, además de “poético”, que ya es bastante para volverle a uno loco (he traducido del inglés, y como nadie me ayudaba y corregía, ¡Dios solo sabe los errores que habré cometido —además eran fragmentos—), sino que, encima es críptico, alusivo a cosas y situaciones que cualquier español de ahora entiende pero difícilísimas de captar y calibrar para un extranjero, con la agravante de que no las has visto ni vivido en el país. Has hecho un trabajo ímprobo que nunca te agradeceré bastante.

P. 43 – l. 13 – Yo no lo puse... por no complicar más las cosas al circular el libro por aquí (como lo de Franco, al principio), pero estaría bien que tú pusieras una nota: eso alude a unos versos de Pablo Neruda en su libro —de la guerra española— *España en el corazón*. En el poema “Explico algunas cosas”, referente a los efectos de los bombardeos en el barrio donde él habitaba, en Madrid, como cónsul de Chile dice: “... pero de [cada] casa muerta sale metal ardiendo en vez de flores (...) de cada niño muerto sale un fusil con ojos...”. Yo lo puse como renuncia a vengar el pasado y estímulo para, en su lugar,

69 Desde “por cierto que”: añadido a pie de página, después de trazar una línea, señalado con un asterisco.

rehacer con esperanza el porvenir. Claro que como esto ha de deducirse del conjunto y sobre todo del final del poema, tú no has de citar sino el origen de esa frase. Con eso creo que está más fácil y no se puede tachar de plagio.

Id. – l. 24 – Les sentiers dallés. No es enlo~~g~~ados sino “enlodados”... llenos de lodo: barro sucio = llenos de boue. Es un lapsus que se te ha pasado y tiene fácil arreglo.

P. 45 – l. 6 – “a partir de...”. “Desde ti...” no tiene aquí el sentido de “partir de una cosa...” como punto de partida en el tiempo... no es exactamente eso. Quizá yo misma en el verso he dejado el sentido ambiguo, poco claro... No: quiere decir que, puesto que aún no ha nacido, el “hombre futuro” habla “a través de”, “por medio de”, “valiéndose de” su madre... o desde dentro de su madre, ya que aún está en su seno. A partir de... indica un punto de partida en el espacio. “A partir de la estación hay dos kilómetros hasta el pueblo”... Pero supongamos ahora que se trata de una llamada telefónica, diría “Te hablo desde la estación...”⁷⁰

Madrid 1 diciembre 1982

Sr. D. Jacques Comincioli
CH - 5430 Wettingen

Querido amigo: Soy el marido de Ángela FIGUERA y me complazco en manifestarte la alegría de Ángela al recibir tu tarjeta y los libros que en ella anunciabas. Lo mismo a ella que a mí y a mis hijos nos ha parecido una edición muy bien cuidada y bonita, y sobre todo una traducción extraordinaria, y más con lo difícil que es traducir el poema a otros idiomas.

No te escribe ella personalmente porque está muy delicada y no puede, pero, en su nombre, te felicito por tu trabajo tan bien hecho y tan cuidado, y te lo agradecemos de verdad.

Un fuerte abrazo de Ángela y mío
Julio

P. D. Llegó también una carta del editor.

70 A partir de “telefónica...”: añadido en el margen izquierdo, en ángulo de noventa grados.

¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI¹

ALBERTO CONEJERO

albertoconejerolopez@gmail.com

RAMÓN FONTSERÉ

montse@elsjoglers.com

ÁLVARO TATO

alvarotato@gmail.com

MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI

mila.arnosi@gmail.com

MARÍA SOLEDAD ARREDONDO

solar@filol.ucm.es

Título: ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI.

Title: Picaresques on Stage! Theatricalisations of the Picaresque Novel in the 21st Century.

Resumen: Este artículo a diez manos recoge una de las conferencias y sendas entrevistas-diálogo de la jornada ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI, celebrada en la Posada del Potro de Córdoba el 9 de diciembre de 2022. Se fundan sobre la adaptación de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes por Els Joglars (Albert Boadella y Ramón Fontseré) (2014), la reescritura de *Rinconete y Cortadillo* (también del autor de las *Novelas ejemplares*) a cargo de Alberto Conejero (2016) y el bastidor de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano en *Malvivir* (2022) de Álvaro Tato y Ron Lalá.

Abstract: This ten hands article brings together one of the conferences and two interviews-dialogue from the seminar ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI, held at the Posada del Potro at Córdoba on 9 December 2022. It includes the adaptation by Els Joglars (2014) of *El coloquio de los perros* by Miguel de Cervantes (Albert Boadella and Ramón Fontseré), the rewrite of *Rinconete y Cortadillo* (also by the author of the *Novelas ejemplares*) in the hands of Alberto Conejero (2016) and the frame of *La pícara Justina* by Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo and *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* by Alonso de Castillo Solórzano in *Malvivir* (2022) by Álvaro Tato and Ron Lalá.

Palabras clave: Picaresca, *El coloquio de los perros*, *Rinconete y Cortadillo*, *Malvivir*, Els Joglars, Ramón Fontseré, Alberto Conejero, Álvaro Tato, Ron Lalá.

Key Words: Picaresque, *El coloquio de los perros*, *Rinconete y Cortadillo*, *Malvivir*, Els Joglars, Ramón Fontseré, Alberto Conejero, Álvaro Tato, Ron Lalá.

Fecha de recepción: 6/12/2023.

Date of Receipt: 6/12/2023.

Fecha de aceptación: 7/12/2023.

Date of Approval: 7/12/2023.

1 *Creneida* agradece a Sergio de los Reyes Afonso Gutiérrez, Ángel Luis Castellano Quesada y Sara Ruiz Notario (Universidad de Córdoba) la transcripción de los archivos que componen este artículo.

1. LOS PÍCAROS CÓMICOS

Junto con el *Quijote* (1605-1615) de Cervantes, el *Arte Nuevo* (1609) de Lope de Vega y las *Soledades* (1613-1614) de Góngora, los “libros de pícaros” —una etiqueta bastante más feliz durante la Edad de Oro que la hoy tan popular de *novela picaresca*— fueron el mejor tributo de nuestro Imperio a las letras europeas de los siglos XVI-XVIII. La estampa de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* a mediados del Renacimiento, de cuyas cuatro ediciones supervivientes de 1554 ninguna merece la dignidad de *príncipe*, traería consigo el origen de un tipo de “ficción real” —que no realista— decidida a ofrecer una alternativa a las sergas de caballería, entonces en toda su pompa. A su zaga, vería la luz en Madrid la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) del sevillano Mateo Alemán, y corrido apenas un lustro, la segunda (1604). Pero solo después de la impresión conjunta del *Lazarillo* y el primer *Guzmán* (1599), aquella genial —aunque aislada— obrita que no había dejado títere con cabeza en la España de Carlos V fraguaría como género de pleno derecho.

La santísima trinidad de la picaresca áurea vino a completarla Quevedo con su *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos* (1626). Y desde entonces asomaría en Inglaterra y Francia (la *Vida de Jack Wilton* de Thomas Nasche, 1594; *L'Historie comique de Francion* de Charles Sorrel, 1623; *La novela cómica* de Scarron, 1651-1657, *Tom Jones* de Henry Fielding, 1749...) un fecundo corpus de relatos «apicarados», «seudopicarescos» o «con pícaro» —como los bautizara Rico para distinguirlos de los tres canónicos— que componen el ciclo donde, según Molho, primero se desvaneció y luego murió la picaresca: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, 1613) de Miguel de Cervantes; *El premio de la virtud y castigo del vicio* (*Novelas morales*, 1620) de Diego de Ágreda y Vargas; la *Novela del licenciado Periquín y Lazarillo de Manzanares y otras cinco novelas* (1620) de Juan Cortés de Tolosa; *La hermanía* (*Teatro popular. Novelas morales*, 1622) de Francisco de Lugo y Dávila; *El pícaro amante* (*Novelas amorosas*, 1624) de José Camerino y las astutas daifas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*La hija de Celestina*, 1612; *La ingeniosa Elena*, 1614) y de su tocayo Castillo Solórzano, que ya había coqueteado con el género en *El Proteo de Madrid* (*Tardes*

entretenidas, 1625): *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642), el penúltimo capítulo de una tradición que se agotó en nuestro solar con *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646).

A nadie se le escapa que sus protagonistas acostumbran a ser de baja estofa, descienden de linajes infames y participan y hasta se zambullen en la bribia. Como delinquen cuanto pueden contra los códigos nobiliarios del tiempo de los Austrias, vale hablar también de unos “antihéroes” que hacen de la astucia y el engaño su “germánica” forma de vida. Y desde un plano rigurosamente literario, gustan de referirnos una falsa autobiografía —el pícaro se desdobra en autor, narrador y actor de su *cursus anti-honorum*— con clara intención festiva y desmitificadora.

Quizá ese papel de *intérpretes* —con el doble sentido de *cómicos* y *exégetas*— de sus azarosas fortunas es el que ha suscitado la curiosidad de las tablas de nuestros días. Porque el pícaro —a diferencia de la pícara— no actúa, es decir, no se mueve, sino que habla; o mejor: actúa hablando. Sin afán exhaustivo, en junio de 2022 continuaba representándose *Malvivir*, el texto de Álvaro Tato y Ron Lalá —protagonizado por Aitana Sánchez-Gijón y Marta Poveda— a partir de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes* del citado Castillo; y, en noviembre de 2021, la compañía LaGriot'te llevó a la sala Central Lechera de Cádiz su libre adaptación de *El Buscón*. Un bienio antes, en 2019, Garufa Teatro había producido *Siempre pícaros*, concebida por José Gabriel López Antuñano para reflexionar acerca de su rastro en eso que algunos llaman “posmodernidad”. Por fin, con motivo del IV centenario de la muerte de Cervantes, Alberto Conejero estrenaba en 2016 *Rinconete y Cortadillo*, su relectura de la homónima novelita del complotense, con montaje de Sexpere y dirección de Salva Bolta. Y ese mismo año, casi al unísono, Trápala subía al Patio de Columnas del Palacio de Viana de Córdoba *Pícaros y cuernos*, basada en *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*.

He aquí un puñado de buenas razones para que el Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la Universidad de Córdoba (área de Literatura Española), con el patrocinio de la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba, la Dirección de Cultura de la Universidad de Córdoba y el Proyecto de Excelencia del

MICINN *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso Jerónimo de Castillo Solórzano* (PID2021-123533NB-I00), celebrara el 9 de diciembre de 2022 la jornada ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI. La ocurrencia no era otra sino brindar a los alumnos de los Grados de Filología Hispánica, Filología Inglesa, Historia, Historia del Arte y Traducción e Interpretación, el Aula de Teatro, la Escuela Superior de Arte Dramático y a las peregrinas gentes del Califato un ciclo de ocho conferencias y dos entrevistas-diálogo que desbrozaran los hitos de nuestra picaresca y sus refacciones escénicas desde 2001 a 2022.

Asumieron la responsabilidad científica cinco doctorandos de las Universidades de Córdoba (Ángel L. Castellano Quesada y Sara Ruiz Notario), Complutense de Madrid (Elena Moncayola Santos), Ferrara (Marta Fabbri) y Salamanca (Pablo Martín González) y un cuarteto de profesores sénior (Ángel Estévez Molinero, UCO, q. e. G. e.; Milagros Sánchez Arnosi y María Soledad Arredondo, UCM) entre los cuales se contó también el Don del Departamento de Estudios Filológicos. Perseguían, ¡y a fe que lo lograron!, visitar el *Lazarillo*, *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros*, *La pícaro Justina*, *La ingeniosa Elena*, *La niña de los embustes* y el *Estebanillo* a través de los espejos de Fernando Fernán-Gómez (2001), Albert Boadella y Ramón Fontseré (Els Joglars, 2014), Alberto Conejero (2016) y Álvaro Tato y Ron Lalá (2022).

La fórmula se antoja de veras novedosa, ya que después de cada charla tomaría el testigo una “entrevista-coloquio” con actores y comediógrafos con las prendas de los referidos, tres de cuyos montajes propiciaron aquel encuentro. De ahí que la revista *Creneida* se complazca en presentar, agavilladas como una cuerda de cómicos, las voces de tamaños dramaturgos. Por varios motivos: 1) nunca se había reunido en Córdoba, ¡y el mismo día!, a un doble Premio Nacional de Teatro (Ramón Fontseré, Els Joglars, 1994; *Daaalí*, 2000), a un Premio Nacional de Literatura Dramática (Alberto Conejero, *La geometría del trigo*, 2019) y a un doble Premio Max de Teatro (Álvaro Tato, *Siglo de Oro, siglo de ahora*, 2013; *Cervantina*, 2017); 2) como era de intuir, sus palabras resonaron vibrantes, luminosas, ¡saladísimas!... Mucho tuvieron que ver, por supuesto, las preguntas de las filólogas Milagros Sánchez Arnosi y María Soledad Arredondo; 3) las consideramos un material precioso para el presente y el futuro estudio

del teatro español del milenio —por suerte *in fieri*: viajando a todas aquellas partes... que los dejan—; 4) a pesar de la fulminante afonía que sufrió Alberto Conejero, a quien reconocimos *viva voce* sus empeños, los de la platea estamos persuadidos de que dos gremios ligados a la farándula —el teatro y la universidad: ¿no es ya la universidad un puro teatro?— disfrutaron de amistararse con buenos humores, comerse una mazamorra al lado de siete tucanes en vidriera, re(su)citar el soneto del valentón (“¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”) y acabar la noche —sobrios— en la ribera del gran rey de Andalucía; 5) las deudas contraídas con las instituciones que hicieron creíble este proyecto, personalizadas en María Isabel Albás Vives (Teniente Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba), Juan Carlos Limia Mateo (Director General de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba), q. e. G. e., Leopoldo Tena Guillaume (Subdirector de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba), Israel Muñoz Gallarte (Vicerrector de Estudiantes y Cultura de la UCO), Fernando Lara de Vicente (Director de Cultura de la UCO) y, como jóvenes secretarios académicos, Marta Fabbri (Università di Ferrara), Sara Ruiz Notario (UCO) y Ángel L. Castellano Quesada (UCO), a quien nunca se le olvidará cómo le gustan los carteles al fundador de *Creneida*. Gracias a todos ellos, la misma casa-corral del Potro que hace más de cuatro siglos hospedara a la flor de los pícaros de antaño reabrió sus puertas para aplaudir a la nata de nuestros geniales cómicos de hogaño.

En Frankenstein (Missouri), a 29 de octubre de 2023,
festividad de la beata María Restituta Kafka.

Heterónimo Uzcanga Goicoetxea
Universidad de Saint Louis-du-Ha-Ha!
heteronimo_u_g@yahoo.com

2. ¿QUIÉN ESCRIBIÓ *RINCONETE Y CORTADILLO*?: VERSIONES, REFUNDICIONES Y NUEVAS AUTORÍAS EN LA DRAMATURGIA DE LA OBRA CERVANTINA

Alberto Conejero

A la memoria de Salva Bolta

En primer lugar, quisiera dar las gracias a Rafael Bonilla Cerezo por la invitación y a todo su equipo por la organización de este seminario. Lo agradezco porque, por un lado, habilita un espacio para que la academia y el teatro se encuentren, dialoguen y reflexionen; y, por otro, porque esta invitación me permite reconsiderar un proceso —el de escritura y estreno de mi aproximación a *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes— que ya ha cumplido seis años. La distancia me permite ponderar algunas de las decisiones que tomé en su momento e incidir en un asunto que me ocupa desde hace años: la dramaturgia de los clásicos para su puesta en escena.

Quisiera dividir mi aportación en dos grandes bloques: por un lado, una reflexión general sobre los límites de la autoría en la dramaturgia de textos clásicos y, por otro, el sentido y voluntad de las decisiones tomadas en la reescritura para escena de *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes, publicada por vez primera en 1613 y de la que se conoce la existencia de una versión primera ya desde 1604.

Me gustaría dedicar esta intervención a la memoria del director Salva Bolta, fallecido este año prematuramente. Él fue el encargado de llevar a escena el texto junto a los actores Santiago Molero y Rulo Pardo.

I

En 2016, Juan Mayorga publicó “Conservación y creación: respuesta diferida a un actor chino”, un breve texto —pero hondo y fecundo en ideas— el que reflexiona sobre el problemático desempeño del adaptador / versionador del que nos vamos a ocupar. Me permito citar, como preámbulo y guía, algunas de sus certeras reflexiones:

Más de una vez he defendido que el adaptador de textos clásicos es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede

hacerse entre dos lenguajes —el inglés y el español, por ejemplo—, o dentro de un mismo lenguaje —cuando versionamos en España, por ejemplo, una comedia de Lope—. Esa traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debe haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas misiones consiste, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo².

Y prosigue Mayorga:

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Sólo una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor³.

Sin duda, Mayorga señala con certeza y precisión cuáles son nuestras coordenadas de trabajo generales. Sin embargo, en la práctica, es muy difícil poder enclavijar el trabajo del versionador —o adaptador o dramaturgista— a unos procedimientos estables, tanto desde el punto de vista

2 Juan Mayorga, “Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino” [en línea], en *Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural* (Congreso celebrado en los días 14, 15 y 16 de noviembre de 2007), Madrid, Ministerio de Cultura, 2016, pp. 2-3: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:accbb905-b840-464a-9314-eba224cda343/conservacion-creacion-cor.pdf>> (consultado el 27/10/2023).

3 *Ibidem*, p. 3.

ético como del creativo. En nuestro trabajo hay un espeso entrecruzamiento de nociones que son además movedizas por sí mismas: “originalidad”, “autoría”, “sentido”, “fidelidad”, “recepción”, etc. Todas conforman la problemática que enfrentamos. Debemos mencionar también la cuestión de los derechos de autor —la apropiación de materiales populares a principios del siglo XIX y principios del siglo XX— y sus consecuencias en la percepción pública de nuestro trabajo.

Además, nos encontramos ante la tensión permanente entre el texto literario-dramático y el texto escénico, que nunca coinciden, aunque las palabras fueran exactamente las mismas en el papel y el escenario. El cuerpo del actor, el espacio, la entonación, incluso la ocasión de representación y/o el espacio, modifican el texto literario-dramático en su transformación fugaz e irreplicable en texto escénico. Una premisa tan sencilla como definitiva: la autoría del teatro es siempre colectiva. De ahí que siempre que se lleve a escena un clásico su autoría se multiplique.

Una vez expresadas estas prevenciones: ¿cuándo un texto deja de ser ese para convertirse en otro? ¿Hasta dónde puede llegar la intervención en un texto dramático? ¿Debemos guardar fidelidad a los textos —escritos— de Calderón, Lope o Tirso o a su voluntad de ser material para el teatro? ¿Existen núcleos de sentido que hay que preservar y transmitir en las puestas en escena del presente? ¿O debemos operar sobre estos materiales textuales con una libertad responsable, primando su encuentro con el público actual? El tema, desde luego, excede el espacio que aquí se me concede por lo que pido, desde ya, comprensión para mi intento de síntesis, sabedor de que la cuestión es compleja

Cada función, cada nuevo montaje, nos da ocasión de apreciar los cambios sobre el texto provocados por los condicionantes pragmáticos. ¿Acaso alguien piensa que es lo mismo *La dama boba* en un corral de comedias que un teatro a la italiana? ¿Que sus posibles lecturas son las mismas ahora que en el siglo XVII? La recepción y lecturas diacrónicas de un texto como *Fuente Ovejuna* han variado a lo largo de los siglos. Quizá nuestra tradición de lectura se asienta en la pervivencia de la lectura romántica que aquella que pudo ser más o menos común en su contexto originario...

El texto en escena siempre es otro, aunque no hayamos tocado una sola coma, según ya hemos indicado anteriormente, porque, tal como sostiene Bajtín,

un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social⁴.

Connotativamente, el texto espectacular varía de una representación a otra, hasta el punto de que nunca se repite. Si las circunstancias cambian, el sentido y la función social del texto se alterarán. Y cambian siempre de una función a otra. En la expresión de Zumthor, durante la representación la superficie de un texto “es comparable a la de un lago azotado por el viento”⁵. Aunque el texto sea el mismo, el viento de presente lo agitará hasta darle una nueva forma.

Por todo lo expresado, quizá seamos los autores y autoras de teatro los que tenemos una relación más estrecha con la re-escritura. Los que se escandalizan por las intervenciones sobre los clásicos —fundamentalmente el teatro barroco—, atribuyéndolas al narcisismo, soberbia y estulticia de nuestro tiempo, ignoran que desde siempre estos clásicos han sido «intervenidos».

Desde finales del siglo XVII cuando ya hay cierta conciencia de un *corpus* teatral nacional, se produce el tránsito desde los corrales de comedia a los coliseos a la italiana, y sucede la paulatina simplificación de la polimetría del teatro barroco, la alteración de los espacios dramáticos y también su ajuste a la nueva moral. Todo ello provoca una serie de operaciones dramáticas sobre los textos conocidas como “refundiciones”. La *Dirección y reforma de los teatros* de 1807 nos deja una buena definición de la comedia refundida: “aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya”⁶. El *Diccionario* de la RAE define *refundir* como “dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como una comedia, un discurso, etc., con el

4 Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1991, p. 94.

5 Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, trad. María Concepción García-Lomas, Madrid, Taurus, 1991, p. 157.

6 Ayuntamiento de Madrid, *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, Madrid, Hija de Joaquín Ibarra, 1807, p. xxiv.

fin de mejorarla o modernizarla”⁷. Estas intervenciones sobre el texto eran mucho más radicales que aquellas que suelen ejecutarse hoy en día. Es también llamativa la convivencia del autor y el refundidor en las publicaciones y cartelería de la época. Adelanto ya que la práctica de refundición tendría su equivalente actual en lo que denominamos reescritura. Esta es señalada con paratextos como “inspirado en” o “a partir de”.

En la refundición, la intervención sobre el texto es sustancial. Tanto que en no pocas ocasiones el título de la obra original —que a partir de ahora llamaremos “texto fuente”— es alterado. La modificación del título es una de las marcas de voluntad de autoría sobre el texto resultante —o “texto meta”—. Los nuevos títulos nos sirven para comprender el diálogo que los materiales previos ejercían sobre los nuevos, la convivencia de dos imaginarios, de dos épocas, de la tradición y de la novedad, del primer y el segundo autor. La práctica de la refundición se extiende hasta la tercera década del siglo XX en nuestro país. No tengo espacio en estas líneas pero deberíamos añadir la parodia como variante de esta refundición o reescritura.

Mucho más cerca de nuestro presente, si repasamos la nómina de adaptadores / versionadores de los primeros montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en los años ochenta, observamos que en gran medida procedían de la Universidad y de la literatura, y que firmaban su trabajo como “arregladores” o “adaptadores”. Paulatinamente esta tarea empiezan a desarrollarla ya hombres y mujeres del teatro: dramaturgos, directores, etcétera, que firman su trabajo, ya en los noventa, como “versión”. Es un salto conceptual clarísimo. Con el término “versión” se señala la convivencia de la mirada del primer creador junto a la mirada de los creadores del presente: una encrucijada, un encuentro entre sensibilidades, que muestra al pasado el presente que contenía y al presente lo que el pasado ya sabía de él.

El eje de autoría se va desplazando en todas estas prácticas de un lugar a otro, con estaciones intermedias desde el clásico hasta el autor del presente. Creo que ha llegado el momento de realizar una propuesta conceptual:

7 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.6 en línea], Madrid, Real Academia Española, 2023: <<https://dle.rae.es>> (consultado el 27/10/2023).

1. En caso de que la intervención sea superficial, de ajuste de duración, reparto, etcétera, donde el eje autoral apenas se desplace del texto fuente, hablaremos de *adaptación*.
2. Cuando el eje autoral queda entre el clásico y el autor del presente, en esa encrucijada, en ese diálogo, hablaremos de *versión*. Las operaciones habituales son el añadido de intertextos, la supresión de pasajes, la incorporación, eliminación o “fundición” de personajes; la modificación del tiempo y espacio dramáticos, etc. El título no suele cambiar. Hablo, por ejemplo, de *La judía de Toledo* en versión de Laila Ripoll o *La dama boba* en versión de Juan Mayorga.
3. Cuando la escritura se apropia de esos materiales, aunque conserve trama, personajes, etcétera, pero la voz del autor del presente asimila y entrega la voz del autor del pasado como un sustrato generador, un genotexto-disparador, estamos ante una *reescritura* o directamente ante una autoría nueva. Hablo, por ejemplo, de *La máquina Hamlet* de Müller, la *Fedra* de Bezerra, mi *Rinconete y Cortadillo* o la *Medea* de Anouilh o la de Dea Loher *Manhattan Medea*.

Insisto: esta propuesta, por fuerza sintetizada, es un punto de partida. Los límites frecuentemente no son claros y no existe un consenso en la profesión sobre el empleo de estos términos.

II

Según la propuesta anterior, mi intervención sobre *Rinconete y Cortadillo* es una refundición o reescritura del original cervantino. La novela ejemplar es el corazón de la pieza y aparece citada prácticamente en su totalidad, aunque enmarcada dentro de otra obra, la propia. El disparador para esta decisión fue el final de la novela de Cervantes, que cito:

Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza, y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron

cosas que piden más luenga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren⁸.

Ese final abierto fue una puerta abierta para poder explorar los huecos de la novela y ensanchar los hilos dialógicos con nuestro presente. La reflexión sobre la popularidad de la picaresca y sus correlatos contemporáneos, de cómo nos reímos y entrenemos con una historia que en verdad es terrible: la de dos niños de los caminos que tienen que robar y llegan a un lugar, donde el robo está institucionalizado, que les supera.

Mi obra toma como punto de partida este final abierto que dejó Cervantes para la historia de estos dos rufianes para elucubrar sobre qué habría pasado si Pedro del Rincón y Diego Cortado hubieran sobrevivido al estrecho tiempo de la novelita. Y lo que ocurre en mi propuesta es que ambos están dispuestos a ajustar cuentas con Cervantes por haberles condenado a una existencia de pícaros. En mi envite argumental, Pedro del Rincón y Diego Cortado, maduros y machacados por la vida, se presentan en la Corte durante el sepelio de Felipe III para intentar que el nuevo rey, Felipe IV, prohíba la difusión de la novelilla de Cervantes que ha falseado sus vidas. Según la obra de teatro, Rinconete y Cortadillo contaron su historia a Cervantes en una venta y éste la publicó con multitud de licencias, exageraciones e infundios. El éxito de la novelita es tal que ellos se han visto obligados a sobrevivir representando esta historia. Pero, ahora, envejecidos y cansados, y ante la oportunidad de intervención de un nuevo rey, quieren prohibir la circulación de la novela ejemplar de Cervantes. Retenidos como alborotadores en una estancia que, merced a un telón de fondo, evoca la del cuadro de *Las Meninas* aunque sin meninas, repasan los tumbos de su existencia.

Son dos perdedores en la carretera, unos Vladimiro y Estragón que esperan restablecer una verdad seguramente menos lucida que la literaria, dos personajes en busca de su autor para cantarle las cuarenta, un par de criaturas errantes que recuerdan para no dejar de existir, un ñaque de

8 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 253.

cómicos de la legua condenados a representar su propia historia. Quizá también dos hombres rotos que fueron niños prodigio.

Pretendí un homenaje cervantino que es una fiesta metateatral y de la intertextualidad, con el ayer como perspectiva crítica del ahora. Así, cuando recuerdan el memorial donde Monipodio llevaba cuenta de sus fechorías, junto a las cuchilladas de la semana surgen los registros judiciales a la sede de un partido, los eres andaluces y las comisiones catalanas del 3 % y un sinfín más. Un “memorial” que si la obra volviera a escena debería ser actualizado...

Se trata de una estructura retrospectiva —e incluso testamentaria—, tal como las ha denominado el teórico francés Sarrazac⁹. Una dramaturgia de “la hora final” que permite desplegar lo acontecido en el pasado pero desde la tensión de la crisis presente. Desde el encierro presente, Rinconete y Cortadillo van desgranando la historia desde que se conocen en una venta de Toledo hasta que llegan a Sevilla y se topan con Monipodio. Toda esta parte sigue casi al pie de la letra el original cervantino y corresponde a la

- Escena II: Donde se cuenta cómo Rinconete y Cortadillo se conocieron.
- Escena III: En la que se cuenta cómo Pedro y Diego llegaron a Sevilla y fueron llevados hasta la puerta de Monipodio.
- Escena IV: En la que se cuenta cómo Rinconete y Cortadillo conocieron la infame academia de Monipodio.

Es decir, el material cervantino ocupa tres de las seis escenas de mi versión. Se cita prácticamente por entero y en su literalidad. Aunque los personajes, “emancipados” de la novela cervantina y enfadados con su creador, muestran sus discrepancias. Este mecanismo metaficcional —tan cervantino— me permite la reflexión sobre el propio género de la picaresca y sus tópicos. Cito tan sólo una de estas digresiones:

CORTADILLO. ¿Es aquí cuando Cervantes dice que teníamos las uñas sucias?

9 Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

RINCONETE. Sí.

CORTADILLO. Valiente hijo de puta. Yo no tenía las uñas negras ni largas. Eso es un tópico. Un maldito tópico. Los pobres no tenemos las manos sucias. Están las fuentes y los ríos y el agua de la lluvia. Eso lo corregiste, ¿verdad, Pedro? ¿Eso lo escribiste bien? En mis manos se podía comer. «Las uñas caireladas y las manos no muy limpias» escribió el puto.

RINCONETE. Un cliché.

CORTADILLO. ¿Un qué?

RINCONETE. Otro anacronismo...

CORTADILLO. Nos cayó toda la tradición de la picaresca encima.

RINCONETE. Te levantas un buen día y se te cae la picaresca encima. Los pobres de este país somos muy tontos porque nos gusta rérnos con las historias de pobres. De los otros pobres. Nos gustan las historias de criadas, de rústicos, de mendigos. Abrimos nuestra boca, así, con los dos dientes que nos quedan, y decimos: qué feo ese, le quedan solo dos dientes... Sigue...

CORTADILLO. De acuerdo. Pero solo un poco.

Quisiera, casi en el cierre de esta intervención, citar dos ejemplos de juegos asentados en la intertextualidad y las variantes entre el manuscrito y la novela, y la propia tradición literaria de la picaresca. Vamos con el primero, que recoge una variante ecdótica entre el manuscrito y la novela:

CORTADILLO. (*Se persigna.*) Por las barbas de San Antonio, que en una de estas nos llevan allí presos de por vida. ¿Y si buscamos un oficio?

RINCONETE. Fue entonces cuando se nos acercó ese muchacho. El gallego.

CORTADILLO. Asturiano.

RINCONETE. Gallego. Eso dice el manuscrito de la novela.

CORTADILLO. Pero cuando la dio a imprenta puso asturiano.

RINCONETE. Pero nosotros estuvimos ahí, Diego. ¿Qué importa lo que escribiera ese Cervantes? Nosotros estuvimos ahí. Y era gallego.

O esta segunda, en su encuentro con Cervantes:

RINCONETE. Villano, nos arruinaste la vida. Con esa novela a la que llamas «ejemplar», pero ejemplar de mala, ¡veinte páginas! ¡Y ni siquiera te molestaste en terminarla! ¡Veinte páginas mal escritas, llenas de falsedades! ¡Mira Guzmán de Alfarache! ¡Dos tomos, dos tomos le escribió Mateo Alemán! Ya que te pones a jodernos la vida esfuérate un poco, ¿no?

No quiero dejar además de citar la influencia del *Esperando a Godot* (1952) de Beckett en mi reescritura, y el diálogo permanente de Rinconete y Cortadillo con Vladimir y Estragón. Un parentesco “anacrónico” que las criaturas cervantinas reconocen.

En todo momento, con mi versión traté de rendir homenaje al original cervantino, tratando de contribuir a su difusión y, a la vez, convirtiendo la puesta en escena en un acontecimiento del presente. En todo momento supe que mi aportación no era sino una lectura más de la infinitud de las lecturas posibles de esta enorme novelita. Por supuesto, el original de Cervantes seguirá ahí, señalando su superioridad, su condición de piedra de toque, mostrándonos caminos desde su condición de cima. Y, a la vez, quizá pocos autores como Cervantes supieron de la condición frágil y poderosa de eso que llamamos “autor”, pocos como él supieron entregar en odres nuevos los mejores vinos del pasado; pocos como él para señalarlos la potencia infinita del juego, de la convención intraliteraria, metaficcional y autorreferencial.

Me permito cerrar con un fragmento de la escena final de mi reescritura. Todos reconocerán que es un pliegue más en el juego de referencias. Ahora Rinconete y Cortadillo parecen un reflejo de don Quijote y Sancho, que son el gran espejo de Cervantes. Es decir: espejo de la humanidad. Rinconete y Cortadillo abandonan la lucha contra Cervantes, el usurpador de su historia, y deciden asumir su condición de personajes:

RINCONETE. Solo tú y yo. Rinconete y Cortadillo, o Cortadillo y Rinconete, eso no importa. Tendría razón el cabronazo. Uno se muere y deja el cuerpo para festín de gusanos, se acabó la fiesta de estar vivo. Pero cuando seamos solo un montón de huesos dentro de la tierra, en algún lugar, alguien estará sonriendo con el cuento de «Rinconete y Cortadillo». Y quizá algo dentro de nuestros huesos

sonría también entonces. Está bien: olvidemos a Pedro Rincón y Diego Cortado. Seamos pues Rinconete y Cortadillo. Así que el cabrón de Cervantes nos ha regalado la eternidad. Pues seamos felices en esa cosa tan rara a la que llaman eternidad.

CORTADILLO. No puedo moverme.

RINCONETE. No te me mueras, Cortadillo, que la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Perdóname, Cortadillo. Tenías razón. ¿Cómo no me di cuenta? La vida me duele menos si digo ese nombre. «Yo soy Rinconete». Inténtalo tú ahora. Di: «Yo soy Cortadillo».

CORTADILLO. Yo soy Cortadillo.

RINCONETE. Eso es. Tenemos que sonreír. Yo soy más viejo que tú y me tengo que ir yo delante. ¿Qué voy a hacer yo solo? No te me rindas, hidepucha. Somos amigos. Somos uno, Cortadillo: Rinconete y Cortadillo.

CORTADILLO. ¡Qué grande eres, Pedro! Pero como escribió Cervantes: Y así se deja para otra ocasión, contar su vida, milagros y otros sucesos, que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren.

RINCONETE. Está amaneciendo. Mira. Está amaneciendo. Salgamos afuera. Vámonos de bolos por los caminos de España. Ya verás lo que un rayo de sol puede hacer en el alma de un hombre. ¿Vamos?

CORTADILLO ya no está. RINCONETE lo abraza. Llora. No hay respuesta. Oscuro.

3. LA TRILOGÍA CERVANTINA DE ELS JOGLARS: UNA MIRADA SINGULAR SOBRE UN CLÁSICO

Ramón Fontseré
Milagros Sánchez Arnosi

MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Quiero abundar en el agradecimiento al profesor Bonilla Cerezo, no solamente por habernos invitado a este coloquio, a este debate, a este Congreso Internacional, sino sobre todo por la amabilidad, la afabilidad, la hospitalidad, el cariño y la simpatía con la que nos ha recibido, que ha hecho posible que casi, casi, casi nos sintamos mejor que en nuestra casa. Por tanto, muchísimas gracias de corazón. Y, también, gracias por permitir y dar voz a los cómicos, que son los responsables y, en cierta manera, quienes se enfrentan a las críticas cuando se atreven a hacer adaptaciones. Esta mañana nos ha hablado Alberto Conejero de las críticas: como ustedes pueden imaginar, Joglars tampoco se han librado de ellas.

Escribió Caballero Bonald acerca del autor del *Quijote*: “Nunca me dró Cervantes en ninguna cofradía porque no era adicto a la lisonja ni condescendió con la iniquidad de los desaprensivos. [...] Luchó contra los falsarios y abominaba de los perseguidores”¹⁰. Parece mentira que nos separen de Cervantes más de cuatrocientos años y que hayan transcurrido más de sesenta desde que se creó esta “banda”, como en su momento la denominó Albert Boadella, en el año 1961, la cual no ha dejado de hacer un teatro crítico con el poder, donde tanto pícaro hay. Joglars forma una parte ya fundamental de la historia del teatro español y tiene que entrar, a pesar de ciertas reticencias, en los manuales de la historia del teatro español contemporáneo —y si no se hace así, será una injusticia—. Efectivamente, se trata de la compañía más longeva, con más de sesenta años de existencia y cimentada en más de treinta y ocho montajes. Es un milagro que esto se haya producido. No hay ninguna compañía que haya durado tanto tiempo, sobreviviendo en muchas ocasiones a condicionantes que ahora no es el momento de discutir. Constituye un hito importantísimo en la historia de España, pero también de Cataluña.

10 José Manuel Caballero Bonald, “Perdedor”, *El País*, 15 de febrero de 2015.

El grupo ha revisitado a Cervantes en tres ocasiones, por muchas razones, pero de todas voy a citar dos: la contundencia crítica del alcaláino y su vigencia atemporal. Por eso han vuelto los ojos sobre él en la que yo he llamado trilogía cervantina, que comienza con *El retablo de las maravillas* en el año 2004, continúa en 2009, *En un lugar de Manhattan*, ambas bajo la batuta de Albert Boadella, y, ya cuando éste pasa el testigo a Ramón Fontseré, en el año 2014, con el *Coloquio de los perros*.

Me gustaría resaltar la singularidad de un trabajo hecho artesanalmente, porque podría decirse que ya apenas quedan trabajos así, y sobre todo el lujo de contar con uno de los cómicos que mejor puede transmitirnos de primera mano qué es lo que se cuece entre bambalinas. Es un privilegio tener aquí a Ramón Fontseré por tres motivos fundamentales: en primer lugar, porque ha sido testigo durante cuarenta años de una manera de hacer, de entender, de vivir y de sentir el teatro; en segundo lugar, porque él es y sigue siendo actor —él mismo dice que es carne de actor— y eso le aporta otra experiencia a su faceta de dramaturgo; y, en tercer lugar, porque es el actual director, lo que redondea, por decirlo de algún modo, su currículum. Por lo tanto, Ramón, muchísimas gracias por estar aquí y bienvenido a este congreso. Si te parece, empezamos ya con las preguntas.

RAMÓN FONTSERÉ: Muchas gracias, muy amable.

MSA: Cuando Albert Boadella te pasa el testigo, ¿es casualidad que empieces con un texto cervantino: *El coloquio de los perros*?

RF: Pues no es casualidad, pues nosotros anteriormente habíamos hecho *El retablo de las maravillas*, el *Quijote* y *En un lugar de Manhattan*. Cervantes es un gran compañero de viaje y nos estimula porque en sus escritos mete la realidad y nosotros también nos inspiramos en lo real. Cervantes en sus narraciones añade elementos realistas muy potentes. Por lo tanto, nos pareció un escritor que sabía plasmar con la escritura la condición humana desde la comicidad, y nos convenía incorporar su humanismo a nuestras obras: ese contraste entre lo sublime y lo terreno, el caos, el ideal, todos esos elementos de nuestro valle de lágrimas, de nuestra vida. Con este hombre nos identificamos plenamente. Nos servimos de sus escritos para hacer un paralelismo con las situaciones del siglo XX o siglo XXI que queremos retratar, utilizando muchas veces su texto como regalo, una voz... Hay una voz propia, que puede ser la nuestra, que sale

de improvisaciones, y la voz ajena de un genio como Cervantes. Es como un regalo a la hora de encajarlo en los diálogos o en el texto que nosotros queremos transmitir al espectador porque es un genio, no se puede decir mejor. Esta mezcla de... Y por esas cosas, por esos elementos, pero sobre todo porque es un hombre que sabe narrar perfectamente la realidad del siglo XVII, y por su humanismo y su sensatez, por cómo ve la sociedad —la moda es diferente, pero la condición humana es la misma—. Pensaban en los mismos asuntos y defendían los mismos valores: la traición, la nobleza... todo eso era igual hace cuatrocientos años que ahora. También hay que reconocer que buscábamos una pieza pequeña —en el sentido del formato, no del contenido, por supuesto—, que nos permitiera el juego teatral, ¿y qué más juego teatral podemos pedir que tener a dos perros hablando sobre los bípedos? Además, qué mejor momento para hacerlo que cuando empezábamos una nueva etapa, con la nueva responsabilidad que representaba, teniendo en cuenta el bagaje de la compañía bajo la dirección de Albert Boadella.

MSA: ¿Cómo hacéis esa transición del siglo XVII al XX y el XXI?

RF: Siempre buscamos elementos teatrales que sean un referente para el público, porque si el público no lo entiende, desconecta. Es lógico. Por ejemplo, yo recuerdo que bregamos mucho con esto en *El retablo de las maravillas*, donde hay unos pícaros que enseñan un retablo invisible, pero los condes dicen que sí, que sí, que lo ven, porque, si no, es que no son de sangre noble. Aprovechamos la estructura que nos propone Cervantes, algo muy fácil porque a día de hoy los retablos campan a sus anchas; hay nuevos engaños para vender, pero con los mismos mecanismos. Escogimos cuatro temas de actualidad: la política, la cocina moderna, la religión con el Escrivá de Balaguer y el arte... Todo humo para vender, porque hay quien está esperando a que le vendan el engaño.

Nosotros tenemos la Cúpula de ensayo en Pruit, un pueblecito de seis habitantes, creo. Al lado hay el cementerio, es decir, tranquilidad absoluta. Por las noches no hay botellones, no hay nada. Pero es una zona en la que hay muchas setas, la *Amanita muscaria*, la *caesarea* —que es, digamos, la reina de las setas— y la *phalloides*, que te mata, la *phalloides* tú te comes... De hecho, cada año o cada dos años, de aquellos a los que la vista no les funcione, alguno palma, porque es como si... Te destruye el hígado y no hay nada que hacer. De la *muscaria* dicen que tiene efec-

tos alucinógenos, es decir, si tú quitas la piel y te la tomas —nosotros teníamos un cocinero que practicaba esto— sufres alucinaciones. Todo el mundo lo sabe. Dicen que Gaudí cuando hizo la Sagrada Familia estaba bajo los efectos de esta seta, la muscaria. Bueno, pues dijimos: este personaje, igual lamiendo la seta, de repente, se encuentra en el siglo XXI. Claro, utilizábamos una pantalla enorme de LEDS en la que se veían aviones, rascacielos... pero ya situabas al público a través de esta seta: con este elemento entendía perfectamente la transición del siglo XVI, en el que también debían de existir, al siglo XXI. Y pasábamos, pues, del retablo invisible a otro retablo que era una pantalla de tecnología punta. El palacio del siglo XVII se convierte en un país de rascacielos y aviones, pasarelas de moda, cocinas modernas, galerías de arte, etc. Es un recurso parecido al que utiliza Cervantes en *El coloquio de los perros* para contarnos que los perros hablan. Y, también, porque como dice Albert, los recursos dramáticos son los que son. Si quieres viajar en el tiempo puede ser por los efectos de alguna droga, o tal vez por un sueño, porque alguien escribe una carta recordando un pasado... Los recursos son finitos, pues los clásicos nos los enseñaron todos. En el caso del *Manhattan* queríamos presentar cómo una directora de teatro esclavizada por los cánones de la moral a la que se debe quiere utilizar el *Quijote* como un panfleto ideológico de lo que ella considera moderno ante algo que considera viejo, pasado de moda como la inmortal novela de Cervantes, para dar una lectura: la que ella considera acertada, nueva, pero sin haberse leído el libro, por no contagiarse; por lo que cuando en la sala de ensayos aparecen un fontanero y su ayudante, que se han escapado del sanatorio en busca de aventuras, es incapaz de darse cuenta de que tiene a un Quijote y a un Sancho delante de sus narices. De ese modo, utilizando la metateatralidad, creamos el mundo quijotesco a partir de una sala de ensayos. Y en *El coloquio de los perros* utilizamos un narrador que es el guardián de una perrera y que cuenta que un día escuchó hablar a estos perros. Es decir, que las transiciones en este caso de un siglo a otro dependen de lo que queremos contar. La obra de Cervantes forma parte del propio proceso. Quiero decir que, por ejemplo, en el caso del *Coloquio* nos permitimos que los perros hablen como si estuvieran en el siglo XVII, pero cuentan cosas del siglo XIX, o la locura de los fontaneros también nos ayuda a construir unos personajes que suenan a Cervantes hablando de hoy en

día, como el personaje de Arbequino, que nos recuerda en cada retablo que estamos en una obra de Cervantes.

MSA: Se ha hablado mucho de intertextualidad y a mí me interesa mucho que nos aclares cómo jugáis con ella respecto a los textos de Cervantes. Introducís textos, pero sin entrecomillar ni con letra bastardilla, directamente, como si fueran vuestros, y de repente saboteáis, por decirlo de alguna manera, e intervenís el texto. Recuerdo, incluso, que en *El coloquio de los perros* hay una cita de unos versos de Santa Teresa de Jesús, después de que uno de los perros haya esnifado una raya de cocaína, y entonces dice: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida es perro / que muerdo porque no muerdo”. Un detalle, pero con Cervantes también lo hacéis. ¿Cómo pasáis —siguiendo lo que decía Borges: “la lengua es un sistema de citas”— de ese respeto a esa transgresión?

RF: Sí, los textos clásicos se tienen que tomar de cierta manera lúdica, pero con mucho respeto. Pero todo está en el contexto. En el caso que cuentas sobre el poema de Santa Teresa, es cuando Berganza, que en nuestro caso es una perra, cuanta la historia de cuando trabajaba como perro policía y esnifaba rayas de cocaína para familiarizarse con las drogas antes de buscarlas en los equipajes; y cuando se tomaba la raya y recordaba a un personaje del siglo XVI, jugábamos al paralelismo entre las visiones de Santa Teresa y los efectos de la cocaína en Berganza recitando uno de los poemas, pero saboteándolo, claro está. Es algo que hacían los clásicos griegos: Aristófanes muchas veces en sus textos incorpora otros de Eurípides muy reconocibles para el público, para parodiarlos. Entonces pensamos que esta mezcla era divertida, y para nosotros —ya lo he dicho antes— es un regalo que alguien como Cervantes nos escriba una cosa tan bien descrita y tan perfecta. Debo añadir que para acercarnos a Cervantes teníamos en los ensayos a Rafael Ramos como asesor, un filólogo discípulo de Rico, que disfrutó un montón con nosotros. En las improvisaciones que hacíamos Rafael nos orientaba sobre qué textos jugar, porque lo importante es que lo que perviva sea el espíritu cervantino.

Pero en nuestra versión tenemos que conectar con el presente porque, si no, la gente desconectaría, se perdería. Siempre hay espíritu de juego en el texto, en la actuación. Yo considero que en el teatro es básico. Si no hay espíritu de juego, se ha jodido. Yo hago un oficio, tengo sesenta y seis años, y aún estoy jugando. Es una cosa que solo los actores saben, pero

estoy jugando como jugaba a vaqueros y a indios cuando era niño. Esto lo dice Mastroianni en sus memorias: “¿Para usted qué es actuar?” “Es jugar, jugar hasta al final, pero jugar con toda la intensidad, con toda la emoción, con toda la pasión”. Es esto. Y jugar también con el texto, con respeto, guardando el espíritu, la esencia del texto, pero de una manera lúdica. El actor es esto: espíritu de juego, un cuerpo, unas manos, sudor y sufrimiento. No hay más fórmula que esta. Las cosas no vienen por ciencia infusa —al señor Rafael Bonilla esta conferencia que ha dado no le ha venido por ciencia infusa; supongo que le ha venido por un trabajo enorme detrás, y por eso hemos podido escuchar esta maravilla—. El actor yo creo que tiene que ser esto: jugar y el cuerpo; luego no tenemos más herramientas que el cuerpo, las manos, sudar y sufrir.

MSA: Utilizáis el término “variación”, que es un término musical, en *El retablo de las maravillas*, y “adaptación” en *El coloquio de los perros*. Me gustaría que nos explicases la concepción musical que tenéis de la escena que tenéis porque, solamente en un recuento que he hecho de referencias musicales, he encontrado más de quinientas.

RF: Mi gran maestro Albert Boadella, mi referente, dice que él aprendió más de Beethoven que de Shakespeare. Yo, cuando entré en esta casa, en Joglars, en esto del teatro, era un melón: un gilipollas que iba al teatro básicamente por las tías. “Las tías, las tías”. Y, bueno, nos dieron unas invitaciones para ver Els Joglars, un espectáculo que se llamaba *Laetius*: iba sobre la destrucción de la Tierra, y en ella solo quedaba un bicho llamado Laetius, que sobrevivía en un mundo totalmente árido, apocalíptico. Un espectáculo, vamos. Yo fui allí, vi aquello y dije: “Vamos a tomar cervezas”. Y fuimos a tomar cervezas. Pero faltaba como un cuarto de hora, así que fuimos a ver qué hacían. Vi una escena con el *allegretto* de la octava sinfonía de Beethoven, y salía el bicho y hacían una *party* rococó con unas bandejas y unos vestidos blancos. Quedé como San Pablo cuando cayó del caballo. “Yo quiero hacer esto, yo quiero hacer esto”. No había ni una palabra, era todo música y acción. Hostia, no había visto nunca una manera de hacer teatro así, de esta manera. No había ni una palabra, solo esto, y quedé impresionado. Era la música, porque la música toca cosas emotivas de las que es muy difícil tratar con la palabra, que es tan exacta. Cuando se combina la acción con la música en una obra teatral bien hecha, resulta algo sublime. Es como cuando los toreros hacen grandes faenas.

MSA: O sea, que un espectáculo sin música para vosotros no tiene demasiado sentido.

RF: Hay veces que sí; en *La controversia del toro y el torero* no había música, quizá porque era teatro...

MSA: En la trilogía cervantina.

RF: Ah, sí, sí, perdón. Sí, sí, claro. Nosotros siempre incorporamos la música como tal. Intentamos que no sea música decorativa, sino que la música llegue un poco más allá de lo que llega la palabra, o nos cuente algo que con la palabra sería más difícil. En el *Coloquio* colocamos una música de Haydn, “El amanecer”, que nos ayudaba a ver el amanecer, sin describirlo; en el *Retablo*, el *Canon de Pachelbel* formaba parte de la estructura dramática para dar paso a cada uno de los distintos retablos; y en el *Manhattan*, por ejemplo, la lucha con el Caballero de la Blanca Luna se hacía a ritmo de la sardana *Fulles seques*, ya que estábamos en la playa de Barcelona. Es decir, que la música actúa como un elemento más en la dramaturgia y no como adorno. Cuando la acción y la música llegan a un punto de encuentro hacen una escena sublime, porque va directamente a los sentidos. Toca unos resortes emotivos muy profundos.

MSA: Sí. ¿Por qué este interés tan cervantino por los pícaros y qué retablos actuales son cervantinos?

RF: Si viviera Cervantes, con los que hay se hartaría de hacer novelas...

MSA: Pero a vosotros, ¿cuáles os interesan más?

RF: Los “pícaros” son personajes muy atractivos. Nosotros tratamos especialmente estos personajes en *El retablo de las maravillas*. Como decía antes, las situaciones encontradas en este entremés siguen hoy produciéndose, y esos pícaros del *Retablo* a día de hoy quizá hasta han aumentado: esos Chanfallez, Rabelín y nuestro Arbequino representan la picaresca del engaño para lograr sus objetivos a costa del temor de los engañados a pasar por cretinos, como los duques que, por temor a que les señalen como malos cristianos, fingen ver lo que no ven.

Pero lo que más nos interesa, sobre todo, es derribar el discurso de los poderosos. Yo creo que esa es una de las funciones del teatro, como hacía Aristófanes: poner negro sobre blanco, es decir, desvelar una realidad insospechada sobre el hombre. Una realidad que no es la oficial y que produce la catarsis del espectador. La catarsis se produce cuando uno va a ver el *Retablo de las maravillas*, el retablo dedicado a la cocina moderna,

y ponen un plato y un genio de la cocina sopla humo sobre el plato y aquello es una exquisitez. Claro, la gente ríe porque piensa: “Madre mía, es verdad; yo pienso exactamente igual”, pero por complejo, por mecanización, no lo dice. En cambio, se ríen.

Hicimos *Ubú president*, una sátira política contra Puyol, cuando todo lo que se decía contra él era como atacar la bandera catalana, a Cataluña. Nosotros desmontábamos a ese megalómano paternalista que te decía cuándo tenías que hacer pipí, cuándo te tenías que acostar... Estas son las funciones más importantes del teatro, al que siempre han estado asociadas: entretener y hacer reflexionar. Y es curioso que los que hacemos reflexionar seamos también unos pícaros ingeniosos, porque engañamos también, pero oficiados sobre el altar sagrado del escenario, que es un espacio de libertad suprema. Si no tuviéramos esto, el totalitarismo ya sería total. El teatro es un sitio donde te puedes aflojar el cinturón cuatro puntos y decir lo que realmente sientes: es y debe ser un espacio supremo de libertad, donde se juega al engaño, a mostrar al público lo que queremos a partir del juego del pícaro de hacer ver con lo que no hay en escena.

MSA: De esa transgresión del lenguaje que hemos comentado antes, ¿cuál es la intención? ¿Simplemente cómica o también tratáis de dar una plurisignificación al texto cervantino?

RF: Sobre todo a fijar el tema. Si haces un Cervantes, tienes que meter Cervantes, porque no vas a despreciar una joya. Te empapas de Cervantes. Yo recuerdo que, cuando hacíamos el *Manhattan*, todo el mundo lo leía. Las improvisaciones, los anacronismos y demás son armas que el actor saca cuando está construyendo el espectáculo, pero debe tener una idea de su personalidad. Y sale de manera natural, a veces ni se nota, porque consigue armonizarlo con el texto. Cuando hay armonía entre la voz ajena y la propia, cuando se consigue esa naturalidad, el encaje es muy potente. En el *Quijote* realiza un juego magnífico porque, si fueran dos tíos escépticos, o yo qué sé, sería un poco palo. Pero son dos locos: un hombre que vive en el Renacimiento, pero que finge ser un caballero de la Edad Media, y Sancho, el hombre del pueblo con los pies en el suelo, pero que también se deja llevar por la fantasía de su señor. Además, en los textos de Cervantes hay comicidad, hay ternura, hay caos, hay traición, está todo ahí: lo sublime, lo terrenal, todo... Tienes que trabajar, eso sí, para que la unión no se note. Cuando hicimos *Pla* quizá tendríamos

quince minutos de texto, todo lo demás era que el personaje se ponía la boina y no sé qué, no sé cuánto, cosas que no estaban escritas. La mayor parte era improvisación, porque has absorbido un poco los impulsos rítmicos del personaje, la manera de hablar, estas cosas. Bueno, no sé si he respondido a la pregunta.

MSA: Hay una trilogía original cervantina, pero sobre todo vuestro trabajo se apoya en la ironía, la parodia y el humor, que son tres pilares muy importantes de vuestro teatro. ¿Podemos pensar o pensáis vosotros que Cervantes es un humanista humorista? ¿Por qué?

RF: Sí. La vida de Cervantes fue muy dura y, sin embargo, en su obra no hay ningún atisbo de rencor. No sé si era Boris Vian quien decía que el humor es la cara civilizada de la desesperación. Muchas veces ríes por no llorar. Dice también Ferran Toutain que sin humor no puede haber sentido común; pues yo creo que Cervantes tiene sentido del humor y sentido común. A los totalitaristas, los nacionalistas y toda esa gente no les gusta el sentido del humor, porque supone distanciamiento, pensar por uno mismo.

MSA: Para vosotros ¿qué es lo más difícil en la adaptación de un clásico?

RF: Sobre todo, que no se pierda el espíritu, que el tiro que tú das en la obra diga “esto es un Cervantes, un *Coloquio*”, aunque luego los puristas digan que no, que es un crimen de lesa humanidad.

MSA: De hecho, muchos expertos opinan que no se deberían adaptar a los clásicos porque en la adaptación se pierden elementos estilísticos y estructurales de importancia. Vosotros no hacéis ni caso.

RF: Albert dice que a los clásicos hay que ultrajarlos, destrozarlos y violarlos —no sé si el Ministerio de Igualdad tiene algo que decir al respecto—. Al menos, pienso, conviene hacerlos más contemporáneos de lo que son, aunque en realidad nunca hayan dejado de serlo: el *Quijote* ha sido referente para músicos, pintores, artistas de todo tipo; un texto tan extraordinario, tan completo, tan novedoso, ya es un compendio, una virguería. Nosotros practicamos esto, combinando sentido lúdico con respeto. Por lo tanto, lo más complicado es no errar el tiro para que el espectáculo siga siendo cervantino. Y a veces interviene el texto por razones puramente pragmáticas: en el *Coloquio* nosotros pusimos un perro y una perra porque no teníamos más actores masculinos.

MSA: ¿Cómo enfrentasteis la tarea de dramatizar una novela como *El Quijote* en vuestra obra *En un lugar de Manhattan*?

RF: En el cuarto centenario, Albert quería contraponer a Cervantes con una directora de teatro vanguardista argentina que quería hacer un *Quijote* lesbiano, protagonizado por dos lesbianas, pero no quería leerse el texto de Cervantes porque lo consideraba anticuado. En la sala de ensayo había una gotera y, para arreglarla, aparecieron dos fontaneros en una moto. Todos los personajes entendían al momento que eran un trasunto de Quijote y Sancho: un fontanero que iba de casa en casa a deshacer entuertos —arreglar goteras— con un ayudante que era un catalán de la periferia: en realidad eran dos locos escapados del manicomio de San Blas. Sin embargo, la directora era incapaz de verlos. Con este conflicto quedaba planteada ya la estructura teatral, la máscara y la contramáscara. Albert quería satirizar a las vanguardias que perpetran pajas mentales y desprecian a los referentes.

MSA: ¿Por qué en *El retablo de las maravillas* utilizáis máscaras de la *Commedia dell'Arte*?

RF: Es una idea de Albert, la de poner el arlequín, que aquí se transformaba en Arbequino. Que esos pícaros se acercasen al palacio de los condes con máscaras enlaza en el texto la tradición picaresca con la *Commedia dell'Arte* del *Cinquecento*, y está justificado porque los pícaros tienen formas teatrales en su manera de hablar y de vender el producto. Al ir con máscaras, el público se hace una idea más precisa de la situación.

MSA: Recuerdo como una de las mejores experiencias de mi vida cuando me invitasteis a los ensayos de *En un lugar de Manhattan*. Yo no había visitado nunca la cúpula de Pruit. Por allí está el espíritu de Pla, en ese lugar tan paradisíaco... La cúpula, no se si ustedes la conocen, es de color verde y se confunde con la vegetación. Ensayar en un lugar así, sin duda, contribuye a ese trabajo artesano. A mí me dejaba pasmada, por cierto, que todos los actores tuvieran a mano un libro del *Quijote* —la edición de Rico, creo—. Me parecía incluso fetichista. Era lo opuesto a la directora que quería ensayar el *Quijote* sin leerlo. Entonces, trabajar en un entorno tan privilegiado, único en el mundo, alejados del mundanal ruido, ¿ayuda a ese trabajo artesano, a ese trabajo de respeto y subversión que con Cervantes?

RF: Sí, pero sobre todo ayuda a la concentración, porque no hay distracciones: el pueblo grande más cercano que hay es Vich, que está a trein-

ta kilómetros, aunque ahora con los móviles se ha rebajado un poco. A algunos actores no les gusta porque son urbanitas, necesitan los semáforos, y dicen: “Se está muy bien, pero aquí me aburro, me vuelvo loco”. Te tiene que gustar. Yo he mamado esto desde el principio, desde los veintitrés años, y a mí me gusta porque la zona es una belleza, es una pequeña Toscana. Ese jardín inglés que dice Pla. Cuando Pla fue a Pruit dijo que era un pueblo que no existía, porque solo tenía dos casas. Diría que la cúpula es un espacio antiteatral, de hecho, porque es diáfano, hay luz natural y está en contacto con la naturaleza. La naturaleza es, nosotros lo sabemos, más que nuestra madre, la madrastra; pero a veces hace unas cosas fantásticas.

MSA: Los clásicos no han cambiado, lo que ha cambiado es el público.

RF: Toma ya. Yo creo que el público, el alma humana, las grandezas y miserias de los humanos son iguales que 2400 años atrás, en la época de Aristófanes, y hace cuatrocientos años, en la de Cervantes. Ha cambiado la moda, el espíritu humano es el mismo. Por eso esos grandes genios fueron capaces de plasmarlo en sus páginas y jugar con él. Ellos querían corregir los errores de la sociedad, los vicios, que es una de las funciones de la sátira. Y gracias a obras como las de Aristófanes sabemos cómo eran las costumbres y las tendencias de la sociedad griega del siglo v a. C.; gracias a Cervantes —del que dicen que fue el primer periodista y el primer fotógrafo—, sabemos cómo eran aquellos tiempos de Felipe III y Felipe IV. Leyéndolos, yo creo que los humanos no hemos cambiado. Como digo, ha cambiado la moda, la tecnología: tenemos los móviles y todo eso.

MSA: ¿Habrá más Cervantes?

RF: Pues, de momento, no, pero nunca se sabe. Es un gran compañero de viaje. Yo le tengo mucho aprecio a la obra de Cervantes, de vez en cuando vuelvo al *Quijote*, y siempre me río. Yo me acuerdo de la primera vez que leí a Cervantes... Pasa como con la música: te permite volver a la infancia. Me retrotrae a esas épocas tan maravillosas...

MSA: Sobre lo que ha dicho hoy Conejero, ¿la vigencia de Cervantes se debe también a su contemporaneidad?

RF: Se debe, sí.

MSA: ¿Está todo, como ha dicho Conejero, en Cervantes? Es una pregunta casi retórica.

RF: Sí, sí, claro. El *Quijote* es un texto tan extraordinario que casi no hace falta leer nada más. Es muy novedoso. Cervantes era un moderno,

¡hace hablar a dos perros! Walt Disney se queda corto. Yo creo que sí, que es un hombre moderno, y precisamente por eso para hacerlo aún más contemporáneo, se le puede hacer de todo, destrozarlo...

MSA: ¿Cómo enfrentáis las críticas: “Ah, ¡han destrozado el *Quijote!*”?

RF: Cuando hicimos *El coloquio de los perros* vinieron de la CEU San Pablo setenta personas, y en mitad del espectáculo se iban levantando por turnos: ahora diez, ahora cinco, ahora no sé quién, no sé cuántos. Claro, molestaba mucho porque se levantaban filas enteras, pero nosotros estábamos acostumbrados: nos han hecho de todo, mucha gente en otros espectáculos también se largaba. Nosotros respondimos desde las tablas, cuando en el *Coloquio de los perros*, al final, Cipión y Berganza están en un, ¿cómo se llama esto?

MSA: Una jaula.

RF: Una jaula, en una...

MSA: Perra.

RF: En una perra, y entran unos animalistas a liberarlos. “Me siento libre porque he liberado a doscientos seres humanos y a cuatrocientos cabestros de la Universidad CEU San Pablo”. Se la devolvimos, claro, nos sabía mal... Joder, porque te corta el ritmo, porque no fueron pocos, pero, bueno, nuestra venganza se sirvió desde las tablas.

MSA: O sea, que, si pasa algo de esto, vosotros alteraréis el texto.

RF: Sí, a veces se altera el texto y se añaden cosas que surgen, actuales.

MSA: Actuales, una mala crítica o...

RF: Sí, sí, también. Por un espectáculo con un lapsus en el que dábamos la entrada al espectador, la crítica nos puso a parir: el señor del *ABC* nos dejó morados.

MSA: Queremos cerrar esta breve entrevista con un homenaje a Cervantes, pero también al profesor Bonilla; y ya que hemos tratado de adaptaciones, Ramón Fontseré va a recitar un texto, un soneto, no sé si con estrambote o sin él.

RF: Con estrambote total.

MSA: Con estrambote total.

RF: No sé si me voy a acordar.

MSA: Bueno, servirá para ver cómo se alteran los textos —una pequeña clase práctica— y sobre todo para oírte recitar, que es una gozada.

RF: Para entrar en personaje me voy a beber un poco del bálsamo. Nos tenemos que imaginar que estamos en la posada del Potro. Es el *Soneto al título del Rey Felipe II en Sevilla*, pero no voy a nombrar Sevilla porque estamos en Córdoba; no vayamos a tener aquí... ¿Se me oye, no?

Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla,
porque ¿a quién no asusta y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza 5
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Bonilla!,
Roma triunfante, en ánimo y nobleza.
Apostaré que el ánima del muerto 10
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valentón, y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado,
y quien dijere el contrario miente”.
Luego, incontinente, 15
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

4. MALVIVIR: PALABRA DE PÍCARA

Álvaro Tato
María Soledad Arredondo

SOLEDAD ARREDONDO: Bueno, yo quiero empezar agradeciendo a Rafa Bonilla, mi admirado colega y mi amigo desde hace ya muchos, muchos años, desde que empezó a sorprenderme con unos libros bellísimos que trabajaban sobre novela y teatro en un momento en el que yo, muy teórica de la literatura, distinguía perfectamente los géneros, y en el que me di cuenta de que lo que estabas haciendo era realmente lo que había que hacer. Por eso comencé a escribir un articulito, que se gestó a su vez dentro de otro previo, “Castillo Solórzano y la mixtura barroca”, pues este autor de segunda fila tan interesante es, con Salas Barbadillo, de los primeros que tiran de esa posibilidad, de esa “mixtura”. Mientras que los escritores canónicos del Renacimiento no salen de la *imitatio* —esto es épica, esto es lírica, esto es dramática—, los del XVII querrán hacer otra cosa, saltándose los cánones a la torera. Así que tus libros de veras me ayudaron en ese momento, pues pude comprobar que compartíamos una misma visión de literatura comparada y una falta de respeto, con perdón y muchas comillas, a los géneros clásicos; porque, efectivamente, lo que se pretende en el siglo XVII es eso, innovar por ahí, y no solo imitar servilmente. Desde ese momento mi gratitud crece hasta este jornada, por haberme invitado a dialogar —cosa que nunca pude imaginar— nada menos que con Álvaro Tato, a quien tengo aquí a mi izquierda, cuyo impresionante currículum —poeta, dramaturgo y actor; en suma, un hombre de teatro completo— está repleto de premios, a pesar de su juventud. Naturalmente, desde mi edad caduca, para mí la suya es una juventud insultante. Así que me alegra coincidir con él, sobre todo porque, gracias a este encuentro propiciado por Rafa, he descubierto que no solo es un hombre de teatro, sino también filólogo, como yo, y, como tal, aporta una visión filológica muy completa sobre los textos del Siglo de Oro.

Aquí se ha hablado de versión, de imitación, de hipertexto, de hipotexto, en fin, todos esos conceptos que, aunque son una pizquita pedantescos, con perdón, informan un sustrato que efectivamente existe. Así que, de nuevo, el estar aquí con Álvaro, que se ha acercado a todo esto,

me recuerda a mi propio recorrido cuando leí una edición estupenda de Antonio Rey Hazas —citada aquí muchas veces—, *Picaresca femenina*, de dos obras: *La ingeniosa Elena* y *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*. Yo conocí a Rey Hazas porque formó parte de mi tribunal de tesis doctoral y, desde entonces, mantuve una buenísima relación con él, de admiración absoluta por su obra y su persona. Yo quería seguir ese camino, por lo que en los años noventa empecé a impartir un curso de doctorado que tuvo mucho tirón en aquel momento. Se llamaba *Picaresca femenina y pícaros menores*; no solo por el concepto de picaresca femenina acuñado por Rey Hazas, sino por un memorable artículo de Ignacio Arellano —de quien hemos hablado hoy en la hora de la comida—, “La picaresca menor: un itinerario complejo”, que se ocupaba de esa descendencia de los tres grandes pícaros; descendencia que nadie discutía, pero que en algunos casos se antojaban pícaros irreconocibles. Dentro de esa picaresca menor se hallaban por supuesto, las pícaras. Como digo, en ese asunto se basaba mi curso de doctorado sobre esas mujeres de mala vida que empezaban a brotar por ahí en la genial edición de Rey Hazas y que han asomado de nuevo por las páginas de *Malvivir*, de Álvaro Tato, cuya representación he visto este verano —me gustó muchísimo—, gracias a una propuesta que me hicieron dos colegas jóvenes del departamento: María del Mar Mañas, del Instituto de Teatro de Madrid, y Gerardo Fernández San Emeterio, musicólogo, director de un coro y profesor en la Facultad de Educación, así como autor de una maravillosa tesis doctoral. Estos dos jóvenes colegas tiran de mí de vez en cuando, y en aquel momento me dijeron: “Vamos a ver el *Malvivir* este, que está en la sala Matadero” —en la sala Max Aub estaba—, y tuve la mala suerte de que el día que yo vi la obra tenía mucha prisa al salir. María del Mar Mañas me dijo: “Mira, ahí está Álvaro Tato”, pero yo le dije: “Me tengo que ir, que tengo muchísima prisa”, y mira tú por dónde qué bien habría estado que nos hubiéramos conocido antes porque, tan solo un mes más tarde, Rafa me propuso este encuentro, que les va a pillar a ustedes un poquito cansados —qué le vamos a hacer—. Quiero decir, en primer lugar, que me ha gustado mucho la versión que él ha hecho en *Malvivir*; prueba de ello es que hemos coincidido en muchísimos aspectos.

Malvivir realiza una lectura de varias obras protagonizadas por mujeres, si bien superando esa visión de dichas protagonistas como malas mujeres.

Su mayor acierto estriba en su capacidad de recrear con su prosa lo que no estaba en la de los textos áureos sin deslucirla en absoluto. En definitiva, Álvaro Tato, como buen filólogo, ha hecho una lectura muy correcta, pues conoce la terminología y sabe hasta dónde puede llegar. Sirva de ejemplo —perdonen que les vaya a leer un fragmentito de nada— el comienzo de la obra. Esta se inicia con la salida de un juglar, que canta lo siguiente:

Damas, caballeros, caballeros, damas,
olviden sus penas y sus bolsas abran,
y enciendan sus risas y sequen sus lágrimas,
y escuchen atentos porque el que les habla
va de sitio en sitio y de plaza en plaza,
volviendo a la vida [...].

La aportación musical, naturalmente ausente en la novela, es preciosa. Y no solo eso, sino que sonaba maravillosamente en palabras de aquel juglar, porque, por si fuera poco, el reparto del *Malvivir* era de lujo, empezando por la gran Aitana Sánchez-Gijón, una actriz como la copa de un pino —ya sé que te gusta mucho, Rafa, a mí también— que borda el papel, lo borda. Así que es cierto: Álvaro ha comprendido muy bien los textos originales; suficiente prueba de ello es que este hombre “poliédrico” del teatro ha estrenado ahora su *Vive Molière*, aprovechando el cuadrigentésimo aniversario del nacimiento del gran cómico francés. Cómico a quien, por cierto, están homenajear por todo lo alto en París, incluso llegando a montar una preciosa exposición. Si alguien va a París ahora, tiene hasta finales de diciembre para visitar la antigua Biblioteca Nacional de Francia. Cuando fui allí a ver esa exposición me sentí como pez en el agua, pues también allí empecé mi tesis doctoral. La muestra me pareció tan preciosa y bien montada porque han aprovechado las restricciones de consulta de los años de la pandemia para remodelar dicha biblioteca, que ahora tiene unas vidrieras impresionantes.

Después de este inciso turístico, doy la palabra a mi compañero, no sin antes agradecer de nuevo a Rafa que se haya entablado este contacto entre nosotros. Ya no solo porque será sin duda fructífero, sino porque era casi obligado, como obligada es la lectura del libro. Voy a hacer un poco de publicidad, con permiso, del libro *Malvivir*, porque, si buena es la representación teatral, el texto no la defrauda en absoluto. No se sabe,

por tanto, qué es mejor, si la puesta en escena o si la original lectura que aquí se ofrece. Ahora sí —ya me callo—, pasamos a este diálogo informal y cedo la palabra a Álvaro, porque esta parte de nuestra intervención se titula «El dramaturgo habla» y va a hablar, si le dejo, sobre picaresca femenina, sobre el personaje de la pícaro, sobre la aportación en su *Malvivir* del juglar y de la música —que, aunque es de lo que yo menos entiendo, me parece magistralmente encajado en la versión teatral— y, finalmente, la conexión entre la pícaro novelesca y la pícaro dramática.

ÁLVARO TATO: Así es, así es. Muchísimas gracias, María Soledad, me dejas sin palabras, aunque sí que las tengo para iniciar con un agradecimiento hacia ti. Está claro que nos necesitamos mutuamente, y esta ocasión es una de las pruebas más evidentes. Cuando digo que nos necesitamos, me refiero a los comediantes y a los filólogos; creo que es un amor completamente necesario y que además es bidireccional, sin el que no habría podido existir *Malvivir*. Evidentemente porque Soledad es una de las más destacadas —e incluso la que más— en la picaresca femenina, y tanto ella como el resto de filólogos que han abordado la cuestión nos han abierto el camino a los cómicos: a mí como dramaturgo, pero también a Yayo Cáceres para la dirección de este espectáculo y al equipo.

De hecho, la primera cuestión de la que hemos decidido hablar con vosotros, en forma de —por qué no— un diálogo informal, tiene que ver con la ausencia de ediciones tan prolijas, tan limpias, pero a la vez tan populares como la que ha hecho María Soledad de *La niña de los embustes*. Llevamos todo el día hablando de una literatura que habla, como nos ha dicho antes Marta Fabbri y como apuntaba Sara Ruiz con sus palabras, de mujeres libres, esto es, de un alimento cultural, social e ideológico no solo para los teatreros y los más estudiosos, sino sobre todo para la sociedad a la que nos debemos. Es decir: considero que en este momento, en este siglo, y en este estado de la cuestión de la libertad femenina y el albor del pensamiento femenino al que estamos asistiendo en las últimas décadas, ¿cómo es posible que no exista, ya no digo una versión de *La ingeniosa Elena*, más marginal, sino ni tan siquiera de *La garduña de Sevilla*?

SA: No. No hay una edición accesible; solo una digital por ahí, difícil de lograr y de tener, y a mí me gusta tener los libros, volver a la página anterior, marcar una crucecita en lápiz y poner una pegatina. Es lo que hacemos todos.

AT: Claro. Aprovechando la presencia y la inhibición de María Soledad, quería empezar por ahí, preguntándote, Soledad: ¿es un encargo tu edición de *La niña de los embustes*? ¿Piensas editar más este tipo de literatura? Y, sobre todo, respecto a la picaresca femenina, ¿por qué las personas que nos dedicamos a la cultura, a los libros, al teatro, por qué no nos convencemos de que es una posible punta de lanza la literatura que tú has designado —siguiendo un artículo de Arellano— con la palabra “menor”? Sobre todo teniendo en cuenta lo importante que es esa literatura “menor”, como es el caso de los entremeses, cuando salieron a la luz y nos descubrieron una cara oculta del Siglo de Oro. La picaresca femenina, en mi opinión, es otra de las caras ocultas del Siglo de Oro. ¿Por qué no la leemos más?

SA: En algunos casos. Teresa de Manzanares es una adelantada a su tiempo, ya que es la primera mujer que se cambia de casa y de ciudad para montar un negocio de peluquería en Córdoba. Antes lo había hecho en Madrid, donde ganaba dinero; a las puertas de su comercio llegaban a formarse colas de caballeros calvos que venían a que le pusieran un postizo, después de que sus señoras salieran de hacerse moños y ricitos. Es una mujer muy, muy decidida, que se casa por amor la primera vez y por interés en el resto de ocasiones, dejando el negocio. Aun así, yo no he leído nada sobre mujeres peluqueras en 1632 antes de *La niña de los embustes*. Y lo cierto es que ella misma da muchos detalles de cómo calienta el cabello para hacer los ricitos o de la cola que tenía por allí, además de mencionar que cuenta con tres o cuatro aprendices a su cargo. En suma, se trata de una mujer muy adelantada a su tiempo que decide bajar a Andalucía para cambiar de vida: una aventurera absoluta. Es más, llega a enfrentarse con unos de los salteadores de la sierra de paso entre Castilla y Andalucía. Como digo, se trata de una mujer insólita, libre en todos los sentidos.

AT: Y, además, has mencionado antes esta literatura como una propuesta de ruptura de fronteras entre géneros que se concreta en la inserción de la “literatura menor” dentro de textos canónicos, como cuando los entremeses aparecen incrustados. Aquí, de repente no sabemos bien si nos encontramos ante una novela cortesana o, de pronto, se ha convertido en un relato de aventuras. El texto rompe continuamente los moldes. Y, en relación con eso, yo te quería contar que fue un verdadero quebradero de cabeza, en el caso de *Malvivir*, el pensar cómo trasladar esa “mixtura”

a escena. No sé si Ramon Fontserè o Alberto Conejero se tropezaron con el mismo dilema con los perros cervantinos, pero desde luego con estas mujeres libres teníamos un problema de base: que este cambio de profesiones, estas aventuras burladoras, no avanzan ni retroceden hacia ningún lugar. Me explico. Desde el punto de vista de la dramaturgia, no encontramos nada a lo que asirnos que permitiera justificar el cambio de acto, porque siempre pasaba lo mismo: el empeoramiento de las condiciones de estas mujeres, cada vez con las manos más manchadas del barro de la vida y con una carrera profesional más y más turbia, sobre todo Elena de Paz, quien acaba encubada. Nos volvimos locos buscando un hecho parecido que sirviera como analogía de ese terrible destino. Y ¿sabes dónde acabamos encontrándolo, precisamente cuando ya no lo esperábamos? No sé si conocéis la serie *Breaking Bad*, uno de los clásicos de la ficción contemporánea. En él pasa exactamente lo mismo. Nos dimos cuenta de que, al fin y al cabo, estas novelas picarescas tienen mucho que ver con el *western* y con ese tipo de ficción —*Breaking Bad*— donde todo solo va a peor y a peor, y eso nos terminó llevando a la tragedia. No en vano, las pícaras están en el margen, y el margen es cómico y trágico al mismo tiempo. Cuando leímos *El coloquio de los perros* encontramos también esa búsqueda de los límites genéricos, y cómo estos convivían con la sátira social, la ruptura del discurso convencional y el planteamiento de un Cervantes con el que poder reírnos, y no solo venerarlo. En el curso de esta búsqueda encontramos una base trágica sobre la cual querría preguntarte.

En la vileza del estilo de vida picaresco también hay un determinismo —antes Marta nos ha hablado de él— que nos lleva directamente a la tragedia, pues es el único desenlace posible. En *Malvivir*, la protagonista empieza como termina: encubada. Recordemos que las mujeres como ella eran ajusticiadas por garrote y, una vez muertas, sus restos se depositaban en una cuba y se arrojaban al río. Entonces nos dimos cuenta de que el río, que es también el del *Lazarillo*, no es solo un río de la vida, sino también una cuba, un bombo. Por eso, el personaje de nuestra obra se pregunta si se halla muerta en la cuba o si está a punto de nacer —y ahí es donde se conecta, por cierto, con *La pícaro Justina*, narrada en primera persona—.

SA: Eso es bueno, lo que dices sobre *La pícaro Justina* (1605), porque se la ha mencionado poco aquí. Hemos hablado de Elena, estamos ha-

blando ahora de Teresa de Manzanares, pero ¿qué pasa con Justina? Es la primera de las pícaras. Es que además el autor abre la obra así, con “La pícaro Justina”, cuando el término “pícaro” acaba de nacer en el *Guzmán de Alfarache* (1599). Hasta entonces, dicha voz no había asomado por nuestras letras, pues al Lazarillo nunca se le llama pícaro ni mucho menos. Así pues, de Lazarillo pasamos a Guzmán y, rápidamente, a Justina, quien además se declara la esposa de Guzmán de Alfarache. Podría decirse que la pícaro Justina traza entonces un linaje novedoso: frente a la tradicional genealogía basada en los orígenes familiares, ella fundará una estirpe picaresca mediante su enlace con este señor de mala vida, después de haber sido cortejada por otros galanes. Luego, el hecho de tener varios pretendientes y maridos lo llevaría al extremo Teresa de Manzanares, que se casó nada menos que cuatro veces. El otro día le decía a Álvaro por teléfono —y nos reíamos los dos— que la historia de Teresa de Manzanares podría parecerse bastante a la canción de Massiel: “Yo tuve tres maridos y a los tres envenené”. No es que los envenenara, pero sí que pretendía con todos ellos un ascenso en la escala social, y aun puede ser que ayudara a alguno que otro a morir antes de casarse de nuevo por conveniencia. Al fin y al cabo, este tipo de unión era lo único a lo que podía aspirar una cuarentona, pues en aquellos tiempos y a esa edad era muy difícil encontrar novios convenientes. Encima, los hijos que tuvo Teresita serían como el padre, un mercader tan ruin, tiñoso y tacaño que hizo que su progenie mereciera el nombre de «la congregación de la miseria». Esto es lo único que pudo conseguir esta pobre mujer después de cuatro matrimonios: una vida muy azarosa, marcada por sus sucesivos intentos de medrar socialmente con la adquisición de uno y otro marido.

En definitiva, *La niña de los embustes* muestra precisamente esa evolución del personaje de la pícaro que a ti te interesa, aunque sea más respetuosa con el orden social establecido. Desde luego, robar, roba; pero su comportamiento es mucho más digno que el de su primer esposo, el único del que estuvo enamorada. Este trabajaba en la farándula —con perdón de todos los cómicos—, pero la prostituía porque le reportaba más beneficios que con las representaciones dramáticas y recurría a la violencia si ella no le obedecía: en una ocasión le dejó una tremenda cicatriz en la cara tras marcársela con una sortija. Es aquí donde aflora la tragedia de la pícaro: aunque sea una mujer “libre” en el sentido de que gana dine-

ro con su propio trabajo y está casada con un hombre al que ama, sufre el maltrato de este último.

AT: Justamente aquí, hace un año, estuvo *Malvivir* en el Gran Teatro. Y sobre este día, Marta Poveda —una de las enormes actrices con las que tuve el placer de trabajar en esta obra, además de Aitana y Ravelín, por no hablar de Bruno Tambascio y el momento musical que incorporó todo ese sabor *bluesero*, todo ese espíritu de *crooner*, a esta “road movie” de pícaras que quisimos crear— me contó una vez que oyó a alguien exclamar desde un palco: “¡Qué mala!”. Y es que el “¡Qué mala!” nos sitúa de lleno en uno de las facetas de la truhana, la criminal; pero a mí también me encanta pensar en la otra, la profesional, tan provocadora en la época como podría haberlo sido hasta hace relativamente pocas décadas. Ambas están casi siempre entrecruzadas; y eso es precisamente lo que yo creo que convierte a los personajes picarescos femeninos en figuras teatrales maravillosas, en tanto que son porosas, contradictorias.

Entramos ahora en la segunda cuestión que queríamos abordar: el personaje de la pícara y su linaje, su estirpe. Ya sé que lleváis todo el día hablando sobre este tema, pero estaría bien que nos recordaras, Soledad, quién es la madre o la abuela de todas ellas, pero sobre todo de la modernidad y la novedad con que irrumpen en la literatura. Tantas que me cuesta entender cuánto se ha tardado en sacarlas a un escenario en el siglo XXI.

SA: En cuanto al linaje, como ha dicho Marta, la rufa tiene orígenes viles. Los criterios clásicos —y un tanto excluyentes— de Rico y Molho para definir al pícaro masculino no son aplicables a las mujeres, que se escapan por cualquier rendija de los intentos por ser definidas. Y eso resulta extraño, pues surgen relativamente pronto. Ya he comentado que *La pícaro Justina* está muy próxima cronológicamente al *Guzmán de Alfarache* y que en sus últimas páginas se dice que la protagonista se casa precisamente con el protagonista de la novela de Mateo Alemán. Y es que a la altura de 1604-1605, fecha en que sale *La pícaro Justina*, ya eran continuas estas prosas y prisas por publicar libros al mismo tiempo: el primer *Quijote*, el segundo *Quijote*, el primer *Guzmán*, el segundo *Guzmán*, *La pícaro Justina*... Y digamos que esta última surge en ese contexto de continuos intentos de innovar, de aportar algo nuevo.

AT: Claro, perdona que te interrumpa. Me contabas que *La pícaro Justina* era una respuesta al *Guzmán* de alguna forma.

SA: Y puede ser, incluso, una respuesta paródica. Al fin y al cabo, es una mujer que dice que va a escribir su propia vida, pero no sabe escribir; una mujer que quiere contar una buena vida y que, en cambio, está pelona, porque tiene las tres o cuatro “P”, que no diré en público, porque ninguna es buena. Así que *La pícaro Justina* es una aportación bien curiosa; también difícil, muy difícil. Antonio Rey Hazas hizo su tesis doctoral sobre esta obra y yo le pregunté que por qué no ha sido editada aún, cuando de ser así los estudiosos la devorarían; pero claro, el texto exige una ingente cantidad de notas al pie para poder entender algo.

AT: Sí. Tiene una escena fascinante. Hablo de la fiesta de los estudiantes que se la llevan para emborracharla, en la que ella se desenvuelve tan bien que termina emborrachándolos a ellos. Se tarda un rato en leerla, es ardua; todo lo contrario a las otras novelas, porque por encima de todas ellas sobrevuela la sombra de la literatura celestinesca. O por lo menos así lo veo yo, pues la huella de la primera profesional del “amor” por excelencia no solo está presente en el título, sino también en la madre de Elena de Paz. También se detectan ecos de *La lozana andaluza*, que todavía no la hemos mencionado.

SA: Por supuesto. Esta es más delicada, porque ahí la prostitución...

AT: No pasa por ahí.

SA: ¿Cómo que no pasa? Está en toda la obra.

AT: Ah, dices en *La lozana*.

SA: En *La lozana*.

AT: Ah, en *La lozana* claro, la lozana es prostituta.

SA: No he leído nada parecido [AT: tan procaz, tan...] a lo de *La lozana andaluza*.

AT: Tremendo, tremendo.

SA: Participé en un curso sobre erotismo en la literatura que impactó mucho a los alumnos por ver a una señora tan respetable soltando esas cosas ahí... Es una obra magnífica, con una riqueza lingüística extraordinaria y una estructura muy, muy complicada.

AT: Sí, pero no sé si estás de acuerdo con que esa frescura casi celestinesca, tan oral, con tanta mezcla del italiano con el castellano y todos los idiomas y germanías —que da lugar a un texto que solo puede entenderse, desde luego, a fuerza de muchas notas—, no se encuentra en *La pícaro Justina*.

SA: Desde luego. Justina es más seca, no tiene la gracia de “la Lozana”. Pero los antecedentes familiares son los mismos, pues en ambos casos proceden de una tradición mesonera. Proliferan, por tanto, las recetas de cocina. En este sentido, se dan en ella numerosos elementos que caracterizan lo femenino frente a lo masculino, porque, salvo Estebanillo González, que es un pícaro de cocina —y tiene también mucho vino—, los demás solo hablan de pan duro pasado por las arcas sucias de los amos, único alimento del pobre Lázaro en casa del clérigo. En el caso de estas mujeres, lo más que pueden hacer es hablar de recetas de cocina.

AT: Hay algo que rescato de *La pícaro Justina* que robamos para uno de los primeros textos de *Malvivir*: unas líneas que para mí representan la alegría, y que utiliza nuestra Elena de Paz cuando nace de esa cuba —o vientre materno—. No sé si se ha hablado aquí de la alegría que rezuman muchas de estas páginas, esas ganas de bailar, de cantar, de vivir, de “folgar”. Esto es lo que dice: “Pero alto, si no nacida, ¿cómo es que hilvano frases? ¿Ya me retoza la voz en los dientes y el corazón en los ijares? Ya soy cofrade de la santa lengua y moza de la castañeta, y de la vida me como la guinda». Esa es *La pícaro Justina*, ¿hay algo de ella de alegría, de gozo de vivir?

SA: Absolutamente. Es una pícaro muy, muy alegre. La menos alegre de todas es la protagonista de *La garduña de Sevilla*: esa es una profesional del robo y todo lo que haga falta, fría como un témpano hasta el final, cuando se enamora solo por cumplir las convenciones de la época. Su carácter es, como digo, de una frialdad como no he visto en ninguna otra protagonista femenina. Tampoco cumple todas las reglas de las que hablábamos antes, porque “la garduña” se las salta todas para establecer, en cambio, un parentesco con el bachiller Trapaza, un motivo más común, pues a esas alturas los escritores quieren innovar siempre con algún toquecito, por pequeño que sea. Por ello, Castillo Solórzano, que escribía muchísimo, dijo ante esta relación: “Pues mira, de tal padre, tal hija”. Y ni más ni menos así nació *La garduña*, heredera de tal padre, *El bachiller Trapaza*, que tampoco es una novela íntegramente picaresca, pues tiene de todo: el protagonista es un bufón y tiene bastante cultura. También *La garduña* será una obra mixta, pues Castillo Solórzano probó en la literatura por varios sitios.

AT: Y esa misma mixtura de la que hablas también impregna a estos personajes, o, por lo menos, se nos invita a leerlos como fenómenos po-

liédricos, desde la frialdad de Rufina hasta la alegría de vivir de Justina, desde el paso por los oficios de *La niña de los embustes*, con momentos de una literatura suave, delicada, entretenida e incluso cervantina —no sé si estoy exagerando— hasta la crudeza tragicómica de *La hija de Celestina*, que yo creo que es, de todas, la más incisiva.

SA: Es muy mala, es la más malvada. La más malvada, sí, es verdad.

AT: Y a mí me recordaba mucho a *Breaking Bad* porque, aunque es la más perversa, vas entendiendo poco a poco por qué es así, gracias a ese comienzo *in medias res* que nos impide verla desde todos los ángulos hasta que al final de la novela dices: “Ah, vale, vale, esta chica ha sido violada”, pues, para empezar, su madre la vendió tres veces: “Pasé tres veces por virgen, cosida y recosida”. Es entonces cuando empiezas a comprender cómo el destino trágico, o sea, el *fatum*, está marcando su vida y abocándola a la muerte. Como veis, personajes poliédricos. Y para cerrar esta pequeña presentación de la pícaro, me gustaría también que consideráramos un momento a los herederos cómicos, y las herederas en concreto, porque no sé si estás de acuerdo en que varios rasgos de las pícaras acaban tiñendo el teatro del Siglo de Oro, ¿verdad?

SA: Seguro.

AT: Yo creo que hay rasgos, por ejemplo, ¿cómo se llama la celestina de *El caballero de Olmedo*? ¿La Fabia?

SA: Sí, sí.

AT: Era la Fabia, ¿verdad? ¿No crees que en la Fabia está esa semilla? O sea, ya no solo Celestina, sino todas las pícaras ahí intrigiendo. ¿Te parece demasiado?

SA: No, es así. Sería una mujer de mal vivir. Pero sí es verdad que yo considero que las pícaras son solo tal y como las ha definido Marta aquí; para eso soy muy estricta, estoy con Francisco Rico: aquí hay tres pícaros mayores, y luego otros que bordean el género, de los que se suele decir que si están “apicarados”, que si tal, que si cual. Lo que está claro es que este tipo antiheroico gusta porque estaba en la sociedad. En el caso de las mujeres tienen un filón magnífico solo con acercarse al Manzanares, pues las lavanderas del Manzanares en esta época tenían tratos con gabachos, los que venían a vender baratijas, los buhoneros, etc. Antes hablé de Teresita de Manzanares; esta se crio en una posada, donde los clientes hacían lo que podían con la mesonera, por lo que fue allí donde aprendió

todo de niña. Pero la madre no solo le dijo que tenía que saber servir las mesas y ayudar como “camarera”, en términos actuales, sino que también la mandó a formarse en la lectura y la escritura con unas vecinas, que eran maestras. Esta es una circunstancia insólita: que enseñaran a leer y escribir a una mujer de baja extracción social y de padre desconocido, como era Teresa de Manzanares, no era lo normal.

AT: Y el tercer tema, ya para ir concluyendo, consiste en la presencia de pícaras en el teatro y del teatro en las pícaras, asunto que yo también encontré muy fascinante cuando lo mencionabas en tu edición y en tus artículos. Y es que la conexión entre lo teatral y lo picaresco —acabamos de hablar del momento de comediante por el que pasa Teresa—, no va en una sola dirección, sino en ambas. Las novelas picarescas están impregnadas de teatro: tienen entremeses incrustados, personajes que desfilan y pueden confundirse con la farándula, como la Calderona, a quien uno puede imaginar bailando la zarabanda para el rey. En suma, puede decirse que lo dramático está completamente integrado en la prosa picaresca. Pero también sucede al revés, y también quería mencionar —no sé si estás de acuerdo— la cantidad de veces que se dan las alusiones a la picaresca en el mundo de la jácara y el entremés. Antes hablaba Rafa de Juan Rana, que tiene varios entremeses; y en uno de ellos Juan Rana es dueño de una venta donde aparecen unos faranduleros que son también medio ladrones. Qué poroso, ¿no?

SA: Y tamboroso. En los márgenes todos, son oficios que definen a los personajes: el cuchillero es cuchillero, el panadero, panadero, el camaretero, camarero; pero todos ellos tienen en común que, además, si pueden, roban. Tremendo, tremendo, pero es así. Yo no estaba allí pero sí me leo todo aquello. Hay un libro de 1646 que no es un libro picaresco. Se llama *Los peligros de Madrid*, donde se van señalando por capítulos las zonas más inseguras de Madrid para los caballeros que visitan la corte, donde es muy probable que les roben las bolsas. En la Calle Mayor, en los baños del Manzanares, en los alrededores de palacio, cuando van a hacer gestiones, en todos esos momentos hay una mujer característica de la zona, experta en las esquinas, en los bordes, en las ventanas, en detectar al incauto, en dónde lleva la bolsa. Todos esos datos se desarrollan a lo largo de diez capítulos, cada uno de los cuales protagonizado por la calle de Madrid y por una pícaro con un nombre alusivo a dicha calle. No son pícaras canó-

nicas, pero son mujeres que están por ahí y despliegan las mismas tretas que las pícaras. No es una narración en primera persona, pero sin duda es un personaje que pululaba por la corte al socaire de dinero y poder, como siempre ha pasado. ¡Y del hambre! Fundamental, fundamental desde *Lázaro de Tormes*. ¡Pobrecito, el más bueno de todos! Es verdad, da mucha ternura leer las cosas que le hacen.

AT: Durante los meses de documentación y montaje de *Malvivir* me decía Yayo, el director —proveniente de un pueblo del norte de Argentina, Curuzú Cuatiá—, que en su pueblo vivió ciertas experiencias que le venían a la memoria al leer y releer estas novelas, y de ahí recordaba también una expresión que se usaba mucho allí, que no sé si habéis escuchado —yo la he escuchado en Colombia—: el “rebusque”. Se refiere a que allí las mujeres son expertas en el rebusque; y ese límite entre lo profesional y lo delictivo, causado por el hambre y la necesidad de buscarse la vida, nos llevó a pensar: «si montas *Malvivir* en el siglo XXI cualquier novela de pícaras, o una recreación, o *El coloquio de los perros* incluso, ¿estás haciendo historia? ¿Estás poniendo un clásico? ¿Estás hablando de una manera desplazada de algo que sucede de forma masiva en el planeta, que forma parte de nuestra tradición y que no por estar en el pasado deja de ser acuciante?». Esas eran las preguntas que como dramaturgo y director nos hacíamos todo el rato, o sea, queríamos lograr que no dejara de estar presente el magma lingüístico, que no dejaran de estar presentes estos personajes, su forma de hablar, su alegría de vivir, pero también que conectase con el presente.

SA: Sí, eso es así; en un momento de crisis como el que estamos atravesando desde hace dos años por lo menos, tendría que haber surgido algún tipo de literatura del hampa o algo parecido, y los grandes autores se han dedicado a hablar de cómo pasaron la pandemia. Por ejemplo, Antonio Muñoz Molina ha escrito un libro precioso que se llama *Volver adónde*, donde cuenta cómo fue su aislamiento junto a su esposa Elvira Lindo. Las consideraciones que él hacía respecto al confinamiento, si se salía o no se salía a aplaudir a los sanitarios. Pero no se habla en ningún momento de otra cosa más que lo mucho que le jorobaba no poder ver a sus familia o a su nietecita, puesto que él no estaba en una situación precaria mi vivía marginalmente, a diferencia de los pícaros; en cuanto lo dejaron salir, cogió su bicicleta y empezó a darse largas vueltas por el Retiro, lo cual era

una cosa que no todo el mundo podía hacer, ni comprar en una frutería estupenda que hay debajo de su casa, de la que nos cuenta lo buenísimo que era el frutero porque le preparaba unas frutas estupendas de postre; quiero decir, en fin, que los momentos de crisis propician una literatura crítica que no hemos visto sobre este aspecto —aunque la hay por otra parte, ¿eh? No digo que no la haya en absoluto—. Los criterios del poder a la hora de establecer normas de comportamiento en un momento crítico como ese no suscitan esa literatura crítica donde un autor tome la mano para hacerse pasar por niño hambriento, ni muchísimo menos.

AT: Claro, en nuestro caso teníamos que buscar el referente, ¿sabes dónde? Estuvimos obsesionados con Piglia y con Bolaño, o sea, claro, porque Yayo decía...

SA: Ya son otros autores.

AT: Claro, como si dijera que cuando encontramos todo ese entorno de la picaresca reflejado, o rebotado —no sé cómo decir— en el mundo contemporáneo, empezamos a mirar esas otras realidades. Y bueno, ahora sí que tenemos que ir terminando.

SA: Nos van a echar.

AT: Nos van a echar de la posada del Potro. También a mí me gustaría comentar —a lo mejor ha aparecido ya este día— la ilusión de estar en un lugar como la posada del Potro, tan cervantino, tan picaresco, en compañía de tantos amigos. Pero sobre todo quiero hacer hincapié en la necesidad de la relación, del amor entre la Filología y la creatividad, entre los actores y los dramaturgos, entre los directores y vosotros, los críticos, porque nos necesitamos mutuamente, de una manera que yo creo cada vez más desesperada en un mundo cada vez más... más bidimensional, en todos los sentidos. Pero también, ya de cara al futuro, insisto en la necesidad de imbuirnos de vuestras lecturas, de vuestra sabiduría, y que vosotros vengáis al teatro.

SA: Los que están ahí, todos están haciendo sus tesis, a ver si aprenden algo y nos lo publican rápido. Que sea obra fresca y reciente, porque tenéis aquí buenos maestros.

AT: Y poco más. Y también agradecer la alusión —disculpad que haga esta pequeña nota— de Rafa Bonilla a lo del burro, ¿vale? Es que es verdad. Empiezo: estoy pensando —y la estrenaremos el año que viene también en el teatro— una dramaturgia en torno al personaje de burro, obra

que seguramente se llame así: *Burro*. Sin duda *El asno de oro* de Apuleyo podría ser uno de los orígenes de este proyecto del que hablo, porque fijaos qué personaje tan picaresco, tan fascinante, tan carnavalesco y tan poliédrico a lo largo de la historia. En esos momentos, estaba dando vueltas, buscando referencias, y de pronto encuentro algo y digo: “¡Mira, hay un colgado que ha hecho un libro sobre zoomaquias! Hay alguien capaz de reunir los textos de peleas entre animales, pero ¿quién será? Un tal Rafa Bonilla». Me compro el libro, me llega a casa y por la tarde, o bueno, no sé si fue esa misma tarde o al día siguiente, me llega un mensaje invitándome a un seminario de picaresca en la escena actual y me pregunto a mí mismo: “¿Y este nombre?”. Y, desde entonces, esto ha sido una historia de amor. Yo no sé si agradeceréte o rebuznar, pero muchísimas gracias por dedicarte a esos seres llamados burros. Ya para otro seminario hablaremos de ellos. Muchísimas gracias, ha sido un gustazo hablar contigo.

SA: Gracias a todos por la invitación y la asistencia tan amable. Yo estoy encantada siempre que vengo a Córdoba.

Lecciones y maestros

En Seattle con Ángel Crespo

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Universidad de León

jbald@unileon.es

Por mediación de Antonio Sánchez Romeralo, el poeta Ángel Crespo (1926-1995) fue invitado a la universidad del estado norteamericano de Washington para dictar un curso sobre poesía modernista española e hispanoamericana en el campus de Seattle, en calidad de profesor visitante, desde los primeros días de enero de 1987 hasta julio del mismo año. Durante dicho periodo impartió también un ciclo de seminarios sobre el escritor romántico Ángel de Saavedra, duque de Rivas, cuya colección de leyendas *El moro expósito* había sido objeto de su tesis doctoral, que defendió en la universidad sueca de Upsala en 1973. Dicha contratación es un síntoma evidente de que la reputación de Crespo estaba ya más que asentada, merced a sus poemarios y traducciones, así como a sus ediciones y estudios académicos, frutos de su labor como hispanista y lusitanista. Mi propósito ahora es trazar un escueto recorrido bibliográfico por los hitos que desde los setenta jalonaron su nutrida y del todo singular trayectoria creativa y filológica.

Entre 1973 y 1977 vieron la luz sus traslados al castellano del *Infierno* (1973), el *Purgatorio* (1976) y el *Paraíso* (1977) de Dante, junto con *Un siglo de poesía retorrromana* (1976), colección pionera por muchos motivos. Cuatro años después, publicaría la *Antología de la poesía modernista*, a la que siguieron nada menos que siete obras —de naturaleza un tanto heterogénea— en el plazo de un bienio: las traducciones de tres textos en lengua portuguesa, *El poeta es un fingidor* (Fernando Pessoa, 1981), *Lo que dice Molero* (Dinís Machado, 1981) y *Antología poética* (Eugénio de Andrade, 1981); un par de ediciones críticas de sendos poemarios de

Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo* (1981) y *Antología jeneral en prosa* (1981), con la colaboración de Pilar Gómez Bedate en el caso de la segunda; y dos creaciones propias, *Donde no corre el aire*, conjunto lírico, y *La invisible luz*, el segundo de sus compendios de aforismos.

El primer volumen recopilatorio de Crespo, *El bosque transparente* (1983), aglutinaba sus cuatro antologías publicadas entre 1971 y 1981, además de añadir un quinto título, hasta entonces inédito: el *Libro de Odas*. 1983 fue otro año prolífico para el poeta manchego, pues entonces también llevó a la imprenta la edición crítica de *El moro expósito*, así como la versión española de la *Chanson de Roland* de Turoldo y sus memorables recreaciones líricas de los *Sonetos y canciones* y el *Cancionero* de Francesco Petrarca. Un par de años más tarde ve la luz, con prólogo y notas, su admirable traslado al castellano del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, cuya complejidad constituía un auténtico reto filológico. También saca en dicha añada la serie de ensayos *Estudios sobre Pessoa* y la antología poética *Parnaso confidencial*. Datan igualmente de 1985 su edición de *Guerra en España*, donde reconstruye una variadísima y testimonial obra inédita de Juan Ramón Jiménez, y *El ave en su aire*, el tercer compendio de su producción lírica, compuesto entre 1978 y 1984.

Uno de los primeros libros de 1986 sería su traducción de las *Memorias de España*, firmadas por el italiano Giacomo Casanova; le seguiría *El regreso de los dioses*, de una relevancia singular, por tratarse de la reconstrucción de un proyecto de Pessoa, del cual solo se conocían materiales y textos dispersos que Crespo ordenó y trasladó del portugués y el inglés. La tercera publicación fue un volumen de poemas del duque de Rivas, porticado por un denso estudio preliminar muy bien documentado; la cuarta, su edición de la *Antología poética* de Antonio Osorio. Es del siguiente año la hispanización de *Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa*, un libro de Eugénio de Andrade donde se incluyen todas sus composiciones del tipo anunciado por el título. Data asimismo de 1987 *Las cenizas de la flor*, volumen en el cual Crespo reunió medio centenar de artículos propios sobre estética y poesía.

Tras esa condensada enumeración de aportes crespianos, recordaré que en Seattle, Ángel Crespo y su esposa Pilar Gómez Bedate (1936-2017) vivieron en una zona prominente, una suerte de colinita, muy cercana a la urbanización Laurelhurst y al recinto universitario, hacia el que se podía

ir caminando por un sendero entre árboles. La casa era de madera blanca, prefabricada y de una planta. Con techumbre de un gris pizarroso, la circundaban rimeros de flores diseminados por los bajos de la fachada, amén de algún que otro árbol en las esquinas. La parte delantera tenía cuatro ventanas, y una de ellas era un amplio ventanal por el que se podía atisbar el salón. En un extremo del mismo había una chimenea de las de entonces, y no de las eléctricas que con los años se han hecho tan comunes en los climas fríos de Norteamérica. El autor de la *Ocupación del fuego* solía quemar madera allí, práctica rarísima en el caribeño Mayagüez, donde residía habitualmente, y doy fe de que le complacía mucho hacerlo. La vivienda no contaba con garaje privado, si bien nunca le hizo falta a la familia, que tomó la decisión de prescindir del coche durante su estancia porque la ciudad era transitable a pie y el transporte urbano agilizaba mucho los desplazamientos. Los Crespo se sintieron desde el principio muy a gusto en Seattle, y por supuesto en el campus, con sus edificios majestuosos, recios y de ladrillo visto, que se alzaban sobre un terreno de césped donde correteaban las ardillas, tan ligeras y hábiles, pero también sabias, por astutas y precavidas.

El 14 de enero de 1987, Pilar Gómez Bedate me remitió una carta donde me hacía partícipe de las primeras impresiones, del todo gratas, sobre ese provisorio destino urbano y académico que les había deparado la profesión, pero también de sus ansias de conocer mundo y alcanzar el crédito intelectual y universitario. Copio aquí unos cuantos renglones de esta misiva, que conservo en mis archivos epistolares junto a otras también escritas por los Crespo:

Todo va muy bien y el sitio nos ha sorprendido muchísimo, porque, efectivamente, casi no parece americano. O, más bien, no parece nada americano: no sé si será por el Pacífico o por la frontera, o por los colonos escandinavos que se asentaron aquí, pero nos recuerda muchísimo a Suecia, aunque el clima es suave. Es como una Suecia en primavera. El *campus* es muy bonito y la ciudad una ciudad verdadera por la que se puede andar, pasear, ir de compras, como en Europa. Después de Puerto Rico —y conociendo bastantes ciudades americanas—, nos parece todo maravilloso e increíble. Desde luego que tienes que venir [...].

Y, por supuesto, acepté la oferta y me presenté allí. Ángel y Pilar acudirían personalmente al aeropuerto internacional de Seattle-Tacoma para recibirme a mi llegada, al igual que cuando los visité en San Juan de Puerto Rico un año y medio antes, en septiembre de 1985.

Me parece oportuno abrir ahora un paréntesis porque, ante todo, quisiera remarcar que no debió de resultarles tan sencillo, allí como en Puerto Rico, que su universidad me invitara a impartir una conferencia, por mucho que ensalzasen —exagerándolas sin lugar a dudas— mi trayectoria profesional y proyección académica a medio plazo. Como llevaban una década trabajando en la universidad puertorriqueña, estaban muy integrados en ella, de tal suerte que habían tejido una red de complicidades que les permitía promover invitaciones como la mía de aquellas fechas; bastante generosa, por cierto, pues no se limitó a una conferencia, sino que implicó varias, y ya no solo en el campus de Mayagüez, sino también en el de Río Piedras, en San Juan, e incluso en la Universidad Nacional Autónoma de Santo Domingo, gracias a las amistades que se habían granjeado en dicha institución. Excusado sería añadir que, no obstante, siempre surgen dificultades en tales casos, salvo muy contadas excepciones, como sabe bien todo aquel que asume la organización de cualquier acto de esa naturaleza.

En cambio, el caso de Seattle era bien distinto. A unos profesores recién llegados a una universidad extranjera, ese tipo de gestiones les resultan más arduas, sobre todo porque a casi nadie se le ocurriría plantearse, por parecerle un punto improcedente —y aun un desatino—, que un invitado recién llegado pretendiese a su vez invitar a un conferenciante. Empero, también es cierto que en el Department of Romance Languages & Literature el voto de los Crespo valía por dos, pues tanto Ángel como Pilar daban clase inicialmente. Esta renunciaría más tarde a la docencia sobre la cultura de la Ilustración española, pues, a tenor de la normativa fiscal vigente en aquel estado, perdían dinero si ambos cobraban un estipendio, según me contaron y les aseguraron expertos en esta materia. En cualquier caso, lo que importa es que se tomaron la molestia de realizar las diligencias necesarias para propiciar mi estancia, pese al poco tiempo que llevaban allí, como se desprende de la carta cuya lectura reanudo por donde la dejé:

(Desde luego que tienes que venir), pero nos parece que ahora mismo no sería posible porque tienen los planes hechos a un año vista: los planes y el presupuesto. De todas las maneras, vamos a hablarles de ello a los organizadores de las actividades culturales (con quienes todavía no nos hemos visto con calma) y, si hay alguna posibilidad, te avisaríamos por teléfono.

Al hilo de lo que Pilar me decía en la citada carta, referiré una anécdota adicional —y acaso curiosa—: ella me animaba a que les mandase una carta con noticias de mi parte, pero no al departamento, sino a su dirección personal, pues, en sus propias palabras, era una delicia para ambos encontrársela en el buzón, no demasiado alejado de la casa: “Esperamos noticias tuyas, a nuestra dirección particular, porque nos hace ilusión recoger el correo del buzón de metal cubierto de hiedra que hay delante del jardín de la casa”. Creo recordar que no tardé en enviarles una respuesta. Lo que sí pude comprobar *in situ* es que Pilar no había exagerado nada sus sensaciones sobre el buzón, ya que uno de los días de mi estadía en Seattle me pidió que la fotografiase junto a él y, por supuesto, yo satisficé su solicitud.

El resultado de los trámites de Ángel y Pilar fue que el departamento me invitara a dar una charla, por lo cual percibí honorarios, a fin de sufragar mis gastos de avión, que no fueron cuantiosos, en tanto que el vuelo no fue desde España, sino desde otro punto de Estados Unidos, donde me encontraba dictando otras conferencias programadas con anterioridad a la de Washington. A esta coyuntura se hizo alusión en la convocatoria en inglés de mi “gira”, donde se decía: “Professor Balcells presently is on a tour of several American universities”.

Al igual que en Mayagüez, el matrimonio Crespo me hospedaría en su casa, cuya dirección puedo anotar aquí exactamente porque figuraba al pie de la carta antes mencionada: 4750 44th. Av, N.E. Seattle, Wa. 98105 (USA). En dicha casa, y como en la de la isla de Puerto Rico, Ángel nos preparaba habitualmente las comidas a los tres, salvo en algunas ocasiones en las que lo hacía Pilar. Pero él cocinaba con gran satisfacción. Nunca olvidaba ponerse un mandil. De hecho, un día me animé a hacerle más de una foto de esa guisa, instantánea que a él le pareció simpática. Iba ataviado con una vestidura que ni su compañera ni yo lucimos nunca, toda vez que el poeta manchego iba sobrado en los menesteres culinarios,

aliviando así nuestro sentimiento de incomodidad por no ayudarlo en nada más que en preparar la mesa.

Di la charla el 8 de abril en el Padelford Hall, a las dos y media de la tarde. Hablé en español, aunque el título de la misma se anunció en inglés —*The Poetry of Miguel Hernández*—, idioma oficial de la comunidad universitaria en el que Crespo se defendía muy bien, aunque no tanto como su compañera. La presentación corrió a cargo de Gómez Bedate y asistieron varios profesores del departamento, entre los que se contaban Marcelino C. Peñuelas, George Shipley y Suzanne H. Petersen, quien se estaba especializando en estudios sobre el romancero panhispánico en el marco de su pertenencia a un grupo de investigación dirigido por Gonzalo Menéndez Pidal. Recuerdo que se sintió en especial involucrada cuando expuse la relación del poeta de Orihuela con el romancero, si bien le interesaban mucho más los romances de tradición oral, sobre los cuales había publicado ya algunas contribuciones académicas, cuyas separatas me firmó y dedicó. Después del evento nos invitó a cenar en su casa, donde vivía con su hijo Miguel, un pequeñuelo revoltoso de origen español que con sus travesuras le traía de cabeza al tiempo que le alegraba la vida, recargando sus energías.

Mi permanencia en Seattle, en casa de los Crespo, puede compararse a la que viví con ellos en Mayagüez durante el otoño de 1985: la mayor parte del tiempo se destinaba a leer y a escribir, además de escuchar música abstracta, menesteres a los que Ángel sumaba los suyos propios, tales como la preparación de clases, corrección de exámenes, ajuste de calificaciones y recepción de alumnos en su despacho. No puedo resistirme a contar una anécdota que le sucedió el primer día en que fue a dar sus lecciones, con un alumno suyo como protagonista: al verle este con su inseparable pipa en ristre, se acercó a él y le espetó, de buenas a primeras, si no le daba vergüenza ir fumando, con los años que tenía —superaba los sesenta entonces—. Nada le contestó el estupefacto poeta, pero sí me contó después a mí ese suceso, que le había dejado sin habla; lo hizo, eso sí, sin asomo de crítica a aquel joven, más bien a modo de señal de que los tiempos y costumbres no tardarían demasiadas décadas en dar el vuelco que ese extraño lance presagiaba.

El matrimonio Crespo congenió sobremanera con la profesora Suzanne H. Petersen, tanto que ambos la llamaban Suzy. Antes y después de

mi estancia habían tenido la oportunidad de hacer varias excursiones con ella desde Seattle, sede del condado de King; una de ellas a Canadá, Vancouver en concreto, en el automóvil con estructura y capacidad semejante a un *jeep* que esta poseía. Indiscutiblemente, tales salidas constituyen un capítulo de la vida del poeta manchego y la escritora zamorana que sería interesante reconstruir algún día, sobre todo a través de los recuerdos de esta colega departamental que les permitió conocer tantos enclaves y carreteras de singular atractivo panorámico, geológico, faunístico —por las focas de la costa nordeste americana— y botánico.

El fin de semana inmediatamente posterior a mi charla, Suzanne nos llevó, en un viaje de no pocas horas, al estado de Oregón, adonde apenas había traído a la pareja, por rutas que nos solazaron por sus espectaculares vistas al Pacífico, si bien sobre todo nos guió a través de otros parajes de gran belleza dentro del mismo estado de Washington. Ella debió de ser sin duda la autora de una fotografía en la que aparecemos Ángel, Pilar y yo, publicada en el número 97 la revista barcelonesa *Anthropos*, en 1989, un monográfico especial dedicado al poeta con el título de *Ángel Crespo. El tiempo en la palabra*. La foto está en la página 48, pero, lamentablemente, salió demasiado oscura. Es una verdadera lástima, entre otras razones porque no puede apreciarse más que un atisbo de las asombrosas anchas líneas y senderos florales que nos rodeaban y que aquel sábado lucían esplendentes, si bien con un sol un tanto apagado.

Ignoro quién escribiría lo que se dice al pie de la citada instantánea: “Con José María Balcells. Oregón, 1987”. A fin de ubicarla geográficamente, he de matizar que el escenario no fue, al contrario de lo que pueda pensarse, el espacio natural de Oregón conocido como *Wooden Shoe Tulip Farm*. En este lugar había comenzado a celebrarse desde 1986 un festival que aún perdura, al que acude un considerable número de personas cada año, siempre entre la última semana de marzo y la primera de mayo. Estábamos en el momento propicio para hacer esa visita, pero no fue allí donde nuestra generosa guía nos condujo para que gozásemos de esa extensísima área de tulipanes que exhiben sus múltiples explosiones coloristas. El caso es que la foto puede inducir al error de creer que se tomó en Oregón, pero en realidad fue en el estado de Washington. Saqué fotografías ese día a los Crespo y adquirí una postal del sitio para no olvidarme de cómo se llamaba —y sigue llamándose—. En el reverso de

dicha postal puede leerse lo siguiente: *Tulip Fields. Mt. Vernon, Washington. Roozengarde*. Le sigue una sucinta descripción en la que se pondera dicha zona —tan única y excepcional— de tulipanes, narcisos y también de unas plantas conocidas como iris: *Largest grower of tulips, daffodils and irises in the United States*. Aclarado queda, pues, el fallo del pie de la fotografía, acaso por una confusión entre dos extensiones florales que guardan algunas similitudes.

A modo de colofón de mis vivencias en Seattle, voy a dejar constancia de al menos un par de salidas de los perímetros urbanos que Ángel, Pilar y yo hicimos acompañados de Suzanne H. Petersen. Obviamente me mostraron el lago Washington y la bahía llamada Puget Sound, la cual contemplamos desde diversos emplazamientos para que pudiese tomar fotografías desde distintos ángulos. También fuimos viendo lentamente, desde el auto, un buen puñado de casas típicas de la ciudad, muchas de índole colonial, otras muy lujosas y diferenciadas entre sí por la estructura y el color. Entre las excursiones más allá de Seattle, no creo que pueda olvidar nunca la que hicimos a una reserva india, aunque sea por tratarse de la primera que visité antes de mis posteriores entradas a otras de diversos estados norteamericanos. Fuimos a uno de sus restaurantes, donde comimos un salmón ahumado preparado de un modo muy característico. Fue en la población de Neah Bay, casi siempre envuelta en niebla y llovizna. La reserva es tierra perteneciente a los indios Makah, y cuando entramos allí con el vehículo de Suzanne me produjo una sensación muy extraña —por no haberla experimentado antes—, tal vez un punto fantasmal, mientras veíamos a indígenas —pocos, eso sí— dirigiéndose a pie a un lugar cercano, o bien apoyándose al lado de unas casas de estructuras muy básicas.

De entre las salidas urbanas que hicimos Ángel, Pilar y yo recordaré otras pocas. Mientras que en Mayagüez no fuimos al cine, en Seattle sí que lo haríamos. No podría asegurar si vimos la cinta en una sala del legendario Cinerama, en el barrio de Belltown, pero sí que se me quedó grabada en la memoria la película que ellos eligieron ver: una de Woody Allen, que se había estrenado hacía ya unos meses, con Michael Caine y Mia Farrow como protagonistas. No estaba subtitulada, claro está, sino en versión original, y su título era *Hannah and her Sisters*. En el taxi que nos llevaba de regreso a casa, este filme del género comedia dio pie a

vivísimas y entusiastas apreciaciones del matrimonio Crespo. No podía faltar, y no faltó, la visita a un sitio tan emblemático como el *Pike Place Fish Market*, donde Ángel nos fotografiaría a Pilar y a mí frente a la puerta de esa famosa lonja de pescado, con diferencia uno de los emplazamientos más visitados de la ciudad. Recorrer dicho lugar se antoja un disfrute continuo para la vista, y también es una gozada cualquier pequeño intercambio de opiniones con los vendedores sobre el producto de los numerosos y variados puestos. No acudimos como turistas, que tan a menudo copan ese mercado, sino a hacer la compra, aunque el hecho mismo de hacerla ya supone una experiencia inolvidable.

En otra ocasión nos iba a llevar Crespo a una de las muchas tiendas esotéricas de la ciudad, a la que iba de vez en cuando. Allí le fotografié un poco a traición, juraría que sin darse cuenta él, pues no quise perder la oportunidad de captarle tan embebido, o, por mejor decir, extraviado, ante figuras de divinidades, velas y demás enseres, así como barajas de cartas, dispuestos en muebles o colgados de las paredes, a los que tantas significaciones místicas atribuía. El poeta tenía previsto escribir un libro sobre el Tarot y sus Arcanos y guardaba celosamente varias barajas, en alguna de las cuales le vi más de una vez con disposición a desentrañar sus posibles sentidos.

No me parece factible, en tanto que no disponemos de fechas precisas de composiciones concretas del manchego, identificar aquellas que pudo haber creado durante la temporada que vivió en Seattle. Cabe la posibilidad de que allí escribiera algunos textos pertenecientes a distintas cronologías en cuyo margen de datación estuvo comprendida la estancia estadounidense de la primera mitad de 1987, que cito aquí: *Ocupación del fuego* (1986-1989), *La llama entre paréntesis* (1987-1988), *Ni verdad ni mentira* (1985-1994) y *Tercer libro de odas* (1996-1990). Como desecho la idea de arriesgar especulaciones temerarias sobre la adscripción de textos a dicho período, me limitaré a anotar que dos poemas crespianos se inspiraron en espacios geográficos que se corresponden con su estadía, se elaborasen o no entonces.

Una de tales composiciones se incorporó al grupo que, en el volumen tercero de su *Poesía* (1996), se incluiría entre las canciones de una gavilla denominada *Cancionerillo breve*. Lleva por título “Elegía de la niebla de Seattle”. Figura en la página 370 de esa edición, llevada a cabo por Pilar

Gómez Bedate y Antonio Piedra y publicada en Valladolid por la Fundación Jorge Guillén. La otra pertenece al conjunto *El fuego verde*, datado supuestamente entre 1992 y 1994, y se llama “Árboles de Oregón”. Este texto elegíaco se compone de cinco estrofas de tres versos cada una, todos eneasílabos excepto los versos segundo y cuarto, ambos de once. No pretendo detenerme en un comentario de este poema, pues entiendo que no procede en “Lecciones y maestros”, donde el acento se pone en el factor biográfico y no en el poético. Sí me permito señalar que el sujeto lírico ve Seattle envuelta en el aura neblinosa que suele impregnarla, y que, con la aurora, va disipándose en partículas de agua, un fenómeno que tantas madrugadas pudo contemplar Ángel Crespo en Seattle, y al que se alude al final del poema, atribuyendo a la atmósfera un sentimiento de tristeza doliente, pues “hecha lluvia, la bruma llora”. “Árboles de Oregón” puede leerse en la página 302 del tomo tercero de su *Poesía* y fue concebido a modo de poema en prosa. Muy probablemente constituye, en el supuesto de haber sido inicialmente ideado *in situ*, una remembranza de arbolados que allí contempló, acaso en las no demasiadas horas que visitamos juntos dicho estado norteamericano, o tal vez en otro momento. Sin embargo, las alusiones que en el texto se hacen a esos árboles no requieren haber puesto siquiera el pie en Oregón. De hecho, la clave radica en el énfasis sobre el rasgo vetusto de tantas especies de árboles oregonianos, unos de los más antiguos de los Estados Unidos. La ciencia los designa con términos de especialización botánica del todo ajenos al saber del profano; términos a su vez no exentos de seducción poético-lingüística, como nos ha enseñado a ver Antonio Gamoneda en su *Libro de los venenos*. “Árboles de Oregón” acaba invocándolos así: “Árboles de antiquísimo nombre nunca pronunciado”.

Al comienzo de estas páginas sintetiqué muy concentradamente algunas de las principales contribuciones de Ángel Crespo a la poesía española contemporánea, así como a diversas modalidades del ejercicio de la filología, principalmente en los campos de la edición y la traducción. A partir de ahora voy a anotar sus aportes posteriores a 1987, que completan la que pudiera denominarse ficha bibliográfica mínima de este gran intelectual español del siglo XX, de quien se han dado a las prensas diversas obras póstumas desde 1995, fecha de su fallecimiento en Barcelona.

En la primavera de 1988 publicaría Crespo su innovadora biografía *La vida plural de Fernando Pessoa*, una de las primeras elaboradas fuera de

Portugal y traducida a distintas lenguas. Ese mismo año editaría las *Cartas de amor a Ofelia*, del escritor lusitano, con introducción y notas; y en 1989 le tocaría el turno a *Fausto*, tragedia subjetiva del mismo autor. En 1990 daba a conocer uno de sus poemarios fundamentales, *Ocupación del fuego* y diversas traducciones, entre las que destacan la *Antología poética* de Cabral de Melo y *El placer*, primera novela de Gabriele D'Annunzio. Un bienio más tarde vería la luz su versión española de los diarios de Cesare Pavese, con el título de *El oficio de vivir*. Y la siguiente añada me brindó la oportunidad de recoger en un volumen sus *Primeras poesías*, que comprenden desde 1942 a 1949. Poco después saldría el volumen de la *Poesía* de Joan Maragall, donde vertió al castellano sus textos en lengua catalana. En 1994 aparecen las traducciones incluidas dentro del libro *Poetas italianos contemporáneos*; y de 1995 data, por fin, la recopilación de sus estudios sobre Pessoa; *Con Fernando Pessoa*. Son póstumos su libro *Iniciación a la sombra* (1996), los tres tomos de su *Obra poética completa* (1996), los *Aforismos* (1997), la antología de sus *Poemas en prosa* (1998), creados entre 1965 y 1994, las páginas diarísticas incluidas en *Los trabajos del espíritu* (1999) y el volumen *Por los siglos. Ensayos sobre literatura europea* (2001).

Evangelina Rodríguez Cuadros: estudio, experiencia e ingenio

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS

Universitat de València

maria.r.alvarez@uv.es

Deslumbrante. Esa es la palabra con la que definiría a Evangelina Rodríguez Cuadros (Puerto de Sagunto, Valencia) cuando la conocí en la Facultad de Filología de la Universitat de València. Impartía “Literatura Española de los Siglos de Oro” en segundo curso, en un espacio tan singular como díscolo: un aula en forma de “ele” donde parte de los alumnos no podían ver al profesor. Había, pues, que madrugar para llegar con tiempo y coger buen sitio, porque en sus clases todo era extraordinario. No bastaba con oír su voz abrumándonos con sus conocimientos: su increíble facilidad para hilvanar datos con anécdotas, su impecable retórica, la pasión que ponía en sus gestos explicándonos una materia que le entusiasmaba, traspasaban los límites de aquella tarima y nos sumergían en ese gran teatro del mundo que fue la época barroca. Ella era tan impresionante que creo que todos queríamos impresionarla, estar a la altura de sus enseñanzas. Por eso, cuando en cuarto curso volvimos a disfrutar de sus clases de teatro barroco y me propuso dirigirme la Memoria de Licenciatura, fui consciente del privilegio que supone encontrar una maestra.

Y no lo fue solo en el plano académico. Evangelina es una persona destinada a no pasar desapercibida, como sucedió durante aquel consejo de departamento en que se informó de que había vacante una cátedra. Ella era entonces la única doctora; aunque no opositó sola, tuvo que medirse con un bravo contrincante. Su nombramiento data de abril de 1986, pero ya había publicado estudios destinados a dar un vuelco a la Filología, desvelando el lado oculto de un dramaturgo del que todo parecía dicho,

pero que poseía una vis cómica inusitada: Calderón de la Barca, del cual, junto a Antonio Tordera, editó *Entremeses, jácaras y mojigangas* (Madrid, Castalia, 1983) y *La escritura como espejo de palacio: “El Toreador” de Calderón* (Kassel, Reichenberger, 1985), además de escribir la monografía *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* (London, Tamesis Books, 1983). Prueba de que la cultura no conoce fronteras es que el primero de esos libros llegaría a entrar en la casa de un concurso televisivo que se convirtió en fenómeno mundial, *Gran Hermano* (2000), cuyos concursantes tuvieron que escenificar un entremés de Calderón, y para ello exhibieron sin rubor en pantalla la edición de 1983.

Ese afán por recorrer caminos poco transitados, por desenterrar tesoros olvidados, la llevó a realizar otros estudios pioneros que enseguida se hicieron imprescindibles, como los dedicados a la narrativa breve del Siglo de Oro: *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado* (Valencia, Universidad de Valencia, 1979), fruto de su tesis doctoral, leída el 29 de septiembre de 1979. Aquella defensa coincidiría con la venida al mundo del director de *Creneida*, en una suerte de confluencia astrológica entre ambos que se repetiría al presidir el tribunal que tuvo a bien doctorarlo el día de la fumata blanca de Benedicto XVI. Junto a sus pesquisas sobre los responsables de las *Novelas amorosas* (1624) y las *Meriendas del ingenio* (1663), sobresalen la antología *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (Madrid, Castalia, 1986), sus estudios sobre la escritura de mujeres —tan de moda ahora, pero no siempre fue así—, y la reciente edición de *La dama beata* (1655) de su inseparable “Pepe Camerino” (Madrid, Sial Pigmalión, Colección Prosa Barroca, 2024, en prensa).

De vuelta al teatro, nos descubrió la técnica del actor barroco, intuida pero no revelada, atrapada en esos textos dramáticos sin apenas acotaciones donde las palabras de los personajes y la imaginación del público se erigían en artífices de la ilusión teatral. Como bien sabía Lope, un mal actor podía dar al traste con los mejores versos, y lo cierto es que aunque fuese una profesión denostada, también resultaba primordial, porque la diversión es un motor social incuestionable. De ello dio fe Evangelina en *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (Madrid, Castalia, 1998), que merecería el Premio Leandro Fernández de Moratín de Estudios Teatrales ese mismo año, concedido por la Asociación de Di-

rectores de Escena (ADE). Este reconocimiento vendría a sellar la unión entre la crítica literaria y la práctica escénica que, curiosamente, tanto se había resistido a la preceptiva barroca, empeñada en defender un teatro clasicista, pero que acabó por rendirse a ese teatro sin reglas aparentes diseñado por Lope de Vega en su *Arte nuevo* (1609), editado por Evangelina en 2011 (Madrid, Castalia). No quedó agotado el tema, y después vendría *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra, 2012).

Antes de adentrarse en los vericuetos del arte de la representación, ya había desempolvado documentos que dieran a conocer la vida cultural valenciana que tanto fascinó al Fénix de los Ingenios durante ese exilio que derivaría en fructífero aprendizaje. Evangelina sabía trabajar en equipo mucho antes de la llegada de las nuevas tecnologías, y con sus ilustres colegas Josep Lluís Sirera y José Luis Canet editó las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, fundada en 1591 por Bernardo Catalá de Vareliola, en cuyo palacio, una vez por semana, se discutía sobre prosa y poesía, pero también sobre ciencia. Entre 1998 y 2000 publicaron las actas de setenta y seis sesiones, reunidas en cinco volúmenes (Valencia, IVEI [Institució Valenciana d'Estudis i Investigació]-Institución Alfonso el Magnánimo).

Sus clases magistrales, sus numerosas e importantes publicaciones, podrían hacer pensar que ocuparían todo su tiempo. Nada más lejos de la realidad. Evangelina se ha dedicado al Barroco, pero posee un preclaro espíritu renacentista que la ha llevado a desdoblarse, a conjugar su actividad académica con una gestión eficaz y comprometida con las instituciones culturales. Fue la primera Vicerrectora del Área de Posgrado de la Universitat de València, y entre 1989 y 1993 desempeñó el cargo de Directora General de Patrimonio de la Generalitat Valenciana. A ella debemos la conservación de la imponente estructura de los altos hornos y la reconstrucción del teatro romano de Sagunto, así como de la cúpula del Museo San Pío V, que nos transporta del día a la noche, con ese azul intenso por fuera y ese cielo estrellado por dentro que cautiva al visitante en cuanto entra; la primera impresión es la que cuenta, después ya contemplará las valiosas pinturas y retablos que alberga este sorprendente museo de bellas artes.

Impulsaría asimismo la difusión del *Misteri d'Elx*, joya de nuestro teatro medieval representada en agosto y en noviembre, y en torno a esta

última fecha organizó seminarios que reunían a prestigiosos investigadores, además de formar parte del Patronato Rector del *Misteri*. A los monumentos y al teatro los acompañaron los libros, pues otro de sus objetivos fue dotar de bibliotecas los lugares más recónditos, hacer de las letras un patrimonio material, porque a Evangelina le gusta cambiar las cosas para bien, y así entiende la gestión. Directa, como es ella. Quizá por eso rechazó ser *Consellera*, para no correr el riesgo de encerrarse en una torre de marfil.

Nunca descuidó, sin embargo, a sus discípulos, perdidos en las bibliografías de nuestras tesis doctorales. Sobrecogía recoger sus correcciones en aquellos despachos de cargos tan relevantes. Cuando por fin me decidí a escribir el primer capítulo de mi tesis sobre la tragedia del Siglo de Oro, intenté ser lo más sesuda posible, tratando de no dar opiniones personales, de ocultar mi entusiasmo por el tema. Era Navidad. Me lo devolvió con una botella de vino de Sagunto y unas palabras que me hicieron enderezar el rumbo: “la verdadera tesis está en tus notas a pie de página”. Comprendí entonces que la pasión por lo que estudias no está reñida con el rigor de la investigación. Y encontré el camino de baldosas amarillas.

Tuve la suerte de recorrer muchos tramos con ella. Coincidimos en Bolonia. Yo como becaria, ella como profesora de un curso en la Università. ¡Qué frío hacía! Un día gris cogimos un tren a Parma, y aunque no pudimos ver el Teatro Farnese, nos topamos con un artilugio digno del mismo: el más curioso de los buzones, situado casi a ras de suelo, y solo para unos usuarios concretos. No reuníamos los requisitos, pero no había otro en los alrededores. Entonces los recuerdos viajaban en forma de postal, y Evangelina siempre tenía unas líneas para sus seres queridos. Temiendo ser grabadas y muertas de risa, nos atrevimos a echar allí nuestras postales; aún seguimos sin comprender el sentido de tan extraña ranura. Memorable fue también aquel Congreso en Lisboa en 2015, donde vivimos algún que otro episodio digno de un entremés. Y ese largo viaje en tren hacia Logroño en octubre de 2023, en el que no dejamos de hablar durante horas...

Evangelina Rodríguez Cuadros ha pronunciado conferencias plenas, publicado estudios de referencia, impartido clases extraordinarias, dirigido tanto tesis como gabinetes académicos y culturales sin ceder a la tentación de subirse a las alturas, de mirar desde arriba, de alejarse de lo

que realmente importa. Es tan brillante como afectuosa; quizá por eso me dijo un día que tan importante como hacer una buena edición de Calderón es saber hacer un buen puchero. Porque también sabe cocinar, y siempre ha cuidado de los suyos con esmero. Tuvo la paciencia de reunir las cartas que su padre le escribió a su madre durante la guerra y regalárselas a sus hermanas en Navidad. Su edición más emotiva, aunque no figure en su magnífico y dilatado *curriculum*. Como tampoco la ilusión con la que un año se disfrazó de Rey Mago en la cabalgata de su pueblo a petición del Ayuntamiento, que la convirtió en una de sus ilustres majestades. Más tarde volvería a honrarla concediéndole el Premio Memoria Industrial y Movimiento Obrero Gonzalo Montiel (2022) por su defensa de la memoria democrática, industrial y obrera del Puerto de Sagunto, y en 2023 le ha otorgado la Medalla de Plata de Sagunto, al tiempo que Onda Cero la distinguía con el premio Arte y Cultura.

Se ha adentrado también en el campo de las humanidades digitales, dirigiendo el portal que la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes consagró a Calderón (2000), y la sección *Ars Theatrica* de Teatro Clásico Español, incluida en el servidor *Parnaseo*. Allí se encuentra también otro de sus magnos proyectos: el *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro del Siglo de Oro (DPESO)* (2009-2017), cuyo germen surgió en la tesis que me dirigió, donde comenzamos a reunir ese léxico especializado que había que ir capturando al vuelo en tratados, textos dramáticos y cualquier documento que ofreciera pistas sobre el entramado teatral. Aquel viaje hacia un conocimiento agazapado en los recodos del camino llegó a buen puerto con el timón firme de Evangelina, liderando un equipo decidido a rastrear las huellas del pasado y a desvelar en toda su plenitud las dimensiones semánticas de aquellas voces que conformaron la técnica del actor barroco y esa caja de Pandora que fue el teatro del Siglo de Oro, donde todo era posible con un pensamiento ligero que siguiera a la comedia “doquiera que fuese / sin perderme ni cansarse”, como diría Cervantes en *El rufián dichoso* cuando reconoció el acierto de Lope de Vega en los escenarios. Ha resultado ser mucho más que un diccionario al uso, tal y como Evangelina explica en su última monografía, *Las palabras y las cosas en el corral de comedias* (Valencia, Universitat de València, 2023), que constituye además un homenaje, por parte de la Universitat de València, a su excepcional singladura. Ya en 2008 la había distinguido

encargándole pronunciar la lección magistral durante el solemne acto de apertura de curso; el tema elegido fue “Los estudios literarios en la Universitat de València o la literatura como paradoja”.

Honesto estudio, larga experiencia e ingenio —“coisas que juntas se acham raramente”—, los tres pilares sobre los que asentó Luís de Camões en *Os Lusíadas* (1572; canto X, estrofa 154) una vida plena, podrían definir también la trayectoria de nuestra maestra, una mujer que siempre ha ido por delante de su tiempo, que estudió con ahínco, que demostró con creces su valía, y cuya inteligencia prodigiosa la condujo al púlpito universitario y le granjeó puestos destacados en la administración, donde demostró su voluntad de servicio, su anhelo de superación.

Con todo, tras una carrera tan sólida como incuestionable, deslumbrante en todos los ámbitos, el lema de Evangelina Rodríguez Cuadros es “Aún aprendo”, forjado con la humildad de quien cree no saberlo todo, con el talento de quien se niega a perder la curiosidad por lo que está por venir, con el talante de quien saborea los momentos como un aprendizaje diario. Nosotros, tus discípulos de entonces, ya no somos los mismos, pero continuamos aprendiendo de ti, de tu ejemplo. Nos enseñaste bien. Nos enseñaste mucho. Gracias.

Reseñas

*La Biblia y los humanistas.
Un viaje a la cultura del siglo XVI*

FRANCISCO JAVIER PEREA SILLER (ED. Y COORD.)

Córdoba, UCOPress, 2022, 226 pp.

El siglo XVI conocería un inusitado desarrollo de la labor filológica que el movimiento humanista propició en torno a las Sagradas Escrituras. No obstante, lo cierto es que en toda empresa de esta índole hubo que hacer frente también al advenimiento de diversos obstáculos, ligados a tres hitos: el origen y la expansión del protestantismo, la celebración del Concilio de Trento y, en el caso particular de España, la sospecha que suscitaban las minorías judeoconversas, aspecto que limitó con frecuencia el cauce de los estudios hebraicos. Las bibliotecas antiguas de Córdoba custodian valiosos ejemplares que se hacen eco del impulso dado por el humanismo a cuatro frentes de la filología bíblica: la edición de los textos en sus lenguas originales, la lexicografía y la gramaticografía hebrea y griega, la traducción del texto —tanto al latín como a

las lenguas vulgares— y la hermenéutica.

La Biblia y los Humanistas. Un viaje a la cultura del siglo XVI, obra editada y coordinada por Francisco Javier Perea Siller (Universidad de Córdoba), es el segundo fruto de una profunda revisión del fondo antiguo de las bibliotecas históricas cordobesas, siendo el primero de ellos la exposición que entre el 7 de abril y el 2 de junio de 2022 acogieron la Biblioteca Diocesana y el Convento de los Carmelitas Descalzos de Córdoba. De sus fondos provenían 43 de los 44 ejemplares que conformaban la muestra, a la cual se sumó el volumen sexto de la *Biblia Políglota Complutense*, cedido por el Instituto de Enseñanza Secundaria Séneca. La obra ofrece un estudio estructurado en tres secciones que profundizan en el texto y la historia de cada obra.

La primera sección, “Avatares de la filología en torno a la Biblia:

itinerario histórico y temático” (pp. 17-80), a cargo del profesor Perea Siller, se perfila como un estudio introductorio, aunque la revisión historiográfica abarca el vasto periodo comprendido entre las *Adnotaciones* de Lorenzo Valla (1449) y la fecha en que se publica la *Vulgata sexto-clementina* (1590). A este lapso de tiempo hemos de sumar el periodo que recoge las décadas finales del siglo XVIII, cuando aparece la *Biblia de Scío*, primera traducción católica de la Biblia al español. Esta primera parte se subdivide en siete apartados —y un octavo a modo de epílogo— que clarifican la sucesión cronológica, secuenciada por temas, que vertebraba el recorrido por las obras de los humanistas más destacados del ámbito de la filología bíblica.

Se presentan los primeros resultados de la aplicación del método humanista a la Sagrada Escritura, tarea iniciada por Valla con el cotejo de distintos manuscritos de la *Vulgata* de san Jerónimo, y también con los originales hebreo y griego, en “Humanismo y texto bíblico: la revisión de la *Vulgata*” (pp. 17-22). Dentro de sus *Adnotaciones* (1449), el italiano llegaba a la conclusión de que el texto se había ido alterando, por lo que animaba a emprender su revisión y ulterior

corrección. Fue Erasmo de Róterdam quien se encargó de hacer que esta obra llegara a la imprenta en 1505, tras hallar el manuscrito en la abadía de Parc. Basándose en las ideas que se detallan en ella, publicó en 1516 una edición del Nuevo Testamento griego que incluía un nuevo traslado al latín. En España destaca Nebrija, quien participó en la edición de la *Biblia Políglota Complutense*. Este proyecto despertó en el nebricense el afán por enmendar el texto de la *Vulgata*, dando como resultado la denominada *Tertia Quinquagena* (1516), una obra en la que propone 48 lugares de la Escritura que, a su parecer, debían corregirse.

El interés por cotejar los originales en hebreo y griego incentivó la elaboración de las «Ediciones de la Biblia en lengua original» (pp. 22-28). En una primera aproximación, los humanistas cristianos empezaron a editar determinados libros de la Biblia, como es el caso del *Psalterium* (1516) de Agustín Justiniani. También se plantea como ejemplo señero el caso de la *Biblia de Estrasburgo*, aunque el estudio se hace más profundo al llegar al que fue sin duda el proyecto más ambicioso de estas primeras décadas: la citada *Biblia Políglota Complutense*. Además de aportar

una detenida descripción del proceso de fijación del texto, se incide en la influencia de Alfonso de Zamora y Cipriano de la Huerga en la metodología exegética de la Universidad de Alcalá.

El estudio de los textos bíblicos en sus lenguas originales hace necesario el manejo de “Gramáticas, diccionarios y tratados de hermenéutica” (pp. 28-35). Perea Siller presenta primero las obras sobre gramática y lexicografía hebrea y griega. En el terreno de la gramática hebrea, se dan cita trabajos como el de Alfonso de Zamora (1515), Sante Pagnini (1526), Martínez de Cantalapiedra (1548) o Roberto Bellarmino (1578). Dentro de la revisión de los diccionarios de hebreo-latín, se destaca nuevamente la contribución de Pagnini (1529), así como la obra del luterano Johann Forster (1564) y la del agustino Marco Marini (1593). En el caso del griego, se revisan primero algunas gramáticas bizantinas y después las más destacadas del panorama de occidente, como las de Clenardo (1530), Vergara (1537) o el Brocense (1581). La producción lexicográfica se describe atendiendo a la misma distinción y especificando, además, cuáles fueron los trabajos más influyentes: los léxicos (1532 y 1554) de Guillaume

Budé y el *Thesaurus graecae linguae* (1572) de Henri Estienne.

Siguiendo el orden propio de la labor filológica, del sentido literal del texto pasaríamos a la búsqueda de uno alegórico y místico; de ahí que, en segundo lugar, se expongan las obras más destacadas de la tradición hermenéutica desarrollada en el periodo humanista. En la primera mitad del siglo xvi tiene singular relevancia —también en este ámbito— el hacer de un autor ya mencionado: Pagnini, a quien debemos la amplia *Isagoge ad sacras literas* (1523). Anticipando el desarrollo de un apartado posterior, el investigador saca a colación las medidas que se promulgaron en el Concilio de Trento (1545-1563) en lo concerniente a la exégesis bíblica, ya que el hecho de abogar por el magisterio y los padres de la Iglesia como criterios para la fijación del sentido de los textos sagrados trajo consigo discrepancias en la metodología exegética que, en el peor de los casos, ocasionaron el encarcelamiento de humanistas como el citado Martínez de Cantalapiedra, autor del *Hypotyposeon theologiarum sive regalrum ad divinas Scripturas intelligendas libri decem* (1565).

Pero antes del Concilio aparecen también “Nuevas traducciones

latinas” (pp. 35- 38) de la Biblia. Por su relevancia y difusión, en este cuarto apartado se destacan dos obras. La primera se debe al dominico Sante Pagnini: *Veteris et Noui Testamenti noua translatio* (1528), pionera a la hora de presentar la división en capítulos y versículos que hoy se maneja. La segunda es la *Biblia de Vatablo* (1545), impresa en las planchas de Robert Estienne. Recibe tal denominación porque incorpora una serie de comentarios atribuidos a François Vatable, un biblista muy valorado en la época, tanto en suelo católico como protestante.

Poco después se vuelve a abordar la relación entre “El Concilio de Trento y la Biblia” (pp. 38-45), atendiendo a las consecuencias de las decisiones conciliares en lo referente a dos empresas. La primera de ellas es la reforma del texto de la Vulgata, convenida con objeto de lograr una edición depurada, que daría como resultado la denominada *Vulgata sexto-clementina* (1590). El proceso de conformación del texto se narra desde la colación de los manuscritos latinos, llevada a cabo por el dominico Jean Hentenius, hasta la propuesta de corrección de François Luc de Bruges a partir de una reedición del año 1593. La segunda gran empresa

de las décadas finales del xvi es la *Biblia Polígloa de Amberes* (1568-1573), cuya elaboración también se describe con sumo detalle. Especial atención merece la figura de Benito Arias Montano, encargado de la supervisión de la obra y de los tratados de hermenéutica que conforman el volumen VIII, no exento de críticas debido a que la exégesis del biblista fue interpretada en clave cabalística.

El sexto apartado de esta primera parte, “Sobre traducir la Biblia en español” (pp. 45-59), da a conocer las dificultades que desencadenó la traducción del texto bíblico en España, donde la cuestión protestante agravó el temor a la herejía suscitado por los diversos juicios compilados. A ello se unía la ocurrencia de que las minorías judeoconversas podrían recurrir a determinados libros del Antiguo Testamento para practicar en secreto su fe. Fruto de tales inquietudes, se desarrolla la censura de libros, una actividad que generó enfrentamientos jurisdiccionales entre la Inquisición española y la romana. Un panorama tan convulso explica que las traducciones al español sean elaboradas por autores exiliados, huidos o expulsos del país, por estar vinculados al judaísmo o al protestantismo. En el recorrido

por estas paráfrasis ocupan un lugar privilegiado dos títulos: la *Biblia de Ferrara* (1553), una publicación judía, y la *Biblia del Oso* (1569), obra plenamente protestante de Casiodoro de la Reina. El primer traslado “católico” al castellano no llegaría hasta el último decenio del siglo XVIII. Se trata de la *Biblia de Scío*, una traducción de la Vulgata dividida en diez volúmenes que vieron la luz entre 1790 y 1793.

Javier Perea continúa la trayectoria de la labor humanista en el panorama posterior al Concilio de Trento (“Exégesis, estudio, predicación”, pp. 59-67). Se condensan aquí una serie de episodios de censuras y procesos inquisitoriales desencadenados por las dos posturas que marcaron la producción exegética de la época: de un lado, la visión de los escolásticos, aferrados a la Vulgata y a los comentarios de los padres de la Iglesia; de otro, los hebraístas, partidarios del trabajo filológico. La obra de fray Luis de León también se revisa en este riguroso examen de la exégesis bíblica, así como la producción de la Compañía de Jesús, cuyo interés fue el conocimiento del trasfondo histórico de los textos sagrados.

En síntesis, el recorrido trazado en este primer bloque pone de manifiesto cómo, a pesar de las vicisi-

tudes que la filología bíblica tuvo que encarar a lo largo del siglo XVI, en los colegios y conventos el interés por el estudio de los textos bíblicos en sus lenguas originales avivaba el fervor del movimiento humanista.

La segunda sección, «Monográficos» (pp. 83-123), está constituida por un total de nueve estudios elaborados por filólogos y exégetas de distintas instituciones y especializados en algunas de las 44 obras de la muestra. Por la influencia de su quehacer humanista, se hace necesario reparar en «La filología bíblica de Nebrija» (pp. 83-87), capítulo firmado por Víctor Pastor Julián (Asociación Bíblica Española), donde se profundiza en el texto de la *Tertia Quinquagena* (1516), así como en la apología elaborada por el nebricense en defensa de la aplicación de la gramática para la correcta comprensión de la Sagrada Escritura. En el segundo estudio, Juan Pedro Monferrer (Universidad de Córdoba) lleva a cabo una pormenorizada descripción del «Octaplum Psalterii» (pp. 89-92) a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Provincial de Córdoba. La influencia de los postulados de Lutero determinó la división en cuatro volúmenes de «La Biblia de Estrasburgo» (pp. 93-96), el objeto

del tercer trabajo de esta sección, donde Israel Muñoz Gallarte, también de la Universidad de Córdoba, narra el proceso de edición y difusión de esta obra.

En ocasiones, la demanda impone un formato mucho más manejable. Este es el caso de «La Biblia hebrea en 16^o de Robert Estienne» (pp. 97-101), cuya primera edición en 4^o tuvo tanto éxito que se prepararon otras en formato mucho más reducido para que resultase más cómodo su transporte y uso, como explican en el cuarto capítulo María Victoria Arredondo Ramón (Biblioteca Diocesana de Córdoba) y el doctor Perea. La siguiente aportación, «Una caja de preciosas herramientas: el sexto volumen de la *Biblia Políglota Complutense*» (pp. 103-106), es obra de Jesús de Prado Plumed, del equipo *SAPRAT, EPHE*. El volumen sobre el que versa, impreso en 1515, contiene un diccionario enciclopédico del hebreo y arameo bíblicos, ya que cada lema se ilustra con citas de las Escrituras mediante las que se ejemplifican las distintas acepciones. También en esta línea didáctica destacan «Los *Rudimenta hebraica* de Francisco Farfán» (pp. 107-109), que tratan de clarificar los aspectos más básicos de la lengua judía. Su estudio y descripción se deben a Santiago García-Jalón de

la Lama (Universidad Pontificia de Salamanca). La problemática planteada por «Los índices romanos de libros prohibidos» (pp. 111-113) también tiene cabida en esta sección monográfica. Manuel Peña Díaz (Universidad de Córdoba) se remonta al papado de Pablo IV y Pablo V para detallar la actuación de la Congregación del Índice. Su difusión y éxito convierten a «La Biblia del Oso» (pp. 115-118) en la más leída y aceptada en el mundo protestante de habla española. Sergio Fernández López (Universidad de Huelva), autor de este octavo trabajo, detalla las circunstancias que llevaron a Casiodoro de la Reina a defender la lectura de las Escrituras en vulgar. Cierra esta segunda sección el estudio titulado «Fray Luis de León, el primer exegeta entre los salmanticenses» (pp. 119-123), de José Manuel Díaz Martín (Biblioteca Diocesana de Mallorca), donde se pasa revista, entre otros temas, a la forma en que el agustino se calificaba a sí mismo en la portada de sus paráfrasis y comentarios.

El tercer bloque de la obra recoge el «Catálogo de la exposición» (pp. 125-213). Estas páginas aportan una descripción en la que, a modo de ficha bibliográfica, se detallan los aspectos más destacables de cada uno de los ejemplares mostrados.

Los datos se acompañan de reproducciones facsímiles de la portada de cada libro. Una lista de «Reper­torios bibliográficos» (pp. 215-219) y la «Relación de obras expuestas» (pp. 221-226) ponen fin a este trabajo, donde se da meticulosa cuenta del inestimable valor que poseen los fondos de las bibliotecas históricas cordobesas.

En rigor, el recorrido trazado por las 44 obras que formaban parte de la muestra permite conocer los principales problemas a los que se enfrentó la filología bíblica, cuyos efectos se concretan en los hitos más notables de la labor desarrollada por los humanistas. Todo ello presentado con absoluta claridad expositiva en un texto perfectamente articulado, que proporciona una perspectiva de la sucesión de los acontecimientos, al tiempo que profundiza en los aspectos relativos a las obras. Los nueve trabajos monográficos que integran la segunda sección aportan una revisión más pormenorizada de algunas de las obras más representativas de las que se incluyen en este completo itinerario por el devenir del texto de la Biblia.

Andrea María Requena Millán
Universidad de Sevilla

*The Melancholy Void: Lyric
and Masculinity in the Age of Góngora*

FELIPE VALENCIA

Lincoln, University of Nebraska Press, 2021, 354 pp.

The Melancholy Void: Lyric and Masculinity in the Age of Góngora de Felipe Valencia ofrece una interpretación innovadora y original de la poesía del llamado “Siglo de Oro” en España a partir de una trilogía conceptual: masculinidad, melancolía y lírica. Este marco teórico está sólidamente anclado en una lectura atenta e informada de fuentes históricas, filosóficas y retóricas. En efecto, Valencia basa su ejercicio hermenéutico de la poesía de la que denomina “edad de Góngora” —y la elección de esta denominación tampoco es casual— en la relación siempre ineludible entre filosofía o ideologías, por un lado, y teoría y práctica poéticas, por el otro. Ciertamente, es tarea difícil pretender deslindar la producción literaria de determinada época histórica —y sobre todo si esta época se trata del Renacimiento y el Barroco españoles— de los contenidos culturales e ideológicos

que circulaban ampliamente en dicho periodo, y que conformaban las lecturas de individuos, por regla general, cultos e instruidos: los propios poetas.

En este sentido, el autor observa en la melancolía uno de los temas más fértiles de la filosofía del Renacimiento, cuyos discursos en torno a esta temática retomaban materiales, como cabría esperar, de la Antigüedad y la Edad Media, tanto paganos como cristianos. Y dentro de estas vertientes interpretativas, la que resultó ser fundamental para el desarrollo de la poesía española, según Valencia, es la que declaraba la relación entre la melancolía, por un lado, y por el otro la creatividad artística, la imaginación desaforada, el talento, el amor o deseo e incluso la conquista y la violencia; siempre desde una perspectiva sexuada que, a la vez que cifraba en el hombre la consolidación de estos fenómenos psicológicos, le negaba

a la mujer la posibilidad de comprenderlos o tan siquiera experimentarlos.

El sujeto de la poesía que estudia el autor es, en esencia, un sujeto melancólico, que imagina continuamente la figura o fantasma de su amada, objeto de deseo, a la que no puede ni debe poseer, y en cuya búsqueda mental basa su quehacer poético: “The melancholy subject prefers a phantasm of the object to the object itself because the phantasm does not requite his desire, or desire cannot possibly be attained, or maybe the object never even existed” (30). En este sentido, la lectura que hace Valencia del soneto 13 de Garcilaso de la Vega, interpretación con la que nos introduce en su argumentación, resulta tremendamente reveladora. No solo porque este poema, junto con el soneto 33 del mismo poeta, terminaría siendo la piedra angular sobre la que se edificaría —dada la relevancia de la figura de Garcilaso en el panorama de las letras españolas auriseculares— la poética “masculinista”, vale decir machista, que explora el autor, sino porque dicho soneto supo encapsular la economía subyacente en el drama del deseo melancólico.

Pero hay más: para Valencia ambos poemas representan tam-

bién en sí mismos una poética de la lírica, que reflexionan sobre el sentido de un género apenas discernible y en lo absoluto coherente para aquella época. Para el autor, quien retoma la línea interpretativa planteada por Leah Middlebrook en *Imperial Lyric*, hay aquí, pues, dos discursos que comparten una génesis similar y que discurrirán por caminos análogos en, al menos, la siguiente centuria, reflejándose el uno en el otro: el lírico y el machista, con la melancolía como piedra de toque: “«[...] in Garcilaso’s sonnet 13 «the poetics of the lyric is really a poetics of masculinity»” (18). En este soneto, la persecución a la que Apolo somete a Dafne, con el objetivo de violarla; la inmolación de Dafne, convertida en laurel; el llanto con que el impotente dios riega la tierra donde se produce la metamorfosis ovidiana, se convierten en paradigma simbólico —explica Valencia— de lo que habría de ser más adelante la justificación de la lírica como género poético machista: el poeta que para hacer poesía, para afirmarse como sujeto lírico masculino, debe atormentar a una mujer en cuyo sufrimiento, en cuya ausencia, en cuyo fantasma, más que en el hecho de poseerla, se basa la producción poética. Vale la pena citar aquí *in extenso*

el que quizá sea uno de los pasajes más significativos del libro y de su argumentación:

This psychic economy dictates that the rape of Daphne must be attempted but forcible penetration cannot be accomplished. Transformed into a laurel tree, Daphne disappears as an attainable object of desire endowed with humanity and voice. The poet who sings of her transformation replaces her instead with a mute sign. As the laurel, she stands as a “symbol” of Apollo’s defeat, that is, of the melancholy deferral of the lyric singer’s desire; as a remnant of the beautiful spectacle of the suffering of a woman; and as a monument to the artist’s desire to mortify the female beloved (30).

Y también conviene destacar un aspecto en el que Valencia se detiene explícitamente a propósito de su lectura de este poema, a pesar de permear entre líneas la totalidad de su argumentación, y que constituye, a mi modo de ver, una de las más atrevidas aportaciones intelectuales del libro: la denuncia no ya tan solo de un imaginario machista, sino de una auténtica cultura de la violación en la España altomoderna y, lo que resultaría aún más

chocante, en la interpretación y comentario erudito sobre los textos poéticos de esta época por gran parte de la academia moderna y contemporánea a ambos lados del Atlántico: “None, to my knowledge, has called the will to rape by its name” (13).

La otra vertiente del despliegue melancólico y machista de la poesía aurisecular española que identifica este autor será la que bebe del famosísimo soneto 33 del mismo Garcilaso. En este caso, el sujeto lírico masculino, contemplando la ruina cartaginesa, se apropia de la voz de Dido, ultrajada y humillada. La identificación que el sujeto lírico plantea con su propia figura histórica, a través del vocativo de “Boscán” del primer verso, resulta en este sentido, según Valencia, sumamente importante, porque nos habla de una empresa imperialista y violenta con la que el poeta se identifica y que acarrea como consecuencia necesaria el despojo y saqueo de un sitio que, metonímicamente, se reconoce como femenino: la Cartago de Dido. El lamento, la expresión lírica de Garcilaso en los tercetos de este poema, arrebatando las palabras que en propiedad le pertenecen a Dido, se convierten aquí en corolario de un acto de agresión masculino.

Ahora bien, esta “masculinización” de la lírica que explora el autor en este libro debe interpretarse a la luz de dos fenómenos: por un lado, la acusación que de “afeminada” recibió la revolución italianista emprendida por Juan Boscán y por Garcilaso, ante la cual ambos poetas —en especial este último, entiende Valencia— habrían reaccionado al intentar “masculinizar” su poesía, al querer presentar la lírica como un discurso masculino en esencia; y, por el otro, el rival y renovado interés por la épica, género poético a carta cabal y con un milenario prestigio a sus espaldas. En este último punto, el autor concuerda con el parecer de buena parte de la historiografía literaria de las últimas décadas, que identifica un proceso de decadencia del género épico en la España del siglo XVI al tiempo que ganaba aceptación el poema lírico. Valencia, al contrario —a zaga de los trabajos de Frank Pierce, Maxime Chevalier, Elizabeth Davis, entre otros—, ve en la épica un género intacto en su reputación, preeminencia y, sobre todo, popularidad, citando cuatro hechos para su defensa: la poca distribución en imprenta de poesía lírica, con muy contadas y notables excepciones, antes de 1570; el auge de los libros de caballerías, en

respuesta a la épica culta italiana; la subsiguiente traducción de epopeyas clásicas y de las mencionadas epopeyas cultas italianas; y el hecho de que Garcilaso y Boscán, en efecto, sí que se apropiaron de la épica en su empresa poética.

Es por tal razón que el análisis de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, que constituye el primer capítulo del libro, adquiere especial interés en vista del aparato argumentativo que plantea el autor. Valencia expone de qué manera Ercilla, en su poema épico, problematiza el género lírico en la figura de las heroínas araucanas, de cuya voz, siguiendo la senda del Garcilaso del soneto 33, se apropia. La atribución renacentista de un carácter femenino a la lírica o a aquellos que podía considerarse como lírico (verbigracia, los lamentos amorosos de dichas heroínas, imitadoras de Dido) resulta clave en este sentido, y la apropiación de dicho registro por parte de un poeta épico como Ercilla, en un acto de magistral ventriloquía, no solo presupone dicha dicotomía genérica sino que sirve como base de, entre muchos otros propósitos, una ostentación de excelencia artística e imitación garcilasiana, así como de una “afirmación de masculinidad y heroicidad” por parte del poeta.

El siguiente capítulo estudia la figura de Fernando de Herrera, tanto en su faceta de comentarista de Garcilaso —y, por ende, de teórico de la poesía— como de autor lírico, junto con el proceso de masculinización y heroización a que somete su propio sujeto lírico a través del modelo garcilasiano de Apolo y de Orfeo como complemento. El capítulo tres se dedica a *La Galatea* de Miguel de Cervantes y a su exploración de lo lírico en relación con el sexo, la melancolía, el deseo masculino (de los pastores) y la objetivación de la mujer (pastora). El cuarto analiza la poesía de Juan de Arguijo como imitador de la vertiente poética iniciada por Garcilaso en el soneto 33. Finalmente, el quizá más complejo y ambicioso del libro aborda las dos grandes obras de Luis de Góngora: el *Polifemo* y las *Soledades*. En ellas ve Valencia la más clara y rica articulación de la poética que intenta explicarnos a lo largo del libro: la construcción de sendos sujetos líricos, Polifemo y el peregrino, respectivamente. Estos se definen como masculinos y en su drama amoroso encuentran la raíz de su “melancólico vacío” —que ellos mismos crean al imaginar una figura femenina a la que anhelan subyugar en tanto objeto de deseo

y, por ende, de conquista y violencia—, así como de su consiguiente tarea poética, vinculada a su “fiero canto” y “métrico llanto”.

En conclusión, este es un libro que, a través de una lectura atenta y originalísima de los textos primarios, informada principalmente por los estudios de género, indaga sobre las raíces de la lírica, en su situación social e histórica, como fenómeno ideológico y cultural de características singulares y como resultado de las preocupaciones y ansiedades de un sujeto real, el poeta español de los siglos XVI y XVII, inmerso en una compleja red de lecturas e influencias. De ese modo, renueva debidamente para nuestro tiempo, con lentes frescas y actuales, nuestra mirada sobre hitos fundamentales del canon poético aurisecular.

Simón A. Villegas

University of Massachusetts, Amherst

Celestiales desatinos: Antología de almanaques literarios del siglo XVIII (1733-1767)

EVA MARÍA FLORES RUIZ (ED.)

Gijón, Ediciones Trea, 2022, 198 pp.

Celestiales desatinos. Antología de almanaques literarios del siglo XVIII (1733-1767) es una selección de textos pertenecientes al que fuera uno de los géneros más cotizados del segundo tercio del setecientos (c. 1730-1770): el almanaque. De carácter misceláneo, formaba parte de la categoría de las incipientes publicaciones populares y “de masas” y originalmente perseguía un fin práctico —mostrar pronósticos, noticias y calendarios—; sin embargo, dicho fin se iría desdibujando —o mejor, hibridando— gracias a la intervención de uno de los más importantes cultivadores del género: Diego de Torres Villarroel. El polígrafo salmantino introdujo cambios tan significativos en el almanaque —más tarde reproducidos hasta la saciedad por sus seguidores— que este devino un género “literario”, sobre todo a raíz del recurso a la narrativización y a la redacción de prólogos “metaliterarios”, pero sin abandonar su naturaleza ensayística. En-

tiéndase el adjetivo “literario” no en el sentido específico de creación artística, sino según su acepción de la época, bastante más amplia (“lo que pertenece a las letras, ciencias o estudios”, Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, 1734).

Eva María Flores Ruiz reúne en esta antología a algunos de los más destacados epígonos del Gran Piscador de Salamanca: Francisco de León y Ortega, Germán Ruiz Callirgos, Gómez Arias, Francisco de la Justicia y Cárdenas, Francisco de Horta Aguilera, Pedro Sanz, Jorge de Cárdenas, Isidoro Ortiz Gallardo Villarroel y Antonio Romero Martínez Álvero. Escritores todos ellos menores, pero cuyas obras resultan representativas del gusto coetáneo, máxime tratándose de un género tan popular como el almanaque. En palabras de la investigadora, la colección sobrevuela “la aparente homogeneidad de estos humildes textos” para “espigar voces y hallazgos de un interés lite-

rario genuino y de valores propios” (p. 17). Se recogen, asimismo, el prólogo y la introducción de dieciocho almanaques que, comenzando en 1733, época dorada del género, nos llevan hasta 1767, año de su prohibición.

Pero es Francisco de León y Ortega, según Flores Ruiz, el “mejor de los escritores aquí reunidos”, definido por Durán López como el más “acabado imitador” de Torres Villarroel. Mención aparte merece también Isidoro Ortiz Gallardo Villarroel, polígrafo de fácil pluma y uno de los seguidores más cercanos al maestro del almanaque, además de su sobrino. Igual de interesantes son los prólogos de Gómez Arias, quizás el más curioso de los autores de la antología, pues su producción es tan amplia como heterogénea y está atravesada por una constante *vis* polémica.

Los almanaques son descritos volandera y jocosamente por los propios escritores como “opusculillos”, “tratadillos”, “socaliñas”, “apócrifos rebuznantes” o “celestiales desatinos” —hallazgo léxico este último de León y Ortega que sirve de título a la selección—. Este grupo de “piscadores” era del todo consciente del carácter ficticio e inventivo de la escritura de un almanaque, sobre todo si pretendían seguir el estilo

“torresiano”; de ahí que se hable de una “conciencia libre y descargada de los piscadores” (p. 13) y que la ficción literaria, en sus diferentes niveles y grados —de la alegoría al costumbrismo realista—, encuentre fácil acomodo en tales textos. Las alusiones a la “mentira” son continuas en prácticamente la totalidad de los proemios compilados, un aspecto muy relevante que permite conectar, como decía, la ficción literaria con la invención divinatória. Al fin y al cabo, el almanaque del siglo XVIII es un género muy peculiar, acaso exquisitamente popular, y como tal admite cierta libertad de creación; en este sentido, debe mucho todavía a la poética barroca de lo curioso y lo admirable, pues juega con la superstición y las creencias —o mejor dicho, con la credulidad— del vulgo, como bien prueban los testimonios aquí reunidos. El género empezaría a evolucionar a finales del setecientos, pero sobre todo a partir del ochocientos, cuando se torna en un registro o catálogo de datos más prácticos o técnicos, acorde con el cambio de paradigma ideológico que trajo consigo el nuevo siglo.

La antología de Flores Ruiz se enmarca dentro de un renacer de los estudios sobre este tipo de literatura “periférica” o “menor”. Sin

contar los trabajos sobre Torres Villarroel, hubo que esperar hasta 2015 para leer un estudio de conjunto acerca de los almanaques literarios decimonónicos, gracias, entre otros, a la labor de Fernando Durán López, quien ha coordinado dos monografías muy recientes: *Tras las huellas de Torres Villarroel. Quince autores de almanaques literarios y didácticos del siglo XVIII* (Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2022) y *Torres Villarroel y los almanaques. Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII* (Madrid, Visor, 2022).

En suma, la utilidad de una colección como la de Flores Ruiz reside ya no tanto en la calidad literaria de sus textos como en su valor testimonial y sociológico, en tanto que permite una reconstrucción bastante exacta del gusto del lector medio del Siglo de las Luces. Resulta paradójico que los géneros menores, también designados “subliteratura”, raramente sean objeto de estudio por parte de la historiografía literaria, pese a contarse con frecuencia entre los más leídos de su tiempo. De ahí que, a fin de devolver una imagen menos sesgada de un determinado contexto cultural, sea preciso aunar el análisis de la recepción y pervivencia de los “clásicos” con el estudio de la litera-

tura popular, exitosa pero consustancialmente periférica.

Daive Mombelli
Universidad de Alicante

La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del Medievo en el siglo XIX

MERCEDES COMELLAS (COORD.)

Sevilla, EUS, 2022, 381 pp.

Ahora que la recreación del futuro y las distopías se han convertido en materias muy productivas tanto para el ensayo como para la ficción narrativa y cinematográfica, es pertinente recordar que también el pasado se inventa. Siguiendo esta premisa, un grupo de especialistas en historia, arte y literatura aborda aquí uno de los procesos más relevantes de nuestra historia literaria: la formación del imaginario sobre la Edad Media. Sus aportaciones confirman la hipótesis de que los románticos fueron los principales “inventores” de la Edad Media, una época poco precisa, devenida entonces trasfondo privilegiado del arte y la poesía, pero también de singular interés para otros gremios, desde los juristas a los arquitectos.

El volumen comprende once estudios sobre el medievalismo romántico, ordenados de forma cronológica y conceptual. Se abre con un prólogo de la coordinadora, Mercedes Comellas, inves-

tigadora principal del proyecto de investigación SILEM II (*Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos, 1500-1844*). En él se interroga acerca de la fascinación de los románticos por los llamados “siglos bajos”, que pasaron a ser considerados el origen de la propia contemporaneidad, hasta el punto de que algunas de las más importantes definiciones del Romanticismo giran en torno a ese vínculo con lo medieval. En particular, atiende a la literatura española, que sirvió a los primeros románticos alemanes como paradigma de esta relación genética entre Medievo y Modernidad —aspecto sobre el que ahondará Carmen Calzada—. Según Comellas, “queda aún mucho por dilucidar sobre las razones profundas que movieron a muy diferentes literatos españoles —incluso de signo contrario— a esa reivindicación pertinaz del pasado medieval y, sobre todo, a identificarse emocionalmente con un tiempo del que se

desconocía casi todo” (pp. 27-28). A este propósito se consagran los siguientes trabajos, los cuales se detienen en distintos hitos de la coloración de ese “lienzo en blanco” de la historiografía medieval. En el proceso estudiado, los dos pilares fundamentales fueron el orden político y el religioso, circunstancias que no han de obviarse en ningún acercamiento a tan interesada *romantización*. Sobre dicho asunto volverá la misma investigadora en el capítulo tercero.

Carmen Calzada pasa revista a “La recuperación de la literatura medieval española desde Alemania: Dieze, Bouterwek y Friedrich Schlegel”, quizá el más importante jalón, pues los hispanistas alemanes fueron pioneros a la hora de remontar a la Edad Media el origen de la cultura española. La principal consecuencia estética de esta búsqueda de las raíces se tradujo en el abandono del clasicismo en favor de nuevos valores, como la fantasía y la expresividad, los cuales, tal como postulan tres de los historiadores más conspicuos del hispanismo alemán, concurren en la literatura medieval española. La *Geschichte der spanischen Dichtkunst* (1769) de Johann Andreas Dieze es una traducción de los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), de

Luis José Velázquez, enriquecida con sustanciosas notas en las cuales el erudito analiza la evolución literaria como un *continuum*. Frente a la opinión generalizada entre los ilustrados, que la tachaban de balbuceo rudimentario, estima la poesía popular antigua como un producto de su tiempo y encuentra en los romances y en la poesía de cancionero la singularidad de un pueblo, a zaga de Herder en su formulación del *Volksgeist*. Por su parte, aun sin valorar en exceso las innovaciones medievales, Bouterwek, (*Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, 1804, III), cifra la originalidad del pueblo español en la simbiosis con la cultura árabe, apuntalando el tópico del sincretismo ibérico. Los textos de Friedrich Schlegel (1797-1822) evidencian una profunda admiración por aquella poesía popular española de la Edad Media, que presenta al público teutón como dechado de naturalidad, musicalidad e hibridismo con el sustrato islámico. Este recorrido muestra “la disolución de un sentido lineal y racionalista del devenir histórico [la cual] trastocaría asimismo las ideas estéticas, permitiendo el paso de lo universal a lo particular, del orden y la proporción a la mezcla y la síntesis” (p. 79).

En “La reivindicación romántica del medioevo español: ideología y mito”, Comellas estudia el uso ideológicamente interesado que se hizo de tal imaginario desde finales del siglo XVIII y durante el Romanticismo. Se trata de una cuestión todavía vigente, pues los mitos de los que se sirvió el liberalismo para forjar la nueva nación política —ya sea el de la Reconquista o el de las Tres Culturas— persistieron durante todo el siglo XX y hasta hoy. Comellas toma en consideración las diversas líneas de vindicación de la Edad Media que, con diferente raíz y orientación ideológica, convivieron en aquella época, sustentadas por las contribuciones de historiadores, políticos y literatos.

Manuel Contreras Jiménez nos devuelve al ámbito internacional con el epígrafe “*La Edad Media en l’Espagne sous Ferdinand VII* (1838), del marqués de Custine: Su pensamiento político y estético desde el catolicismo romántico”. Tomando como referente el libro de viajes del autor galo, estudia la función del periodo medieval en la configuración de España como “otredad” dentro de la Europa romántica. Tras presentar al marqués y su política, pasa a definir su estética: política y arte son los

dos ejes en torno a los cuales ordena el trazado de la historia, con referente último en San Agustín y como antítesis del progresismo de Tocqueville. El antiliberalismo de Custine, de raigambre católica, lo lleva a buscar en España un territorio ideal, al margen de los procesos de modernización foráneos. Es curioso que su posición se aleje del medievalismo artístico propio de su tiempo: de hecho, se separa de la imitación moderna, ya que el artista debe perseguir lo divino desde su propia sensibilidad.

Claudia Lora Márquez (“Montserrat romántico: sublimidad y misticismo en torno a la montaña y el monasterio”) nos interna en la dimensión legendaria. El monasterio medieval de Montserrat y la tradición sobre sus orígenes sirvieron como escenario, de honda significación espiritual, para los acercamientos al medioevo peninsular por autores españoles y de otras naciones —entre los cuales se cuentan Wilhelm von Humboldt, Johann Wolfgang von Goethe y Richard Wagner—. Tras la pertinente exposición de antecedentes y versiones alemanas, Lora Márquez sondea *La azucena silvestre: leyenda religiosa del siglo IX* (1845) de José Zorrilla, que “recrea el mito fundacional del monasterio, esto es, la historia

del monje Juan Guarín” (p. 176), señalando las concomitancias y diferencias con las fuentes previas y relacionándola con su contexto literario (Balaguer, Piferrer) e histórico (la desamortización). El capítulo se cierra con una revisión de las versiones con que los poetas de la Renaixença buscaron convertir la leyenda del monasterio en un mito cultural.

Entre los ingredientes fundamentales del medievalismo romántico sobresale el goticismo, al que Isabel Clúa Ginés dedica unas valiosas páginas de naturaleza teórica. Explora el uso de “lo medieval” en los cuentos de *El Artista* (1835-1836), entendido no solo como coordenada espaciotemporal, sino como una convención del gótico que se adapta e integra en la revista. Desde esta ladera, la evocación del medioevo se convierte en un recurso heterotópico, lo que explica las indefiniciones y anacronías en su demarcación. Este carácter de “lo medieval” se articula en dos elementos clave de la nueva estética: por un lado, la exploración de las emociones ligadas al estilo sublime, que desemboca en el uso —y abuso— de una imaginería que deviene tópica y en que proliferan «sonidos perturbadores [...], luces titilantes [...], pasajes subterráneos

y laberínticos [...], etc.» (p. 203). Y, por otro, la reconfiguración del concepto de verdad artística, traducida en el empleo de determinadas técnicas narrativas que favorecen y legitiman la manipulación flagrante del pasado.

Magdalena Illán Martín y Custodio Velasco Mesa incorporan la perspectiva de género a su estudio: “La mujer del medioevo en la cultura visual del romanticismo español: Imagen, discurso y propaganda (1833-1868)”. A partir de las coordenadas políticas durante la regencia y el conflicto sucesorio en la década de 1830, su investigación se centra en “el despliegue de un inédito y vasto corpus de representaciones artísticas destinadas a exaltar las virtudes de mujeres gobernantes en la historia de España, [y] en particular [...] en la historia de la España medieval” (p. 223). Hacen hincapié en el uso político de dichas representaciones dentro de un contexto de construcción identitaria: la reconstrucción imaginaria de la Edad Media sirvió para afianzar la nueva moral burguesa y su visión patriarcal.

Fructuoso Atencia Requena ahonda en la imagen de la santidad que ofrecen algunas novelas históricas del Romanticismo español. Busca superar las limitacio-

nes con que en otro tiempo se ha abordado la figura arquetípica del ángel del hogar, ideal de la heroína romántica. Frente a una visión en exceso reductora, según la cual aquella sería fruto exclusivo de la visión decimonónica de la mujer, rastrea los modelos medievales de cinco heroínas románticas para demostrar que estas se configuran primordialmente sobre un arquetipo de santidad femenina desarrollado en textos religiosos durante los siglos medios (como *La leyenda dorada*). De este modo, Atencia Requena demuestra que los rasgos en apariencia transgresores de algunos personajes femeninos románticos responden no a inspiraciones originales, sino a las fuentes medievales en las que abrevaron los autores del XIX.

Montserrat Ribao Pereira (“Tamorlán en la escena romántica española: *El rayo de Oriente*, de Eduardo Asquerino”), analiza la reescritura dramática de la *Embajada a Tamorlán*, una famosa crónica del siglo XV. Habida cuenta de los condicionantes culturales y políticos de España durante la década de 1840, examina en detalle cómo la crónica tardomedieval, a su paso por las tablas, “se desvistió de historicidad y adecúa su perfil a los dictados estéticos y a

las necesidades ideológicas de los autores que acuden a [ella] para reescribirl[a]” (p. 314). Ribao demuestra que el menor de los Asquerinos, como parte de su férreo compromiso republicano, se sirve del mito oriental para poner de relieve los problemas del XIX.

Antonio Sánchez Jiménez se ocupa de otra leyenda medieval de largo recorrido en “Lope de Vega a Tomeo Benedicto: la acción secundaria en cinco obras dramáticas sobre *La campana de Huesca*”, donde desentraña las intrigas secundarias de cinco piezas castellanas: *La campana de Aragón* (c. 1596-1603), de Lope; *La gran comedia de la campana de Aragón* (c. 1637-1638), de Martínez de Meneses y Belmonte Bermúdez; *La corona en tres hermanos* (1676), de Vera Tassis; y ya en el siglo XIX, *El rey monje* (1837), de Antonio García Gutiérrez, y *La campana de Huesca* (1862), de Tomeo Benedicto. Esta panorámica desvela la reutilización de la estructura bimembre del argumento, acomodando el mito a diversos relatos secundarios que reflejan las inquietudes estéticas y/o políticas de cada momento.

Cierra el volumen Íñigo Sánchez Llama con un estudio sobre el *Flavio Recaredo* (1851) de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Atiende principalmente a la instrumentalización ideológica de los motivos y argumentos medievales, conectando así con el citado prólogo de Mercedes Comellas. Sánchez Llama brinda una ingeniosa lectura del drama de Tula, que no fue el único que doña Gertrudis ambientó en la Edad Media española, pero sí el de mayor valor literario y significación política, dado que participaba del debate sobre el papel de la monarquía visigoda y su utilización por los sectores liberales. Prueba de su relevancia fue la asistencia al estreno de la familia real al completo.

En suma, el volumen que coordina Mercedes Comellas profundiza en el proceso por el que los autores románticos dieron forma y color al hasta entonces escasamente visitado periodo medieval, hasta convertirlo en escenario privilegiado de sus obras y en base de la construcción histórica y política del presente.

El criterio estructural seguido para estudiar este proceso permite conjugar una visión panorámica con el análisis crítico de diferentes manifestaciones concretas que adquieren todo su sentido contempladas en el conjunto. Asimismo, el enfoque multidisciplinar con el que se ha acometido el volumen

pone de manifiesto la persistencia y versatilidad del fenómeno, cuyos efectos no pueden circunscribirse a los límites exclusivamente literarios.

En última instancia, la obra plantea preguntas sobre cómo la reinterpretación del pasado sigue impactando nuestra comprensión contemporánea de la historia y la cultura medievales. Si los autores románticos miraron hacia los siglos medios para encontrar un fundamento desde el que explicar su presente, este libro imprescindible, como en una *mise en abîme*, proyecta su mirada hacia los años románticos para comprender el nuestro.

Ioannis Mylonás Ojeda
Universidad de Sevilla

*Tragedia en juego.
Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno.*

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Jaén, Universidad de Jaén, 2022, 490 pp.

Con bastante recurrencia se ha repetido la idea de que Miguel de Unamuno sentía una profunda frialdad, cuando no desprecio, por el mundo del toreo y sus aficionados. Es cierto que, como en tantos otros asuntos, las opiniones del escritor bilbaíno no dejaban de ser originales, heterodoxas e incluso contradictorias, si bien no hay que olvidar que, siempre que no carecían de base, tampoco eran fruto del capricho ni de resoluciones tomadas a la ligera. Por eso resulta tan sugestivo el estudio de José María Balcells, el cual no persigue sino desmontar esos tópicos sobre su visión de la tauromaquia, casi siempre un tanto apresurados, o bien fundados sobre simplificaciones de un posicionamiento inicial mucho más complejo. A fin de hacerlo comprensible, y con su minuciosidad característica, el investigador analiza e interpreta aquella parte de la vida y la obra de don Miguel de Unamuno en la que las reflexiones en torno a la tauromaquia cobraron mayor protagonismo.

El primer objeto de análisis es un conglomerado de juicios que el autor fue volcando en textos de diversa tipología, entre los cuales destacan sus veintidós artículos periodísticos publicados en España e Hispanoamérica, así como otro que permaneció inédito durante toda su vida. De la mano de Balcells, el lector moderno revive el periplo iniciado por Unamuno durante el bienio de 1911 y 1912 en defensa de la furibunda campaña contra la fiesta de los toros del escritor madrileño Eugenio Noel; enseguida, puede comprobar cómo, pese a secundarla con fervor en un primer momento, el novelista vasco iría distanciándose de esa labor titánica de “tratar de revertir la tauromaquia de la sociedad española”, al decir de Balcells. Entre las causas de tal atemperación se cuenta la progresiva toma de conciencia por parte de Unamuno de que los anhelos regeneracionistas debían partir de cada individuo y que, en consecuencia, ninguna posición sobre la tauromaquia había

de ser excluida. También subyacen a su cambio de parecer cuestiones de orden más práctico, ajenas a la ideología o a la misma causa antitaurina, como sus discrepancias económicas con ciertos medios, la acumulación de compromisos literarios o la deportación y posterior autoexilio. Acaso también influyera en este distanciamiento —según nos invita a pensar el autor de *Tragedia en juego*— el hecho de que Eugenio Noel no mostrase excesiva simpatía por los intelectuales de la generación del 98 en sus publicaciones periódicas. Pero por encima de todas ellas sobresale la incipiente convicción de Unamuno de que existía un “sentido profundo del toreo” en tanto que “clave cultural” del pueblo español, aun sin perder de vista la falta de formación de la mayor parte de los asistentes a las corridas. Esta idea, por hallarse entonces en una fase embrionaria, ni siquiera asomó —como tampoco el tema de la tauromaquia en sentido amplio— por su ya clásico *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), mientras que sí lo haría en textos posteriores, cuando la tesis ya había calado hondo en su pensamiento: *Córdoba* (1928), poema cuyos versos inspiraron el título del monográfico que nos ocupa; y *Cavernario bisonteo*, composición

datada de los años de la Segunda República, donde reflexiona sobre las raíces religiosas milenarias del toreo, en el sentido de una espiritualidad telúrica y ancestral ligada al sacrificio de sangre. En todos ellos don Miguel atribuye a este último lo que Balcells llama una “entraña trágica y milenaria”, al hilo de lo que podemos encontrar en textos de cronologías próximas de Antonio Machado o Federico García Lorca.

Aunque, como se reconoce en esta obra, “Unamuno estuvo personalmente en contra de las corridas de toros, por mucho que tratase de comprenderlas”, era muy consciente de su poder cultural —en un sentido amplio del término— y de la lengua presencia, aun en el lenguaje, de expresiones propias del mundo de la tauromaquia, las cuales utilizó en ocasiones “recriminándose a sí mismo”. Sobre dicha cuestión versa uno de los epígrafes más interesantes y exhaustivos del libro, donde se analiza el léxico taurino utilizado desde escritos muy tempranos hasta otros de su última etapa, incluso en algún artículo publicado el mismo año de su fallecimiento y también en un buen puñado de poemas.

El estudio comprende, asimismo, un recorrido por las relaciones

—y a menudo confrontaciones— de Unamuno con todo un repertorio de personajes vinculados al mundo del toreo, sobre todo en su entorno salmantino, como los ganaderos Victoriano Angoso y Argimiro Pérez-Tabernero, el cronista taurino José Sánchez Gómez o el fotógrafo Venancio Gombau, con quienes mantuvo contacto frecuente. También, ya en otros ámbitos, se pueden contar el periodista Mariano de Cavia y el pintor y torero aficionado Ignacio Zuloaga. Aunque se cita a Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, José Bergamín o José María de Cossío, en el libro se desarrollan más por extenso sus amistades con el novelista Vicente Blasco Ibáñez y los poetas sevillanos Juan Antonio Cavestany y Manuel Machado, con los cuales mantuvo una entrañable amistad y a quien perdonaba sus trivialidades decadentistas.

Además de su afinidad con intelectuales aficionados a los toros, resulta de especial interés la sección dedicada a su contacto con toreros como Luis Mazzantini, Antonio Ramírez Memento, Domingo Uriarte Rebonzanito y Félix Rodríguez, enlaces casi siempre omitidos en las biografías del bilbaíno a consecuencia del prejuicio de establecer siempre una ligazón

tan directa entre la figura del autor de *Niebla* y la tauromaquia, según comenta Balcells. Pero el aliciente de esta parte de la monografía que nos ocupa reside sobre todo en que, basándose en la amplia y minuciosa documentación realizada en torno a la cronología vital de sus protagonistas, el filólogo recrea tales episodios con un estilo a caballo entre el ensayo y la ficción novelesca, barajando, aunque con rigor, cuáles pudieron ser los mimbres que sustentaron las conversaciones —de las que no se han conservado testimonios— mantenidas en el curso de sus encuentros, estos sí documentados, entre Unamuno y estos personajes.

Al igual que en el resto de trabajos de la dilatada trayectoria del profesor Balcells, el presente volumen se caracteriza por la exhaustividad, el rigor y la originalidad de sus conclusiones, así como por acercarnos a un amplísimo repertorio bibliográfico sobre el tema. De hecho, concluye con una reproducción de los textos más importantes del escritor aludidos a lo largo del estudio, lo cual resulta de agradecer para que el lector curioso pueda sacar sus propias conclusiones y confrontarlas con todo lo expuesto en el cuerpo de la obra. Por todo ello, *Tragedia en juego. Toros*

y tauromaquia en Miguel de Unamuno merece por derecho propio el ser incluido dentro de la bibliografía fundamental sobre la figura y la obra del antiguo rector de Salamanca.

Mario Paz González
IES Juan del Enzina

Ángeles Vicente. *Libre de espíritu*

SARA TORO BALLESTEROS (ED.)

Córdoba, Almuzara Universidad, 2022, 514 pp.

En *Libre de espíritu*, Sara Toro Ballesteros recupera a una de las mujeres más fascinantes y necesarias de la historiografía literaria de los inicios del siglo XX. Bajo este título, que remite a un apelativo habitual para presentar a Ángeles Vicente, nos ofrece una edición crítica de sus cuentos, brindándonos el libro más completo hasta la fecha sobre la escritora murciana. A sus valiosos relatos, aparecidos de manera dispersa en la prensa periódica (*El Imparcial*, *La Unión Ilustrada*, *Excelsior*...), se incorpora aquí un estudio preliminar que publica con rigor y detalle las diferentes etapas de su biografía: desde su nacimiento e infancia en la costa mediterránea hasta su periplo latinoamericano como inmigrante en Argentina, donde «el 28 de mayo de 1916, la huella de sus pasos se pierde en la capital porteña» (p. 235).

Gracias al trabajo de Toro Ballesteros a la hora de analizar los hitos que marcaron la obra de Vicente —más de doscientas páginas

de erudición y noticias inéditas—, se pueden calibrar con claridad aspectos de su trayectoria que habían quedado en penumbra («Luz a las sombras de una biografía», pp. 13-91). Por ejemplo, las cartas de relación que compartió con Miguel de Unamuno y que se hallan en la Casa-Museo del antiguo rector de Salamanca; la estrecha relación que guardó con Felipe Trigo, prologuista de su primera novela, *Teresilla* (1907), el rastreo de coordenadas que datan la fecha de su natalicio y las juveniles andanzas como escritora, el 29 de enero de 1878, o bien la aparición, en otoño de 1910, de *Sombras: cuentos psíquicos* (p. 237).

Además de la enorme riqueza filológica, destaca aquí la bibliografía completa acerca de Vicente, reunida por vez primera (pp. 457-479), con apartados complementarios como las adaptaciones de su corpus, las entrevistas realizadas a la autora y otras fuentes secundarias y webgrafía vinculada a su trayectoria. Cierra la edición

de Toro Ballesteros un anexo que reproduce, entre otros documentos de notable valor, la partida de la llegada a Argentina a bordo del buque *Catalina* en 1916 (p. 483), las dedicatorias manuscritas en las ediciones príncipes, sus cubiertas (pp. 484-488) o el citado epistolario con Unamuno (pp. 504-510).

Los textos abrigados en *Libre de espíritu* se dividen en cuatro bloques temáticos; a saber: a) «Trece cuadros y leyendas americanas» (pp. 249-349), que agavilla todos los de *El Imparcial* y *Blanco y Negro* entre 1912 y 1915; b) «Índice de cuentos aparecidos en prensa», donde se reproducen aquellos que vieron la luz, entre 1911 y 1918, en una serie de revistas y periódicos a ambas orillas del charco (pp. 349-403); c) «Cuentos recogidos en *Los Buitres* aparecidos en prensa» (pp. 403-447); y d) «Dos cuentos y un poema dedicados a Ángeles Vicente», sección que corresponde a un cuento escrito por Álvaro Retana («Opio») en homenaje a la autora, y a otro (y un poema) que le dedicó Federico González Rigabert («El ángel negro» y «Noches bohemias», respectivamente) (pp. 447-457).

Es en la cuidadosa edición de los cuentos completos de Vicente y en la urdimbre de la reflexión que, salpicada de datos inéditos, com-

pleta el esbozo de su biografía donde, en efecto, más y mejor brilla este volumen. *Libre de espíritu* da cuenta, por tanto, de un espléndido trabajo hemerográfico, mediante el cual el lector accederá a la vida intelectual en torno a 1910, tanto en el contexto europeo como en el hispanoamericano.

Como admite Toro Ballesteros (p. 14), hasta 2004 la Historia de la Literatura casi no le había prestado atención a Ángeles Vicente. Desde el rescate de parte de sus textos por Ángela Ena Bordonada, que editó entre 2005 a 2020 las dos novelas principales de la murciana, *Zezé* (Madrid, 1908, reeditada por Lengua de Trapo en 2005) y *Teresilla* (cuya *princeps* saldría en 1907: Renacimiento la ha devuelto al mercado en 2020), así como un par de sus colecciones de relatos, *Los Buitres* (1908; resucitada en 2006 gracias a la Editora Regional de Murcia) y *Sombras. Cuentos psíquicos* (1910; Lengua de Trapo en 2007), Vicente ha engrosado ya «la nómina de escritoras en la vanguardia de la modernidad a la que pertenecieron, entre otras, Carmen de Burgos, Sofía Casanova o María de la O Lejárraga» (p. 14).

Toro Ballesteros abunda en la figura de una mujer polifacética y curiosa, cuyos esfuerzos «basculan

entre la crónica de viajes, el enciclopedismo y el relato de ficción» («Epílogo», p. 236). Un alma libre-pensadora que concebía la sociedad, igual que su amigo y compañero Felipe Trigo, como un «organismo vivo y susceptible de experimentación y análisis» (p. 246), según era la moneda común durante el periodo finisecular que a ambos les tocó vivir.

Libre de espíritu se presenta como un volumen relevante y único, al igual que la inclusión de Ángeles Vicente dentro de la historiografía del ocaso del XIX y los albores del XX. Se trata de otra de las artistas y escritoras de la tupida red de espiritistas e intelectuales vinculadas a la masonería (pp. 243-244) en mayor o menor grado, como Amalia Domingo Soler (1835-1909), Esmeralda Cervantes (1861-1926) o Rosario de Acuña (1851-1923), las cuales dedicaron sus trabajos y no pocos de sus días a la reflexión y la lucha en pos de la emancipación femenina, revelada como exclusiva forma de estar y ser libre en el mundo.

Pionera en la divulgación, este rasgo queda bien retratado en el volumen a través de los cuentos que hablan del indigenismo en Argentina (los pertenecientes a *Cuadros americanos*: «Los indios del Chaco», pp. 277-283), de la ontología sobre el cuerpo y el espíritu, abordada

desde la ladera médica («La trenza», pp. 405-409) o aquellos que tratan de los derechos de las intelectuales y denuncian las obligaciones de la alta burguesía y el donjuanismo (en *Los Buitres*, «Nobleza obliga», pp. 413-419).

Tras leer esta edición, Ángeles Vicente se yergue ya como un nombre tan capital como los de Carolina Coronado o Emilia Pardo Bazán en las décadas previas, en tanto que símbolo de la mujer viajera como arquetipo de modernidad y vanguardia. Como se adivina en el retrato publicado en *El Excelsior* el 11 de agosto de 1912, bajo el título de «Nuestras artistas» (p. 503), Vicente, sabedora de su autoría e identidad creadora, nos mira fijamente a través de la prensa y del tiempo. Así parafrasea Toro Ballesteros este fragmento de *Sombras* (p. 39): «¿No sabéis que soy mujer, y que en esta sociedad, toda mujer moderna, con veleidades de reforma, rompe con la tradición del aforismo humano, ofende la susceptibilidad...?». *Libre de espíritu* se define, pues, como una investigación filológica de veras extraordinaria y una edición pionera para los estudios literarios (y los de género) en los próximos años.

Estefanía Cabello
Universidad de Córdoba

José de Siles. Poemas y cuentos de la bohemia

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR (ED.)

Córdoba, UCOPress, 2023, 146 pp.

José de Siles fue uno de los poetas que Emilio Carrere incluyó en su antología *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas modernas* (1906). En concreto, seleccionó cuatro poemas: “Cloe”, “Mis candidatos”, “El Dios de los humildes” y “Retosños de esperanza” (pp. 57-65), procedentes de *Los fantasmas del mundo* y *El Diario de un poeta*, editados por Siles hacia 1905 gracias a una herencia que gastó en dar a la luz sus creaciones. Situado junto a Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Leopoldo Lugones y otros tantos poetas canónicos, integra el grupo de nombres raros cuya presencia en el índice es necesario entender y contextualizar. En 1906, Siles era conocido en los ambientes literarios madrileños como escritor bohemio, crítico de arte y asistente a la tertulia del editor y librero Gregorio Pueyo. El propio Carrere lo convirtió en personaje de sus narraciones y artículos, tejiendo la leyenda del “titiritero de la pluma”, el triste “cofrade” de los aspirantes a la belleza, un mártir

más de la tribu “de los paladines de la bohemia”. Su recuerdo no falta en los libros de memorias de la época, casi como sombra o síntoma, descrito con trazos que oscilan entre la loa y la caricatura.

¿Quién era José de Siles? En los ensayos clásicos sobre la bohemia española de Allen W. Phillips, José Esteban, Anthony Zahareas o Víctor Fuentes representa, sobre todo, una leyenda, un modelo del bohemio heroico e idealista que desprecia el dinero en favor del arte, con episodios de dipsomanía y trágico deceso. Pero poco sabíamos de la realidad vital del escritor y del conjunto de su producción. Este es el trabajo que lleva a cabo Emilio José Ocampos Palomar en *Poemas y cuentos de la bohemia*, donde, primero, expone al detalle la vida y obra del autor, con datos precisos y pertinentes, en su mayoría inéditos, y, segundo, antologa ejemplos de su labor poética y narrativa. Como broche final, varias fotografías y una caricatura confirman que Siles fue un hombre de carne y hueso.

Ocampos Palomar demuestra su dominio de las fuentes primarias —archivos, prensa, obra del propio autor, libros de memorias, artículos de época, etc.— para reconstruir la biografía de José de Siles y Varela (Puente Genil, Córdoba, 1856-Madrid, 1911), desgranando todo lo concerniente a su educación y la formación de su sensibilidad en la literatura y el arte. Su abuelo era artista; su padre, notario: no extraña que le envíen a estudiar Derecho a Madrid, aunque luego el joven virase hacia Filosofía y Letras. En Madrid permanece hasta el final de sus días, como miembro de esa pléyade de escritores provincianos que desarrollaron, a veces malviviendo, sus dotes literarias o artísticas gracias a la proliferación de la prensa. A finales de 1870 se manifiesta como poeta y en 1879 publica su primer libro, *Lamentaciones*. Su firma se multiplica al pie de numerosos cuentos, de los que había una importante demanda por parte de los periódicos. Sorprende esa intensa actividad, parangonable con la de otros “obreros de la pluma” por los mismos años. Siles compone poesía y narrativa —principalmente, cuentos— al mismo tiempo que ejerce como traductor y crítico de arte. Desde 1889 traduce del

francés novelas de André Theuriet, Hector Malot y Henry Gréville, además de *Resumen de Historia del Arte*, de Charles Bayet. Se encarga asimismo de poemas sueltos, luego reunidos en *La lira nueva* (1895), un curioso acervo de versos parnasianos, simbolistas y decadentes. Ocampos Palomar ha dedicado un ensayo previo a esta faceta del autor: “José de Siles y sus antologías de poesía traducida” —en *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*, coordinado por Francisco Lafarga (2017)—. Sus reseñas y artículos de actualidad artística se localizan en un elevado número de diarios y revistas e, incluso, dirigió *El Mundo Artístico* (1889).

Muy atractiva es la segunda parte de *Poemas y cuentos de la bohemia*, con una somera antología que incluye poemas y cuentos. La producción de Siles es metaliteraria, pivota sobre el eje de la creación artística, de tal manera que versos y prosas devienen en testimonio del martirio por las letras, de la lucha con el público y del poder del dinero. Entrañan una profunda fe bohemia. Las estrofas de “Mi lámpara de trabajo”, “El poeta de buhardilla”, “Lamentación de un bohemio” o “El pintor de bodegones” —las composiciones elegidas— sugieren

a esforzados luchadores por la gloria artística, de humilde indumentaria, víctimas del hambre, inquilinos de frías buhardillas, estrechos habitáculos aledaños al cielo. Especialmente atractivos son los cuentos, con escenas vivas de los cafés, las calles y las viviendas de modistillas y obreros. Se queda corta esta selección, porque apetece seguir leyendo a Siles. Víctor Fuentes ya había destacado varios poemas y un relato del autor en sus libros *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras* (Biblioteca de la Bohemia, 1999) y *Cuentos de la bohemia española* (Renacimiento, 2005).

En 1903, José de Siles atraviesa una dura situación económica, aunque no cesa en la escritura. Publica entonces *Los fantasmas del mundo. Poemas de la realidad y la fantasía*, anuncia dos libros de cuentos y hasta tiene la fortuna de recibir una cuantiosa herencia, en 1904. Sus compañeros comentaron la providencial lluvia de duros, que Siles no supo conservar, adquiriendo obras de arte —según *Dorio de Gadex*— y costeadando la impresión de una veintena de libros propios. En la segunda edición de *El Diario de un poeta* (1905) consta la lista de los publicados y se anuncian los siguientes: “estas obras comprenderán, hasta hoy, próximamente, 25

tomos, de los que van publicados los siguientes [...]”, anotando once títulos más. No se vendieron esos libros, muchos de los cuales, editados por Gregorio Pueyo, el Zaratustra de *Luces de Bohemia*, quien los daría de segunda mano, casi como papel viejo. Triste conclusión para los sueños de gloria de Siles.

En el desenlace de *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger, Rodolphe, el protagonista escritor, consigue eludir el destino de los integrantes del cenáculo bohemio, la muerte miserable en el hospital público, al ingresar en la Academia. Lo mismo hace su amigo, el pintor Marcel, quien logra colgar sus lienzos en la Exposición Nacional. Ambos sacrifican el Ideal por el triunfo social y económico. Afirmaba Murger que solo se podía ser bohemio en la juventud: el artista debía elegir entre la muerte real —desdichada, temprana y en soledad— o la destrucción de los sueños, de los ideales del arte puro. Trasuntos de su metamorfosis, Mimí fallece de tisis y Musette contrae matrimonio. Los amigos dialogan y recuerdan con nostalgia su juventud, echan de menos sensaciones, lugares y compañías, pero la realidad se impone. “Se es joven una sola vez”, confirma Marcel, y llega el desenlace de la novela:

—Si tú quieres —dijo Rodolfo—, iremos a cenar por sesenta céntimos en nuestro antiguo restaurante de la calle del Horno, donde los platos son de loza ordinaria y donde teníamos tanta hambre cuando habíamos acabado de comer.

—No —replicó Marcelo. Consiento en mirar al pasado, pero ha de ser a través de una botella de verdadero vino y sentado en un buen sillón. ¿Qué quieres? ¡Soy un corrompido! Ya no me gusta sino lo bueno (trad. de J. Gallego de Dantín, Madrid, Calpe, 1924, t. II, p. 185).

Siles parece llegar a la misma conclusión en el cuento “La boda de Werther”. Para curarse de “su enfermedad de gloria”, el protagonista transige, contrae matrimonio, vende sus libros y quema sus papeles:

Cansado, por fin, de experimentar pesares y torturas inútiles [...] decidióse a dejar las espinas y las zanjas, marchando en pacífica diligencia, bien arrellanado en almohadones, y por un camino liso y alfombrado de menuda arenilla (*Poemas y cuentos de la bohemia*, pp. 138-139).

Pero el narrador no permite que Werther se acomode en ese nuevo

estado vital y le trata con dureza, no merece piedad: “Ha preferido engordar como un gañán, en la mesa de una cocinera, a morir de tisis, ese simpático mal del genio ignorado, sobre el lecho de un hospital” (*Poemas y cuentos de la bohemia*, p. 139).

Tal vez le faltó a Siles un amigo con quien compartir los trances más desgraciados de su oficio y al que confesar el dolor de la derrota. Fallece pobre y desamparado. En junio de 1911, lo encuentran, agonizante, en una carretera cercana a Canillejas —municipio cercano a Madrid al que se había trasladado—; muere poco después, en un hospital, el “infatigable escritor, pobre obrero de la inteligencia” —así consta en su necrológica—.

La biografía de José de Siles se resiste a salir de la leyenda, cumple los hitos del mártir por las letras, la pasión o el camino de pruebas del héroe bohemio. Más allá de su particular viacrucis, merece ser conocido y leído como escritor. Esta rigurosa y muy documentada investigación, junto a la antología de textos, acerca la vida y obra de José de Siles a los lectores del presente.

Marta Palenque

Universidad de Sevilla

El vicio color de rosa. Novela fantástica

ÁLVARO RETANA

Ed. Noël Valis, Sevilla, Renacimiento, 2023, 170 pp.

Al igual que hiciera con la *Serenata del amor triunfante* (Renacimiento, 2016), del gaditano Pedro Badaneli, novela homoerótica de 1929, la profesora Noël Valis (Yale University) ha recuperado un texto emblemático de la corriente galante del primer tercio de siglo XX. Aca-so la figura más representativa de aquella novela popular de los años diez y veinte sea el madrileño Álvaro Retana, verdadera celebridad en la época, a quien Valis ha dedicado valiosos trabajos en los últimos años, junto a otros estudiosos como Pilar Pérez Sanz, Carmen Bru Ripoll, Luis Antonio de Villena o Javier Barreiro.

El vicio color de rosa. Novela fantástica vio la luz en Biblioteca Hispania en 1920 y su rescate se aprovecha del renovado interés que cierto sector de la academia y algunas editoriales —pocas, dicho sea de paso— han mostrado por esta producción tan moderna de principios de la pasada centuria. Moderna en un sentido político o sociológico, más que estético, puesto

que Álvaro Retana, epítome de esa generación sicalíptica y galante, será de los primeros en mostrar las nuevas formas de vida, la nascente mentalidad asociada al hedonismo y el goce de una cultura urbana, cada vez más cosmopolita y heterodoxa, que se va configurando en las sociedades industriales tras la Primera Guerra Mundial. En ese mundo moderno donde la juventud, el ocio y el placer de una determinada clase social van ganando protagonismo en las noches capitalinas, se verá representada también la homosexualidad, orillando por primera vez los discursos médicos —como patología— y legales —como elemento punible— y considerando toda su expresividad afectiva con parejos ingenio y desenfado. En la representación de la comunidad homosexual, Álvaro Retana será un maestro tan brillante como escandaloso, tal como se desprende de *Las locas de postín*, *Mi novia y mi novio*, *A Sodoma en tren botijo* o *El príncipe que quiso ser princesa*.

El vicio color de rosa es la primera novela española que documenta el consumo del opio como fenómeno recreativo y estimulante. De raíz decadentista, Retana vincula la adicción a las drogas con el cuplé, la noche, la celebridad o las sesiones de espiritismo, recreando un ambiente sombrío y placentero e invitando al lector a transitar por esos paraísos artificiales. “No es aletargador de la inteligencia; embriaga pero no embrutece”, asegura el narrador tras aceptar los placeres ofrecidos por Alberto Reyna —heterónimo de Álvaro Retana—, que lo sumían en “un mundo desconocido y adorable, de luces y perfumes, de armonías y de sombras, gozado en medio de un enervamiento corporal, semejante a la bienaventuranza”.

El veneno oriental, Su Majestad el Opio, convive con la pasión, la sexualidad y los amores desordenados, multiplicando las sensaciones de lo prohibido y esclavizando al protagonista. No se oculta en la novela esta consecuencia subyugante de las drogas, e incluso el narrador se demora en los detalles más truculentos y morbosos —interesantes— para el lector: “Últimamente, los letargos delirantes, llenos de apocalipsis, de miserias morales y de monstruos espanto-

sos, acortaban mis instantes de calma, amenazando destruir definitivamente mi organismo. ¡Ah! ¡La sed y el hambre del opio! Un día y otro pasados sin comer y sin beber no suponen nada; pero una hora sin opio, cuando la enfermedad se agudiza, es un martirio indescriptible. Antes de fumar, desfallecía por la necesidad de opio, y lo mismo al saborearlo, y después ¡y siempre! Mi carne agonizaba al abandonar la pipa; pero al volver a cogerla, otra agonía más dolorosa me abatía”. Por el escenario de sus ensañaciones psicotrópicas aparecen celebridades de principios de siglo, las cuales serían objeto novelable a lo largo de todo el corpus de Retana: Raquel Meller, Consuelo Vello Cano (“Fornarina”) o Carmen Tórtola Valencia; alguna de ellas incluso como aparición fantasmagórica.

La flamante edición de *El vicio color de rosa* viene introducido por un breve y certero estudio de Noël Valis que enmarca la obra en la producción su autor y conceptualiza la novela como espectáculo de la vida moderna. Además, en el proemio explica los orígenes y avatares del texto literario y su contexto. Sin embargo, el aporte de mayor interés estriba en su recorrido por “la tradición literaria de las drogas”, que arranca en la Francia del siglo XIX

para trasladarse a la situación española del XX. Asimismo, se antoja de particular relevancia su panorama de la literatura y el arte decadentistas que reflejan los placeres y sinsabores del opio y otros estupefacientes: Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Julián del Casal, Enrique Gómez Carrillo, Ricardo Gil, Francisco Villaespesa, Ramón María del Valle-Inclán, Santiago Rusiñol —escritor y pintor, que cuenta en su haber con cuadros como “Antes de tomar el alcaloide” o “La morfina” (1894)—, Emilia Pardo Bazán, Ramón Gómez de la Serna, Antonio de Hoyos y Vinent o el mismo Retana.

A partir de los años veinte, la sed de modernidad favoreció la presencia de las drogas no solo en la literatura, sino también en los círculos artísticos y los espectáculos nocturnos —opio, morfina, cocaína, entre otros—. El madrileño fue un asiduo y documentalista de dichos ambientes, como atestigua *El vicio color de rosa*.

Mención expresa merece la editorial Renacimiento, tanto en su apuesta por la recuperación de textos literarios y de autores —y autoras— de principios del siglo XX como por su cuidadísima edición.

José Martínez Rubio
Universitat de València

Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (Estudio y edición)

Carmen Alemany Bay (Ed.)

Jaén, Editorial Universidad de Jaén, 2022, 378 pp.

Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (Estudio y edición) es la última obra sobre el poeta de Orihuela de Carmen Alemany Bay, catedrática de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante. Perteneció a la serie *Estudios literarios*. *El niño de la noche* de la Universidad de Jaén. Este importante trabajo se encuentra en sintonía con otro título de la misma colección, *El taller literario de Miguel Hernández*, de José Carlos Rovira. Junto a sus aportaciones sobre literatura latinoamericana y española contemporáneas, cabe subrayar su labor como editora —junto a Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira— de las *Obras completas* de Miguel Hernández, publicadas en 1992 por la editorial Espasa Calpe. También ocupa un lugar destacado en su trayectoria la monografía *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana* (Visor Libros, 2013), donde Alemany aborda algunas cuestiones sobre las que profundiza en el libro que ahora

reseñamos, tales como la lucha incansable del oriolano por alcanzar en sus composiciones el perfeccionamiento del lenguaje poético.

El estudio de estos más de ciento setenta manuscritos inéditos es una suerte de corolario de su tesis doctoral, pues viene a completar la tarea que la investigadora comenzó entonces: dar a conocer a un Miguel Hernández auténtico, en formación, alejado del mito de poeta iluminado que tenía una capacidad innata para la escritura. Gracias a esta edición, podemos descubrir el taller creativo y el proceso de aprendizaje del autor de *Perito en lunas*. No debe olvidarse la importancia capital de tales textos, ya que Hernández los conservó como parte de su obra. Además de apuntes y proyectos inconclusos, el lector podrá encontrar en estas páginas bocetos de poemas publicados y aun pequeños ejercicios que le sirvieron de referencia para componer sus poemarios.

La monografía se articula en dos grandes bloques: el estudio in-

troductorio y la edición de los manuscritos. El primer epígrafe de la introducción, “Algunos datos” (pp. 17-19) se perfila como una especie de breve justificación del estudio. Además, Carmen Alemany sintetiza aquí dónde radica el génesis de toda la labor filológica que ha llevado a cabo sobre el material inédito de Miguel Hernández desde que comenzara su tesis doctoral. Asimismo, expone la complejidad que entraña la datación, transcripción y organización de la manera más coherente posible de este tipo de fuentes. Sin embargo, persiste en cada una de las páginas de este apartado una consigna elemental: estos testimonios iluminan una faceta de Miguel Hernández que hasta entonces había sido eclipsada por el mito de que siempre escribió bajo el influjo de la inspiración repentina, sin llevar a cabo un trabajo concienzudo de reformulación y perfeccionamiento de la palabra poética. En suma, el conocimiento de estos borradores y ensayos permite adoptar una visión más honesta, más fiel a la verdad.

El subepígrafe “Historia de un archivo” (pp. 21-26) centra el análisis en la historia —e intrahistoria— del material literario de Miguel Hernández desde que el Ayuntamiento de Elche y la Con-

sejería de Cultura de la Generalitat Valenciana encomendaran a José Carlos Rovira la catalogación del legado textual del poeta, localizado en el Archivo Histórico de San José y cedido en 2012 a la Diputación de Jaén. Asimismo, según subraya Alemany Bay, la desaparición de varios manuscritos acarreó a los investigadores nuevas trabas para acceder a los fondos del poeta. No obstante, aquella lógica desconfianza de Josefina Manresa y el resto de la familia ha permitido que dicho legado se haya conservado en buenas condiciones. Recuérdese que no se componía solo de las obras publicadas con posterioridad, sino también de borradores, poemas inconclusos y notas de la vida cotidiana de un valor afectivo considerable. Podría afirmarse que gracias a este celo por la preservación de los “archivos” de Miguel Hernández ha sido posible reconstruir gran parte de su corpus.

En el marco de su reflexión acerca del autodidactismo y el proceso de formación del autor del *Cancionero y romancero de ausencias* (“Notas generales sobre los manuscritos hernandianos”, pp. 27-28), Alemany Bay señala los cabos sueltos de estos manuscritos que después serían recogidos e hilvanados en las versiones definitivas, o, por mejor

decir, detecta esbozos de muchas de las constantes de su corpus poético. De igual modo, apunta las características que comparten los manuscritos, tales como el instrumento utilizado para la escritura —lápiz o plumilla—, la ausencia de signos de puntuación al final de los documentos, el uso de guiones para diferenciar ideas o la escritura interlineal. Todo esto no es sino una prueba de hasta qué punto Miguel Hernández leía y modificaba los bosquejos antes de dar con la versión definitiva de sus composiciones.

La parte más relevante del estudio previo a la edición lleva por título “Reflexiones sobre los textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández” (pp. 29-76), donde la investigadora aborda, en un primer momento, la datación y clasificación de estos manuscritos inconclusos, que encuadra dentro de cuatro grandes etapas: 1) 1932-inicios de 1934, periodo comprendido entre *Perito en lunas* y *El silbo vulnerado*, al cual pertenece la mayoría de los testimonios editados; 2) finales de 1934-mediados de 1936, ciclo articulado en torno al periodo de *El rayo que no cesa*; 3) 1936-1939, coincidente con la Guerra Civil española; y 4) 1939-1941, que se corresponde con el

periodo de escritura del *Cancionero y romancero de ausencias* y culmina un año antes de su muerte. Cabe apuntar que ninguno de los inéditos está fechado, lo cual se torna en una dificultad añadida que Alemany hubo de superar, recurriendo a la caligrafía y a la temática, para clasificarlos en una u otra fase.

Después de su primer viaje a Madrid, Miguel Hernández fue consciente de que necesitaba enriquecer su léxico e incorporar cultismos a su vocabulario para escribir octavas de la manera más perfecta posible. En este punto radica el génesis de los bocetos pertenecientes al primer ciclo: como el poeta buscaba satisfacer las necesidades y exigencias de los versos, en los primeros manuscritos inacabados de este periodo predominan las definiciones de términos, amplios repertorios de sinónimos, juegos de palabras y refranes. Sin embargo, la verdadera protagonista en los escritos de este primer ciclo es la “red de metaforizaciones” (p. 33), que cuenta con algunos casos muy próximos a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

Según se ha anotado antes, esta etapa es la más voluminosa, y viene conformada por manuscritos de diversa índole: ideas de poemas titulados que no llegaron a un estadio

ulterior, títulos de composiciones que se corresponden con octavas de *Perito en lunas* y otras que no llegó a desarrollar, versos de futuras composiciones o con vínculos directos con redacciones definitivas de poemas que llegaría a publicar... Todos estos materiales ilustran el proceso creativo de Miguel Hernández y sacan a la luz su taller creativo. Además, nos encontramos con referencias a autores de la talla de san Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo, así como a su amigo Ramón Sijé, además de reflexiones metapoéticas que retomaría en el ciclo de la guerra, donde expresa “una lógica preocupación por desentrañar la esencia de lo poético” (p. 41).

Mientras que los bocetos del primer periodo muestran la incesante labor de Miguel Hernández por alcanzar una arquitectura poética perfecta, vinculada con lo divino, la veintena de textos de la segunda etapa tiene como hilo conductor la temática amorosa y orbitan en torno a la imaginaria de *El rayo que no cesa*, como el barro o el toro. Junto a los referentes literarios de la primera etapa, cita en el tejido textual de la segunda a dos autores muy significativos para el escritor oriolano: Federico García Lorca y Pablo Neruda. Cabe señalar aquellos documentos donde

Hernández adelanta imágenes del siguiente ciclo, es decir, los esbozos donde relaciona su afición al cine con la literatura y los de corte surrealista, que darán como fruto *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*.

Los textos fechados durante la Guerra Civil también atestiguan los diferentes grados y fases del proceso creativo, esto es, pequeñas notas, esbozos cortos, borradores titulados de diferente extensión, frases que recuerdan a versos publicados y composiciones truncadas. La mayoría gira alrededor de la guerra y transmite la tesis de que “la beligerancia es una necesidad para luchar contra aquellos que quieren subyugar el país” (p. 58). Es, por tanto, poesía de urgencia y compromiso. La muerte y las reflexiones metapoéticas volverán a cobrar protagonismo en esta etapa, así como las críticas socioculturales, observaciones donde vierte su ideología o referencias al cine y al teatro. Esta sección del estudio introductorio se cierra con algunas consideraciones sobre el último ciclo de la obra de Miguel Hernández y está integrado por más de una docena de textos inéditos donde abundan las alusiones a su dolorosa vivencia personal y los términos propios del *Cancionero y romancero de ausencias*.

Con relación al epígrafe “La ordenación, la edición” (pp. 77-80), Alemany explicita los criterios de edición del material y reconoce haber seguido la “genética textual”, en tanto que dicho método informa al lector de las vacilaciones del escritor y permite reconstruir el proceso de escritura. Cada manuscrito cuenta con una referencia compuesta por la letra del grupo al que pertenece, un guion y un número que se corresponde con una clasificación archivística. La autora ha respetado la presentación de los manuscritos y la escritura de Miguel Hernández, razón por la cual no sigue las normas ortográficas ni la puntuación vigentes. Asimismo, utiliza la cursiva para marcar las frases tachadas por el poeta e indica a pie de página las palabras escritas sobre otras, así como aquellas otras que escribe después de una oración que tacha; y opta por seguir un “orden textual, desde los esbozos hasta los borradores de poemas inconclusos” (p. 80). El estudio preliminar concluye con la bibliografía empleada.

Por todo lo expuesto, *Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (Estudio y edición)* descubre tanto a los especialistas como al lector medio un magma textual cuya lava refleja las fases de escri-

ra del taller creativo del poeta oriolano. Esta contribución nos aporta valiosos ejemplos para entender su incansable esfuerzo con la palabra poético que lo consagraría como una de las figuras más relevantes del siglo XX. También aporta nuevas claves para entender mejor su escritura y desmitificar la leyenda de que Miguel Hernández era un poeta iluminado. Gracias a esta edición de Carmen Alemany, podemos acercarnos al *sanctasanctorum* de un escritor en construcción que muestra con sinceridad sus dudas y reflexiones artísticas.

José Olmo López
Universidad de Jaén

Estudios sobre literatura contemporánea

ANTONIO CARREIRA

Sevilla, Renacimiento, 2022, 420 pp.

De la musique avant toute chose. Así hubiera podido titularse este volumen, que recoge quince estudios (el último inédito) publicados durante los últimos veinticinco años por uno de los filólogos más lúcidos de su generación, en tanto que profundo conocedor de la literatura ibérica desde el Siglo de Oro hasta el pasado *siglo de siglas*. Quince capítulos cuyo eje central es el texto lírico y el diálogo creador que se establece entre música y verso, forma y sentido, ya que “la lírica ocupa un lugar fronterizo, al extremo de lo literario y al borde de lo musical” (p. 65).

Desde su exilio norteamericano, al interrogarse sobre cuál fuese el signo de la literatura española del siglo XX, Pedro Salinas afirmaba rotundamente que el “gran viento lírico, con sus mil velocidades”, capaz de inundar toda expresión creativa de una “ardiente tonalidad poética”. El eco de estas palabras reverbera idealmente en el libro de Antonio Carreira, cuyas cuatrocientas páginas nos brindan una

serie de reflexiones agudas y novedosas sobre géneros, estilos y perspectivas literarias del novecientos.

De la mano del autor experimentamos, gracias a un *crescendo* de voces, una aproximación dinámica y rigurosa al texto literario: desde el eco de los cantares infantiles en la obra de Antonio Machado —que retumba en el último verso que escribió, según sugiere Carreira, “no solo ante el cielo azul de Collioure, sino escuchando canciones infantiles que sonaban ya al otro lado de la vida” (p. 28)— hasta otro tipo de arte popular, el del nuevo milenio, de carácter más bien masificado y mercificado; pasando por los poetas de la Edad de Plata (Guillén, Lorca, Aleixandre, Quiroga Plá, Vivanco, Domenchina y Prados), los hispanoamericanos del grupo nepantla y el diálogo creativo entre el “indisciplinador” Pessoa y Alberto Caeiro. Sin orillar las incursiones en otros géneros, tales como el teatro breve de Max Aub y la crítica de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio José Saraiva.

La propia contraportada declara que se trata de “un libro sobre literatura española y portuguesa del siglo XX, poco recomendable para conformistas y optimistas de oficio”. Una invitación precisa al ejercicio riguroso e implacable de la libertad de pensamiento —a zaga de lo postulado por Juan de Mairena— y al abandono de todo prejuicio e incrustación intelectual.

Un ejemplo del espíritu anti-conformista e ilustrado de su autor es el exordio del cuarto estudio, a propósito del hermetismo en Aleixandre, donde nos revela sin paños calientes una verdad meridiana y su oportuno corolario:

Con los autores importantes suele darse una actitud de beatería que, a nuestro juicio, es nociva para la libertad crítica [...]. Nuestra postura, en cuanto a estimativa, será la de un *outsider* que trata de situarse lo más cerca posible del ingenuo lector, a quien teóricamente se dirigen los libros de poesía. [...] Lo único que procuramos es enfrentarnos reflexivamente a la obra más hermética de Aleixandre, prescindiendo del acostumbrado sentido reverencial, y poniendo entre paréntesis los prejuicios acrílicos, es decir, aquellos que ni siquiera como hipótesis admiten altiba-

jos y balbuceos en los grandes poetas (pp. 101-102).

Como traslucía la cita inicial de Verlaine, el *leitmotiv* del libro es el análisis del equilibrio entre forma y sonido, significativo y significado del texto lírico. Del mismo modo que en la segunda de sus formidables antologías poéticas dedicadas a la poesía de Góngora (Barcelona, Crítica, 2009) el código musical aflora de forma más o menos explícita en cada uno de los capítulos (o movimientos), igual que la obertura en una sinfonía. No se trata, sin embargo, de un mero uso metafórico de la terminología musical, ni de una manifestación “del impresionismo y de la pedantería que siempre amenazan a la crítica” (p. 75), sino de vislumbrar en la propia tesitura del texto poético y en su compás rítmico los rasgos más linderos con la música, según evidencian algunos poemas de Lorca o el estilo “dodecafónico” de Emilio Prados, “autor de una poesía hermética y musical como pocas” (p. 293), donde “las palabras son notas, y no solo por su fonética sino también por el choque de su sentido denotativo y connotativo” (p. 77).

Carreira aborda en diversos puntos la sustancia del versolibris-

mo y su alternarse en la poesía del siglo XX con moldes métricos de cuño áureo. Del propio Aleixandre —unánimemente considerado el “campeón del verso libre, del versículo, incluso del poema en prosa” (p. 135)— se rescata, por ejemplo, una décima inédita, molde estrófico que “por su laconismo se presta a configurar poemas crípticos” (p. 139) y que acaba, por tanto, sosteniendo la urdimbre surrealista de la composición.

Incluso en el ensayo dedicado a las piezas en un acto de Aub, a la hora de sondear *Crimen*, su debut teatral, concebido “según las reglas de la llamada carpintería teatral”, el filólogo echa mano del código musical para explicar que “la tentación neoclásica no es rara en las vanguardias, y suele producir obras perfectas, aunque de escasa vitalidad: recuérdese la *Sinfonía clásica* de Prokófiev, o la *Égloga, Elegía, Oda* de Cernuda” (p. 269).

Gracias a la acribia sin tacha de Carreira y a su cautivador estilo, salpicado siempre de feliz ironía y grata erudición, esta colectánea se lee finalmente como una narración progresiva donde cada ensayo/capítulo supone otro paso en el conocimiento de las dinámicas evolutivas en la creación del “siglo breve”. Así hasta desembocar en el epílogo,

verdadero clímax del libro. El último ensayo “*Dichtungsdämmerung*, o el ocaso de la poesía” es, de hecho, un balance general y una reflexión desilusionada y asaz provocadora sobre el pasado, presente y futuro del arte; o, haciendo nuestras las palabras de Carreira, en el *Prólogo*: “una conferencia de título wagneriano sobre el desconcierto en que se encuentran hoy las artes —excluido el cine—, sus causas y la dificultad de su remedio. Probablemente suscitará en lectores optimistas tantos reparos como cuando fue leída en México y Turín” (p. 9).

La lección que propone se halla una vez más en disonancia con cualquier forma de idealismo y conformismo acrítico, tan consuetudinarios en una época, la posmodernidad o *posmodernidad*, de pasiva y artificiosa tolerancia en la que “ya no están de moda las patentes de ortodoxia ni los anatemas por heterodoxia” (p. 288).

Llamados a observar la distancia que media entre el primer tercio de la Edad de Plata, con su asombroso *élan* artístico, y el panorama que se percibe desde el umbral del nuevo milenio, no podemos dejar de interrogarnos —con el autor— sobre el destino de la poesía y más en general de la creación: ¿continuará siendo “un arma cargada de

futuro”, como preconizaba Celaya, o hace ya tiempo que ha dejado de disparar y centrar la mira de su misión innovadora? Según nos recuerda Carreira,

aunque las artes avanzan, incluso demasiado aprisa, nada garantiza que su avance sea para mejor, ni que su renovación sea forzosa e inagotable. De lo contrario, habría hoy mejores poetas, pintores y músicos que en cualquier otra época, y no parece ser el caso; el afán de novedad, en especial, puede conducir a vías muertas, de las que solo se puede salir dando marcha atrás (p. 385).

Abierto ya el camino hacia las espirales de la inteligencia artificial —oxímoron muy de gusto barroco y tan distante de aquella “inteligencia” que Juan Ramón invocaba como fuerza decodificadora y creadora del cosmos y del ser— y alentados por la ocasión (que ya no parece tan calva como antaño) de someter a un dogma o un algoritmo la respuesta a cualquier pregunta, corremos quizá el riesgo de desprestigiar el ejercicio vital de la aporía, que precisa de una inversión de tiempo que la sociedad actual no favorece ni perdona. “¿Es que el exceso de libertad puede

matar el arte, tanto como la falta de ella?” (p. 384), se pregunta el autor.

Ante el “desconcierto estético que nos ha tocado vivir” (p. 389), el público del nuevo milenio, desnortado y atontado por la realidad multiforme de las manifestaciones artísticas (o supuestamente tales), acaba reaccionando como los vecinos ‘honrados’ del pueblo del *Retablo de las maravillas* de Cervantes:

El consumidor, que no quiere pasar por tonto, no sabe ya a qué carta quedarse y da todo por bueno. [...] El público, según decía maliciosamente Adorno, se aplaude a sí mismo por haber asistido al evento, da igual lo que se interprete, no ya cómo se interprete, cosa imposible de distinguir, porque quien cree comprender todo tan solo reconoce que en el fondo no comprende nada (p. 381).

Incluso cuando Carreira alude a las nuevas generaciones —víctimas de una “necedad sonora”, imperante e inexorablemente encaminadas “hacia la sordera”, marcando a su vez en términos inequívocos la distancia sideral que media entre la música de hoy y la que se consideraba tal hace un siglo—, está

aplicando, en el fondo, el método del ‘error común’ para distinguir el original de sus múltiples copias. Los que nacimos y crecimos en la era pop-rock-grunge-rap de las postrimerías de la pasada centuria probablemente seguiremos prefiriendo escuchar a David Bowie, Bruce Springsteen, Kurt Cobain o Tupac Shakur bastante más que a Schönberg o el mestizaje ‘musical’ que sirve de banda sonora a las inquietudes de los adolescentes del multiverso; sin embargo, no podemos obviar que los cambios generacionales conllevan en ocasiones una forma de inercia y conformidad que inciden sobre la cultura: “tenemos lo que nos merecemos, puesto que, sin la menor exigencia por nuestra parte, tragamos cuanto nos echan” (p. 397).

Carreira nos invita a emprender una lectura “no perezosa” de los textos: “un poema que entendemos mal, cuando logramos captar su sentido, puede tanto ganar como perder puntos” (p. 374). En un contexto en el que “ya le perdimos el respeto”, para decirlo con Lope, a la autoridad y a la autenticidad, Carreira nos impele a que recuperemos siquiera esa facultad inestimable de escuchar y percibir el compás lírico, con su honda armonía, reconociendo entonces, en

el vibrar de las palabras y hasta en sus balbuceos e inquietudes tonales, el misterio del “verbo hecho tango”.

A la luz de este epílogo, la *Dichtungsdämmerung*, los catorce estudios que lo preceden asumen un significado más profundo y completo. El ocaso siempre precede y destrona al alba, y viceversa. En conclusión, si bien es cierto que en los tiempos que corren (en sentido figurado y literal) “también ahorra mucho tiempo leer las cuartas de cubierta o las solapas de los libros, y, cuando no hay otro remedio, las reseñas o los manuales de historia literaria” (p. 302), arriesgamos que este volumen no conocerá un destino tan adverso.

Paola Laskaris

Università degli Studi di Bari

*La amistad, patria de los sin patria.
Epistolario inédito (1953-1972)*

MARÍA TERESA LEÓN, RAFAEL ALBERTI, MAX AUB

Edición de Barbara Greco, Sevilla, Renacimiento, 2023, 229 pp.

Con esta cuidada edición, Barbara Greco, autora de numerosos trabajos sobre León y Aub (entre los cuales merece la pena destacar la monografía *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018), aporta un valioso testimonio documental sobre tres figuras capitales de la diáspora intelectual republicana. La composición del fondo aquí publicado, procedente en su casi totalidad de la Fundación Max Aub, sugiere de entrada unas relaciones bastante asimétricas: cuarenta y cuatro cartas de León (“verdadera interlocutora de esta comunicación”, p. 8), treinta de Aub (un par de ellas rescatadas en la Fundación Rafael Alberti, que custodia las únicas copias conocidas) y apenas tres de Rafael Alberti. Con una decisión sin duda acertada, Greco también incluye una tríada de misivas de Aitana, hija de María Teresa y Rafael, y siete de su novio, el fotógrafo y director argentino Roberto Otero, con las correspondientes

seis respuestas de Aub; a través de esta ampliación, no se reconstruye solo el microcosmos de iniciativas y contactos de los Alberti, sino que se da cuenta cabal del activismo de Max Aub, auténtico referente de los intelectuales antifranquistas más allá del exilio histórico de 1939.

Las primeras catorce cartas (una séptima parte del conjunto, aproximadamente) se colocan a caballo de la mitad de los años 50, a partir, según la sólida propuesta de fechación de la editora, de marzo de 1953, que es con creces el año más representado, hasta los mensajes más esporádicos de 1955 y 1956. Durante aquel trienio, Aub contactó a los Alberti para que participaran en uno de los muchos proyectos culturales del exilio destinados a fracasar, es decir, la colección de libros *Patria y Ausencia*, que hubiera tenido que contar con la colaboración editorial de Joaquín Díez-Canedo, Francisco Giner de los Ríos y Julián Calvo.

León, que escribe desde el Buenos Aires que tendrá que abandonar precipitadamente en mayo de 1963, deja entrever a menudo las estrecheces materiales que afligían a los Alberti en su exilio argentino, a pesar de una vida familiar feliz con la pequeña Aitana: “Tenemos mucho trabajo imbécil y poco tiempo” (p. 35); “no tengo secretaria, ni casi máquina de escribir, ni tiempo. Sigo encadenada al vivir menudo, la casa, los conflictos económicos, etc.” (p. 36); “sigo malcopiando [la páginas de *Juego limpio*] en medio de los mil trabajos y dificultades de mi vida” (p. 37); “Trabajo en condiciones desastrosas, cada día con una máquina a cuál más vieja, si es nueva, como no la entiendo, escribo peor” (p. 39); “Te mando la novela completa. Pasé más tiempo en cama que de pie. Por eso tardó tanto. Voy a rogarte que la trates como cosa imperfecta y la corrijas. A trozos la dicté, a trozos la copié yo. En esta casa nadie tiene tiempo para nada” (p. 42). Una precariedad típicamente exílica que afectaba también a las posibilidades de publicar *tout court*, obligando a esa lucha continua, y a veces descorazonadora, con el medio cultural que Aub bien conocía: en efecto, *Juego limpio*, que León proponía a su amigo ya en 1953, tardó seis años más en salir.

Si la amargura impregna buena parte de este primer período de la correspondencia, León expresa también unas reflexiones, episódicas pero no por eso menos llamativas, sobre los aspectos éticos de su producción memorialística. A finales de junio de 1953, por ejemplo, tras enviarle el manuscrito de *Juego limpio*, la escritora busca confirmaciones acerca de su capacidad evocadora, en términos tanto históricos como emocionales: “Tengo verdadera necesidad de saber si lo que digo de Valencia, además de un tópico inevitable, es justo, exacto y cariñoso. Lo he escrito en un lugar también lleno de naranjos, junto al río Paraná, mirando cómo los barcos —Ámsterdam, Marsella, Liverpool— se iban, dejándome” (p. 40). El mes siguiente, León manifiesta, con alusiones bastante vagas (¿tal vez a Gironella?), su incomodidad ante una literatura guerracivilista que empezaba a tergiversar las responsabilidades del conflicto: “Creo que abundan demasiado las novelas sobre tema español en estos últimos tiempos pero, la verdad, ¿es que tenemos algo más delante? // Además me revientan las novelas que contentan a los ingleses. Las que admiten un mea culpa republicano y echan una gasa de disculpas a las ferocidades de los otros” (p. 42).

Con el salto temporal notable de la carta n. 15 (de 1956 a 1963) empieza la parte más enjundiosa del epistolario, que se hace especialmente intenso entre 1964 y la primera mitad de 1970 (cartas nn. 18 a 94), con una sola y última misiva posterior de Aub, fechada en enero de 1972, pocos meses antes de su segundo viaje a la España franquista.

Cuando Aub reanuda la correspondencia en agosto de 1963 (pp. 52-53), los tres viejos amigos acababan de verse en Milán, primera etapa de la estancia italiana de los Alberti. Es la antesala del largo período romano del matrimonio, del que nacerán dos obras tan dispares y al mismo tiempo tan estrechamente ligadas como *Roma, peligro para caminantes* (México, Joaquín Mortiz, 1968) y *Memoria de la melancolía* (Buenos Aires, Losada, 1970), dos de las más significativas del exilio tardío. Puesto que entre 1964 y 1965 Aub hospedó algunos de los primeros poemas de *Roma...* en su revista *Los Sesenta*, y luego avalaría la publicación del libro en la editorial de su amigo Joaquín Díez-Canedo, el epistolario es útil ante todo para reconstruir la tupida red de contactos que contribuyeron en la formación de este extraordinario poemario, recientemente ilustrada en la apasionada

edición crítica de Luigi Giuliani (Madrid, Cátedra, 2021).

Sin embargo, son, una vez más, las cartas de León las que poseen mayor encanto, pues, como señalan con esmero las notas de Greco, anticipan la atmósfera y la retórica de *Memoria de la melancolía*. Valga como ejemplo este fragmento de 1964:

Las visitas de los muchachos españoles me trastornan. Es un choque con una realidad a la que no sabemos hacer frente, gracias a tantas experiencias cristalizadas ante nuestros ojos y esa memoria del olvido que padecemos. No sé si nos quieren o no; no sé si nos han mitificado o mistificado, pero me gusta ante ellos decir tu nombre y el de otros españoles dispersos. Insisto en que “no citamos muertos” [...] (p. 81).

La gran autobiografía de León, con el paso del tiempo, se va evidentemente formando, hasta tal punto que en octubre de 1968 María Teresa puede escribirle a Aub: “Mis recuerdos continúan fluyendo de mi memoria descascarillada. Pronto estará entero y firme un libro de más de quinientas páginas” (p. 133). Esta afirmación permite matizar, por cierto, aunque tan solo de algunos meses, la propuesta de

datación que había avanzado en su día Gregorio Torres Nebrera (“[el libro] se terminó no más allá de mediados del 68”, en la edición de Clásicos Castalia, 1998, p. 47).

En cuanto a Aub, que en sus contactos con los Alberti mantiene un tono amistoso, pero menos efusivo que el de León, la lectura del epistolario permite ahondar en su trajín editorial, con la usual batería de proyectos más o menos afortunados (entre ellos, las negociaciones nada fructíferas con el mercado italiano de los sesenta). Pero sobre todo, cuando se leen sus cartas en paralelo con sus diarios privados, que Manuel Aznar Soler acaba de reeditar en una monumental edición completa (*Diarios 1939-1972*, Sevilla, Renacimiento), pueden captarse con más precisión los matices de la personalidad de un escritor siempre inquieto y a veces corrosivo. En septiembre de 1965, por ejemplo, le escribe a María Teresa: “He oído campanas de que pensáis regresar. ¿Hay algo de cierto en ello? Como sabéis, a mí no me dejan” (p. 99). Es la señal de una de las obsesiones más agobiantes de Aub, la de las implicaciones morales y artísticas de un regreso a la España de Franco, que pocos días después vuelve a manifestarse, fatalmente, en su diario:

[...] Rafael Alberti, no queriendo que se vuelva a publicar su teatro de aquel tiempo [la Guerra Civil], como si estuviéramos todavía en 1936... Bien está que desee volver a España —también yo—, pero ¡a este precio! A menos que sea su partido el que considere inconveniente que, dadas las actuales circunstancias, no deba hacerlo, como si lo que aplaudió hace treinta años fuese todavía valedero, como si se arrepintieran de lo hecho... (*Diarios*, p. 488).

En definitiva, para todos los lectores que quieran profundizar la cultura del exilio republicano son numerosísimos los motivos de interés de esta correspondencia entre Aub y la familia Alberti, que Barbara Greco ha editado con tino. El estudio introductorio es claro y sintético y la disposición de las cartas, acompañadas de un rico aparato iconográfico, facilita la lectura de los documentos. Como broche final, vale la pena destacar un exhaustivo aparato de notas (más de cuarenta páginas) que por su solvencia y rigor viene a ser casi un libro dentro del libro, y le brinda al estudioso una cartografía más que certera para ulteriores investigaciones.

Eugenio Maggi
Università di Bologna

Vertientes del diario.
Representaciones del “yo” en la cultura contemporánea

DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ Y MARÍA ÁNGELES GONZÁLEZ LUQUE (COORDS.)

Granada, Comares, 2023, 188 pp.

La práctica diarística es una cuestión con múltiples facetas: se manifiesta en diversas formas y contextos; está presente tanto en el ámbito artístico como en el cotidiano; puede expresar u ocultar la identidad; se sitúa, por naturaleza, en la frontera entre lo privado y lo público. La escritura del diario no se reduce a la exhibición de la identidad y la exteriorización del yo; “su práctica, como modo de autoconocimiento, se encuentra estrechamente vinculada a un intento [...] de transmitir de modo personal una visión del mundo” (p. x). Intentar marcar los límites entre la autobiografía y la ficción en un texto diarístico es siempre un desafío, pero es cierto que el escritor —sea profesional o no, deliberada o involuntariamente, explícita o implícitamente— queda reflejado en su obra.

Vertientes del diario. Representaciones del “yo” en la cultura contemporánea nos acerca el asunto en toda su complejidad: en los nueve capítulos que comprende se indaga, por un lado, en las manifestaciones

de la práctica diarística en varias esferas de la cultura contemporánea; y, por otro, en su uso como herramienta para la enseñanza universitaria. Es un volumen interdisciplinar que abre un espacio de reflexión en cuanto a las “escrituras del yo”, haciendo hincapié en la actualidad del diario en los ámbitos artístico y educativo, así como en su relación con el ensayo. En la introducción, “El diario y los diarios: vertientes de un cauce ensayístico”, los coordinadores advierten que todavía queda mucho que estudiar sobre esta relación genérica en la modernidad (p. xi).

Abre la colección un trabajo de Pilar Martino Alba sobre las autobiografías de artistas plásticos. La autora destaca, en primer lugar, las características formales de estos relatos vitales y, después, centra su atención en sus componentes temáticos. Uno de los aspectos más interesantes es su disposición narrativa: en lugar de regirse por un criterio temporal, en ellos se privilegian las relaciones espaciales y, sobre todo,

la sucesión de recuerdos e impresiones. Téngase en cuenta que los objetivos principales de estos escritos son dar a conocer su obra en el mercado y transmitir no solo reflexiones sobre una etapa vital, sino también datos sobre el quehacer artístico, técnicas y temas de inspiración. Es notable, asimismo, la recurrencia del pronombre personal *yo*. Por último, vale la pena destacar un planteamiento sugestivo acerca de la identidad: “el hecho de que el narrador sea simultáneamente uno mismo y el otro, dos caras de una misma moneda que se conocen y reconocen, puede dar lugar a una especie de desdoblamiento de identidad” (p. 15).

Sobre este particular ahonda precisamente Virgilio Tortosa en su capítulo, “Bitácoras del siglo XXI”, donde atiende a la “multiplicidad del ser y la inevitable disociación yoica” (p. 21) en nuestros días, producto de la “realidad plural, relativa, cambiante, múltiple y cuántica” en la que vivimos. Hablamos de una sociedad individualista, de una era digital, de “una cultura de la prisa, del agotamiento, de lo lábil, de lo provisorio, [que] parece mal avenido con la práctica diarística” (Rafael Malpartida Tirado, “Introducción. Reflexionar sobre el diario en la era digital”, en *La es-*

critura del diario. Aspectos literarios, culturales y educativos, coord. Rafael Malpartida Tirado, Granada, Comares, 2021, págs. 1-4 [p. 1]).

No solo han cambiado los hábitos de leer, escribir y publicar, también los formatos y las realidades discursivas: en las bitácoras del ciberespacio se combinan con facilidad el sonido, la imagen y la palabra escrita. Es un nuevo contexto, global e instantáneo, que invita al lector a interactuar con lo escrito y con el autor mismo. El último epígrafe, “De la franqueza a la impostura en tiempos de inmediatez”, llama la atención con acierto sobre los peligros del desvanecimiento de los límites entre lo privado y lo público.

En el siguiente artículo, Alba Gómez García amplía la perspectiva con la influencia de los medios de comunicación y analiza la presencia del diario en la prensa, la radio y la televisión. Por una parte, nos ofrece un panorama histórico del vínculo entre periodismo y diarismo; por otra, desgaja las características de los diarios que se filtran en el discurso periodístico, y concluye que “las direcciones hacia las que actualmente transitan el diario y los medios de comunicación han favorecido un reencuentro propiciado por el entorno digital”

(p. 56) gracias a la personalización del periodismo. Los hábitos de consumo han integrado lo audiovisual en nuestra vida cotidiana y parece evidente que, hoy día, la representación del *yo* tiene un lugar privilegiado en la cultura y el arte.

Ana Jiménez Revuelta toma el testigo con su investigación sobre “La autobiografía en la fotografía contemporánea”, en la que expone la problemática para definir la autobiografía visual. Plantea cuestiones sugerentes sobre las falacias de la identidad, de la referencialidad, de la narratividad y de la ficción, llegando a confirmar que mediante la fotografía se han realizado aportes únicos a la autobiografía —al fin y al cabo, es “una conexión íntima entre emisor y receptor en la que se juega con la intimidad del autor, bien buscándola, desvelándola o cuestionándola” (p. 76)—. Se trata, por tanto, de una categoría estética vigente en el arte contemporáneo, e incluso sería conveniente acuñar el término “autobiofotografía”.

Tras explorar el dominio de lo autobiográfico y la influencia de los diarios en el arte, en los medios de comunicación y en la fotografía, las siguientes investigaciones se adentran en el terreno literario y fílmico. El estudio de Álva-

ro Luque Amo sobre los orígenes del diario personal en la literatura española demarca el contexto de consolidación del diario literario en España y resalta figuras claves del proceso, como Trapiello, Lozano y Sánchez-Ostiz. Además, explica el proceso de literaturización del diario, apuntando al paso de lo privado a lo público y el cambio en la forma de escritura cuando la publicación se convierte en objetivo de su génesis.

Al respecto, resulta de interés cómo se traslada la retórica diarística en los trasvases entre la literatura y el cine. Ana Pascual Gutiérrez consagra su análisis a las adaptaciones cinematográficas: describe los métodos de los que se ha servido el séptimo arte para expresar la subjetividad y el mundo interior de los personajes y centra la atención en la voz diarística femenina. Examina para ello tres adaptaciones españolas: *Diario de una becaria* (2003), *Diario de una ninfómana* (2008) y *El diario de Carlota* (2010). Estos ejemplos muestran distintas posibilidades a la hora de trasladar la palabra femenina al cine, incluso “más allá del empleo de la recurrente voz *over* como correlato de la voz diarística” (p. 117).

Los tres estudios que cierran el volumen ponen de relieve la utili-

dad del diario como herramienta de evaluación dentro del ámbito educativo. Asumiendo que “la voluntad de transformación, adaptación e innovación es inherente al acto educativo” (David González Ramírez y Joan Marc Ramos Sabaté, “El diario de aprendizaje como instrumento de transformación didáctica”, en *La escritura del diario. Aspectos literarios, culturales y educativos*, coord. Rafael Malpartida Tirado, Granada, Comares, 2021, pp. 103-113 [p. 103]) y que, ahora más que nunca, se hace necesario encontrar nuevos caminos para facilitar el contacto entre docentes y discentes, el diario de clase se perfila como un método muy promotor.

En el artículo de Blanca Santos de la Morena y Manuel Piqueras Flores se publican los resultados de esta experiencia en la enseñanza de las relaciones entre literatura y cine, a partir de dos casos concretos: *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró y *La española inglesa* (2015) de Marcos Castillo. Los autores resaltan, en primer lugar, las posibilidades de combinación del diario con otros métodos más tradicionales y, en segundo lugar, la importancia de considerar las dos facetas complementarias en la enseñanza superior: el trabajo dentro

del aula y el trabajo autónomo. El diario de clase favorece la autorregulación del aprendizaje, al mismo tiempo que permite al alumno desarrollar su potencial redactando un trabajo académico según unas determinadas pautas. Gracias a su carácter autorreflexivo, hace posible adquirir nuevo conocimiento y fomentar una conciencia crítica sobre las informaciones e ideas, con un grado significativo de libertad y creatividad, pues, al fin y al cabo, “escribe simultáneamente para sí mismo y para el docente, tanto sobre *qué* ha aprendido como sobre *cómo* lo ha hecho” (pp. 120-121).

Por su parte, Rafael Malpartida desarrolla una experiencia didáctica muy valiosa en lo relativo a la escritura del diario como práctica creativa y ensayística. Se detiene sobre las posibilidades del profesor para evaluar de la manera más justa posible el trabajo de sus alumnos, pero además plantea una cuestión crucial en relación con la comunicación: la intención de establecer un diálogo con el alumnado es meritoria, sin duda, pero lanzar interrogantes en clase y esperar una respuesta inmediata, “reproduciendo la ley del más rápido del *Far West*, según nos han enseñado los *westerns*” (p. 139), puede ser contraproducente. “Hay que pre-

guntarse siempre”, explica Malpartida, “¿uno mismo sería capaz de responder a esto en tres segundos, cuando en realidad lo ha rumiado durante días o incluso durante toda una carrera investigadora?” (p. 140). Esta pregunta retórica da pie a diferentes propuestas de comunicación con los estudiantes, de cuyo buen desempeño se da fe con varias citas de los diarios de clase analizados. En estas páginas los alumnos cuentan —algunos mediante recursos propios de la ficción, otros con predilección por la vía ensayística— su experiencia con la conversación diferida. De hecho, se relata el caso de una alumna extranjera que se vio motivada por la actividad para empezar a publicar sus novelas.

El último capítulo, a cargo de Jerónimo Morales-Cabezas y Kyoko Ito-Morales, se basa en el trabajo con estudiantes universitarios de japonés —nivel intermedio y avanzado—, demostrando la eficacia del diario de aprendizaje o portfolio para la enseñanza de lenguas extranjeras. Sus beneficios atañen a estudiantes y profesores, dado que “sirven para conocer los intereses, las necesidades y las opiniones, con la finalidad de construir la clase junto con los alumnos” (p. 160). Al respecto, se ha notado un desnivel evidente en

la profundidad de las reflexiones dependiendo del año académico y la competencia lingüística, pero, en cualquier caso, los frutos se antojan prometedores. Dado que las lenguas no se enseñan aisladas, sino vinculadas siempre al trasfondo histórico y cultural, la conclusión de los autores resulta contundente: “la potencialidad del diario de aprendizaje y el portfolio es ilimitada para incentivar y concienciar en el proceso del aprendizaje de las lenguas extranjeras” (p. 171).

Por último, cabría destacar la versatilidad del volumen a la hora de ofrecer enfoques para explorar “conceptos como la verdad y la sinceridad, lo público y lo privado, la individualidad y la pluralidad, la espontaneidad y la afectación, [sin duda,] determinantes a la hora de valorar una obra diarística” (p. x).

Réka Havassy
Universidad Eötvös Loránd

Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021

RAFAEL BALLESTEROS

Ed. Marina Bianchi, Madrid, Devenir, 2022, 183 pp.

En 2019 Rafael Ballesteros recogió en su libro *Jardín de poco* la poesía inédita que había compuesto durante el período comprendido entre 2010 y 2018. En edición y estudio de Alfredo López-Pasarín, el volumen fue publicado en Málaga por el Centro Cultural de la Generación del 27. Y un trienio después, a finales de 2022, aparecía otro corpus de su poesía también inédito: *Perseverancia*, donde la hispanista italiana Marina Bianchi reúne los versos del andaluz desde 2018 hasta 2021, acompañándolos de un estudio preliminar. El libro vio la luz bajo un sello madrileño muy acreditado en la edición de poesía, el de la colección Devenir.

Antes de exponer el estudio propiamente dicho de *Perseverancia*, Bianchi dedica varias páginas a situar a Ballesteros en su contexto literario, refiriéndose a su posible adscripción generacional. Al respecto, enfatiza en el malagueño la búsqueda de un lenguaje propio, muy reconocible por original, y

en el que se incrustan numerosas referencias intertextuales. Apoyándose en aportes de Óscar Barrero y de Juan José Lanz, señala cómo la singularidad buscada en su discurso se sustenta en repetidas perturbaciones del lenguaje común estandarizado, que la convierten en opaca. Sin embargo, el hermetismo resultante se brinda al lector compatibilizado con un propósito comunicacional basado en la libre indagación a partir de la duda y del dialogismo.

Tocante a la adscripción a una leva poética concreta, Bianchi aduce las consideraciones hechas, de un lado, por Francisco Morales Lomas y Alberto Torés García y, de otro, por el antedicho especialista Juan José Lanz. Los dos primeros incluyeron a Rafael Ballesteros en la nómina de poetas designados como del 60. Atendían a su nacimiento en 1938 y al período en que dio a conocer su entrega lírica más temprana: la *plaquette Desde dentro y desde fuera* (1966). Para

ambos parámetros habían establecido, previa y respectivamente, las fechas comprendidas entre los años treinta y principios de los cuarenta, y las del lapso temporal comprendido desde 1959 hasta 1966. A su entender, quedaban estos poetas al margen del canon, caracterizándose por la meditación sobre el ser humano y por una temática solidaria, así como por la riqueza formal y un manifiesto propósito renovador que se hace ostensible desde el virtuosismo lingüístico, con independencia de las plasmaciones simbólicas atingentes al universo propio de cada uno de ellos. Por lo que hace al parecer de Juan José Lanz, acreditado investigador de la Universidad del País Vasco, incluyó a Rafael Ballesteros entre los poetas de la Generación del 68. En ellos constata el fragmentarismo poemático, la multiplicidad perspectivística y una creciente tendencia a la barroquización.

En el epígrafe segundo de su introducción, la editora recorre la poética ballesteriana. Parte de un principio asumido por la crítica, entre otras razones, porque la propia singladura del autor lo ha ido confirmando: más que distinguir etapas literarias en la obra de Rafael Ballesteros, habría que leerla como un continuo creativo que, si acaso

muestra diferenciaciones, se deben sobre todo al distinto grado de dificultad en la praxis del lenguaje.

Entiendo que no procede seguir puntualmente con detalle todo cuanto Marina Bianchi va señalando en su trayectoria, por lo que remito a los lectores interesados a esas páginas prologales. Sí llamo la atención sobre algunas de las afirmaciones que más me interesaron, porque han sido menos reiteradas y porque nos aproximan a la creación lírica más reciente del autor. Por ejemplo, la de que *Nadando por el fuego* supuso una síntesis del mundo poético del poeta; la de que en *Almendro y caliza* se asiste a un tránsito vital del sujeto lírico desde al abismo hasta la resurrección; y finalmente la de que el conjunto *Perseverancia* representa el reencontro, en la belleza y en las pequeñas cosas de la vida cotidiana, de una nueva dimensión positiva en el enfoque de la realidad.

Perseverancia reparte su contenido en tres secciones. Sobre la primera y más extensa, “Un soplo de fuego es el recuerdo”, Bianchi explica que en ella el sujeto de la enunciación canta el amor y el recuerdo del deseo. En la segunda, que lleva por título “Estados sombríos del corazón”, priman reflexiones sobre la muerte, sobre las emociones

que va suscitando y la idea de que la belleza y el amor contribuyen a superarlas. La sección tercera, “Los poderes de la poesía”, comprende menos textos que las precedentes, plasmándose en esa gavilla la convicción de que el verso constituye un rayo de luz que ilumina la oscuridad existencial anidada en el vivir.

En el primer grupo de composiciones, en número de veintiocho, Bianchi se fija inicialmente en el título de la sección, concretamente en la coincidencia del empleo de la imagen “soplo de fuego” entre Rafael Ballesteros y un poeta dominicano anterior, Franklin Mises Burgos, quien la había usado en 1954 en alusión a la muerte. En cambio, el lírico andaluz la asocia al recuerdo, lo que supone una convergencia expresiva casual, con dos referentes distintos, a sendos elementos naturales que se combinan imbricándose entre sí. Recuerda acto seguido la función transformadora que el filósofo presocrático Heráclito atribuyó al fuego, en virtud de la cual este símbolo, si comporta desaparición, también implica regeneración. Siendo así, sería susceptible de emparejar la experiencia humana de fondo que recorre este libro con la que se refleja en *Almendro y caliza*, inserto en *Jardín de poco* y motivado por la muerte de su hijo Pablo.

A continuación, la estudiosa se detendrá en algunos de sus textos más significativos. En el poema séptimo hace hincapié en el decantado vital del hablante hacia el deseo; una decantación que se matiza en el décimo, al evidenciarse que ya nada será como fue ayer en el transcurso del vivir. En la composición doce se remarca la desestima del tópico literario de la salvación por la palabra, en la certidumbre de que ni el primer verso, que equivaldría a las tentativas iniciales, ni tampoco el último, que pudiera referirse a la obra literaria cuajada, van a lograrla. En el poema veintidós se expresa el pleno gozo del nacimiento de un nuevo hijo, Miguel. En los siguientes se recuperan momentos cruciales grabados en la memoria; entre ellos los de un tiempo histórico conflictivo, los de aquellos días en que el sujeto lírico comenzó a darse cuenta de la fugacidad de la existencia humana y de aquellos otros en que percibiría como necesidad la recuperación poética de los recuerdos.

“Estados sombríos del corazón”, parte central del libro, se abre con una alusión a la novela *Solenioide*, en la que el rumano Mircea Catarescu hace referencia a las estatuas negras. Consta de diecinueve composiciones. El estado que más poe-

mas inspiró al poeta fue la tristeza, cuatro, seguido de los tres sobre la nostalgia. Un texto de cada uno de dichos estados inspiraron la desesperación, el asco y el odio; y los tres últimos, esto es, la indignación, la resignación y la amargura. Marina Bianchi pasa revista a esta serie poética iniciada con el par de textos que motivó el pánico, vinculada mayormente a la muerte. Destaca después los contenidos a vueltas de la nostalgia y llama la atención acerca de sentirse bien distintos expuestos en esos poemas: los del joven que ve su final muy lejano, los del anciano que lamenta no haber gozado de todo lo que le ofrecía la vida en su juventud, la cual comporta no poder gozar después tampoco del fuego creativo que se generó en el pretérito.

Prosiguiendo el recorrido temático que ha realizado la hispanista italiana, anotamos que en la tercera de las composiciones sobre la tristeza, el sujeto lírico relaciona este sentimiento con todo lo malo que al hombre le puede suceder. El horror, a su vez, se asocia a la oscuridad y la bruma que envuelve el sufrir. Del odio propone apartarse el hablante en el texto catorce, instando en los siguientes, inspirados en la lástima y en la melancolía, a no dejarse cautivar por la seduc-

ción engañosa que transmiten. La indignación estaría justificada ante las explicaciones de índole religiosa, y lo estaría igualmente la resignación, aunque por otra causa: la tendencia a adoptarla. La amargura se experimenta cuando lo ardoroso del vivir pretérito ha dado fruto, pero ha sido agrio.

En la sección tercera del conjunto remarca Bianchi el significado de la poesía como catarsis de belleza purificadora, idea que a su juicio subyace como común denominador de las diferentes composiciones de “Los poderes de la poesía”. A continuación, se interesa en algunos textos concretos. En el primero peralta la pasión poética del hablante, siempre tan cargada de emotividad. De mucho interés resulta la clarificación del poema séptimo, inspirado en la alegoría platónica de la caverna. Dirigiéndose a Platón, el sujeto lírico defiende la poesía como un refugio favorecido por la experiencia vivida. Esta idea quedaría reforzada por el poema once, en el sentido de que la práctica poética contribuye a un existir bonancible en medio de la vorágine externa a ella. La función de la poesía se amplía más adelante al otorgarle al poeta lo que la estudiosa califica como su danza última en el aire, antes de concluir

que no se aprecian notas elegíacas en *Perseverancia*, sino que en esa obra refleja el malagueño la dignidad de quien no se resigna a perder la fe en la vida.

Reviste una encomiable singularidad la estrategia de disposición discursiva con que se ha desarrollado el estudio introductorio. A los comentarios antes resumidos les suceden varios análisis, mucho más amplios, de poemas específicos que considera muy relevantes, y ciertamente lo son. Las composiciones analizadas pertenecen a las tres partes en las que Rafael Ballesteros repartió su obra: un par de textos se insertan en “Los poderes de la poesía”, y otros dos, respectivamente, en las secciones inicial y segunda, “Un soplo de fuego es el recuerdo” y “Estados sombríos del corazón”.

El primero de los comentarios específicos gira en torno a un poema que Bianchi califica de “ejemplar”, y se incluye en el grupo tercero con el título de “Cuando el tallo crece”. Hace el número trece de los quince textos que se agavillan en ese apartado. En la antecitada composición se pone de relieve la heterodoxia métrica del autor, el empleo recurrente de vocablos religiosos, sus arcaísmos y, sobre todo, el uso de la metáfora del topo, animal que se siente herido por la pulserilla que

lleva puesta. Más adelante, este utensilio adquirirá en el poema el valor topológico de descenso abisal y simbolizará el miedo que atenaza el estómago ante el encuentro amoroso. La aproximación crítica concluye con la interpretación del poema como alegoría del dolor del hablante por la pérdida, de la que se irá recuperando mediante una nueva luz que sucede a la búsqueda indagatoria en pos de una recuperación vitalista del existir lograda a través de la oscuridad.

En la sección del comienzo, el texto objeto de enfoque es el “Poema 20. De amistad de amigo”. Ballesteros se lo dedicó al pintor malagueño Enrique Brinkmann. Marina Bianchi señala en la composición un rasgo muy representativo del autor la marca del ritmo versal valiéndose de recursos diversos, y enfatiza asimismo la decantación neológica tan característica del habla poética ballesteriana. En esta creación se expresan cavilaciones acerca del sentido del arte, y en su transcurso invita el hablante al artista amigo a que plasme en sus obras pictóricas cualesquiera aspectos de la vida, a fin de alcanzar un ámbito que no esté sujeto ni al espacio ni al tiempo.

Continúa Bianchi glosando “El pánico 2”, segundo texto de los

que se irán sucediendo en “Estados sombríos del corazón”, y subraya cómo incide la muerte en sus versos. Enfatiza que al sujeto lírico le resulta ilusoria la mera tentación de pasar desapercibido ante ella. Tal es su omnipresencia que la siente doquiera y detrás de quien pretenda ocultarse, como si le estuviese persiguiendo, sin escapatoria posible. Hace luego una lectura de la parte segunda de un texto de amplia titulación, con el que finaliza la tercera sección. Se trata del “Poema 15. Para Cristina, la púbera danzarina (Con las de don Góngora avencencias)”. En su comentario refiere algunas de las relaciones con la poesía gongorina, las simbolizaciones mitológicas citadas, así como el significado de la figura de la danzante. El sujeto lírico la interpreta como encarnación de una alegría vital superadora de las cenizas: concepto este de gran alcance, pues permanecerán en realidad en sus propios poemas como señales de su vida.

En el octavo epígrafe se propone una inesperada hermenéutica de lectura para el esclarecimiento del sentido de *Perseverancia*. Aduce la semántica interna advertida en los libros de Vicente Huidobro *Altazor* y *El viaje en paracaídas* y entiende que es susceptible de aplicarse al libro de Ballesteros. En el chileno

hay un descenso al abismo, el cual dará lugar a una rebelión transgresora que superará las problemáticas conducentes a la caída. En el poeta malagueño se produciría un proceso semejante: del abismo en el que ha caído surgirá el hablante mediante la superación del sufrimiento, una nueva dimensión capaz de abrirse a la realidad, incluso desde una óptica festiva.

Con el desarrollo de un último punto, que precede a un listado bibliográfico muy puesto al día, finaliza el prólogo. Ahí sintetiza Bianchi el que a su juicio es el mensaje final de *Perseverancia*:

lo ineludible del *tempus fugit*, la necesidad de tomar conciencia de que no hay vida sin la muerte, el dolor del que la existencia no puede prescindir, el recuerdo como consuelo, la belleza como alivio, el amor como motor que mueve el mundo y savia del ser humano, la escritura como medio para elaborar el duelo y entender el universo que nos rodea, la perseverancia en la búsqueda de lo positivo como ley incontestable y eterna (p. 43).

José María Balcells Doménech
Universidad de León

Marida

ALBERTO ESCABIAS AMPUERO

Málaga, El Toro Celeste, 2023, 70 pp.

Con la publicación de *Marida*, editada por El Toro Celeste dentro de la colección “La Federica”, Alberto Escabias Ampuero exalta el amor de la vida conyugal con la certeza de haber logrado una luz benévola: la del compromiso sincero. Así, el libro constituye, en conjunto, un lírico discurso nupcial. Es plausible pensar en el amor como un artefacto de culturas y construcción de relaciones y teorías estables, pero la representación que implanta *Marida* se vincula a la del instinto honesto de intervenir el signo de los presagios bajo la pauta de un futuro compartido. También es tentación humana otorgarle al amor una inteligencia práctica. En este caso, dicho saber se aplica al sentimiento de las anticipaciones. Confiesa el poeta que, desde su juventud, la ensoñación de la mujer amada se convertiría en un proyecto de futuro. Efectivamente, aquel proyecto pensado es hoy una realidad vivida, y queda mantenida en un mundo sin adversidades porque,

como es sabido, el amor todo lo salva y lo mejora. Sobre la base de dicho tópico descansa la relación entre hombre y mujer, quienes se obligan a la institución del matrimonio, a la concepción de fuerzas compatibles y a la fijación de lazos eternos. Por tanto, el cometido de los esposos significa la realización y el despliegue de una expresión perpetua de deseo inagotable. Además, como ocurre en los epitalamios de Estacio, este libro recoge el tópico del primer amor: ambos, la novia y el novio, han aprendido a caminar desde adolescentes con las manos unidas, con el palpito de un contacto que representa la consecuencia lógica de la fidelidad. De igual forma se recoge el motivo de la esposa cantada, imagen de un dinamismo esperanzador en virtud del cual se desarrolla el proceso del comportamiento enamorado.

Este marco descriptivo, se ejemplifica en diferentes secuencias de *Marida*. Así, en “Mezquita-Catedral” se lee: “Este escribir es otro

escribir, lo sé / [...]. / Y yo me entrego a ti, a este vivir exacto / [...]. / Mi palabra / cabe aún más viva en la voz del verso / cuando el verso / lleva tu acento de Catedral / y de Mezquita” (p. 15). Adviértase que la lírica del amor es para Alberto Escabias Ampuero el detenimiento con que la voz late en el fondo de su canto hasta corresponderse con una presencia de reconciliación cultural. A partir de diferentes estratos de tiempo objetivados en edificios religiosos —Mezquita y Catedral, lo musulmán y lo cristiano—, el presente se vuelve absoluto en tanto que, de forma dulcificada, ha podido aunar dos ritos, dos costumbres o dos legislaciones en el cronómetro actual de dos amantes. El símbolo de la unión representa una herencia emblemática de identidad que yace arraigada en un sentimiento vehemente, capaz de persistir sin referentes inmediatos. Por eso, la referencia del amor es el propio acto de su práctica y de su afirmación convencida ante testigos y divinidades. En cierto modo, se pretende residir en la palabra poética como triunfo del amor, considerándola libre de residuos conceptuales, pura en su transmisión de belleza celebrada.

En “Patio de naranjos”, que puede considerarse extensión de

“Mezquita-Catedral”, pues ambos poemas pertenecen al mismo espacio físico de la realidad, se sublima la fragancia cordobesa de la intemperie: “Llevas el amor / dentro de un aire / que calladamente desgaja / el fruto de su rama / y sutil / lo posa sobre la tierra / para que le rueden al naranjo / los aromas” (p. 20). Aquí la respiración se enlaza con el elixir de la eterna juventud y con la sensación de triunfo. El sensible proceso de la respiración, casi virginal, de un fruto caído del árbol como recompensa del destino opera en los mecanismos esenciales de las fábulas de aprendizajes y virtudes. De hecho, el tono sensitivo del poema invita a la sinestesia, a respirar el color naranja como un paraíso terreno en un patio andaluz y a unas horas de claridad climática y mental. Rejuvenecer es, por todo ello, una creencia mitológica que posiciona el amor en la cota más alta de una clasicidad humanista bien templada. Escabias logra formular una reinserción de vertientes intensas en las cuales la escritura va desencadenando la pertenencia a un paisaje concreto: el lugar del encuentro primerizo, el recuerdo entrañable e inocente de una ciudad, Córdoba, en donde la suavidad lírica, con versos de coloridas teselas, es fenomenología

del amor que irradia en *Marida* de principio a fin.

Otro ejemplo se encuentra en “Todo el amor”: “Llevo en los ojos la costumbre / de quererte / y, quizá sea por eso, que no te miro, / que no te abrazo como antes, / como juré, ante Dios, que haría” (p. 30). La promesa ante Dios representa intrínsecamente la conducta moral de justificar la vida en común para siempre; por eso surge la integración de lo novedoso en la costumbre, por ejemplo, de una mirada. Se interpreta, así, que en los ojos existe la medida de lo observado y, de este modo, la mirada se ajusta a una geometría privada como consecuencia del instinto que se desboca en un éxtasis donde se apuran las ganas de saberse rendido al amor objeto y al amor sujeto. Uno y otro, objeto y sujeto, se aproximan con deleite a la totalidad del compromiso y a una integridad sin fronteras. A partir de ahí se deduce, con razón, que la esperanza del infinito es posible alcanzarla, toda vez que existe en la poética de Alberto Escabias Ampuero la inquietud por detener los relojes y vivir un presente perpetuo. Esta idea enlaza con la estética existencialista de Kierkegaard y su propuesta de restringir el tiempo a un instante puntual y absoluto. A través de la

abstracción temporal, el amor funciona en plenitud dentro de su naturaleza trascendente, ligado, eso sí, a la supervivencia afectiva.

En la segunda sección de “El día que fuimos poema” cobra importancia la vigencia de la luz. Una luz que permanece intacta en el asombro y que limpia la realidad de engaños o falsas apariencias, de modo que produce una auténtica alianza de visibles y unánimes certezas, como la de estar enamorado. Aquí se lee: “Llegaste con una luz nueva, / de primer sol, / luz hondamente tuya, / luz nodriza de mi luz” (p. 40). La simbología de la luz en el amor se relaciona con la fuerza lumínica de las evidencias. Archiconocida es la imagen de una lámpara encendida cuando alguien tiene una idea valiosa; pues bien, la idea en *Marida* es persistir en el ambiente amable de las claridades que propicia el remoto hecho de nuestro origen. Queda ahora cifrado el amor como estrella de la que todo nace, como una espiral genética en la que se reconoce el motor del mundo. Tal aspiración parece salvadora y mágica, y además permite percibir en la acción de las relaciones una frecuencia de ampliaciones en cuya inercia se encuentra la voluntad de no extinguirse. El orden de las motivaciones de este

amor lumínico casa con la ambición de sus fines. Podría pensarse, incluso, que facilita la coherencia del enamoramiento como una honda valoración de la ideología ajena. Asimismo, resulta confortable establecer en dicho proyecto compartido la didáctica del respeto y la sorpresa: una prudencia optimista con la que alcanzar la plena libertad, autosuficiente dentro de la relación y del compromiso. Bajo el enfoque de dicha luz el comportamiento no se disimula porque se asume como perfecto y digno, alejado de sombras que interroguen la verdadera savia de los besos o de los abrazos o de la complicidad.

Por supuesto, dentro de este poemario tiene cabida la palabra del amigo íntimo y testigo —también poeta— Pedro J. Plaza, quien cierra el poemario con “Epitalmio”, homenaje al plácido recuerdo de la bonanza marital: “La poesía son Alberto y Jennifer en el día / más importante de sus vidas / [...]. / Ojalá el amor os acompañe / y os guíe siempre por los ríos imperturbables / del espacio, por los mares insondables del tiempo” (p. 46). Para la célebre pregunta bequeriana, “¿qué es poesía?”, Plaza tiene clara su respuesta: Alberto y Jennifer. La unión de palabras en el poema equivale a la unión de cora-

zones en la vida. El peso simbólico del testigo conforma la correspondencia universal de lo enteramente profundo: el vínculo sublime y bello de sus nombres. Se trata de encarnar en ellos todos los coincidentes que existen, han existido y existirán. Así pues, este cíclico proceso de reconocimiento sugiere que Alberto y Jennifer significan el epígrafe de un esquema mayor, y que no concluye en ellos, sino que más bien se extiende hacia límites aún por descubrir, para regar de amor lo desconocido. Sin duda, mediante tal hipótesis, se confirmaría la forma más radical de supervivencia del amor inserto en una cadena de eslabones.

Marida, como elemento original y diferenciador, presenta también algunas imágenes del álbum fotográfico de los novios. Se recogen distintos momentos, como el traslado de los anillos, la ceremonia en el altar o el vuelo del ramo de la novia entre las damas de honor. Las últimas páginas del libro se destinan a la transcripción de un distendido diálogo entre la joven filóloga Sandra Janicijevic y Alberto Escabias Ampuero. En dicha conversación, el poeta define el término acuñado por él, *marida*, y nos dice que “*Marida*, además de ser título —aun no siendo palabra—, es

mi modo de llamar al amor: amor total; de darle forma, de construir, a partir del recuerdo y de la esperanza, la imagen de la mujer que conmigo fue a casarse; de la mujer que, más allá de lo sacro, quiso sembrar en mí todas las edades” (p. 57). Efectivamente, en la palabra *marida* subyace la pulsión crucial de ahondar en dos identidades fusionadas. El tratamiento del amor se eleva con la urgencia de realizarse física y espiritualmente, y se prolonga enérgico como un silbido que nos avisa de la boyante primicia de llegar a ser feliz. En el examen de estos poemas corre el susurro de un secreto desvelado y la valentía gloriosa de dar aire a una quimera recogida entre los aplausos de los asistentes a la boda y de los lectores del libro. El porvenir culmina con la compensación de una fortuna inmaterial, purgativa, capaz de alentar la curación del ánimo. Con todo lo expuesto, es fácil apreciar la dignidad literaria de quien se envuelve en la conquista del espacio para rotar como un planeta junto a su estrella de luz. Y en ese movimiento está la razón de la existencia. Por consiguiente, *Marida* es, ante todo, antídoto. El hechizo general del poemario se sustenta en la potencia de la imaginación, así como en el sosiego de

una cordura expeditiva que percibe una trascendencia silenciosa, de asentimiento y de asentamiento.

Antonio Díaz Mola
Universidad de Málaga

Frecuencia de publicación

Creneida publicará un número al año.

Exigencia de originalidad

Todos los trabajos que se envíen a *Creneida* deben ser originales e inéditos.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales

Los trabajos se enviarán a la página web de la revista:

www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/index
Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas
Prof. Rafael Bonilla Cerezo

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista:

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar la publicación de los trabajos si no cumplen los requisitos ortotipográficos y, sobre todo, gramaticales y estilísticos.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de intervenir en los originales que se nos envíen, antes siquiera de remitirlos a los informadores externos, en aras de velar por la máxima claridad y ortodoxia lingüístico-estilísticas. Obviamente, antes de publicarlos serán sometidos de nuevo al parecer de su autor/es.

Los originales se enviarán en formato electrónico (.doc, .docx o .rtf). Se recibirán artículos durante todo el año.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a Creneida.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un Resumen de su contenido en español e inglés (Abstract) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras en español (Palabras clave) e inglés (Key Words), separadas por comas, que sinteticen el argumento de las aportaciones.

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página. No habrá espacio entre párrafo y párrafo.

SANGRADO: La primera línea de cada párrafo irá sangrada en 1,25. No se sangrará la primera línea del texto, así como la primera línea de epígrafe y la primera después de cita.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto / 10 Times New Roman para las notas a pie de página / 11 Times New Roman para las citas exentas (superiores a tres líneas).

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman, en versalita y centrado.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, que aparecerá centrada según este modelo: Título (en cursiva y redonda); el nombre del autor reseñado (en la línea posterior y en versalitas); ciudad, editorial, año y número de páginas (abreviado “pp.”; todo en la siguiente línea).

Miguel Hernández y Leopoldo de Luis: dos poetas comprometidos

AITOR L. LARRABIDE (ED.)

Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2020, 132, pp.

El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la misma, alineado a la derecha y en versalita. Debajo constará el centro de procedencia sin versalitas y en redonda.

Las reseñas no llevarán notas a pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm, con excepción de los poemas, que aparecerán centrados. Deben ir precedidas y seguidas de una línea en blanco antes. Nunca aparecerán entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes “[...]”.

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas altas o inglesas “...”. Si en el interior de la cita se incluye un segundo nivel de comillas, se utilizarán siempre las comillas simples: ‘...’.

El número de la llamada de la nota a pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA: Deben constar siempre en las notas a pie de página siguiendo los siguientes modelos:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes

(año entre paréntesis), páginas abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

El editor o el traductor de un texto han de constar tras el título y sus nombres se deben citar completo:

Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2013.

Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, trad. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2007.

b) Artículos en diarios, magazines, semanarios y otras publicaciones periódicas: Nombre Apellidos, “Título del artículo entre comillas”, *Título de la publicación periódica*, número [si hubiera] (fecha entre paréntesis), pp. completas (p. citada)

Josep Maria Baget Herms, “*Rinconete y Cortadillo*”, *Imagen y Sonido*, 104 (02/1972), pp. 57-65 (p. 59).

Si el artículo procede de una página web, se indicará también la URL:

Blanca Cía, “Los estudios Orphea, pioneros del cine sonoro en España,” *El País* [en línea], 28/11/2018.
<https://elpais.com/ccaa/2018/11/27/catalunya/1543345277_808213.html>, (consultado el 22/05/2020).

• Si se cita un texto en el que no consta el autor, se encabezará la referencia con el título:

“Proyecciones”, *El Imparcial* (03/10/1925), p. 6.

c) Artículo/capítulo de libro en obras colectivas: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed./eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral”, en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

· Los prólogos, introducciones y estudios preliminares se citarán como capítulos de libro.

d) Libros: Nombre Apellidos, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

· Las tesis doctorales tienen estatuto de libro. Al final se indicará entre paréntesis: “(tesis doctoral)”.

Patricia Fernández Melgarejo, *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016 (tesis doctoral).

· Si el trabajo citado se encuentra todavía en prensa, se añadirá al final el paréntesis (en prensa).

e) Las páginas webs se citarán a través de la URL, indicando a continuación la fecha de consulta entre paréntesis:

www.rae.es (consultado el 09/06/2020)

· Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo:

José María Micó, *op. cit.*, p. 135.

- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá:

Ibidem [en cursiva y sin tilde], p. 128.

- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión:

José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES: Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

OTRAS CUESTIONES:

Se utilizarán exclusivamente los guiones largos con función de inciso: “Lope de Vega —sin duda cansado— decidió dar por terminado su libro en 1624”.

Los números romanos irán siempre en versalita: LIII, LXIII, XC, CI...

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.