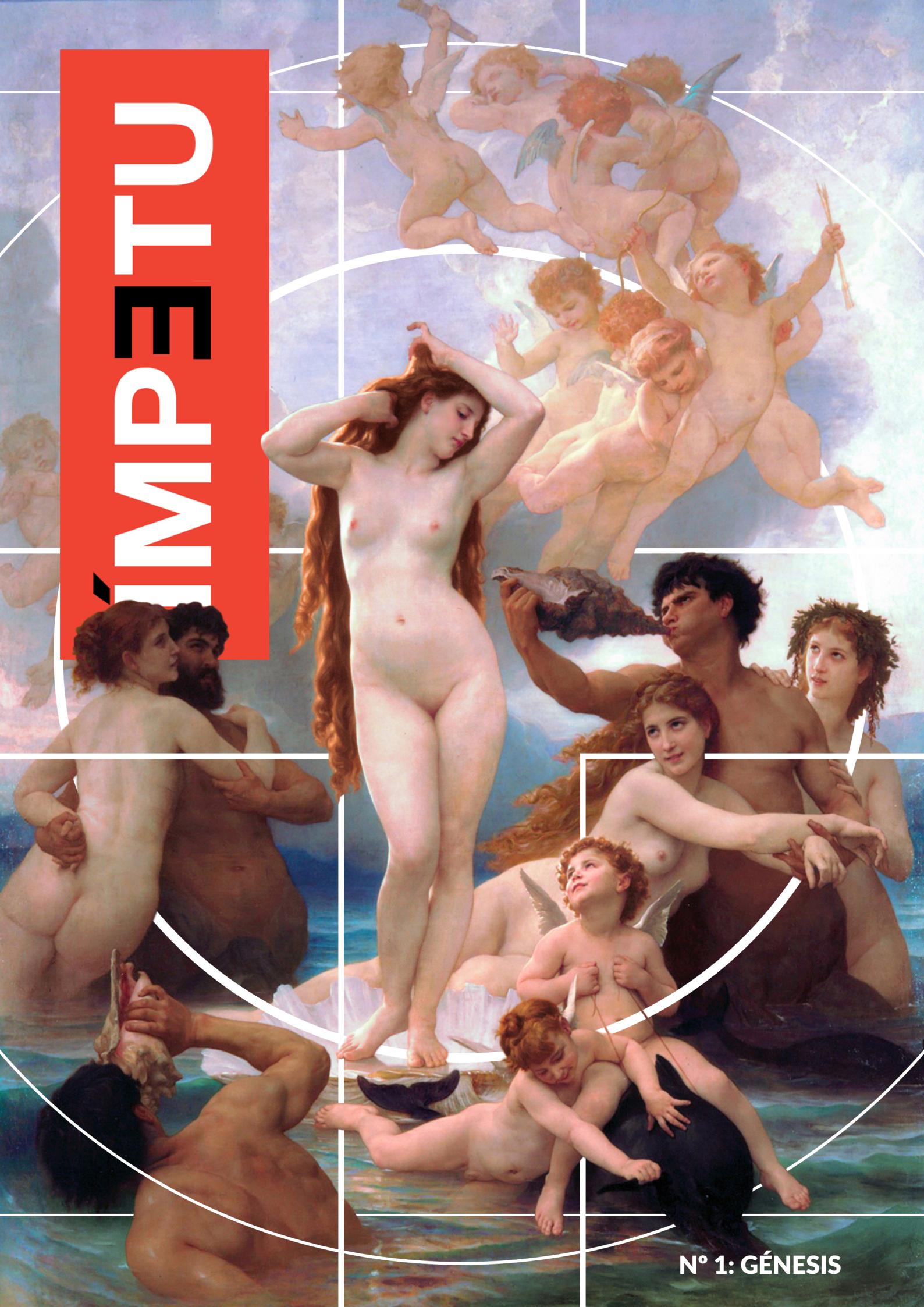


PEINTURE



N° 1: GÉNESIS

N.º 1: GÉNESIS

Director y CEO

Francisco Cantero Soriano

Consejo editorial

Noelia Avecilla Blanco
Irene Cortés Arranz
Ana Díaz Correa

Consejo de redacción

Jane Birkerland

Portada

Maximiliam Jeske (@mjeskej www.monsieurjeske.com)

Maquetación, edición y dirección creativa

Francisco Cantero Soriano

14 de marzo de 2020

Jaén, España.

ISSN 2660-793X

impeturrevista@gmail.com

www.revistaimpetu.org

© ÍMPETU. Todos los derechos reservados bajo una licencia internacional Creative Commons.

Los lectores tienen derecho de leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar, o enlazar a los textos completos de los artículos publicados en la revista, siempre y cuando se usan para cualquier propósito legal y de acuerdo a la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Todas las ilustraciones o imágenes que aparecen en esta web son cedidas por sus creadores o siguen una licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Dedicación de Dominio Público.

visita
www.revistaimpetu.org

ÍMPETU	
GÉNESIS	
14 DE MARZO DE 2020	
SALUDO DEL DIRECTOR	
Francisco Cantero Soriano	5
LUX AETERNA	
Josep Maria Rodríguez	6
DIALOGARTE	
Maximiliam Jeske	8
INVESTIGACIÓN	
EDAD MEDIA	
Inmaculada Cózar Martínez	13
<i>Transición de la Edad Media al Renacimiento. Renovación del pensamiento en Europa e influencia en Juan Boscán</i>	
RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO	
Víctor Antonio Peralta	34
<i>El nuevo comienzo del pícaro: ¿triunfo o penitencia?</i>	
Elena Moncayola Santos	56
<i>Literatura Popular Impresa: nuevos espacios para la mujer escritora de la Edad Moderna</i>	
SIGLO XVIII Y SIGLO XIX	
Ana Díaz Correa	81
<i>Desmitificando el canon a través de "Safo" de María Rosa Gálvez, una tragedia prerromántica y protofeminista</i>	
Álvaro Ley Garrido	106
<i>La visión de Gabriel de Araceli como trampantojo en los "Episodios Nacionales"</i>	
SIGLO XX Y SIGLO XXI	
Noelia Avecilla Blanco	120
<i>María Zambrano: La creación por el Delirio</i>	
Francisco Cantero Soriano	143
<i>Humanidad contaminada: memoria y conflicto en la obra "Matria" (2018) de Raquel Lanseros</i>	
DISTRITO ACTUALIDAD	
Sergio Montalvo Mareca	158
<i>Cuenta atrás (2018) de David López Sandoval</i>	
HAIKUS Y ESTACIONES	
Caty Palomares Expósito	164
<i>A 76 haikus de distancia, 19 estaciones y un poema</i>	



SALUDO DEL DIRECTOR

Federico García Lorca afirmaba en sus conferencias que “Cada minuto, cada persona, cada actitud puede ser el germen de una obra dramática”. *ÍMPETU*, de acuerdo con el poeta granadino, se conforma de un manantial de emociones, de caminos, de pasiones vehementes que se entrelazan en combinación infinita hasta la creación.

Es por tanto, un gran honor asistir al nacimiento de esta bella Afrodita. Y es que, nuestra publicación pretende difundir material de alta calidad literaria, teórica, filosófica, empírica y metodológica, sobre temas desarrollados tanto en el ámbito académico como el profesional. Por lo tanto, el criterio editorial que conduce esta misma es el conocimiento adquirido a través de la investigación sobre temas relacionados con la literatura, la cultura y el arte.

En este camino indagaremos sobre los temas que más nos conciernen y nos han deleitado a lo largo de la literatura. Es decir, cada uno de nuestros números posee un tema, y alrededor de este girarán nuestras secciones. Sin embargo, nuestra publicación cree en la sinergia entre las artes: somos literatura, somos arte y somos cultura. Dedicaremos en cada uno de nuestros números secciones a la creación poética, a la literatura actual y al arte.

Nuestro primer número, *Génesis*, es una oda al nacimiento, a los nuevos comienzos. A través de las disciplinas ya mencionadas hemos intentado ofrecer un compendio académico y artístico en el que nuestros lectores se sumerjan.

Mis más sincero agradecimiento al Consejo Editorial y a nuestros investigadores, puesto que sin ellos este proyecto no sería posible. También al poeta Josep M. Rodríguez y al artista Maximilian Jeske, que nos acompañan en este primer número con la maestría de sus obras. Mi gratitud, cómo no, a Caty Palomares, responsable de la sección “Haikus y estaciones” por la cesión de su poemario inédito.

Espero que disfruten de *Génesis*, nuestro comienzo en *ÍMPETU*

Francisco Cantero Soriano

*¿Qué es la vida? Un frenesi.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción;
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son*

La vida es sueño, Calderón de la Barca

LUX AETERNA

JOSEP MARÍA RODRÍGUEZ

JOSEP M. RODRÍGUEZ nace en Súria (Barcelona) en 1976. Cursó la Licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Lleida. Su poesía atraviesa los sentidos a través de un uso personal e impecable de la imagen. Podemos leer sus creaciones en las obras: *Las deudas del viajero* (Dama Ginebra, 1998). *Frío* (Pre-Textos, 2002), *La caja negra* (Premio Internacional de Poesía “Emilio Prados”, Pre-Textos, 2004), *Raíz* (Premio Internacional de Poesía “Emilio Alarcos”, Visor, 2008), *Arquitectura yo* (Premio Internacional de Poesía “Generación del 27”, Visor, 2012), *Ecosistema. Antología* (Valencia, Pre-Textos, 2015) y *Sangre seca* (XXIV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”, Madrid, Hiperión, 2017). Ejerce también como crítico literario en *Yo es otro. Autorretrato de la nueva poesía española* (DVD, 2001), *Alfileres. El haiku en la poesía española reciente* (4 estaciones, 2004), *Hana o la flor del cerezo* (Premio Internacional de Crítica Literaria “Amado Alonso, Pre-Textos, 2007) y como traductor en *Poemas de madurez*, de Kobayashi Issa (Juan de Mairena, y De libros, 2008). Su poesía ha sido traducida al portugués, al inglés, al italiano y al macedonio.

B+

**De cerca es como el mapa de un sitio al que no has ido
pero querrías ir,
porque una aguja marca su destino concreto.**

**Abro y cierro la mano:
que la sangre circule hasta la bolsa
y allí espere paciente
hasta llegar a ti,**

**mientras yo me pregunto
a qué parte de mí he renunciado**

o si habrá algún recuerdo que ya no fluirá más...

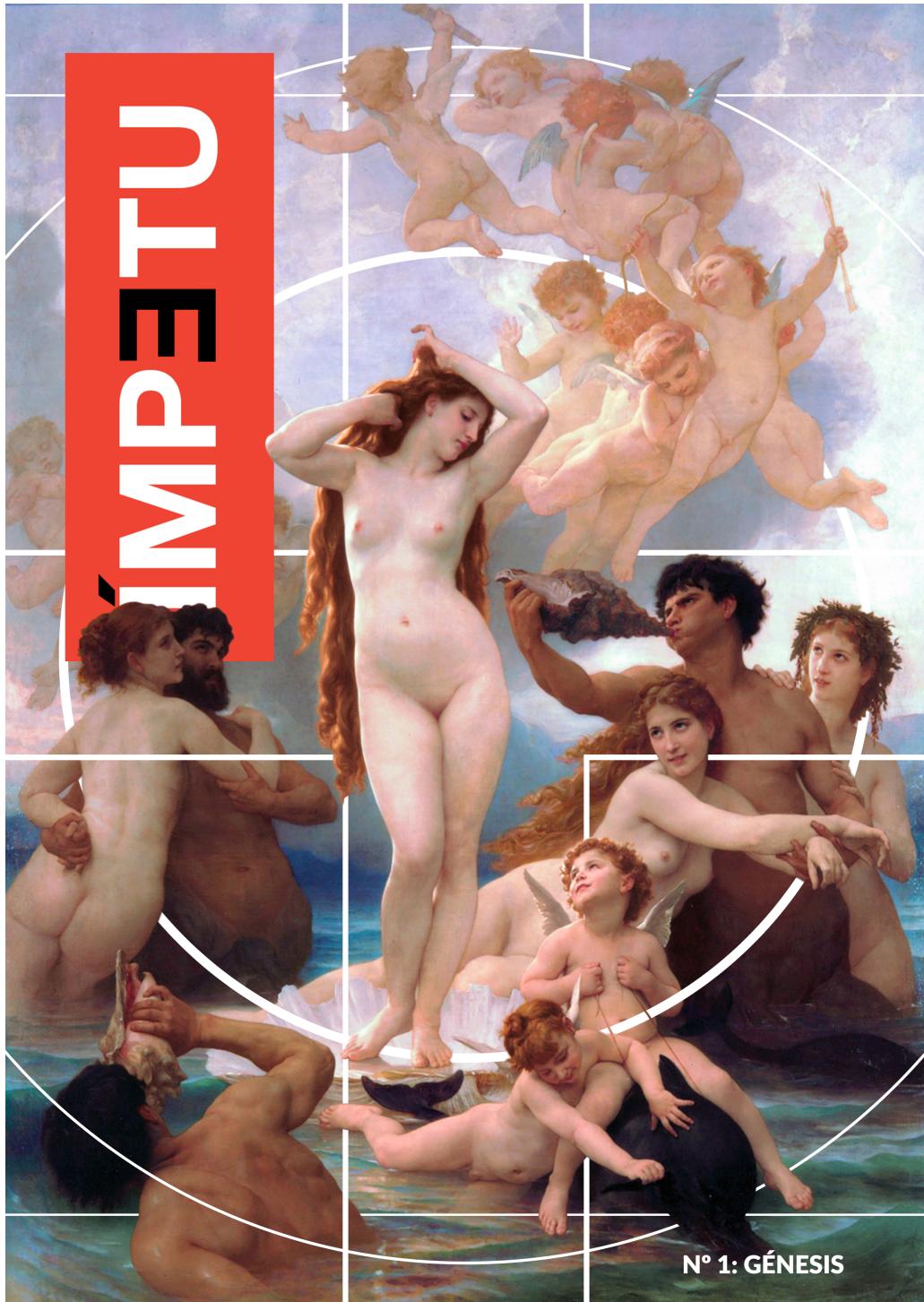
**Tengo hermanos de sangre a los que no conozco:
¿sabrán reconocerme si se cruzan conmigo?**

**¿Y qué sentiré yo
al saber que mi sangre circula por sus venas?**

**Abro y cierro la mano
mientras pienso si eso no es también la poesía:
tomar sin merecer,
ser en el cuerpo de otro.**

DIALOGARTE

NAISSANCE II y Maximiliam Jeske



@mjeskej - www.monsieurjeske.com

FRANCISCO: Buenos días Maximilian Jeske, o si prefieres, Monsieur Jeske. En primer lugar quiero agradecerte el haber sido tan amable y darnos el placer de disfrutar de tu obra en *ÍMPETU*. Comenzar haciendo caminos de la mano de *Naissance II*, será un momentum que nunca olvidaremos.

MAXIMILIAN: Buenos días Fran. Para mí también es un placer poder colaborar con vosotros.

FRANCISCO: Desde que conocimos tu obra a través de instagram (@mjeskej), no hemos podido dejar de contemplar el preciosismo que irradia. ¿Cuál es tu principal fuente de inspiración? ¿De dónde nacen tus obras?

MAXIMILIAN: Mi principal fuente de inspiración es el arte clásico y cómo éste puede ser reinterpretado, dotándolo de una nueva perspectiva para el público moderno. Mis obras nacen de esa idea, en temas y retratos clásicos, sacándolos de su contexto e imprimiéndoles un nuevo significado.

FRANCISCO: Es evidente que eres un enamorado de la historia, del diseño y del mundo digital. ¿Qué estilos y movimientos artísticos te representan? ¿Qué pintores o artistas han influido en tu concepción del arte, y quién te apasiona de tus contemporáneos?

MAXIMILIAN: El neoclasicismo siempre me ha resultado fascinante, especialmente por la importancia que se le concede al equilibrio y a la simetría. También podría mencionar el Suprematismo ruso y el *Op art*, ambos movimientos relacionados con la abstracción geométrica, con la que me parece interesante trabajar. Hay un amplio rango de artistas que me atraen; aunque siempre he sentido especial deslumbramiento por la obra de Ingres, de Vigee Le Brun y de Van Dyck. Sus retratos ofrecen una visión increíble de sus contemporáneos y considero que es un género que no se valora lo suficiente actualmente. No obstante, artistas como Frans Smit, Amy Sherald y Kehinde Wiley hacen un maravilloso trabajo reinvindicándolo.

FRANCISCO: La aspiración a la grandeza, la preocupación por la gloria y la prioridad de la mujer en el retrato, parecen ser características relevantes en tus obras. Si ellas pudieran hablar, ¿qué dirían de ti?

MAXIMILIAN: Me sentiría satisfecho simplemente si pudieran hablar. El papel de la mujer a lo largo de la historia ha sido casi siempre un papel mudo y resignado. Es tal vez por

eso que sus retratos nos suelen hablar mucho más que los masculinos. En sus miradas podemos encontrar una profundidad y deseos de comunicar que se ven frustrados en sus imágenes mudas.

FRANCISCO: Tu trabajo parece tener muy presente una mirada hacia el pasado, cargada de *sehnsucht* o nostalgia. ¿Qué deseas transmitir mediante tu obra?

MAXIMILIAN: Ingres afirmaba que teníamos la obligación de preservar el culto de lo verdadero y perpetuar la tradición de lo bello. En sus palabras hay una verdad que es difícil de definir; pero creo que cada artista busca lo mismo, ya sea encontrando la belleza en lugares inesperados o descubriendo nuevas formas de expresarla.

FRANCISCO: La combinación y el elegante contraste de la tradición pictórica clásica y el diseño gráfico hacen que tu obra sea única. ¿Desde cuándo te interesaste por esta estética?

MAXIMILIAN: Siempre me ha interesado el arte clásico, al cual solemos relacionar con palacios y museos; sitios tradicionales y desconectados del mundo moderno. Y fue viviendo en Milán cuando se me ocurrió que el mundo y el arte contemporáneo podían convivir y fusionarse en una mezcla interesante.

FRANCISCO: Hemos observado que muchos de los estampados o motivos que utilizas se corresponden con el papel estampado, los tejidos o la pintura en sí misma. ¿Trabajas con otros formatos además del digital?

MAXIMILIAN: De momento no, ahora estoy trabajando en retratos contemporáneos, pero lo desarrollo todo a través de medios digitales. Considero que ofrecen flexibilidad y posibilidades que no se consiguen con los medios tradicionales.

FRANCISCO: ¿Cuál es el poder que poseen las dinastías reales y la aristocracia en tu obra? ¿Cuál es para ti el momento de la historia en el que te hubiera gustado vivir? ¿Dónde y con quién?

MAXIMILIAN: Tienen el poder que les concede su influencia política y económica en la sociedad de sus tiempos. El arte siempre ha servido como una manera de manifestar el poder. No es de extrañar entonces, que los mejores artistas solo trabajaran para la monarquía y la aristocracia. En cuanto a vivir en algún momento, no hay lugar como el pre-

sente. El romanticismo y la añoranza me resultan atractivos mientras no implique un escapar completo de nuestra realidad.

FRANCISCO: ¿Qué papel tiene el arte en tu día a día? ¿De dónde queda más en tu pintura, de Nueva York, de Madrid, de Polonia o de Colombia?

MAXIMILIAN: De todos. No sería quien soy hoy sino fuera por las infinitas experiencias y casualidades que viví en todos esos lugares. Cada ciudad y cada país me han aportado algo que en algún momento hace o hará parte de mi obra. El arte es una constante en mi vida, además intento leer y nutrirme continuamente de conocimiento y experiencia, por lo que considero que me veo influenciado por cosas que pueden pasar en lugares en los nunca he estado.

FRANCISCO: ¿Cómo defines o experimentas el proceso creativo? ¿Tienen tus orígenes un papel fundamental en tu desarrollo artístico?

MAXIMILIAN: El proceso creativo me resulta misterioso. Hay momentos en los que puedo estar horas trabajando sin llegar a ningún fin; otros, en los que casi guiado por una mano invisible todo son facilidades. El desarrollo de mis obras está más relacionado con el camino de mi vida que con mis orígenes. Éstos son solamente el punto de partida, un prólogo con el que trabajo y construyo, pero que no marca con tinta indeleble el curso de mi arte.

FRANCISCO: Para finalizar esta entrevista me gustaría preguntarte cuál es para ti la función del arte en la humanidad.

MAXIMILIAN: El arte es, acaso, esa conexión más tangible con lo divino y lo eterno. Una obra maestra es un milagro continuo ante nuestros ojos, pues sobrevive y trasciende propósitos, estéticas y modas. En aquellas obras conviven los espíritus de una multitud de épocas, inspirando a nuevas generaciones, permitiéndoles maravillarse con la prodigiosa epifanía que supone el encontrar verdad y la belleza.



INVESTIGACIÓN

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X

Recepción: 07/01/20



Transición de la Edad Media al Renacimiento. Renovación del pensamiento en Europa e influencia en Juan Boscán

Inmaculada Cózar Martínez

Investigador Independiente - inmaculadacozar@gmail.com

#EdadMedia
#Renacimiento
#Navagero
#Influencia
#JuanBoscán

Transición de la Edad Media al Renacimiento. Renovación del pensamiento en
Europa e influencia en Juan Boscán

RESUMEN

La caída del Imperio bizantino tiene como una de sus consecuencias la aparición del Renacimiento en Europa, y en especial en Italia. Los autores renacentistas italianos ejercen una gran influencia en la literatura española de los siglos XV y XVI tanto por su temática, como por su verso. El objetivo de este artículo es analizar la obra de Juan Boscán, un poeta español de finales del siglo XV que aúna en su obra la influencia italiana, heredada del poeta veneciano Navagero, en cuanto a la temática y al verso.

Palabras-clave: Boscán, renacimiento, literatura, Navagero, influencia.

ABSTRACT

The fall of the Byzantine Empire has as one of its main consequences the appearance of European Renaissance, with special mention in Italy. The Italian renaissance artists had an enormous influence in the Spanish literature of the fifteenth and sixteenth centuries in both subject and verse. The objective of this article is to analyze the works of Juan Boscán, a Spanish poet of the late fifteenth century, who shows significant Italian influence due to his relation to the Venetian poet Navagero.

Key-words: Boscán, Renaissance, literature, Navagero, influence.

Transición de la Edad Media al Renacimiento. Renovación del pensamiento en Europa e influencia en Juan Boscán

Inmaculada Cózar Martínez

Los nuevos comienzos siempre sugieren cambios de perspectiva y una nueva mirada hacia futuros sucesos que pueden ofrecer un mundo diferente. Este es el caso al que nos enfrentamos.

El final de la Edad Media supone la caída de un mundo sumido en la negación de las características y la forma de vida de una generación anterior, que había tenido un especial interés por la filosofía, la historiografía o la retórica y que basaba su saber en la ciencia y la observación.

Con el fin de la época a la que, convencionalmente, denominamos Edad Media se abre paso un mundo nuevo que vuelve a renacer gracias a los avances humanistas, que ya se habían dado durante la Antigüedad, pero que estaban olvidados. Esto trae consigo la renovación de la sociedad, la cultura y la literatura, que nos llevará a una época de la historia conocida como Renacimiento, por esa vuelta al mundo clásico que se había perdido en la mentalidad de la sociedad de los siglos anteriores.

El paso de la Edad Media al Renacimiento viene precedido por una serie de cambios basados en acontecimientos históricos que desembocarán a la pérdida del mundo como se conocía para abrir paso a nuevos descubrimientos tanto geográficos como políticos, históricos o literarios. Uno de estos cambios –al que

daremos más importancia en este artículo— será el de la caída de Constantinopla, y con ella, la caída del Imperio bizantino o el Imperio romano de Oriente. Se le seguía denominando como Imperio romano de Occidente puesto que los habitantes de Constantinopla y lo que ahora llamamos Imperio bizantino, se creían herederos y transmisores del Imperio romano. De manera que los conocimientos que habían tenido lugar en este, seguían formando parte de la cultura del Imperio bizantino, así como sus artes y su literatura.

Por lo que el Imperio bizantino se proclama como el continuador del pensamiento clásico, aunque con incursiones del Cristianismo ortodoxo, que ejercía una gran influencia en la ideología de esta sociedad y era la base en la que se centraba el funcionamiento del Imperio.

Así pues, nos encontramos con una gran diferencia entre Oriente y Occidente entre los siglos V y XV, en lo que se refiere al pensamiento, la sociedad y la política de estos dos mundos. En Oriente, con la caída del Imperio romano de Occidente, se crea el feudalismo, en el que los campesinos debían su trabajo al señor que los protegía y se creaba una sociedad de vasallaje, que la vemos perfectamente plasmada en la literatura de esos siglos con autores como Gonzalo de Berceo o Arcipreste de Hita.

En cambio, en el mundo oriental, al creerse herederos del Imperio romano continuaron con sus costumbres en la medida de lo posible. Se le da especial importancia en este período a la historiografía y la crónica, que se crean por imitación de los modelos clásicos como pueden ser Tucídides o Jenofonte. Esta mimesis o imitación se observa en los autores bizantinos muy a menudo y hoy en

día sería reconocida como plagio, puesto que estos en diversas ocasiones tomaban los textos de Tucídides o Jenofonte y los hacían suyos. Ahora bien, podemos observar cómo Oriente siguió esta tradición clásica, en la que se conocían las obras de los antiguos griegos y romanos, se leían y se copiaban. Este último hecho es de gran importancia, puesto que es una de las causas por las que conservamos a día de hoy algunos de los textos clásicos o referencias a ellos, haciendo que podamos conocer algo más sobre este mundo que se halla lleno de suposiciones.

Lo que nos interesa señalar es esa continuidad del pensamiento clásico en el mundo Oriental y la importancia que esta va a tener para los siglos posteriores.

En 1453, Bizancio, la capital del Imperio bizantino, es invadida por el Imperio otomano tras varios años, incluso siglos, de constantes ataques e intentos de invasión, no solo por los turcos, sino también por algunos pueblos como los búlgaros o dos siglos antes, con la Cuarta Cruzada, que hizo que el Imperio se fragmentara. Pese al caos en el que se encontraba este en estos años, la dinastía de los Paleólogos, que imperaron en Bizancio desde 1260 hasta su fin, en 1453, promovió un Renacimiento del arte y la cultura. Se reeditaron muchas obras clásicas como las de Hesíodo o Píndaro y se reescribieron obras como las tragedias de Sófocles o Eurípides. En esta época, según A. Bravo García, los bizantinos le dieron más valor a su conciencia de ser griegos o helenos que descendían de un pasado glorioso. Como vemos, el valor del término “heleno” o “helénico” no significaba pagano, sino que toma un sentido de identidad, con grandes connotaciones de superioridad cultural.

El peso de la Antigüedad clásica era constante en Bizancio, pero no debemos olvidarnos de su geografía y señalar que este lugar estratégico se encuentra entre dos mundos, es el lugar de paso hacia Asia y por lo tanto también toma gran influencia de esta cultura, por ejemplo en cuanto a la ciencia y la astronomía, basándose y adaptando ideas de la ciencia persa. Por supuesto, hay que señalar que no todo en el Imperio Bizantino era cultura Clásica y que toda la sociedad seguía este precepto. Algunos pensadores bizantinos se negaban a aceptar otras teorías y ciencias que no fueran la de la religión Ortodoxa, que, según ellos, era la verdad absoluta.

A causa de los períodos convulsos y de las constantes guerras en el Imperio bizantino, fueron muchos los sabios y estudiosos que, a falta de mecenazgo en Bizancio, tuvieron que huir a Occidente. Algunos de ellos fueron Juan Argirópulo o Constancio y Manuel Crisolas. De manera que llevaron sus conocimientos a Occidente donde fueron recibidos y crearon una gran influencia en la propagación de los estudios filológicos y humanísticos. Gran cantidad de estudiosos consideran que esta migración de los sabios bizantinos supone la vuelta al estudio de las obras griegas y romanas que llevan a la aparición del movimiento renacentista con el humanismo y la ciencia.

Se tiene esta concepción puesto que los que emigraban eran personas eruditas contando con gramáticos, poetas, escritores, impresores, músicos, astrónomos, artistas, filósofos, políticos y demás portadores de los conocimientos de la cultura griega clásica que aportaron a Italia las enseñanzas que casi habían sido olvidadas en los años oscuros de la Edad Media.

El Imperio bizantino era heredero del Imperio romano, como ya hemos dicho, pero la lengua oficial de este era el griego, por lo que los bizantinos llegados a Italia enseñaron esta lengua a sus coetáneos occidentales, de manera que de esta forma, ayudaban a difundir los textos antiguos. A esto ayudó que el sur de Italia, Calabria y Sicilia, había sido bizantina por mucho tiempo y todavía mantenía un vínculo bastante grande con esta cultura, incluso en algunas zonas se seguía hablando griego. De igual forma, los venecianos gobernaban territorios como Creta, Dalmacia y las islas que antes habían pertenecido también al Imperio bizantino y en las que se habían refugiado un gran número de población bizantina que prefería estar bajo el yugo veneciano antes que bajo el otomano.

Todo esto hace que la cultura griega, introducida por el mundo bizantino, influya en todos los aspectos de los estudios de las humanidades, con especial interés en la historia y la filosofía. La historia, para los historiadores griegos, tenía un carácter didáctico, que permitía analizar los errores y las virtudes del pasado y estudiar los personajes y los caracteres que tuvieron lugar a lo largo de esta. Por lo que el concepto de historiografía cambió cuando se redescubrieron los autores griegos y sus obras. En cuanto a la filosofía, fueron de esencial importancia los estudios aristotélicos y platónicos, que promovían el debate sobre el papel del hombre en el universo. Y recalcamos el término de debate, puesto que este es de gran importancia para la filosofía y lo vemos en las obras de Platón, que son confeccionadas a modo de diálogo, dando paso a la posibilidad de establecer una discusión y no asentar una idea como irrefutable, dejando de lado los preceptos que la religión aportaba como verdades únicas y universales.

Estas ideas neoplatónicas produjeron un gran cambio de mentalidad en el Renacimiento, en el humanismo e incluso a día de hoy, estableciendo los valores occidentales.

El estudioso Deno Geanakoplos resume la aportación de los eruditos bizantinos al pensamiento renacentista en tres cambios. El primero de ellos se basa en la reinterpretación de los textos platónicos que tiene como consecuencia el énfasis y el estudio de la retórica y la filosofía. El segundo atiende al cambio en la visión del aristotelismo, suplantando el predominio del aristotelismo averroísta por los comentarios y tradiciones bizantinas de Aristóteles. Por último, el papel de la producción de versiones de textos griegos con mayor validez para el humanismo y la ciencia. De igual manera ocurrió para los padres griegos de la iglesia, puesto que fueron de gran importancia en las correcciones bíblicas realizadas a la Vulgata, con la ayuda de los textos griegos bajo el mando de Besarión.

Este personaje, Basilio Besarión, fue uno de los sabios huidos de Constantinopla, que se refugió en Italia. Era un clérigo que tradujo algunas obras de Aristóteles y Teofrasto y era conocido, además de por sus labores eclesiásticas, por tener una de las bibliotecas más extensas de su época, llegando a donar más de 800 códices de textos griegos y bizantinos a la República de Venecia. Algunos de ellos han llegado hasta nuestros días y son de suma importancia.

De tanta relevancia resultaba su biblioteca y los libros donados que muchos de los poetas renacentistas y humanistas bebieron de las obras que en esta se incluían, permitiéndose, de esta manera, una formación más abierta sobre el mundo clásico y bizantino. Este es el caso de Andrea Navagero, un humanista veneciano

que fue educado por Marco Musuro en griego, filosofía por Pietro Pomponazzi y colaboró con el impresor Aldo Manuzio, que realizaba ediciones de obras latinas de autores de la talla de Virgilio, Lucrecio u Ovidio. Por lo que observamos, siempre se vio relacionado con las obras y conocimientos propios de la época de esplendor de la literatura clásica. En cuanto a su relación con Besarión, se basa en que Navagero estuvo como custodio de la biblioteca donada a la Catedral de San Marcos por este.

Del 1525 al 1528 fue embajador de la República de Venecia ante la corte de Carlos V para conseguir la libertad de Francisco I. Se nos cuenta que realizó un viaje pasando por Barcelona, Toledo y Andalucía, donde en Granada, en los espousales de Carlos V con Isabel de Portugal, llegó a conocer al poeta Juan Boscán. Con este, estuvo manteniendo una conversación sobre poesía y literatura y le instó a probar el verso endecasílabo y las estrofas italianas, al igual que la temática y el estilo del petrarquismo, basadas a su vez en el neoplatonismo. El mismo Juan Boscán nos lo cuenta en su *Carta a la Duquesa de Soma*:

Porque estando un día en Granada con el Navagero [...] tratando con él cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia. Y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiciese. [...] Y así comencé a tener este género de verso en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. (118)

Esta reunión en Granada entre Juan Boscán y Navagero en 1526, fue primordial para la llegada del verso endecasílabo a España y se considera como la cita más famosa del Renacimiento español, puesto que según el mismo Boscán, él fue el primero en aunar el verso italiano con la lengua castellana. Esto ha sido considerado por Navarrete (1997) y por distintos estudiosos como Menéndez Pelayo (1945), poniendo en duda si es verídico que no conociera con anterioridad el endecasílabo y él lo pusiera en práctica, o si tuviera referencias anteriores, ofreciendo la conclusión de que Boscán no conoció tales referencias en castellano de versos endecasílabos, puesto que él mismo lo afirma y era un hombre sincero: “Todas estas declaraciones son explícitas; y como Boscán era un hombre sincero, verídico y nada jactancioso, prueban, a mi juicio, que el poeta barcelonés no conoció endecasílabos castellanos anteriores a los suyos” (Boscán 146).

De este modo, la obra de Boscán se destaca por su perfección en el endecasílabo y la gran aportación al Renacimiento español, que luego será continuado por autores como Garcilaso de la Vega. En los poemas de Boscán vemos gran influencia de Ausias March o Petrarca y de entre los clásicos podemos destacar las alusiones a Virgilio, Ovidio o Eurípides.

En cuanto a la obra de Boscán, observamos que sus sonetos y canciones muestran un gran esfuerzo por utilizar lo que le había mostrado Navagero.

A continuación, realizaremos un breve análisis de algunos poemas de Boscán, dividiéndolos según los libros que aparecen en la edición de C. Clavería en Cátedra (1999) y que el mismo Boscán había dividido según su temática. En ellos se muestran los conceptos renacentistas y las ideas que Navagero le había ofrecido

como la temática y la medida. También se puede observar claramente el influjo de obras clásicas y cómo estas apuntan una gran proyección en la obra de nuestro autor.

Libro I:

En este, Boscán escribe poemas de diferentes temáticas, tomando influencia de autores clásicos y renacentistas. Según el prólogo que hace del libro que firma por “el Rey”, es decir, Carlos V, afirma que el primer libro trata sobre coplas castellanas y que se trata del primer libro que compuso. A continuación expondremos fragmentos de algunos poemas pertenecientes a este libro para observar la influencia clásica y renacentista que en ellos se aprecia:

El poema I, titulado *A la Duquesa de Soma*, comienza con unos versos que son muy similares al comienzo del primer Epigrama de Catulo: “¿A quién daré mis amorosos versos, / Que pretienden amor, con virtud junto, / Y desean también mostrars’ hermosos?” (vv. 1-3). En cuanto a los versos de Catulo, en el primer verso del Epigrama I, observamos: “ Qui dono lepidum novum libellum? o en español, ¿A quién le regalaré este bonito, nuevo libelo?¹...

Catulo, un poeta romano del siglo I, muy prolífico, que tendrá una gran influencia en los autores renacentistas, puesto que al descubrirse a finales de la Edad Media impresionó a muchos de estos por su estilo. Esto hace que desde finales del siglo XV se imitara su poesía en España tanto en latín como en las lenguas vernáculas.

¹ Traducción propia

Seguidamente, el poema XIV de Boscán toma como modelo la Canción CXXXV de Petrarca:

Poema XIV, Boscán

Las cosas de menos pruebas,

De más nueva estrañedad;

Las que stán por montes, cuevas,

Más estrenas y más nuevas,

Son más de mi calidad.

Que con mi vida penosa,

Por dondequiera que voy,

Ando ya com'una cosa

Que parece monstruosa,

Dudosos de lo que soy.

Un'ave no conocida,

La cual fénix es llamada,

Dizen que's cosa sabida

Que, después de ser quemada,

Torna luego a tomar vida... (vv. 1-15)

Canción CXXXV, Petrarca (Traducción de Henrique Garcés)

Qualquiera estraña cosa

qu'en diferente clima ha sido hallada,

si bien fuere mirada

comigo quadra, tal amor me tiene,

allá de a do el sol viene

una ave hay sin consorte de tal

suerte,

qu'en voluntaria muerte

renasce, y sale siempre más hermosa

ansí sola y gozosa se halla mi

voluntad, quando elevada

en pensamientos a su sol se buelve

hasta que se dissuelve y es de nuevo

a su ser después tornada,

ansí arde y muere, y muerta se

renueva,

y ser bien prueba fénix milagrosa...
(vv. 1-17)

Mediante la comparación de estas composiciones puede observarse la similitud de sus temáticas, llegando incluso a utilizarse un léxico muy semejante en algunos puntos.

Libro II:

Mientras que el mismo Boscán afirma que el primer libro lo componen poemas realizados al modo castellano, el segundo aparece con toques italianizantes, formado por sonetos y canciones. Es en la carta *A la Duquesa de Soma* donde nuestro autor expone sus intenciones en este segundo libro: “Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas desta arte así han sido llamadas siempre” (Boscán 115).

Es también en esta epístola donde afirma que el modo de poesía que aparece a continuación no se había producido en España y que, por lo tanto, es él el primero que lo va a cultivar, haciéndolo además en castellano. La importancia del idioma en el que están compuestos estos poemas es notable, puesto que Boscán es el primero que aúna la lengua castellana con el modo de escribir italiano, como él mismo sugiere, surgida esta idea de su reunión con Navagero en Granada y la insinuación del mismo para que confeccionara este tipo de versos. Pondremos como ejemplo el soneto XLIII de Boscán:

Ponme en la vida más brava, importuna,

Do pida a Dios mil veces la mortaja;

Ponme en edad do el seso más trabaja,

O en los braços del ama, o en la cuna;

Ponme en baxa o en próspera fortuna;
Ponme do el sol el trato humano ataja,
O a do por frío el alto mar se cuaja,
O en el abismo o encima de la luna;

Ponme do a nuestros pies biven las gentes,
O en la tierra, o en el cielo, o en el viento;
Ponme entre fieras, puesto entre sus dientes,
Do muerte y sangre es todo fundamento;
Dondequiero terné siempre presentes
Los ojos por quien muero tan contento.

Este soneto tiene como fuente el “Soneto CXLV” de Petrarca:

Ponme a do yerva y flores desbarata
el Sol, o do la nieve aya vencido,
o donde sea el temple más medido,
o donde nasce el Sol, o se remata.

Ponme en dulce fortuna, o menos grata,
al aire más ameno, o desabrido,

ponme do es largo el día, o encogido
en floresciente edad, o que se abata.

Ponme en tierra, o en el cielo, o en el infierno,
o en alto monte, o valle muy sombrío,
espíritu, o de carne revestido,

Ponme con nombre escuro, o nombre eterno,
no mudaré jamás el amor mío,
aunque ha quinze años dura mi gemido.

Y este, a su vez, está influenciado en Horacio, como podemos comprobar en sus *Odas*, I, XXII: “Pone me pigris ubi nulla campis” (v.17). Como podemos observar, el poema tiene una larga tradición, que viaja desde la Antigüedad para contribuir en la obra de Boscán.

Comprobamos, pues, que en este *Libro II*, Boscán atiende a las sugerencias del poeta Navagero y nos ofrece un gran número de sonetos con los motivos y el metro al modo italiano. En cuanto a la temática de las obras, advertimos que la mayoría están basados en poemas del gran poeta aretino Petrarca, precursor del humanismo.

Libro III:

En este libro nos encontramos con una serie de grandes poemas que siguen tomando influencia de las fuentes clásicas. Son obras confeccionadas a modo de epístolas, capítulos y realizadas también al modo italiano.

En el caso del poema CXXXI, titulado como “Leandro”, se toma como fuente la obra de Museo, gramático griego del siglo V d.C., así como las *Heroídas* de Ovidio o las *Geórgicas* de Virgilio. Incluso el poema empieza con la invocación a la Musa como lo habían hecho los grandes poemas épicos de la Antigüedad: “Canta con voz suave y dolorosa, / ¡oh Musa!, los amores lastimeros” (vv. 1-2).

En cuanto al poema siguiente, el CXXXII, nos enfrentamos a los *capituli*, que son largas tiradas de tercetos. Esta forma de forma métrica fue usual durante el Renacimiento y está plasmado en los códices antiguos de la *Divina Comedia*, puesto que los cantos eran llamados de este modo, y en el título de uno de los poemas de Maquiavelo: *Capítulo de fortuna*.

Además de esto, Boscán plasma al final del poema el sacrificio de Ifigenia en Aulide, que pudo haber tomado de fuentes clásicas tales como la tragedia titulada *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, ya que incluso sabemos que la tradujo, por lo que la conocía sobradamente: “La suerte dio en la triste Iphigenia, / Hija d’Agamenón, rey desdichado, / Pues una hija tal así perdía” (vv. 313-15).

Libro IV:

En cuanto al *Libro IV*, el final en la división de las obras de Boscán, se nos relata que su intención era plasmar las obras que nuestro autor y Garcilaso de la

Vega habían compuesto, pero este último murió antes de estar terminadas. Aún así las obras se publicaron tal y como quedaron, puesto que no había nadie que pudiera emprender la enmienda de las obras de un autor de la talla de Garcilaso.

De igual forma, seguimos teniendo un gran número de poemas que, una vez más, muestran una temática inspirada en obras de la Antigüedad. Algunos se influyen de las *Églogas* de Virgilio en cuanto a los tópicos a los que se refieren en ellos como el de *Omnia vincit amor et nos cedamos Amori* (Ég. X 69). Lo podemos observar en el poema VIII, titulado “Obra llamada Ospital de Amor hecha por Boscán”:

A cuantas planetas son,
Vence el discreto seso;
Pero el de más discreción
Es de Amor vencido y preso,
Que no le vale razón. (vv. 175-80)

Así mismo, también se hace referencia a los *Remedia Amoris* y al *Ars Amandi* de Ovidio en varios de los poemas. En la misma obra que en la anterior, la VIII, observamos el influjo de Ovidio:

Para que puedas sanar,
Éste es el mejor remedio:
Ten siempre con quien hablar,
Quel pasatiempo es buen medio

Para hazerse olvidar. (vv. 231-35)

En los *Remedia Amoris* de Ovidio, se nos muestra como uno de estos remedios evitar la soledad: “Tristis eris, si solus eris, dominaeque relictæ / Ante oculus facies stabit, ut ipsa, tuos” (284); o en español: Estarás triste si estás solo, y ante tus ojos se mantendrá el rostro de tu señora dejada, como ella, los tuyos.

Aparecen sucesivas referencias en este poema a la obra de *Remedia Amoris* de Ovidio, en cuanto a los remedios. Desde el verso 401 al 405 del “Poema VIII”, nos encontramos con otro remedio, el del sueño reparador:

“El remedio de las llagas
De que agora, triste, enfermas,
Es que un dormitorio hagas
Con quen su amor te aduermas
Y verás cómo le pagas;

Sin embargo, en la obra de Ovidio, *Remedia Amoris*, en los versos 205 y 206, observamos lo siguiente: “Nocte fatigatum somnus, non cura puellæ, / Excipit et pingui membra quiete levat”; o “Te entregarás por la noche al sueño que alivia las fatigas y darás a tus miembros un saludable descanso”.

Observamos una gran influencia del poeta romano en las obras de Boscán, que se debió a la importancia que tuvo el descubrimiento del autor clásico para la sociedad medieval tardía. Así como las obras citadas, hay que mencionar también

la magnánima obra de Ovidio, *Las Metamorfosis*, abriéndose paso de nuevo la mitología al mundo occidental.

El objetivo de este artículo ha sido mostrar la influencia que tuvo el papel de los eruditos del Imperio bizantino en el Renacimiento italiano y cómo esta se muestra en la obra de Juan Boscán mediante su encuentro en Granada con el poeta Navagero, heredero de esa tradición que llevaron los sabios bizantinos hacia una Europa que había olvidado los ideales clásicos y el conocimiento de la Antigüedad.

Es por ello que en la obra de Boscán se pueden advertir numerosas referencias a trabajos tanto de autores clásicos como de poetas renacentistas italianos que, de igual manera, han sido influenciados por el pensamiento clásico. Por lo tanto, a través de una muestra de los poemas de nuestro autor hemos podido analizar y comprobar la importancia que tuvo para Boscán su reunión con Navagero a la hora de componer una poesía con una temática distinta y un modo de componer que no se había producido antes en España, como él mismo sugiere.

Debido a esto, es importante recalcar el papel que tuvo Boscán en la historia de la literatura renacentista española y europea, pues se alza como pionero en cuanto al uso del metro endecasílabo en España.

Los fragmentos u obras que hemos comentado y analizado son una muestra de lo argumentado anteriormente, además de un ejemplo claro de la renovación de la temática que surge en este período en el que se comienzan a redescubrir y leer las obras clásicas. Nos ha servido también para esto la comparación de algunas de

las obras de Boscán con otros autores renacentistas, como es el caso de Petrarca, que surge como modelo para muchos de estos poetas.

Por lo que concluimos con que la obra de Boscán es un claro ejemplo de la influencia prestada por el Renacimiento italiano en todas sus formas, tanto en la temática, donde tomará temas de autores de la Antigüedad griega o romana de la talla de Ovidio o Catulo, como en el verso endecasílabo, prestado del Renacimiento italiano.

Bibliografía

Boscán, Juan. *Obra Completa*. Edición de Clavería. Cátedra, 1999.

Ovidio. *El remedio del amor*. Traducción de G. Salinas. The Virtual Library.

Bravo García, Antonio. *Viajes por Bizancio y Occidente*. Edición de Antonio Guzmán

Guerra, Pérez Martín y Signes Codoñer. Dykinson S.L., 2004.

Geanakopulos, Deno. *Constantinople and the West-Italian Renaissance and thought and the role of Byzantine emigres scholars in Florence, Rome and Venice: A reassessment*. U of Wisconsin P, 1989.

Kristeller, Paul Oscar. *Eight philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford UP, 1964.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Gredos, 1997.

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X

Recepción: 02/01/20

ÍMPETU

El nuevo comienzo del pícaro: ¿triunfo o penitencia?

**Víctor Antonio Peralta
Rodríguez**

Universidad de Cádiz - vperaltar94@gmail.com

#LiteraturaPicaresca
#Didactismo
#CríticaSocial
#NuevosComienzos
#Pícaro

El nuevo comienzo del pícaro: ¿triunfo o penitencia?

RESUMEN

Tras una vida llena de amargos desencuentros y fracasos, el pícaro emprende un último intento en pos de alcanzar la estabilidad social que durante toda su existencia le ha sido negada. Es entonces cuando nos hacemos la siguiente pregunta: ¿enmarcan los autores alguna intención en estos finales? He aquí la cuestión que genera este breve estudio. Resulta claro conocer de qué modo acaban los tres pícaros pioneros de la literatura hispánica —que serán aquellas obras con las que vamos a trabajar: *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* y *El Guzmán de Alfarache*—; simplemente con leer sus finales obtenemos la respuesta, pero la hipótesis de la que parte este artículo va más allá ya que, según qué teorías, se conciben estos finales o nuevos comienzos como ejemplarizantes o, simplemente, entretenimiento. Por tanto, la pretensión del artículo consiste en la de examinar el carácter didáctico o de recreo de este tipo de literatura y aclarar, si fuera posible, la función de la misma.

Palabras clave: literatura picaresca, didactismo, crítica social, nuevos comienzos, pícaro

ABSTRACT

After a life full of bitter disagreements and failures, the rogue undertakes a final attempt to achieve s stability that throughout his existence has been denied. That is when we ask ourselves the following question: do the authors frame any

intention in these endings? Here is the question generated by this brief study. It is important to know how three rogue pioneers of Hispanic literature end up —that they will have many works with which we are going to work *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* and *El Guzmán de Alfarache*—; simply by reading their endings we get the answer, but the hypothesis of this article goes further, examining the endings and beginnings as specific examples or just entertainment. That is why the claim of the article lies in the exploration of the didactic character or the recreation of this type of literature and, if applicable, its function.

Key words: picaresque literature, didacticism, social criticism, new beginnings, rogue

El nuevo comienzo del pícaro: ¿triunfo o penitencia?

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Los nuevos comienzos suelen estar precedidos de una historia que los condiciona enormemente incluso cuando queremos dejarla atrás sin pensar en ella. En estas líneas no hablaré del comienzo de la literatura picaresca ni entraré en viejos debates como aquellos que pugnan sobre la condición de pícaro de Lázaro o, sobre si puede hablarse de la existencia de un género llamado *picaresco* que llega hasta nuestros días¹. La intención de este artículo consiste en la reflexión y el análisis de los finales de las tres obras que pueden considerarse,



¹ Son muchas las voces que hablan de la pervivencia del género y su influencia en la narrativa a lo largo de los siglos, destaco entre ellas: Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton UP, 1971; Rodríguez-Luis, Julio, “El enfoque comparativo de la literatura picaresca”. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Coord. Manuel García Martín, vol. II, 1990, pp. 853-58. Frente a estas teorías, destacan los que niegan la existencia del género más allá de sus fronteras temporales, entre ellas destaca la de J. Talens que afirma: “Terminado ese tiempo y esa determinada situación, dicha novela deja de existir, porque sin cimientos una casa no se sostiene” (42).

si me permiten la analogía, como la Santísima Trinidad de la picaresca.

Esta se compone, en primer lugar, de *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (Anónimo 1554) ostentando el papel de la gran inauguradora del género —aunque A. Parker la considere como precursora en lugar de perteneciente a él (21), o Rosa Navarro no considere a Lázaro un pícaro como tal (6). El segundo lugar lo ocuparía el *Guzmán de Alfarache* (Mateo Alemán, 1599 y 1604), acompañando a Lázaro como pilares fundamentales del género (Rico 130). El tercer lugar pertenece, pese al gran número de detractores con los que cuenta a la hora de considerarla parte del género, a *La vida del Buscón* (Francisco de Quevedo, 1626). Los argumentos de aquellos que no la incluyen en el género aluden al distanciamiento de las formas respecto al anónimo del s. XVI y la novela de Mateo Alemán; sin negar su maestría. L. Carreter afirma que “constituye la prueba más preclara de que una actitud meramente crítica ante una poética dada puede producir una obra maestra” (42). Otros críticos como T. Galván atribuyen a la obra de F. Quevedo un carácter paródico del género (12). A pesar de esto, no me veo capaz de apartar al pícaro de Quevedo de las dos primeras ya que, en palabras de C. Guillén:

The roguish novel begins with an overture in two movements: *Lazarillo de Tormes* [...] and *Guzmán de Alfarache*, which will become a best-seller and the main target of imitation. Yet the latter did not supersede entirely the former, and Quevedo must have remembered both as he wrote his *Buscón*. (254)

Como decía, son los finales de estas novelas los que centran el foco de atención en este breve estudio. No porque en ellos se narren las conclusiones de las andanzas narradas de sus pícaros, sino porque también podemos ver sus

nuevos comienzos. A través del análisis de estos, podremos determinar, apoyándonos en diferentes autores, cuáles fueron las intenciones de estas tres obras y, por tanto, cómo han de entenderse estos finales o nuevos inicios del héroe pícaro: ¿alcance de la meta pretendida o penitencia por una vida llena de delitos? Veremos en líneas posteriores cómo encuadrar a estos tres pícaros.

Podrían preguntarse el porqué de la decisión al limitar el corpus de análisis. La elección se debe a que son los modelos clásicos del género. A pesar de ello, la bibliografía sobre estas obras es inmensa, por lo que advierto al lector que lo tenga en consideración y disculpe si cree que excluyo algunas teorías, ya que no es por falta de predilección a aquellas que no se citen sino por necesidad de acotar el estudio. Para este análisis he tenido en cuenta estudios clásicos como el de Francisco Rico, Antonio Rey Hazas o Jenaro Talens entre otros.

1. Lázaro, Guzmán y Pablos, ¿víctimas o victimarios?

Si enumeráramos las características principales de los protagonistas de nuestras novelas, la primera que se nos vendría a la mente sería la orfandad. De ella derivan la incapacidad de adaptación a la sociedad y el ansia de medrar en ella que comparten los protagonistas. Este rasgo es fundamental en ellos ya que al provenir de un origen humilde, desgraciado y mísero nuestro antihéroe no vería necesario asumir su papel de marginado social que lo hará convertirse en pícaro por su ambición de ascenso/mejora social. No nacen siendo pícaros, sus contextos provocan esta conversión. El ambiente celestinesco y clandestino por el que se movían sus padres determina totalmente la manera en que la sociedad mirará a estos niños, pues los ven como una lacra que deriva de los sectores más marginados de la época. A. Rey Hazas, toma las palabras de Fray Miguel de

Salinas para apoyar esta idea implantada en la sociedad española del s. XVII: “En cualquier persona se ha de considerar de qué linaje sea, quiénes fueron sus padres y abuelos, porque, por la mayor parte, los hijos son tales como los padres, y tales costumbres tienen” (16).

Por tanto, el pícaro debe ser un personaje desprovisto de hogar para despertar en él la aspiración de mejorar: “Central to the basic situation of the picaro is the condition of exile, a homelessness that begins with his birth into a broken or otherwise abnormal family situation, is intensified by his ejection into a hostile world”² (Wicks 23).

El sentimiento de rechazo constante genera, como ya he mencionado, que los protagonistas deseen medrar en la sociedad a cualquier precio. El profesor Rey Hazas cita una de las ideas vertidas en el artículo de Maravall “Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad” que afirma que la pobreza va siempre acompañada del deseo de prosperar (21). Las andanzas calamitosas que provocan este deseo de medro son las que bautizan al pícaro como tal (Sevilla 13).

Dada esta circunstancia, el pícaro para huir de su triste situación social será a su vez víctima de su entorno y victimario de aquellos a los que trata de engañar por medio de sus actos (Rodríguez-Luis 856). Es por lo que, llegado el final de sus historias, lo que puede parecer al protagonista como la cumbre de la buena fortuna puede no serlo para el lector, pues el pícaro muestra, como indica Wardroper, un trastorno moral por el cual lo moral y bueno lo identifica con lo conveniente y

² En cierto modo, se plasma la idea moderna que podríamos obtener de la novela de Cela —que algunos tildan de picaresca contemporánea (Eustis 233)— *La familia de Pascual Duarte* (1942) acerca del determinismo biológico.

provechoso (444). Vemos cómo en la picaresca “al mito del honor se contrapone el mito del antihonor encarnado por el pícaro” (Del Monte 73). Conociendo estos detalles, aumenta aún más la decisión del lector a la hora de tomar partido por una intencionalidad moral o de entretenimiento en la novela picaresca y, en especial, la interpretación de sendos finales del pícaro.

A continuación, expondré y analizaré los finales de Lázaro, Guzmán y Pablos para así poder determinar, si es posible, la intencionalidad que tratan de transmitir en la conclusión de sus aventuras. Recordando que estas obras son redactadas desde el punto de vista de sus protagonistas y este puede no estar en consonancia con el del lector como bien indica F. Rico (35-36).

1.1. La cumbre de buena fortuna de Lázaro

El primer pícaro, a pesar de las voces disonantes que cité anteriormente, es Lázaro. F. Rico lo defiende así: “A mi entender, sí lo es. Desde luego, en vano buscaremos en la obrita la palabra *pícaro*. Como apuntaba, el nombre no debió consolidarse en el sentido abocetado hasta el último tercio del siglo XVI” (108).



El gran inaugurador de la picaresca concluye con estas palabras su historia: “Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna”³ (135). Y bien puede parecérselo después de haber pasado innumerables malos tragos a su paso por sus diferentes amos.

Lázaro acaba como pregonero y casado con la criada del arcipreste de San Salvador. Un final bastante digno para lo que ha vivido previamente pero lo interesante viene cuando el pícaro declara: “Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y si sé qué de que ven a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer” (132). He aquí dónde hallamos el conflicto que lleva al protagonista a narrar su vida o, como denomina F. Rico, el caso (22). El anónimo añade esta “herramienta” narrativa para justificar la redacción de la vida de Lázaro. Este asunto o caso, consiste en la defensa de Lázaro sobre “las hablillas que corren por la ciudad sobre el equívoco trío, la sospecha de un *ménage à trois* complacientemente tolerado por Lázaro” (24). Esta manera de enmarcar el desarrollo de la acción responde en gran parte al aporte de verosimilitud a la historia. Sin este caso “¿a quién le parecería creíble que una personilla de poco más o menos se ocupara en levantar acta «de sus fortunas y adversidades»? Hacía falta un pretexto” (22). Pero, además, consigue transmitir al lector cuáles son los sentimientos de Lázaro al respecto, él teme perder su estabilidad y es por lo que “Lázaro ni piensa permitir que semejantes calumnias turben la paz y prosperidad

³ Para las referencias a la obra del anónimo utilizaré: *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Cátedra, 1987.

que disfruta: está dispuesto a jurar “sobre la hostia consagrada” que la suya “es una buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo” (145)” (24).

Esta es una reacción comprensible pues el pícaro jamás consentiría la pérdida de todo aquello por lo que ha sufrido tanto. Resulta lógico cómo Lázaro, a sabiendas del *ménage à trois*, lo permite. Él ha sido testigo de la absurda tarea de guardar la honra en situaciones paupérrimas, traigo a colación el caso de su tercer amo, el escudero que pone gran empeño en guardar las apariencias cuando en realidad no tiene nada que comer (Rey 26-29). Entonces, cuando ve la posibilidad de vivir de forma estable con el único requerimiento de consentir el trato de su esposa con el Arcipreste ¿por qué iba a rechazarlo?:

¿En qué consiste su *prosperidad y cumbre de toda buena fortuna*? En aceptar un *ménage* de tres, la infidelidad de la esposa y la deshonrosa protección del arcipreste, en una premeditada ignorancia de la verdad, [...] La conquista de la aparente felicidad coincide para Lázaro con la total renuncia al propio honor, con la exaltación de la deshonra. (Del Monte 37-38)

La mentalidad de Lázaro es racional y sirve al autor del libro para enmarcar, además de una crítica al sistema del honor, una nueva forma de pensar diferente a la implantada hasta la época en las modas literarias pretéritas y que nada tiene que ver con una intención religiosa. Alberto del Monte defiende la contraposición paródica de *El Lazarillo* frente a los ideales de las novelas de caballerías, desde sus orígenes ligados al río como su paso por diferentes amos al igual que ocurre con Amadís de Gaula: “El *Lazarillo de Tormes* aparece como una contraposición irónica y desencantada al mundo infantil y maravilloso de la literatura caballeresca” (41). De

acuerdo con De la Concha, lejos de una intención católica y doctrinal por parte del autor anónimo de la obra:

El núcleo argumental de la novela e, incluso, su planteamiento desde la perspectiva del marido complaciente, tienen un marcado carácter tópico, que obliga a descartar una específica intención religiosa inicial, de signo erasmista-iluminista o judaizante. (276)

La intención más bien se sitúa en una línea paródica y crítica frente a un modo de pensar arcaico que podría resumirse en los versos “Ándeme yo caliente y ríase la gente” (De Góngora). Aunque, es justo decir que, Lázaro entra a formar parte de este juego de apariencias al defenderse de las habladurías para evitar la pérdida de su buena fortuna. Su nuevo comienzo, lejos de tener un sentido moral cristiano, se basa en la aceptación de la pérdida del honor propio —que durante todo el argumento de la obra se nos induce a pensar acerca de la futilidad del honor — y, paradójicamente, del juego de las apariencias, pues si Lázaro no se preocupa en negar las habladurías cae en el riesgo de perder su bienhallada fortuna.

1.2. La redención de Guzmán

Tras una vida llena de idas y venidas que le hacen acabar condenado a galeras y sufriendo en ellas las más ínfimas condiciones y castigos, Guzmán obtiene la redención por medio de la honestidad al desenmascarar una conjuración contra el capitán. Mateo Alemán toma la estructura del anónimo para desarrollar las desventuras de su pícaro. En esta ocasión no emplea la técnica del “caso” (Rico 22), sino que la totalidad de la obra adquiere un tono confesional ya que nace del propósito de Guzmán por hacer un ejercicio de contemplación de su pasado desde la atalaya de la vida humana. Al igual que Lázaro, sus orígenes son humildes y

miserables y él está señalado como pecador por su “genealogía” (Del Monte 84). Hecho que por supuesto le marcará hasta convertirlo en pícaro. Se guarda bien Mateo Alemán de justificar la buena pluma de su protagonista pues lo dota no solo de “ingenio e inteligencia” (Rey 83) sino que cursará estudios con el cardenal de Roma y la carrera de Teología en Alcalá.

Centrándome en lo principal para este artículo, su final confirma lo que durante toda la obra se percata “El Guzmán de Alfarache no es fruto de un simple fictivo [...], sino que nace de un más amplio intento aleccionador (apoyado esencialmente en la novela, sí pero también en otros géneros familiares en la época: la silva o miscelánea, por ejemplo)” (Rico 61).

En esta ocasión el carácter aleccionador es claro. Incluso, en la división entre el Guzmán autor de las memorias y el protagonista de estas se puede interpretar como una herramienta más para reflejar el arrepentimiento del pícaro y, por ende, fomentar su carácter aleccionador (82-83). El tono del Guzmán autor es confesional y hunde sus raíces en “las *Confesiones* agustinianas (y «confesión», como sabemos, llama el narrador a su libro) predisponía a acoger la autobiografía...” (82). G. Bejarano reflexiona sobre las diferentes intenciones del *Lazarillo* y *El Guzmán*: “Pero frente a la insistencia del anónimo acerca del agrado, el deleite y el gusto, Alemán pondera el «celo de aprovechar», el «virtuoso efecto», el «bien común» [...] y relega lo deleitoso al papel subsidiario [...]” (269).

Surge una incógnita con respecto a este carácter aleccionador. Teniendo en cuenta los orígenes de Mateo Alemán, un cristiano nuevo, él no logra comprender la discriminación que sufre por la sociedad. Por tanto, Alemán refleja en su obra a un hombre arrepentido que quiere empezar de cero y es redimido por su buena

conducta. A pesar de esto nos equivocaríamos, según apunta G. Sobejano, si reducimos este modelo de conducta aleccionadora al ámbito religioso y no a uno global, pues la pretensión del autor fue la de: “desterrar la injusticia y la ociosidad [...] Mostrando el desgraciado vivir de un sujeto ocioso y fustigando, por medio de las digresiones [...] los desórdenes y abusos del medio social en que aquél se mueve” (301).

Frente a esta hipótesis hallamos la de Rey Hazas que sí relaciona estrechamente el carácter aleccionador de la obra con la moral religiosa: “Lo único que los separa es [entre Guzmán narrador y actor] pues, la conversión religiosa, ya que piensan lo mismo, y saben dónde está el bien, sólo que uno actúa mal y el otro no” (83).

La crítica de *El Guzmán* para Rey Hazas se hallaría de nuevo en el concepto de honor “dado que los nobles ponen con frecuencia su honra por delante de Dios” (101). Resulta que, en definitiva, una vez he observado las diferentes tesis al respecto, opino que el nuevo comienzo de Guzmán es posible gracias a la redención de este, no solo por el argumento de la propia novela sino por la técnica empleada a la hora de narrarla (el estilo confesional y la división entre Guzmán autor y actor). Por lo que, en mi opinión, podemos hablar de una intención didáctica religiosa.

1.3. La errante penitencia de Pablos

Ut supra dixit, La vida del Buscón bebe directamente de sus dos predecesores y perdería su sentido si se aislará de ellas (Talens 45). A la hora de su estructuración, adquiere más deudas con la obra del anónimo pues conserva ese estilo epistolar y las interpellaciones a “v. m.”. No se muestra, por el contrario, un

motivo o caso que empujen a Pablos a la redacción de su vida como si existía en *El Lazarillo* e ignoramos la situación del protagonista durante la redacción de su historia a diferencia de lo que ocurría con Guzmán (Rey 130). Esto alimenta el carácter ficcional de la obra. Pablos no tiene, aparentemente, porqué justificar sus hechos ya que en su caminar por la senda picaresca ha caído finalmente en la delincuencia y la marginalidad (Talens 76).

Sí coinciden con sus modelos los orígenes de su protagonista. De nuevo nos hallamos ante un niño con un entorno más que deplorable. Aunque en esta ocasión sí existe una diferencia entre Pablos con Lázaro y Guzmán:

Hay, sin embargo, un ligero matiz diferencial entre Pablillos y sus precedentes. Mientras en Lazarillo y Guzmanillo la inocencia es total, por cuanto implica un desconocimiento absoluto de la realidad en la que empiezan a vivir, el niño quevedesco conoce de modo *consciente* el mundo en que se mueve. Siente *vergüenza*. (Talens 51)

Esta vergüenza genera en él el deseo de medro sin tener en cuenta el pensamiento instaurado en la época, citado anteriormente, de que “los hijos son tales como los padres” (De Salinas 16). Provocando, no obstante, su inocencia, “lo que no sabe es que para la sociedad el hombre no es hijo de sus obras sino del entorno en que crece. Él piensa que al no ser como sus padres, al no querer serlo, nadie le juzgará por ser su hijo” (Talens 51).

Podría interpretarse por esto y por otros episodios de la obra un carácter crítico ante la sociedad coetánea al autor. Por ejemplo, la ocasión en la que Pablos casi desposa a una noble por el mero hecho de aparentar ser uno de ellos (Rey 27). Pero la mayoría de los críticos que han estudiado la obra abogan por una actitud

caricaturesca ejercida por Quevedo, dicho de otro modo, piensan más en un tono esteticista de la obra que en una intención crítica (157). Por el contrario, Rey Hazas no cree que la elección del molde picaresco por parte de Quevedo se explique por razones de estética o moda (196). Para el crítico “la novela picaresca exige imperiosamente una postura ideológica del autor en el tema de la posibilidad o imposibilidad de escalar la pirámide social que tiene un desheredado, un pobre de origen abyecto perteneciente al escalón más bajo de la sociedad” (157). En el caso de Francisco de Quevedo, su posición ante esta disyuntiva se inclina hacia la imposibilidad de ascenso, comprensible por su posición de noble y cristiano viejo. Incluso, define la aspiración de medro del pícaro como “una intentona carente de elementos que puedan justificarla, denunciada así como grotesca, infundada, absurda y falaz desde el primer momento, sin soportes de sangre, herencia ni dinero” (202). Quevedo recurre a este molde en la única novela que escribió y en ella: “acentúa la vileza de la ascendencia picaresca de su antihéroe para contrastarla violenta y frontalmente con sus aspiraciones de ser caballero [...], a fin de que resulten ridículas y grotescas desde el principio, para que no tengan *ab initio* posibilidad alguna de realización” (199). Hecho que cimenta aún más la tesis que justifica esta elección a las necesidades críticas e ideológicas del poeta (197)⁴, sin

⁴ El profesor Rey Hazas piensa que el motivo de elección del molde picaresco por parte de Quevedo se debe a que, para él, la picaresca “obliga necesariamente al compromiso moral, social y político [...] sobre una serie de cuestiones fundamentales que afectan directamente al entramado de la sociedad barroca española” (197). Según Rey Hazas, el problema que mueve a Quevedo es la “contrarréplica [...] en el género que ponía en entredicho la validez de la superioridad de la nobleza. Él, noble y cristiano viejo, responde así” (199).

que resulte esto excluyente con el tono burlesco, cómico y caricaturesco que se emplea indudablemente en la obra (Ynduráin 82).

Viendo las diferentes interpretaciones, personalmente, escogería la visión de Rey Hazas y, por tanto, el nuevo comienzo de Pablos representaría no solo una actitud crítica hacia la idea de posibilidad de medro, sino también un reproche a la actitud del propio protagonista que se da por vencido al caer en el mundo del hampa. Quevedo condena el comportamiento “en general” de aquellos que ven el problema en lo ajeno y no en lo propio: “pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres” (292)⁵, pero lejos de una intención religiosa.

2. Conclusiones

Llegado este punto, toca recapitular. En primer lugar, no cabe duda de que *El Guzmán* muestra un nuevo comienzo para su protagonista basado en el perdón cristiano tras una historia cimentada en la confesión que le sirve al protagonista como método de aleccionamiento.

En segundo lugar, habría que mencionar las intenciones del otro par de novelas. Como hemos visto, Lázaro rechazó a su propio honor pero no al que mostraba al exterior, ya que ante el riesgo de perder todo por lo que había luchado se defiende ante las habladurías. En el caso de Pablos, marcha a las Indias para tratar de huir inútilmente de una condición que va con él. En ninguno de estos finales, o nuevos comienzos, vemos una moral religiosa sino más bien una crítica al sistema social por medio de la representación de los ambientes de la época. De

⁵ Para las referencias a la obra de F. Quevedo véase: Quevedo, Francisco de. *El Buscón*, Ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, 2000, Madrid.

este modo, el lector juzgará él mismo la sociedad que rodea al protagonista, no teniendo porqué coincidir en el mayor de los casos con la visión de este (Rico 35-6).

Son bastantes voces las que ven como característica esencial de la picaresca la representación de la sociedad dando lugar a la crítica de algunas conductas de esta. El propio Rey Hazas ve la picaresca como el vehículo perfecto para que los escritores más punzantes vertieran sus críticas ideológicas a través de la simple representación o caricaturización de la sociedad (197). Problemas como el inmovilismo social serían la base sustentadora de la picaresca ya que en ella se mostraría tanto la posibilidad de quebrantarlo —tesis defendida por T. Galván (16-20)— como la imposibilidad de hacerlo, ya que la novela reflejaría: “el problema de la lucha de clases dentro de una estructura socioeconómica determinada” (Talens 29). Tampoco se libraría de esta característica, según M Bataillon, *El Guzmán* que, a pesar de tener un carácter moralista religioso por su final, muestra una actitud crítica ante la disputa de cristianos viejos y nuevos (173). Basándonos en la temática de la posibilidad de mejora social del pícaro, podríamos utilizar la clasificación, que realizó Juan Ramón Rodríguez de Lera, de estas tres novelas: “a) La integración aceptando la situación como poco factible de cambio (*Lazarillo*). b) La integración sobre la base de una igualdad en última instancia — todos iguales ante dios— superadora de la desigualdad social (*Guzmán*). c) La imposibilidad de integración, la marginalidad del hampa (*Pablos*)” (368).

Otro hecho por el que podemos sostener la tesis de que tanto *El Lazarillo* como *El Buscón* se alejan de la literatura ejemplar de carácter cristiano es que sucedieran algunos contratiempos a la hora de sus publicaciones. Por un lado, en el caso de *El Lazarillo*, este fue incluido en el *Catálogo de libros prohibidos* de 1559

del inquisidor Fernando de Valdés (Rico 95) además, siendo su carácter crítico el que pudo propiciar su anonimato. Por otro lado, Quevedo negó la autoría de *El Buscón* por posibles represalias de “algún o algunos poderosos conversos nobles” (Rey 195).

Expuestas las teorías anteriores, considero que los finales de Lázaro y Pablos no responden a la moral cristiana pero sí a una posible lectura didáctica social que se produce por medio de la crítica y caricatura que estas novelas enmarcan. La picaresca no solo brinda entretenimiento al lector sino que se sirve de la realidad y, gracias a esto, la puede poner en tela de juicio a través de las vivencias de su protagonista pues, “el héroe de la picaresca es también (permítaseme exagerarlo) *una forma y una fórmula narrativas*” (Rico 110) y sin una ideología predeterminada como afirma Rey Hazas:

No existe una ideología previa, ni única, ni siquiera uniforme, aneja a la novela picaresca, sino un esquema constructivo que conlleva necesariamente el compromiso del escritor sobre una serie de temas candentes, sí, pero igualmente accesible a cualquier punto de vista ideológico, conservador o progresista, aristocrático o innovador, y no patrimonio exclusivo de nadie, incluidos sus creadores. De ahí que convivan dentro de los límites del género muchos autores. [...] De ahí que hasta su rasgo formal más característico, la autobiografía, pueda ser, bien que parcialmente, conculado, con el propósito de contrarrestar sus efectos ideológicos. (203)

En definitiva, los finales de cada uno de estos pícaros suponen la culminación de una intención por parte del autor. En la historia de Lázaro, como hemos visto, se muestra la futilidad del honor y, paradójicamente, la necesidad de

conservarlo para poder prosperar en la sociedad en la que vive. En el caso de Guzmán, la intención cobra un sentido religioso: un “pecador” arrepentido narra su historia, con un tono confesional, mientras se desmarca moralmente de sus fechorías pretéritas. Por último, la vida de Pablos, en la que el autor caricaturiza, no solo a la sociedad en la que vive, sino también a la propia novela picaresca, ya que Quevedo no concebía la posibilidad de medro de su pícaro debido a las condiciones genealógicas de este (Rey 202). Como podemos ver, diversas intenciones unidas por un molde: el píquresco, que gracias a estas tres novelas, se extenderá no solo a otros países sino a través de los siglos, llegando incluso hasta nuestros días. Por tanto, el final de la historia de estos pícaros supondría el génesis de una forma nueva de novelar.

Bibliografía

Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*. Taurus, 1982.

Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Planeta, 1977.

De Góngora, Luis. “Ándeme Yo Caliente ... Letrilla.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual-Área de Comunicación, 2002, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w9b1.

De la Concha, Víctor. “La intención religiosa del Lazarillo.” *Revista de filología española*, vol. 55, no. 3-4, 1972, pp. 243-77.

Del Monte, Alberto. *Itinerario de la novela picaresca española*. Lumen, 1971.

De Salinas, Fray Miguel. *Rhetórica en lengua castellana*. 1541 [apud. Rey Hazas, A. *Deslindes de la novela picaresca*, U de Málaga, 2003, Málaga, p. 24].

Eustis, Christopher. “La influencia del género pícaro en la novela española contemporánea.” *Thesaurus*, Boletín del instituto Caro y Cuervo, vol. 41, no. 1-3, 1986, pp. 225-55.

Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton UP, 1971.

Kunisada Utagawa. *Contemporary Renditos of a Rogue: Kinezumi Kichigorō*. MET, s. XIX, New York.

Lazarillo de Tormes. Edición de Francisco Rico, Cátedra, 1987.

Lázaro Carreter, Fernando. “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’.” *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos H. Magis, 1970, pp. 27-45

Maravall, José Antonio. "Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad (Para un estudio histórico-social de la picaresca)." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 367-368, 1981, pp. 189-244.

Navarro Durán, Rosa. "Novelas picarescas: de las palabras al género." *Ínsula*, Espasa-Calpe, no. 778, 2011, pp. 6-9.

Parker, Alexander. *Los pícaros en la literatura*. Gredos, 1971.

Quevedo, Francisco de. *El Buscón*. Edición de Domingo Ynduráin, Cátedra, 2000.

Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, 2000.

Rey Hazas, Antonio. *Deslindes de la novela picaresca*. U de Málaga, 2003.

Rodríguez de Lera, Juan Ramón. "Notas sobre una definición de 'género picaresco' para estudios de literatura comparada." *Contextos* 37-40, U de León, 2001.

Rodríguez-Luis, Julio. "El enfoque comparativo de la literatura picaresca." *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Coord. Manuel García Martín, vol. II, 1990, pp. 853-58.

Sevilla Arroyo, Florencio. *La novela picaresca española. Toda la novela picaresca en un volumen*. Castalia Ediciones, 2001.

Sobejano, Gonzalo. "De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*." *Romanische Forschungen*, vol. 71, no. 3-4, 1959, pp. 267-311.

Talens, Jenaro. *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Vol. 39, Júcar, 1975.

Tierno Galván, Enrique. *Sobre la novela picaresca y otros escritos*. Tecnos, 1974.

Wardroper, Bruce W. "El trastorno de la moral en el *Lazarillo*." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, no. XV, 1961, pp. 441-47.

Wijck, Thomas. *Lazarillo stealing grapes from the Poor Blind Beggar*. MET, s. XVII, New York.

Wicks, Ulrich. "Onlyman." *Mosaic*, vol. 8, no. 3, 1975, pp. 21-47.

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X

Recepción: 26/12/19

ÍMPETU

Literatura Popular Impresa: nuevos espacios para la mujer escritora de la Edad Moderna

Elena Moncayola Santos
ITEM-UCM
elenammo@ucm.es

#MujerEscritora
#EdadModerna
#PliegosSueltos
#Poesía

Literatura Popular Impresa: nuevos espacios para la mujer escritora de la Edad Moderna

RESUMEN

Este trabajo estudia la conformación de las mujeres escritoras en la literatura de la Edad Moderna. Examina la situación de la mujer desde la invención de la imprenta hasta su inclusión en el ámbito público mediante la literatura. Se presta especial atención al pliego suelto en el recorrido de publicaciones impresas desde finales del siglo XV hasta los inicios del siglo XVIII, poniendo el foco en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII. El objetivo final de este artículo es realizar un primer acercamiento al panorama de las mujeres escritoras en la Edad Moderna.

Palabras clave: mujer escritora, Edad Moderna, pliegos sueltos, poesía.

ABSTRACT

The subject of this paper is female writers during modern age literature. The article studies the situation of women since the invention of print products until women's inclusion in the cultural scene, specifically in the public sphere through literature. Special attention is given to the chapbooks between the end of the 15th century to the beginning of the 18th century, observing the period between the second half of the 17th century and the first decades of the 18th century. At its core, this paper wants to recognize the appearance of the women writers scene in the Early Modern period.

Key words: Early Modern, women writers, chapbooks, poetry

Literatura Popular Impresa: nuevos espacios para la mujer escritora de la Edad Moderna

Elena Moncayola Santos - ITEM UCM

La mujer de la primera Edad Moderna, relegada al ámbito familiar, vio en la escritura una salida al claustro impuesto por el régimen social. El género mediante el cual se persigue este cambio de dinámica es la poesía ya que existían más posibilidades de difusión: certámenes poéticos, preliminares¹ o pliegos sueltos, entre las más destacadas. Los certámenes no suponían un punto de encuentro únicamente femenino sino que compartían el espacio con el varón. Sobre este aspecto la aportación de Barbeito es iluminadora para comprender cómo se introducen en el ámbito público pues afirma que “las mujeres barrocas se nutrieron inconscientemente de esa cultura que flotaba en el ambiente, ya fuera mediante la asistencia a teatros, academias y certámenes literarios, libros accesibles o escamoteados etc. Y en muchos casos, los mismos padres, hermanos o esposos las harían partícipes de sus creaciones intelectuales” (24).

Se confirma, pues, que ambos géneros se igualan en este punto ya que han hallado testimonios de mujeres ganadoras de certámenes, lo que suponía la

¹ De este aspecto se encarga Marín Pina (2013) en un artículo que, a partir de la presencia aragonesa, analiza el panorama de la figura de la mujer en los certámenes del siglo XVII.

publicación de su composición junto a las de los varones². Por su parte, los pliegos sueltos acogían la poesía de los acontecimientos populares y las composiciones de poetas eventuales. Hoy día los datos solo permiten afirmar que las autoras se hallaban dentro de un grupo ocasional de creadores. Sin embargo, gracias al auge de los estudios de género, las revisiones y profundización sobre ellas, se han revelado multitud de mujeres que poseían una producción permanente como es el caso estudiado de María Nieto de Aragón (Marín Pina, “Pliegos” 60).

Asimismo, el pliego suelto ha sido un elemento apartado de los manuales de la literatura por estar concebido como “subliteratura” o, en términos de García de Enterría, *Literatura marginada* que no contribuía a la construcción de la Historia literaria. Comienza a obtener valor para grandes figuras de la literatura como Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal cuando hallan en su interior composiciones populares, entre ellas romances, por lo que se convirtieron en fuentes de recuperación y recopilación de esta poesía. Así, el pliego cobra interés como mera fuente secundaria para el rescate del patrimonio del Romancero español, aunque no en sí mismo.

El cambio de perspectiva vendrá a manos de Julio Caro Baroja y se consolidará con la aportación de Antonio Rodríguez Moñino y su *Diccionario de*

² A este asunto añade Martos Pérez que “cuando las autoras publican se ven afectadas por los mismos condicionantes del mercado editorial que los escritores, lo que funciona como marco uniformador” (87); a lo que, va un paso más allá y asegura “el mercado editorial se rige por la ley de la rentabilidad económica y este unifica a hombres y a mujeres, e incluso puede marcar positivamente el rasgo femenino como elemento dinamizador de ese mercado” (90).

*pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*³. Esta publicación supone la apertura de un corpus por explorar, de manera que los investigadores encuentran una nueva línea para conocer el panorama literario existente a partir de las “menudencias literarias”. El objeto se despoja del simple interés bibliófilo para convertirse en un producto de valor en sí mismo: el descubrimiento de nuevos autores y formas de creación, sumado a la genialidad de la composición en busca del gusto del comprador, supuso un atractivo campo que recorrer para los investigadores. En contraposición a la difícil adquisición de los códices del siglo XV, la aparición de la imprenta abre un camino mediante el cual los impresores, gracias al máximo abaratamiento de los costes, difunden los pliegos sueltos como un producto asequible en cuanto a la producción y eficaz en cuanto a la recepción de la nueva burguesía urbana, es decir, en el nuevo mundo de la imprenta, el pliego suelto será un motor para la publicación de autores no consagrados.

Definir un pliego suelto no ha sido tarea fácil pues, debido a la condición fugaz de los textos, esto es, concebidos como un pasatiempo, la conservación de los mismos ha sido escasa. Para solucionar este aspecto, Víctor Infantes en 1986 presentó las convenciones principales del material. Las indicaciones necesarias para su reconocimiento se basan en una extensión habitual de 4 hojas (8 páginas), es decir, un pliego en formato 4º plegado dos veces, en verso, a doble columna y con posibilidad de contener grabados. Aún así, se han hallado pliegos sueltos desde una 1 hoja hasta 32 pero, por la escasez de testimonios con esta extensión, se ha determinado excluir los menos amplios para considerarlos *hojas volantes* y los

³ Tal es el interés por esta obra, se realizará una actualización por Infantes y Askins en 1997 y un Suplemento en 2014 por Infantes y Puerto Moro.

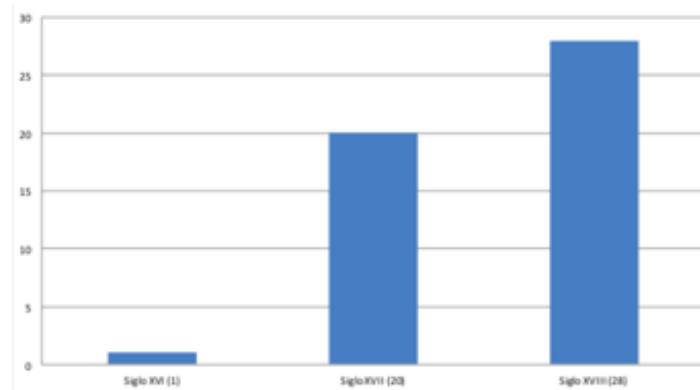
superiores a cinco pliegos, esto es, 20 hojas (40 páginas) por enmarcarse fuera de una lectura rápida. Estas normas se han asumido como las características habituales del pliego suelto, sin embargo, no será extraño que en ocasiones se transgredan algunas de ellas. Precisamente el corpus de pliegos sueltos femeninos permite alguna excepción de las características principales debido a la falta de conservación de más piezas.

Atendiendo a este panorama, la producción de pliegos sueltos femeninos no ha sido tratada aún con la suficiente profundidad. Así pues, pretendo acercar al lector a la influencia del nuevo lugar de publicación desde la perspectiva femenina y, en concreto, a las posibilidades que ofrece este medio a las mujeres escritoras. Siendo consciente de que este estudio merecería mayor desarrollo, constará de un recorrido del tipo de publicaciones impresas desde finales del siglo XV hasta los inicios del siglo XVIII, manteniendo especial atención al periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII. Este marco cronológico se establece porque los documentos conservados indican que es el periodo en el que el objeto de estudio obtiene su comodidad y estabilidad en el espacio público. Es necesario conocer cómo la mujer escritora se sitúa en la búsqueda por alejarse del espacio doméstico y autoreconocerse en la esfera pública a través de la literatura. De esta manera, se asume que el corpus conocido es modesto y que sólo reflejará las características generales a la espera de que cada una de las autoras y sus composiciones se analicen individualmente.

Entonces, ¿qué argumentos llevan a centrar la atención en la segunda mitad del XVII? El asentamiento de las publicaciones con firma femenina queda reflejado

en tres aspectos relacionados con la cantidad y localización de las piezas. Por un lado, aumenta el número de obras impresas escritas por mano femenina; por otro, incrementa la cantidad de escritoras —lo cual conecta con el punto anterior pues a mayor cantidad de autoras, mayor posibilidad de conservación de sus obras—. Por último, la localización de sus impresos abarca distintos lugares de la geografía española (Martos 79). Estas características permiten figurar un contexto general en el que la mujer adquiere la confianza y seguridad necesaria para manifestar sus creaciones fuera del espacio doméstico y ser reconocida en el panorama público.

Los problemas de transmisión y conservación de los pliegos sueltos afectan del mismo modo a autores masculinos como femeninos porque, debido a su carácter fragmentario y efímero, se conserva una mínima parte de los que probablemente existieron; por consiguiente, se presupone que una parte significativa de la producción bien se ha perdido, bien aún está por descubrir. Por suerte, el papel de la mujer en todas sus facetas es hoy día un asunto de importancia, por ello, la valoración de la conciencia de la autoría femenina en todas sus formas asume un aspecto muy sugerente para definir su figura en la Edad Moderna. Desde esta perspectiva, se presentan gráficamente los datos a partir de los impresos poéticos femeninos que, tal y como recoge Martos Pérez (78-80) gracias a BIESES, muestran el recorrido de la conciencia de la autoría femenina en las composiciones del XVI al XVIII:



A partir de los impresos poéticos recogidos resulta curioso observar que la mayoría de los mismos se encuadran en el universo del pliego suelto poético, superando así a los libros de poemas —lógico, por otra parte, pues lo habitual será encontrar mujeres que escriben de manera ocasional—:



Los gráficos dejan huella de la existencia de la conciencia escritora de la mujer y su intención por participar en el panorama público. Así pues, no se entiende el abandono de este objeto de estudio hasta la época reciente. Se intuye que estos datos pueden variar con el aumento y la profundización de las investigaciones, pues la fragmentación y dispersión del universo del pliego suelto es la primera brecha que se debe superar si se pretende avanzar en la completa construcción del

desarrollo literario, en general, y en el de la conformación de la mujer escritora, en particular. Por tanto, la escritora de la Literatura Popular Impresa se consolida en el siglo XVII donde se registran un número estable de publicaciones. Esto no quiere decir que la sociedad otorgue a la mujer un espacio público en el que expresar sus ideas, pero sí indica un espíritu común que mueve a la comunidad femenina a formar parte de la vida cultural. Por ello, estas publicaciones fáciles de difundir —y muy populares en la época— son un medio por el cual introducirse en el ámbito público.

La idea de escapar del claustrofóbico espacio doméstico, provoca la necesidad de encontrar un material literario que satisfaga sus aspiraciones. La conciencia autorial que envuelve a la mujer de la época induce a la búsqueda de mecanismos de proliferación que comienzan desde lo más sencillo. La razón principal por la que imprimen sus versos en los pliegos sueltos es la facilidad de publicación y, además, la difusión. Es necesario recalcar que el objetivo primero del impresor es sacar el máximo rendimiento económico por tanto cabe presuponer que un pliego femenino obtiene el mismo éxito de ventas que aquel de mano masculina. Con ello no quiero decir que estuvieran exentas de problemas pues se encuentran el mismo nivel de control y censura. La consideración como “obras menores” no supuso libertad total de publicación sino que se documentan medidas de control como la pragmática de Felipe IV⁴. Así, las poetas necesitaron, también, establecer buenas redes de sociabilidad para conseguir que su obra fuera publicada.

⁴ Es el caso de la pragmática de Felipe IV de 1627 en la cual se prohibía la impresión de “cosa alguna sin licencia por menuda que sea”, que estuvo vigente hasta 1680. Para profundizar en este aspecto puede verse García de Enterría, 1973, 72.

Ahora bien, si el pliego suelto como material de imprenta se crea a finales del siglo XV, ¿por qué no se conservan documentos suficientes hasta el siglo XVII? La hipótesis que sugiero es que este medio fue utilizado por autores —mayor cantidad de hombres que de mujeres— que buscaban un hueco donde comenzar a darse a conocer en la cultura popular. La venta del pliego suelto era prácticamente inmediata pues el impresor que accedía a la publicación buscaba un aumento de las ventas efectiva; por lo que, si decidía imprimir una composición, rápidamente salía al espacio público y era exhibido por los *privados de la vista corporal*⁵en los espacios urbanos más concurridos —como las plazas o mercados— para su comercio. Las autoras, conscientes de la fortuna de esta nueva vía, se adaptaron a ella acomodando su poesía a la tipología del pliego suelto para que pudiera ser puesta en circulación. Así pues, este camino lo inician —por lo menos con los datos conocidos— autores masculinos, estela a la que se incorporan las mujeres cuando el espacio de publicación ya está asentado. Cabe pensar que si no era habitual enseñar sus versos, resulte lógico e inteligente que se mantengan atentas a la evolución y fortuna del material en el espacio público.

Si se comparara en una línea cronológica-temática los pliegos sueltos de autoría femenina y masculina, se observarían puntos convergentes y divergentes. A comienzos del siglo XVI el contenido de los pliegos sueltos masculinos adoptaba la estética culta de cancionero para acercarla a la baja sociedad. Una vez establecido su éxito, los autores se desmarcaron de esta tendencia y comenzaron a crear obras de invención propia, destacando a finales del siglo XVI y principios del XVII las

⁵Los ciegos cantaban el contenido de los pliegos sueltos en los espacios públicos. Esta figura connota al material nuevas perspectivas de estudio muy bien analizada por Abel Iglesias.

relaciones de sucesos. Como la mujer se adhiere a esta tendencia en el siglo XVII, los primeros pliegos conservados poseen características tanto de la primera fase de los autores masculinos, como de la segunda. Así, el contenido de los pliegos sueltos femeninos es “de carácter culto y en menor medida popular” (Marín, “Poesía” 248). Se aventura a pensar que la conservación de la estética culta deriva de la necesidad femenina por demostrar el valor de sus composiciones.

De esta manera, se tratarán tanto a las autoras que obtuvieron mayor suerte en el panorama cultural, como a aquellas que solo conocieron la fama en pequeñas sociedades. Las primeras verán algunas de sus obras publicadas en medios de mayor prestigio como los libros de poesía, permitiéndose, además, crear composiciones más libres; mientras que el grueso de las autoras se contentaron con cultivar poesía ocasional. Destacan por ocuparse o bien de los sucesos de interés común, evitando centrarse en lo personal; o bien, en el acontecimiento que el encargo dicte, motivos que aseguraban el éxito de su lectura. De esta manera, Marín Pina afirma que “el cauce por excelencia para presentarse en público de forma individual e inmediata fue el pliego suelto” (“Poesía” 249), por lo que se interioriza que el pliego suelto es un elemento fundamental para darse a conocer en el espacio público. A continuación se tratarán a Beatriz de Aguilar, Ana Caro de Mallén, María Nieto de Aragón, Salvadora Colodro y Eugenia Bueso en el siglo XVII; y a Luisa María Domonte y la hija y hermana de Lucas del Olmo en el siglo XVIII. De ellas, Beatriz de Aguilar y Salvadora Colodro no tienen aún ninguna edición realizada mientras que del resto ya se han desarrollado estudios más exhaustivos, como es el caso de Ana Caro de Mallén (López Estrada 1978 y 1983), o pequeñas aproximaciones —lo más habitual—.

Autoras y temática

Ya llevó a cabo recientemente un trabajo de estas características Marín Pina (2018) en el que divide hasta en cuatro tipos los pliegos sueltos femeninos en función a su temática, sin embargo esta clasificación se asumirá solo en parte⁶. Así pues, no se expondrá un análisis de todo el contenido de los pliegos puesto que considero que cada uno de ellos merece individualmente un estudio en profundidad. Sí que se pretende agrupar el conjunto de las composiciones seleccionadas y observar el desarrollo de la conciencia escritora femenina. Algunas de ellas ya se han tratado con el debido respeto por los investigadores interesados en el tema⁷. En líneas generales, estos trabajos intentan iluminar la biografía de la autora, su relación con el contexto y el ámbito geográfico en el que se movían, las relaciones amistosas que entablaron para llevar a cabo sus publicaciones y, adecuándose a lo filológico, realizan análisis estilísticos que muestran la aportación literaria de la autora. Debido al contexto de escritura, se observa gran interés en los estudios por las dedicatorias y los remates, pues son objetos comunes en todos los pliegos lo cual aporta numerosas pistas sobre la autora. En esta ocasión se atenderá únicamente a los pliegos de relaciones de sucesos y a los de poesía religiosa por

⁶ Marín Pina (2018) considera que deben separarse los “pliegos de poesía celebrativa” y de “poesía de relaciones festivas”; no obstante, creo que los matices que separan una y otra no generan dos grupos sino, en todo caso, dos subdivisiones dentro del mismo apartado (“relaciones de sucesos”). Se suprime la sección que trata los “pliegos teatrales y de entretenimiento”. No creo que la selección y clasificación sea incorrecta, simplemente se ha adaptado a los objetivos de este artículo.

⁷ Entre ellos se pueden consultar estudios sobre María Nieto de Aragón (Marín Pina 2011), Eugenia Bueso (Marín Pina 2009), Ana Caro (López Estrada 1978 y 1983) así como aproximaciones en su conjunto como Pérez Martos (2016).

ser los subgéneros con mayor fortuna⁸. En cuanto a las publicaciones registradas, me gustaría dejar constancia de la falta de pliegos de carácter burlesco de los que solo he encontrado unas breves líneas de Martos Pérez (2016, 88) sobre Francisca Osorio (XVIII)⁹. Si bien es cierto que se han realizado los primeros apuntes, este universo debe ser redescubierto en su conjunto y sistematizado dentro del resto de la Literatura Popular Impresa.

a) Pliegos de relaciones de sucesos

Las relaciones de sucesos serán las composiciones más características de los pliegos sueltos en términos generales. En este género se tratan acontecimientos de interés común del contexto de la época, normalmente con el fin de informar o entretenir al público. De acuerdo con Pena Sueiro abordan temas festivos como las bodas, exequias o beatificaciones; políticos como batallas o rendiciones; o extraordinarios como milagros, catástrofes o desgracias personales. Tal y como propone esta experta se asume el término “relación de suceso” puntualizándose en cada caso el acontecimiento al que se refiere. Así pues, las aproximaciones a cada pliego demuestran lo habitual que resultó que, bajo esta estructura, se creen las composiciones por el encargo bien eclesiástico, bien político¹⁰; por lo que se

⁸ La descripción bibliográfica de los pliegos que se mencionarán a partir de ahora se halla en la base de datos BIESES. La creación de esta base de datos refleja, desde luego, la intención por rescatar a las escritoras. La labor de las expertas interesadas por el pliego suelto femenino son el pilar sobre el que se construyen los siguientes apartados, trabajos que resultan, cuanto menos, interesantes y que, a la manera de Rodríguez Moñino, abren un campo de investigación.

⁹ Es un dato curioso pues fue una temática habitual desde la segunda mitad del siglo XVI. Sería interesante indagar sobre este aspecto.

¹⁰ Para conocer más acerca del sistema de encargos puede verse García Bernal, 2006.

entiende que, bajo sus premisas, las escritoras usen ese espacio para recrearse en la composición y, además, darse a conocer en el ámbito público. Para realizar esta labor deben saber qué ha ocurrido y de qué modo, por lo que, si no han sido testigos del evento —caso habitual— deberán obtener la información indirectamente.

En este apartado destaca Ana Caro de Mallén, autora hoy día reconocida. Entre sus pliegos sueltos destaca la *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* escrita en 1628. Esta composición en octavas reales relata la beatificación de unos nuevos cruzados en Nagasaki en 1597 por encargo del Convento de San Francisco, tal y como estudia López Estrada (1978). Más tarde, ganará relevancia en los círculos de poder, lo cual desemboca en la composición del *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro. A la coronación de rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora princesa de Cariñán* escrita en 1637 por encargo del valido de Felipe IV, el Conde-duque de Olivares. Estas dos obras muestran, precisamente, las dos facetas de la escritura de relaciones de sucesos. Por un lado, la primera, como es posible deducir, no es presenciada por la autora —cuesta creer que viajara a Japón — por lo que debe informarse y construir un testimonio que, además de relatar el suceso, privilegie al convento que se lo encarga. No obstante, se ha demostrado que al segundo testimonio asistió la autora (Lera 28-31) ya que es conocido que mientras sucedían las fiestas se encontraba en la Corte. Asimismo, en 1633, Ana Caro publica la *Grandiosa vitoria que alcançó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoça y Piçaña*, esto es, un romance noticiero similar a los cantados en la Edad

Media, para enaltecer la victoria del portugués Jorge de Mendoça contra los moros.

La autora se centra en el suceso ocurrido para magnificar la victoria no solo del general sino también del cristianismo; elemento que apoya su progresión en el reconocimiento de la Corte.

Ya en la segunda mitad del XVII, Eugenia Bueso no obtuvo la misma suerte que Ana Caro pues solo fue conocida en Aragón, en concreto, en Zaragoza. De ella se conocen dos relaciones de sucesos con motivo del nombramiento de Juan José de Austria como virrey y vicario del Reino de Aragón: *Relación de la entrada en la imperial ciudad de Zaragoça de su alteza sereníssima el señor don Juan* y la *Relación de la corrida de toros que la imperial ciudad de Zaragoza hizo en obsequio de su alteza*, ambas fechadas en 1669 pues una complementa a la otra. Estas obras suscitaron tal interés en la investigadora Carmen Marín Pina que las editó y estudió afirmando el “interés histórico que encierra” (“Eugenia Bueso” 64) pues son composiciones que manifiestan una propaganda hacia el virrey¹¹. La experta se encarga no solo de desentrañar el conjunto de acontecimientos históricos bajo los que se crean las relaciones sino que, también, analiza literariamente los versos de la autora para conocer cómo se interpretaban los acontecimientos. Gracias a este estudio es posible extraer la mirada del pueblo y cómo la autora acoge el suceso para exponer su calidad poética. Bueso, a la manera de Ana Caro, se interesa por

¹¹ La investigadora anota acerca de otro pliego de Eugenia Bueso que “nada se conoce sobre *Relación de las fiestas que en la Imperial Ciudad de Zaragoza se han hecho por la canonización de San Pedro Alcántara y Santa María Magdalena de Pazzi*, en verso español endecasílabo (Zaragoza, por Juan de Ibar, 1669), una relación festivo-religiosa descrita por Latassa (248) y hoy perdida” (Marín, “Poesía” 253).

la política del momento y participa de ella mediante la creación literaria. Así pues, se demuestra que además de conseguir publicar su poesía, busca el reconocimiento del pueblo zaragozano.

Más atención han recibido aún las relaciones de sucesos de María Nieto de Aragón. Gracias a la labor de recuperación de esta autora madrileña llevada a cabo por Marín Pina en distintos trabajos (2011, 2018), se conocen detalles acerca de su biografía y su red de sociabilidad. En cuanto a la publicación de pliegos sueltos, compone en 1645 en Madrid las *Lágrimas a la muerte de la augusta reina nuestra señora doña Isabel de Borbón*, semejante a un libro de poesía (incluye dedicatoria, prólogo y otros preliminares y paratextos). Mediante este pliego pretende mejorar su reconocimiento social bajo el amparo de la esposa del noble al que se lo dedica. En él reúne diferentes estructuras poéticas lo que infiere una gran habilidad de la autora con el verso. Este tipo de elogios a la reina Isabel de Borbón no sirven solo para exaltar su figura, sino también para reconocerse como mujer poeta. Poco después, publica el *Epitalamio a las felicísimas bodas del rey nuestro señor* (1649), una canción de boda encuadrada en la estética culta puesto que es un encargo para distinguir a la familia perteneciente a la alta sociedad, es decir, la poesía refiere a un hecho circunstancial: las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria.

Cruzando el umbral del siglo XVIII, despunta el nombre de Luisa María Domonte Ortíz de Zúñiga. La relación de sucesos más distinguida se titula *Expressa a un padre jesuita los reales obsequios, que el Hispalense Emporio consagró a sus Reyes, en el feliz alumbramiento de la Reina*. Escrita en 1730, versa sobre las fiestas concretas de la Compañía de Jesús en las que Sevilla celebra el nacimiento de la hija de Isabel de Farnesio y Felipe V, María Antonia Fernandina, ya que los

jesuitas y el rey mantenían una estrecha relación. El pliego se firma mediante las iniciales de su nombre y apellidos (LMDOZ), por lo que, aunque enmascara su identidad por razones aún desconocidas, la codifica bajo sus siglas, lo cual afirma la conciencia autorial de la escritora. En una dinámica más personal —poco habitual en los pliegos sueltos femeninos conocidos— escribe *Métrica expressión que hace en obsequio de las plausibles bodas de la señora doña Ana Virués y Caballero con su primo el señor D. Joseph Domonte* (sin pie de imprenta)¹². El poema, escrito en octavas reales, sigue la estética culta para alabar las bodas de su hermano José Domonte. La autora aprovecha los elogios de la unión matrimonial para insertar una décima final que le dedica un supuesto admirador suyo. A falta de una revisión del pliego y un mayor conocimiento del contexto en el que Luisa María Domonte circulaba¹³, apostaría por pensar que es una estrategia de la autora para autodefinirse en su calidad de escritora.

Tal y como se puede observar, el acontecimiento histórico es solo la base sobre la cual publicar una composición; tras cumplir ese requisito, las autoras se recrean en su afán literario. Es interesante observar cómo demuestran su inteligencia conservando la finalidad del encargo pero, antes de llegar a ella, se detienen en las secuencias que permiten el uso de la retórica y la inventiva —alabanzas, descripciones del suceso, elogios...—. Las relaciones festivas se distinguen por la carga visual de la composición pues, además del discurso

¹² Recogido en el Libro de varios papeles curiosos, poéticos y prosaicos de diversos ingenios y de D. Gerónimo Manuel de Castilla Múñiz (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 18148)

¹³ Marín Pina en su trabajo de 2011 sobre María Nieto de Aragón añade algunos apuntes en los que relaciona este pliego con otros de carácter religioso aunque los datos son muy escasos.

descriptivo, se introducen numerosas imágenes que reflejan el ambiente con el que se vivió el acontecimiento, por lo que, de manera muy audaz, insertan su propia visión. Atendiendo a Marín Pina se concluye que “las relaciones en verso no son meras crónicas, son, ante todo, textos literarios con una fuerte intervención autorial” (“Poesía” 250), es decir, plasman su huella histórica y literaria. Las relaciones que se han reflejado tienen la seguridad de venta y lectura porque el tema que tratan era de interés público, bien a nivel local, bien a nivel nacional; así, en el círculo de impresión no habría problemas y, de encontrarlos, gozaban de la protección del encargo. Transmiten una determinada idea política de interés público por lo que mediante el verso del relato introducen sus aportaciones literarias y se erigen como escritoras. Por último, dejar constancia de que los pliegos escritos por Ana Caro, debido a la repercusión de la autora, son los que más se acercan a la apariencia de los libros de poesía. En sus pliegos, además de sus composiciones, se encuentran paratextos (dedicatorias, comentarios, poemas laudatorios...) mientras que el resto de autoras, si insertan alguna dedicatoria, lo realizan en el propio título. Es la diferencia entre una autora consagrada y reconocida en la época con aquellas que aún se abren paso en el panorama cultural.

b) Pliegos sueltos de poesía religiosa

Aunque, sin lugar a dudas, las relaciones de sucesos fueron aquellas más cultivadas durante los siglos XVII-XVIII, también se han encontrado autoras que centraron su atención en los temas religiosos. Las líneas para separar una relación de sucesos religiosos con un pliego religioso son difusas; sin embargo, para este trabajo se toman estos últimos como todo aquel que centre su atención en la

difusión de la moral cristiana, sin atender —o sin apenas atender— a acontecimientos maravillosos.

En este apartado se encuentra el pliego más antiguo tratado: *Romances compuestos por la madre Beatriz de Aguilar, en agradecimiento de algunas mercedes señaladas que Dios le hizo* (datado en Córdoba en 1610) compuesto por Beatriz de Aguilar. De ascendencia noble y natural de Granada, Beatriz de Aguilar fue una beata que por orden de sus confesores escribió las mercedes recibidas de Dios.

Unas décadas después, Salvadora Colodro compone *Afectos de un pecador arrepentido hablando con un santo crucifijo a la hora de la muerte* (1663), se trata de un romance en el que el protagonista mantiene un diálogo con Cristo antes de morir. Según Cerdan (1994) el origen resulta de la obra de Luis Ramírez de Arellano, *Avisos de la Muerte* (1634), que se popularizó bajo el título *Afectos de un pecador arrepentido* y que creó un círculo de poemas. Estos detalles muestran el conocimiento de la autora por la tradición literaria y el gusto del momento, por lo que resuelve crear su propia composición. Colodro ve en la fama del tema una vía por la cual conseguir la publicación de su composición y salir al ámbito público.

Curioso es el caso de los pliegos religiosos conservados en el siglo XVIII por las incógnitas que rodean a las autoras. De dichas escritoras solo se conoce que son una hija y una hermana de Lucas del Olmo, también escritor. La hija compuso *El Romance de la santísima Cruz* mientras que de su hermana se conoce *Verdadera relación y curioso romance en que se declara la vida y muerte del*

bienaventurado san Alejo (Madrid, 1764)¹⁴. Si agrupamos los pliegos sueltos del siglo XVIII tratados en este corpus se observa que sucede un retroceso en la representación autorial puesto que tanto Luisa María Domonte como la hermana y la hija de Lucas del Olmo ocultan su identidad, incidente que no se registra en los pliegos del siglo XVII.

La información sobre los pliegos religiosos es aún más escasa que la de las relaciones de sucesos, quizás, porque estas últimas no solo ayudan al conocimiento de la conformación de la conciencia escritora, sino que aportan un valor histórico. A pesar de ello, se aventura a pensar que el interés por las relaciones de sucesos anónimas, de autores masculinos o femeninos, ha abierto el camino hacia la investigación de las diferentes temáticas de pliegos sueltos, la cual ha beneficiado al estudio de la mujer escritora de la primera Edad Moderna.

Conclusiones

Por todo lo comentado se concluye que, aunque no sea posible pensar en una equiparación entre la producción femenina y masculina, no es baladí la conservación de los pocos impresos femeninos, pues estos reflejan no solo la existencia de la mujer escritora, sino también el afán por encontrar un espacio público cultural en el que aportar sus creaciones. El trabajo realizado aquí no es más que una aproximación, pues la verdadera recuperación de estas autoras comienza por editar su obra con su debido estudio crítico. En primer lugar, se debería encuadrar a cada una de ellas en su contexto histórico—social y,

¹⁴ Estos pliegos no se hayan incluidos aún en BIESES sino que son mencionados por Marín Pina (2018) y Martos Pérez (2016).

posteriormente, se tendría que desentrañar su obra en todos los niveles: temático, estilístico, el impacto en su entorno, redes de sociabilidad, las influencias... Detalles que aportarán nuevas visiones por las que conocer la figura de la mujer en la vida cultural. Así pues, aunque existen ya buenos acercamientos hacia los pliegos de Ana Caro de Mallén, Eugenia Buesso y María Nieto de Aragón, es necesario adentrarse en el mundo de Beatriz de Aguilar y Salvador Colodro, de las que solo hemos obtenido pequeños apuntes; así como es urgente conocer qué pasó con la evolución del pliego femenino del XVIII, del que, como se ha visto, no poseemos ni siquiera los nombres propios de algunas autoras.

A pesar de todo, la visión en conjunto revela la disparidad de intereses de las escritoras, su capacidad y versatilidad para adaptarse a las demandas de mecenas, editores y, ante todo, del público lector que de un modo u otro siempre está presentes en la gestación de sus obras. Si, además, las investigaciones consiguen igualarse a lo conocido de los autores masculinos, sería interesante realizar un estudio comparativo en el que enfrentar las obras para, de esta manera, ampliar el panorama de la Literatura Popular Impresa, que aún posee mucho campo por explorar.

Lo indudable es, desde luego, la importancia que las menudencias editoriales tuvieron en el avance de la mujer escritora. La voz de la autora ha pervivido a lo largo de los siglos en estos objetos de poco valor económico mediante su implicación en la historia local y nacional del momento. Estas breves composiciones de dos, cuatro, diez y hasta dieciséis hojas son la manera de abrir un nuevo espacio

en el ámbito cultural pues, de no haber existido este material, es probable que sus versos se hubieran perdido con el paso del tiempo.

Bibliografía

BIESES: Bibliografía de escritoras españolas <https://www.bieses.net/>

Barbeito Carnero, Isabel. *Escritoras madrileñas del siglo XVII.* Estudio bibliográficocrítico, 1986.

Francis, Cerdan. “Los afectos del pecador arrepentido a la hora de la muerte. Tensión anímica y expresión poética en el siglo XVII.” *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII—XVIII*, Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 531-50.

García Bernal, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias.* U. de Sevilla, 2006.

García de Enterría, María Cruz. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco.* Taurus, 1973.

--*Literaturas marginadas.* Playor, 1993.

Iglesias Castellano, Abel. “Los ciegos: profesionales de la información. Invención, edición y difusión de la literatura de cordel del (siglos XVI-XVIII).” *La invención de las noticias las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (Siglos XVI-XVIII)*, 2017, pp. 467-90.

--“El ciego callejero en la España Moderna: balance y propuestas.” *LaborHistórico*, no. 1, 2016, pp. 74-90.

Infantes de Miguel, Víctor. “Los “pliegos sueltos poéticos” constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600).” *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional.* 1986. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pliegos-sueltos-poeticos-constitucion-tipografica-y-contenido-literario-1482-1600/>

Lera García, Marisol. *Ana Caro de Mallén: Escritora de relaciones de sucesos. Contexto de las Reales Fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro (1637): Estudio preliminar.* Trabajo Fin de Máster, dirigido por Ana Martínez Pereira. UCM, 2017. <https://eprints.ucm.es/47186/1/Lera%252C%20Ana%20Caro.pdf>

López Estrada, Francisco. "La relación de las fiestas por los mártires del Japón, de doña Ana Caro de Mallén (Sevilla), 1628." *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, vol. 2, 1978, Cieza, pp. 51-68.

---"Costumbres sevillanas: el poema sobre la fiesta y octava celebradas con motivo de los sucesos de Flandes en la iglesia de san Miguel (1635), por Ana Caro Mallén." *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, no. 203, 1983, pp. 109- 50.

Marín Pina, Carmen. "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía." *Bulletin hispanique*, vol. 113, no. 1, 2011, pp. 239-68.

---"Eugenia Bueso, cronistas en verso de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza (1669): un texto recuperado." *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, no. 19, 2009, pp. 60-81.

---"Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina." *Bulletin hispanique*, vol. 115, no. 1, 2013, pp. 145-64.

---"Poesía pública." *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, UNED, 2018.

Martos Pérez, María Dolores. "La representación autorial en las poetas de la primera Edad Moderna." *Studia Aurea: Revista de Literatura española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, no. 10, 2016, pp. 77-103.

Pena Sueiro, Nieves. "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos." *Pliegos de bibliofilia*, no. 13, 2001, pp. 43-66.



Desmitificando el canon a través de “Safo” de María Rosa Gálvez, una tragedia prerromántica y protofeminista

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

#XVIII
#MaríaRosaGálvez
#Safo
#Feminismo
#Romanticismo
#Teatro

Desmitificando el canon a través de *Safo* de María Rosa Gálvez, una tragedia
prerromántica y protofeminista

RESUMEN

Con el presente artículo se pretende dar voz a la figura de María Rosa Gálvez (1768-1806) a través del análisis de una de sus obras más originales y rompedoras: *Safo* (1804). Esta representa el inicio de la nueva sensibilidad romántica, así como la vindicación de la figura femenina, sin dejar de prescindir de las formalidades que el teatro neoclásico establecía. Se trata, por tanto, de una autora que aúna dos corrientes e ideologías en una sola, sirviendo como puente entre dos formas de ver el mundo. Es por ello, que tanto su vida como su obra deben estar presentes en los manuales de literatura y en el imaginario colectivo, ya que configuran el comienzo del Romanticismo y el futuro movimiento feminista.

Palabras clave: María Rosa Gálvez, *Safo*, feminismo, teatro, XVIII, romanticismo.

ABSTRACT

This article aims to give voice to the figure of María Rosa Gálvez (1768-1806) through the analysis of one of her most original and groundbreaking works: *Safo* (1804). This play represents the beginning of the new romantic sensibility as well as the vindication of the female figure, without ever dispensing the formalities that the neoclassical theater established. She is, therefore, an author that combines two ideologies into one serving as a bridge between two ways of seeing the world. That is why both her life and her work must be present in literature manuals and our

collective imaginations since they shape the beginning of Romanticism and the future feminist movement.

Keywords: María Rosa Gálvez, Safo, Feminism, theater, XVIII, Romanticism.

Desmitificando el canon a través de *Safo* de María Rosa Gálvez, una tragedia prerromántica y protofeminista

Ana Díaz Correa

Actualmente, la visibilidad y la preocupación acerca de la situación social de la mujer, a través de los movimientos feministas, han hecho que se desarrolle una nueva crítica literaria. Esta establece que la cultura está subyugada a ciertos círculos de poder que definen el canon y qué textos literarios presentan un valor intelectual, siendo Harold Bloom y su obra *El canon occidental* (1994) uno de los más influyentes críticos en defensa de dicho pensamiento. El objetivo, pues, de esta “epistemología responsable”, como lo define Iris M. Zavala en *Breve historia feminista de la literatura española*, es la de desmontar aquellas verdades absolutas establecidas acerca de la cultura, en nuestro caso más específicamente de la literatura, ya que esta se encuentra en una continua transformación. “Se trata de descolonizar el canon del patriarcado, de re-apropiarlo y reescribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos” (Díaz-Diocaretz 28).

Todo esto es debido a que la llegada del siglo XVIII trajo consigo la institucionalización de la literatura, imponiéndose el método analítico y racional, legitimando únicamente el mundo masculino. Si bien ya encontrábamos precedentes desde Platón del feminismo literario, ahora se retrocede para desvalorizar a aquellas mujeres que practican el arte de las letras. Una paradoja que recorrerá todo el Siglo de las Luces, ya que el pensamiento ilustrado a la vez

que defiende que el conocimiento debe ser universal y no excluyente, está ligando la figura de la mujer a su condición “natural” de madre y ángel del hogar, creando las denominadas “escuelas de esposas” (Kish), tan características de la literatura neoclásica. En esta contradicción es donde se sitúan las escritoras del siglo XVIII, siempre en dicotomía entre la vocación hacia la creación literaria y su constante rechazo social y remordimiento moral por abandonar su naturaleza femenina con dicha acción. Es por ello, por lo que encontramos que multitud de mujeres, cuya producción literaria se encuentra en el período de entre siglos, exponen abiertamente este conflicto interior. A esto se le suma que el movimiento feminista comienza a desarrollarse en el siglo XVIII “cuando las mujeres se apropiaron de las claves de la razón ilustrada al intuir en ellas virtualidades críticas para deslegitimar el poder patriarcal, poder que fue interpelado y puesto en cuestión desde las mismas premisas ideológicas que habían estado en la base de la crítica a las estructuras del poder político instituido” (Amorós, ctd en Establier, “Una dramaturgia”).

Es en este contexto donde se encuentra la autora protagonista del presente artículo: María Rosa Gálvez de Cabrera. A través del pensamiento de desmitificación del canon, intentaremos dar luz a esta escritora cuya voz fue silenciada debido a su condición de mujer y literata que se salía de los preceptos establecidos para el bello sexo. Como bien relata Helena Establier:

La interpretación de lo femenino que veremos en las obras de María Rosa Gálvez tiene mucho de feminista, como voz de la conciencia de las propuestas emancipatorias de una Ilustración que, al mismo tiempo, quería ver en la mujer una representación clónica de la Sofía de Rousseau. A esa

postura, a veces subversiva, de la autora, contribuyen los primeros indicios de una nueva mentalidad que, sin renunciar a sus raíces ilustradas, apuntaba ya en otras direcciones (Establier, “Una dramaturgia”).

Nacida en Málaga en 1768 e hija adoptiva de una familia poderosa y adinerada, María Rosa Gálvez fue una de las escritoras más alabadas de la época, frecuentando asiduamente los ilustrados círculos literarios del Madrid de entonces. Encontramos que el propio Jovellanos la nombra desde 1790 en sus diarios. Destaca, además, su amistad con la Condesa del Carpio y su relación de mecenazgo con el ministro Godoy. Todas estas relaciones, así como su afán de que fuera reconocida como escritora, hacen que sus obras fueran publicadas. Ella misma escribe al Rey para solicitar la impresión de estas:

Señor:

Doña María Rosa de Gálvez [...] con el más profundo respeto expone: que ha compuesto tres tomos de Poesías entre ellos dos de Tragedias originales, para cuya impresión tiene ya las correspondientes licencias. En este estado se halla imposibilitada de dar a luz dichas obras [...] A esto puede agregarse el deseo de hacer público un trabajo que en ninguna otra mujer, ni en nación alguna tiene ejemplar, puesto que las más celebradas francesas sólo se han limitado a traducir, o cuando más han dado a luz una composición dramática; mas ninguna ha presentado una colección de Tragedias originales como la Exponente. [...] Por tanto, V.M. rendidamente suplica se sirva por un efecto de su notoria clemencia, y para que no perezcan en el olvido unas composiciones que han costado infinitos desvelos a la suplicante, dar la orden conveniente a la Real Imprenta, para que bajo la inmediata corrección

de la misma Autora, imprima los expresados tres tomos de Poesías originales. (Gálvez, “Safo; Zinda” 13)

Esta actitud comprometida y tajante de ganarse la vida y la fama con su escritura, en un país donde lo único que se pretendía era proteger la institución matrimonial, hace que María Rosa Gálvez destaque muy por encima de sus coetáneos del género dramático y que sea foco de las críticas. Estas fueron un continuo ataque a la obra de la autora, siendo su condición genérica el pretexto principal para denostarlas. Una de las más significativas fue la realizada para la obra de *Ali-Bek* (1801) publicada por el *Memorial literario*: “La naturaleza les ha destinado para ocupaciones si no incompatibles, a lo menos poco conformes con el cultivo de las letras...” (Gálvez, “Safo; Zinda” 18). Dicha opinión da comienzo a la crítica haciendo que esta no se lleve a cabo porque “¿quién se atrevería a esgrimir la crítica contra el bello sexo, y a resistirse a tributarle el incenso de la lisonja?” (18). Aún así, y a pesar de que esta opinión incluso ha llegado hasta nuestro siglo con los estudiosos John Cook o Juan Luis Alborg, encontramos, por otro lado, defensores de la autora como Quintana quien habla del “talento distinguido [que] no sólo le hará respetable mientras viva, sino que pasará su nombre a la posteridad” (19). Sin embargo, al comentar sus tragedias también recae en este prejuicio impuesto acerca de la literatura femenina: “Ellas (las tragedias) por otra parte son producciones de una Dama; y ésta anuncia expresamente que no aspira a las perfecciones que pueden poner en sus obras los ingenios que añaden al talento natural una instrucción que su sexo y sus circunstancias particulares la niegan” (19).

Esta retórica acerca de la domesticidad y la naturaleza femenina es una de las circunstancias que explican la escasez de escritoras ilustradas. Además, con respecto al teatro (por el que sobresaldrá Gálvez) se le añade que la práctica de la comedia y la tragedia (los géneros clásicos) requerían de un conocimiento superior que estaba, en la mayoría de los casos, fuera del alcance de las mujeres. La reivindicación de la educación femenina será, por tanto, uno de los grandes temas defendidos y expuestos en la obra de nuestra autora. Incluso, aunque estuvieran bien formadas estas debían confrontar el veto encubierto que establecía ciertos géneros o temas (el honor, la reflexión filosófica, los vicios sociales y morales, el deber o la pasión erótica) como poco adecuados para la figura de la mujer, eliminando a aquella que los practicaba del estereotipo dieciochesco femenino.

Dicha mentalidad, instaurada en el siglo XVIII, hace que resalte la labor que realiza María Rosa Gálvez para cultivar el género de la tragedia, ya que será este el que trabaje con mayor dedicación e interés. La insistencia en adentrarse en un ámbito de único prestigio masculino es característica de la personalidad reivindicativa de la autora, la cual se trasladará a sus obras. Crea, con ello, una nueva concepción de la feminidad que traspasa los preceptos ilustrados. Cabe mencionar, además, que toda la producción literaria de Gálvez se lleva a cabo en el período de entre siglos y comienzan a aparecer en sus escritos los signos de la nueva sensibilidad romántica. Encontramos, pues, en toda su obra una dualidad entre los principios neoclásicos y los de un incipiente romanticismo. Incluso, estudiosos como Daniel Whitaker se atreve a decir que: “In Gálvez’s depiction of tragedy she is much closer to Duque de Rivas than that of García de la Huerta” (Gálvez, “Safo”).

El teatro de María Rosa Gálvez se caracteriza por tener un fondo bíblico o histórico que intenta, aunque no siempre lo consigue, adaptarse a las reglas de la verosimilitud. Estas, además, presentan de una manera u otra un final catártico donde con la muerte de los personajes se persigue el triunfo de la sensibilidad y virtud que transmiten a lo largo de la obra. Vemos, por tanto, que “la pasión individual ya no se opone directamente al bien común, como es habitual en la tragedia neoclásica, sino que se opone a la libertad y a la felicidad femeninas, a la sensibilidad y a la virtud de otros individuos concretos que son, además, de un género diferente e históricamente oprimido” (Establier, “El teatro trágico” 149). Sin embargo, esto no relega del tono ético y moralizador de la tragedia neoclásica, el cual se encuentra transformado en la obra de la malagueña. La autora expone un concepto nuevo y moderno de la sensibilidad y la felicidad, no ya como algo común de la sociedad, sino como bien individual. Un concepto que se manifiesta a través de la denuncia constante de la opresión patriarcal hacia la mujer. Además, se deja fuera la especificación de un tiempo y espacio concreto creando, así, una vindicación de unos valores universales y atemporales. Con respecto a esta actitud comprometida, que encontramos en toda la obra de Gálvez, cabe destacar por encima de todas el drama trágico en un acto de *Safo* (1804). A pesar de su corta extensión es, quizás, en la que más se muestra esta personalidad rebelde e ideológicamente moderna.

La obra presenta como protagonista a Safo de Lesbos¹ y desarrolla la leyenda ovidiana de su suicidio plasmada en la epístola última de *Las Heroidas*, que posteriormente aparecerá en la novela del escritor francés Étienne Lantier, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie* (1797). Será esta última la que tomará nuestra autora como referencia, ya que su publicación obtuvo un gran éxito en la época. *Safo* recrea, pues, “los últimos momentos de la vida de la gran poetisa griega [que] según la leyenda [...] se suicidó lanzándose al mar desde la roca Leucadia al verse despreciada por el bello Faón” (Gálvez, “Safo; Zinda” 23).

Encontramos grandes similitudes entre esta última y la novela francesa, e incluso, pasajes reproducidos casi literalmente en ciertas partes. Sin embargo, el drama de Gálvez está muy lejos de tratarse de una mera traducción, ya que incorpora elementos propios como el personaje de Cricias, un padre despótico e intolerante que provoca la muerte de la protagonista. Esto hace que Safo no sea una simple víctima del destino, sino que su suicidio es provocado por una persona concreta estableciendo, de este modo, la perspectiva neoclásica del bien y el mal, además de la visión en contra del poder patriarcal. Como vemos, esta confluencia de corrientes estéticas y literarias hace que la obra presente una ambigüedad

¹ “Poetisa griega nacida en Mitilene (isla de Lesbos) hacia el 612 a.J.C. Sufrió los vaivenes políticos de su época, por lo que se exilió a Sicilia en el 596. Tuvo relaciones poéticas, y quizás amorosas, con Alceo, otro de los grandes líricos de su época. Desconocemos la fecha y las circunstancias de su muerte, sobre la que se crearon en la antigüedad varias leyendas, la más popular de las cuales recoge aquí María Rosa Gálvez. La poesía de Safo es predominantemente amorosa, a veces de tipo homoerótica. Desde su época fue considerada una de las voces más importantes de la lírica griega. Platón la llamó “décima musa”, elogio que se habría de repetir para otras escritoras” (Gálvez, “Safo; Zinda” 50).

extraordinaria, pudiendo hacerse dos interpretaciones tras su lectura: una de carácter romántico tratando temas como el “del amor imposible, la rebelión contra las normas sociales o el suicidio, [...] la suerte hostil, la arbitrariedad de la autoridad paterna, el amor que vence a la muerte, la falta de visión cristiana y, fundamentalmente, la exaltación de la libertad individual” (Establier, “El teatro trágico” 153); y otra de tono didáctico y moral más acorde con el pensamiento ilustrado. En este último sentido, J. Bordiga señala que el objetivo de Gálvez era el de transmitir “los peligros y desilusiones a que se halla expuesta una mujer que no controla sus pasiones” (Bordiga 82), así como Whitaker que afirma que “the most significant neoclassic characteristic of *Safo* remains the play’s dual didactic message (the *utile dulci*), which underscores the perils of uncontrolled passion and speaks out against a dangerous superstition” (Whitaker 26). Dicha dualidad interpretativa fue la que supuso que la obra no fuera censurada y pudiera representarse sin ningún problema, ya que esta segunda visión comprendía un didactismo en sintonía con los intereses del poder ilustrado y religioso.

Sin embargo, no podemos situarnos meramente en esta última interpretación secundaria. Debemos tener en cuenta que *Safo* es la representación exitosa de la irrupción de la mujer en el mundo intelectual. El personaje femenino no se define como hija/esposa de o es alabada por su belleza física, sino todo lo contrario, esta es presentada como una mujer libre, escritora respetada y admirada por su talento y no por su aspecto. Esto es claramente definido cuando Faón está comparando el amor hacia su esposa con el que siente hacia *Safo*:

FAÓN:

No lo espero.

De mi joven esposa la belleza,
alucinarme pudo: los consejos,
y los mandatos vuestros² repetidos,
hicieron que en el lazo de himeneo
buscase los placeres, pero en vano:
la lisonjera novedad huyendo
desterró la ilusión. Safo llorosa,
desesperada, y a mis pies gimiendo,
[...]

Presentes siempre su fatal constancia,
su ternura, sus gracias, sus talentos,
su lira, que a los dioses encantaba...

Con ninguna beldad logró mi pecho
llenar aquel vacío que nos deja
el delicioso goce del deseo.

¡Oh! cuántas veces en la oscura noche,
entre las sombras de un pesado sueño,
la vi furiosa, arrebatada, ciega,
clamar por mi castigo, y del averno
invocar las deidades vengadoras

² Se dirige a su padre Cricias, quien no acepta el amor entre Safo y su hijo y que desea la muerte de la poetisa.

contra un bárbaro amante. El universo
resonó con sus gritos, y sus votos
los dioses irritados concedieron. (vv. 148-72)³

También Nicandro, quien está enamorado de Safo, acuna dichos conceptos para definir su atracción hacia ella:

NICANDRO:

¿Qué he escuchado?
¿La poetisa Safo a tal extremo
reducida se ve? ¿La que de Atenas
mereció los aplausos y los premios?
¿Por la que suspiraron vanamente
millares de rendidos y yo entre ellos? (vv. 276-80)

Nos encontramos con una protagonista cuya principal característica es la libertad que representa, ya no solo en lo mencionado anteriormente sino también en el concepto de amor que defiende y por el que muere. Un amor apasionado y lleno de sensualidad, pero, sobre todo, libre. Un amor que se encuentra fuera de la institución del matrimonio y de las normas convencionales:

³ Para la plasmación de las citas de la obra se ha utilizado la edición de Fernando Doménech de 1995 (*Gálvez, Safo; Zinda*).

SAFO:

¡Ah! No es igual el tuyo a mi tormento.
Tú no has perdido más que una insensible;
pues oye por Faón lo que yo pierdo.
Por él abandoné mi patria y nombre;
por él sufrí de mi envidioso sexo
la más atroz calumnia⁴; por su causa
de los hijos de Apolo el rendimiento
altiva desprecié; y en fin, llevando
mi constante fineza hasta el extremo,
preferí ser su amante a ser su esposa,
que amor de libres corazones dueño
huye un lazo que impone obligaciones. (vv. 328-39)

Este será un precedente para las posteriores heroínas románticas, quienes expresarán sus sentimientos espontánea y libremente. Con *Safo* ya se está fraguando la rebeldía decimonónica “contra la sociedad, el mundo y las reglas tradicionales de la moral” (Establier, “El teatro trágico” 154). Barrero Pérez señala: “Es digno de resaltarse...el hecho de que dos escritoras del siglo XVIII [María Rosa de Gálvez y Gertrudis de la Cruz Hore] mostraran tanto interés por una figura, Safo,

⁴ “Reticencia para hablar del lesbianismo, que precisamente tomó su nombre de Safo de Lesbos. No parecen nada improbables los amores homosexuales de la poetisa en una sociedad, como la griega, donde la homosexualidad (al menos la masculina) estaba tan desarrollada. Sin embargo, la condena posterior de la homosexualidad hizo imposible conciliar la admiración por la poesía de Safo y la sospecha de que nacía del período nefando. De ahí la serie de justificaciones de Safo, entre las que incluye esta de María Rosa Gálvez” (Gálvez, “Safo; Zinda” 64).

que las poetisas románticas tomarían como referencia...a la hora de plantear sus vindicaciones de creadoras literarias en un mundo esencialmente masculino" (Barrero 112).

Este amor libre y pasional, que todo lo puede hará que, por otro lado, al no ser correspondido nuestra protagonista no vea en la vida nada más que la desdicha. Ejerce, pues, para dejar de sufrir su último acto de libertad: el suicidio. Sin embargo, este no se realiza con arrepentimiento o piedad, sino culpando a Faón y animando a todas las mujeres a que se rebelen en contra de los hombres que abusan de ellas:

SAFO:

Considero

cuánta es la diferencia de mi suerte
por un traidor amante. En otro tiempo
sólo al nombre de Safo resonaba
con vivas repetidos el Liceo
de la célebre Atenas, y a mi vista
aplausos tributaba todo un pueblo:
hoy a verme morir otro se junta,
lleno de compasión, de dolor lleno.
¿Y por qué enternecidos al mirarme
lágrimas derramáis? Yo nada siento.
¿Qué pudiera sentir cuando el sepulcro
a mis desgracias se presenta abierto?
Aquél es. ¡Oh mujeres de Leucadia!

(Señalando el mar)

Vosotras que miráis en mí el ejemplo
de la negra perfidia de los hombres,
abominad su amor, aborrecedlos;
pagad sus rendimientos con engaños,
pagad su infame orgullo con desprecios;
giman a vuestros pies; vengadme todas;
humillad para siempre esos soberbios.

Y tú, ingrato Faón, hombre nacido
por mi fatalidad, plegue a los cielos
que mi sombra interrumpa tu reposo,
que la tierra te niegue el alimento,
que el sol te oprima, y que la muerte arranque
de tus aleves brazos el objeto
que causa tu perfidia, y que a tus ojos
muera, del mismo modo que yo muero. (vv. 518-46)

Estamos ante un replanteamiento del acto del suicidio. Como sugiere Patricia Meyer Spack, “es una metáfora de la búsqueda de la independencia” (ctd. en Fernández, “El suicidio” 519). El pensamiento impuesto durante el siglo XVIII que condenaba dicha práctica⁵ se desmorona con estas palabras. Comienza a instaurarse, como vemos, la opinión y los preceptos románticos que ya aparecen en el resto de Europa a raíz de la publicación de la novela de Goethe, *Las penas del*

⁵ Sobre todo a raíz del pensamiento kantiano que establecía que el suicidio era la ruptura con la autopreservación, la cual era el primer deber del hombre.

joven Werther (1774). María Rosa de Gálvez concibe, incluso, el suicidio en términos que se acercan más a la filosofía schopenhaueriana que recorrerá el pensamiento decimonónico. En dicha corriente, como establece Pablo Zambrano en *Estudios sobre literatura y suicidio*,

El suicidio no destruye la Voluntad sino solo la vida del individuo concreto, cuya desaparición no afecta a la vida misma. El suicidio se manifestaría así como un auténtico acto de afirmación de la Voluntad y no como su negación, pues el suicida posee la Voluntad de vivir pero no está satisfecho con las condiciones de la vida. El suicidio constituye, de hecho, una liberación imaginaria, no real. A pesar de su razonamiento, Schopenhauer defiende el derecho al suicidio aunque sea un acto sin sentido. No existe para él ningún otro derecho más evidente que el de decidir sobre la propia existencia. (26)

Dichos conceptos vienen, además, enmarcados por una naturaleza que responde a los sentimientos y situación de la protagonista. Se trata de otro de los componentes que hacen de *Safo* un drama prerromántico. El propio inicio ya nos muestra el uso de los elementos naturales como personaje e indiferente de los hechos que se relatan, y que continuará apareciendo a lo largo de la obra:

SAFO:

Noche desoladora, fiel imagen
de mis continuos bárbaros tormentos,
no cese tu rigor, no tus furores:
el hórrido silbido de los vientos,

el rayo desprendido de la esfera,
el ronco son del pavoroso trueno
halaga un corazón desesperado. (vv. 1-7)

Sin embargo, y a pesar de la tendencia romántica de la obra, Gálvez no deja de introducir ciertas características del teatro neoclásico. Una de las más claras es la de la adecuación, en términos formales, de las unidades de tiempo, lugar y acción establecidas por Luzán en *La Poética* (1737). Con respecto a la primera, la obra se desarrolla en un solo acto que comienza de noche y culmina con el alba. Se adecúa, por tanto, la acción a la duración de la propia representación teatral. Pasando a la unidad de lugar, esta debía estar compuesta por un solo espacio.

Vemos desde el principio hasta el final la roca donde Safo se precipitará, el templo de Apolo y en el fondo el mar. Las acciones importantes para el desarrollo del argumento que por necesidad no tienen lugar en Leucadia [...] no están representadas en la obra: el espectador (y el lector) descubre lo que pasa fuera de la roca y el templo por el diálogo, y así se aumenta la verosimilitud de la obra, cualidad imprescindible del teatro ilustrado (Harden, "Safo").

Por último, en lo que respecta a la unidad de acción, todos los sucesos contribuyen al desarrollo del personaje principal. Incluso, la aparición de los personajes secundarios de Aristipo y Nicandro constituye el marco contextual que encierra la situación de Safo y Faón, comprendiendo de una manera más detallada las causas que los han llevado a realizar las distintas acciones. A estos elementos formales se le añade, además, que el drama está compuesto en un solo tipo de

verso: el romance heroico, una estructura bienpreciada por los dramaturgos ilustrados.

También es coincidente con la tragedia neoclásica el hecho de que se haga una crítica, a través del personaje de Cricias, del abuso de poder y las supersticiones. Una temática que puede apreciarse en autores como Feijoo quien en su “Disertación sobre el salto de Léucade” ataca este tipo de actitudes. Cricias, por tanto, encarna este poder tiránico y establece la dicotomía entre el bien y el mal estableciendo la lectura moralizante:

FAÓN:

Vos no sois mi padre;
sois un hombre cruel, cuyo secreto
a su rencor sacrificó esta vida.

Por vos, manchado de un engaño horrendo,
he sido infiel, traidor, abominable:
ve aquí el fruto fatal de los consejos,
de los mandatos vuestros, que me obligan
a ser testigo de mi oprobio eterno (vv. 601-08).

En esta última intervención de Faón no sólo se castiga el abuso de poder sino, además, la influencia que presenta la figura paterna en los hijos. Dicha temática puede observarse en multitud de obras neoclásicas, sobresaliendo en este sentido la obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas* (1806). La muerte, por tanto, de Safo no es cosa del destino, sino que es provocada por

Cricias. Vemos, aquí, que no se consigue el efecto que tanto caracteriza al género trágico, es decir, “una crítica existencial, una denuncia o un lamento de la inexplicable injusticia del universo” (Harden, “Safo”), sino que la obra hace una reprobación de las acciones de Cricias. Con ello, este se convierte en una metáfora de la injusticia, pero no de un universo trágico sino de un sistema social y político concreto protegido por la religión. Sin embargo, no podemos concebir a Safo como una simple víctima ya que, por un lado, a pesar de las intenciones de Cricias de engañarla con la superstición de que el salto de Leucacia le va a hacer olvidar su enfermedad de amor, Safo rechaza estas palabrerías y es ella misma la que confiesa que desea morir:

SAFO:

Sacerdote de Apolo, nada temo
sino el quedar con vida. Los socorros
que la costumbre estableció, y el tiempo
para los desgraciados que llegaron
al extremo fatal en que me veo,
mi desesperación los abomina;
no los puedo estorbar, y los tolero.
¡Ojalá que este abismo cristalino,
que baña de la roca el fondo inmenso,
me sepulte, y a ver la luz no vuelva,
si está el olvido en su profundo seno! (vv. 72-82)

Esto, unido a que las acciones de Cricias no solo afectan a la poetisa sino también a Faón, “indica que no se trata de un castigo merecido a Safo sola, sino de una instancia de la tiranía del patriarcado en el acto de limitar la libertad del individuo” (Harden, “Safo” 33).

Como vemos, la dualidad que presenta la obra, a caballo entre los valores ilustrados y neoclásicos, hacen de esta una muestra de la gran habilidad poética de la autora, ya que consigue una unión en sintonía con ambas perspectivas. Es además uno de los precedentes de la vindicación de la escritura femenina, presentándonos a la figura de Safo como una “heroína humanizada, no ya una dama idealizada, ni enteramente malévolas ni enteramente buena, y en este conjunto de cualidades radica su diferencia y su distinción” (Harden, “Safo”). Se inicia con María Rosa de Gálvez una transformación con respecto al concepto de feminidad, con claros signos “feministas” que despegará con la producción literaria de las escritoras del XIX.

Toda la obra dramática de María Rosa de Gálvez, y en especial esta que acabamos de analizar, aunque se ajusta a los preceptos neoclásicos anticipa la nueva sensibilidad romántica mediante “la fusión de la naturaleza con el ánimo de la autora, la destrucción de prejuicios, la exaltación trágica, la lucha del yo con el entorno, los escenarios exóticos pero sobre todo el canto a la libertad [...] Gálvez va mucho más allá [...] desarrollando *la autoconciencia de la mujer* en la literatura española” (Fernández, “Contenidos temáticos” 259).

Sin embargo, y a pesar del triunfo en su tiempo y las novedades que encerraba su teatro, nuestra escritora fue desterrada de los manuales de literatura,

haciendo que su voz fuera silenciada hasta hoy día. Es por ello que, a través del presente artículo hemos querido poner de manifiesto la existencia de esta precursora del Romanticismo, defensora de la libertad de la mujer y condenadora de la violencia y la tiranía. Una mujer que debe estar presente en el canon literario y el ideario colectivo, ya que ha sido gracias a figuras como ella, con un pensamiento rompedor, que la mujer ha podido evolucionar hasta obtener una posición digna y merecedora en la sociedad.

Bibliografía

Amorós, Celia, y Ana de Miguel Álvarez. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 1: De la Ilustración al segundo sexo.* Minerva, 2005.

Barrero Pérez, Óscar. “Imágenes de Safo en la literatura española del siglo XVIII.” *Dieciocho*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 101-17.

Bordiga Grinstein, Julia. “La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa Gálvez.” *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 26, no. extra 3, U of Virginia, 2003, pp. 1-223.

Díaz-Diocaretz, Myriam, and Iris M. Zavala. *Breve historia feminista de la literatura española. Tomo I. Teoría feminista: discursos y diferencia.* Anthropos, 1994.

Establier Pérez, Helena. “El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo. Una utopía femenina y feminista.” *Anales de literatura española*, no. 18, 2005, pp. 143-62.

---, *Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Fernández Ariza, Carmen. “Contenidos temáticos en la obra dramática de María Rosa Gálvez.” *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, no. 161, 2012, pp. 258-72.

---, “El suicidio como tema recurrente en la obra dramática de María Rosa Gálvez.” *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, no. 165, 2016, pp. 515-30.

Gálvez, María Rosa. *Safo*. Edición de Daniel S. Whitaker, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

---, *Safo; Zinda; La familia a la moda*. Edición de Fernando Doménech, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.

Harden, Faith. “*Safo*”: ética y estética en transición en la obra de María Rosa Gálvez. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Kish, Kathleen. “A School for Wives: Women in Eighteenth Century Spanish Theatre.” *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, edición de Beth Miller, California UP, 1983, pp. 184-200.

Luque, Aurora, José Luis Cabrera, y María Rosa Gálvez. *El valor de una ilustrada. María Rosa Gálvez*. Instituto Municipal del Libro de Málaga, 2005.

Ovidio Nasón, Plubio. *Las Heroidas*. Traducción en verso castellano de Diego de Mexía, 1884, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

Palacios Fernández, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Ediciones del Laberinto, 2002.

Pérez Vázquez, A. “Harold Bloom: canon e influencia.” *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, no. 15-16, 1998, pp. 139-56.

Pulido Tirado, G. “Harold Bloom, el canon occidental y su repercusión en España.” *Grove: Working papers on English studies*, no. 6, 1999, pp. 193-204.

Whitaker, Daniel S. *An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Zambrano Carballo, Pablo Luis, et al. *Estudios sobre literatura y suicidio*. Alfar,
2006.

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 03/01/19



La visión de Gabriel de Araceli como trampantojo en los Episodios Nacionales

Álvaro Ley Garrido

Auburn University, Alabama - leyalvaro@gmail.com

#Galdós
#EpisodiosNacionales
#NovelaHistórica
#SigloXIX
#GabrieldeAraceli
#España

RESUMEN

Las pautas con las que se ha escrito la Historia entran en contradicción aparente cuando Galdós se propone la tarea de narrar la primera serie de los *Episodios Nacionales*. A través de una figura —la de Gabriel de Araceli, que rompe los esquemas de cómo debía darse a conocer la historia de comienzos del siglo xix de España—, Galdós se somete a un nuevo modelo de narrar. Así, los comienzos del siglo que logró introducir nuestro país en la modernidad se cuentan de una nueva manera. Gabriel de Araceli es una persona de las capas más bajas de la sociedad, pero el posicionamiento desde el que narra no pertenece a dicho lugar. Así, el propósito del artículo es tratar de demostrar que su origen humilde no tiene nada que ver con el espacio que ocupa en la sociedad en el momento en que decide poner por escrito sus memorias.

Palabras clave: Galdós, *Episodios Nacionales*, novela histórica, siglo xix, Gabriel de Araceli, España.

ABSTRACT

The way history is written somehow contradicts itself when Galdós takes the opportunity to write the first series of *Episodios Nacionales*. Using the character of Gabriel de Araceli, Benito Pérez Galdós flips how the history of early 19th century Spain should be reported by showing a new narrative pattern. Therefore, what we have is a new strategy for getting closer to the building of modern Spain. Araceli is seen as a character that comes from the lower part of society, but the point from

where it intervenes is not that one. So, the aim of this paper is to verify that the origins of Gabriel de Araceli do not seem to act in the moment of the writing.

Key Words: Galdós, *Episodios Nacionales*, historical novels, 19th century, Gabriel de Araceli, Spain.

La visión de Gabriel de Araceli como trampantojo en los *Episodios Nacionales*

Álvaro Ley Garrido

En la primera serie de los *Episodios Nacionales* del autor grancanario Benito Pérez Galdós se asiste a la narración de los hechos bélicos ocurridos en España en las dos primeras décadas del siglo XIX, desde la batalla de Trafalgar (1805) hasta la batalla de los Arapiles (1812), última gran contienda de la guerra de la Independencia.

Todo ello se cuenta desde la perspectiva de Gabriel de Araceli, un joven nacido en la costa gaditana que queda huérfano a una edad temprana y pasa a tener una vida que podría calificarse como de “supervivencia” hasta que se convierte en el sirviente de un antiguo militar de la marina. Con esto, se da a entender que las diez novelas que conforman la primera serie van a ser abordadas desde una imagen inusual hasta el momento, es decir, ya no va a ser la élite o las clases superiores las encargadas de articular el discurso oficial. Se va a contar la historia desde abajo, por alguien que representa a un colectivo que no había tenido cabida en el relato de la Historia hasta el siglo diecinueve.

Lo expuesto arriba se da en apariencia pues, como se intentará demostrar a lo largo del artículo, Gabriel de Araceli no relata los sucesos desde una visión de pertenencia al grupo de los “olvidados” por la Historia, de aquellos que no han podido tener parte en el relato. Por el contrario, se enfoca el asunto desde una posición más próxima a la de aquellos que tienen un lugar acomodado en la sociedad.

Los elementos discursivos que se encuentran en la primera serie de los *Episodios* son múltiples e imbricados. Por un lado, están aquellas decisiones que pertenecen al propio autor y, por otro, aquellas que pertenecen a Araceli —ambos son propios de la novela histórica—; se intentará centrar la atención del artículo en estos últimos, ya que se pretende dilucidar la problemática que entraña el personaje de Araceli y, en concreto, su relato. Un elemento enunciativo que solo puede pertenecer al autor es atenerse a ciertos aspectos propios de la tradición de la novela histórica iniciada por Walter Scott.

En *Trafalgar* —la primera integrante de la serie—, ya queda claro que las novelas van a ser tenidas como las memorias de Gabriel de Araceli, por ende, se van a relatar los hechos desde un tiempo pasado a lo ocurrido. Así, estas diez narraciones van a entenderse como una serie de novelas autobiográficas; pero no a la manera de como entiende este término Manuel Alberca (2007) —es decir, como una ficción que cuenta con elementos de la biografía del propio autor—, sino como novelas que se van a centrar en narrar el desarrollo vital del personaje a través de su adolescencia y juventud.

El narrador logra apuntalar la verosimilitud de su historia a través de un hecho que une de manera perfecta la ficción con la realidad del lector. A esto es a lo que se atiene Bajtín para afianzar la credibilidad de cualquier historia, “El mundo de la novela (incluso de la novela histórica) siempre descansa en el nivel de la contemporaneidad. Se trata de la posición del autor (y de sus lectores) en relación a la realidad representada, que es un momento muy importante” (Bajtín, “La novela” 44). El primer factor que se tendrá en cuenta es que Gabriel de Araceli comenta que nace en el año 1791 y que en el momento en que se decide a poner por escrito sus

experiencias cuenta con 82 años. A esto hay que sumarle que la novela se escribe en los meses de enero y febrero de 1873, por lo tanto, en el momento en que se publica el libro Gabriel de Araceli contaría con la edad que dice tener en la novela en el momento de su escritura.

Otro factor a tener en cuenta es que el estilo en que se transmiten las vivencias está muy cuidado, de una manera que parece no ser propia de alguien que no ha ido a la escuela y que solo ha tomado clases particulares de manos de religiosos. Hay oraciones que gozan de una armonía y belleza que sorprende, a la sazón, “Iba y venía sin cesar, insultando [sic] a los afflictivos circunstantes y miraba el negro cielo, por entre cuyos turbios y apelmazados celajes creía distinguir danzando en veloz carrera una turba de mofadores demonios” (Pérez Galdós, “Episodios Nacionales. Primera serie (I)” 519). El rasgo poético que transmite la cita podría asociarse a alguien muy avezado en la lectura y escritura, no a una persona que apenas ha recibido instrucción y que durante toda su vida no ha desempeñado otra función que combatir en el ejército.

El propio autor comenta en un epílogo que sitúa al final de la última novela de la serie —a modo de despedida momentánea— que ha sido un reto emplear la forma autobiográfica, que le ha supuesto demasiados problemas, y que de ahí en adelante no volverá a usar dicho agente discursivo: “se comprenderá que la forma autobiográfica es un obstáculo constante a la libertad del novelista y a la puntualidad del historiador” (Pérez Galdós, “Episodios Nacionales Primera serie (II)” 1000). De esta forma, predispone al lector para un tipo de construcción discursiva diferente en la segunda serie.

A pesar de esto, no es un completo error el haberse servido de esta técnica narrativa pues, como afirma Bajtín a modo de esquema, el problema de la representación del individuo y su proceso de formación: importancia de las formas autobiográficas [...]. Presentación del individuo, relación entre imagen exterior e interior, entre su autoconciencia y el punto de vista, desde el exterior, sobre él. (“La novela” 43)

Araceli es un individuo que se va a encontrar con trabas a lo largo de su ascenso social. Al adentrarse en el mundo de la corte como criado de varias damas importantes, va a poder ver las mil formas en que se valían aquellas personas que eran las responsables de construir el relato nacional, no quedando al final muy bien paradas.

A través de la forma autobiográfica se logra situar al lector a la altura del propio Gabriel de Araceli en los momentos bélicos, lo que otorgará un dinamismo a la historia propio del género literario. De nuevo Bajtín es quien logra atraer los diferentes planos que se dan en la lectura: “El discurso directo siempre crea un fuerte primer plano, donde el tiempo real de realización y percepción se aproxima al máximo al tiempo ideal representado” (Bajtín, “La novela” 35). Este estilo directo lo que provocará es que no se pierda la tensión del relato, que su organización a veces sea caótica a la manera de las batallas y que lo contado cobre más verosimilitud.

Muchos son los aspectos que dan al relato de Gabriel de Araceli luz y colorido, observando en esto una atracción que debe considerarse de forma positiva. Sin embargo, hay algunos elementos que llevan a desconfiar un poco de la

posición de Araceli, pues se va a esperar más de lo que una persona sin instrucción puede aportar.

El narrador comienza la serie siendo un niño que se ha pasado la mayor parte de su niñez corriendo por las playas de Cádiz y finaliza esta siendo general. Todo lo que va consiguiendo a través de las novelas lo logra gracias sus propios medios, aunque en algunos momentos cuente con padrinos.

Atendiendo a lo expuesto arriba, Araceli en *La batalla de los Arapiles* ya no es, ni de lejos, aquel que comenzó la serie. Como muy bien apunta Elizalde (1990), en *La Corte de Carlos IV* Gabriel llega a conocer el honor burgués —algo muy propio de la alta sociedad española de comienzos del XIX—; en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, se mezcla con el bajo Madrid, es decir, entabla relaciones con los personajes típicos del Rastro madrileño; en *Cádiz*, teje redes con un grupo nutrido de los primeros diputados de la nación de un amplio espectro ideológico; y en *Juan Martín el Empecinado*, llega a convivir con aquellos que vivían de forma nómada por tierras de la mitad sur peninsular, como los guerrilleros o bandidos.

A pesar de todo esto, y teniendo en cuenta que Gabriel de Araceli es una persona que procede de una clase baja, son muy pocos los elementos propios del folclore que se ven en toda la serie. Es algo ilógico que los romances contra los franceses no salgan de boca de Araceli, que las baladronadas contra los ingleses por la derrota en Trafalgar no se expresen a través del protagonista, o simplemente que todos aquellos elementos festivos que hacían más llevadera la vida para las personas del bajo Madrid no se representen o tomen vida en la figura de Gabriel de Araceli. Por lo tanto, es un personaje que sale de las clases más desfavorecidas,

pero que realmente apenas comparte elementos característicos de este amplio grupo español.

Otro aspecto que también sorprende es que, en un momento dado en las primeras novelas de la serie, Gabriel de Araceli haga referencias al *Quijote* en partes de estilo directo. El lector ha estado acompañando noche y día al protagonista a lo largo de una serie de novelas, y en ningún momento se comenta que haya cogido libro alguno ni que haya asistido a una lectura pública en voz alta. Si se mira la obra galdosiana en su conjunto, se puede apreciar que las referencias al autor alcaláinno son numerosas, como se demuestra en la entrada “Galdós” de la *Enciclopedia cervantina* que tan bien realizó el profesor Gómez Redondo.

La primera referencia en estilo indirecto que se encuentra en la serie —y que aparece en *Bailén*— es muy sintomática del tipo de cultura que goza el autor de las memorias:

La grandeza del pensamiento de don Quijote, no se comprende sino en la grandeza de la Mancha. En un país montuoso, fresco, verde, poblado de agradables sombras, con lindas casas, huertos floridos, luz templada y ambiente espeso, don Quijote no hubiera podido existir, y habría muerto en flor, tras la primera salida, sin asombrar al mundo con las grandes hazañas de la segunda.(Pérez Galdós, “Episodios Nacionales. Primera serie” (I) 556-57)

Aquí se aprecia que el protagonista ha tenido ocasión de haberse elevado culturalmente desde el momento en que termina la serie hasta que decide poner por escrito sus vivencias. Durante este tiempo ha podido adquirir unos conocimientos que no podrían esperarse de alguien que pertenece a la capa baja de la sociedad y

que se hubiera mantenido en ella. Gabriel de Araceli goza de una basta cultura literaria, habiendo multitud de ejemplos, siendo uno de ellos como el que sigue: “Como Santorcz era pobre, y yo más pobre todavía, nuestro viaje fue tan irregular, cual los que en antiguas novelas vemos descritos” (Pérez Galdós, “Episodios Nacionales. Primera serie (I)” 555). Por supuesto, un elemento que no podía faltar en la obra galdosiana son las referencias a la novela de folletín, empleando Araceli buena parte de las herramientas que otorga este género novelístico.

Esta aportación literaria en general va a hacer que en sus memorias cobre conciencia del estilo que debe adoptar en ellas, llegando a proferir sentencias de profundo calado intelectual como: “Solo me permito advertir que he modificado un tanto la relación de Andresillo Marijuán, respetando por supuesto todo lo esencial, pues su rudo lenguaje me causaba cierto estorbo al tratar de asociar su historia a las mías” (Pérez Galdós, “Episodios Nacionales. Primera serie (II)” 209). Esto tiene lugar durante el episodio de *Gerona*, ya que por varios motivos Gabriel no puede asistir al segundo asedio de dicha ciudad catalana y se ve obligado a contar los sucesos a través de otra persona; es decir, el protagonista de esta novela no es Gabriel de Araceli, pero sí nos lo cuenta él al modo del motivo de “un manuscrito encontrado”. Araceli tiene una idea clara de la unidad de sus memorias, lo cual es comprensible, pero lo que destaca es que sepa que debe lograr esa unidad a través del estilo, labor mucho más consecuente que poner por escrito unas meras hazañas.

El artificio con el que Gabriel logra plasmar todo demuestra que ni mucho menos es alguien que se mantiene en las capas más humildes de la sociedad. Es más, al terminar como general ya se ve que va a ser imposible que no quiera seguir

ascendiendo en diferentes aspectos de su vida social. En todo momento hay que dar por sentado que el personaje va a seguir elaborando su vida desde que termina su aparición en *La batalla de los Arapiles* hasta que llega a la edad octogenaria. Aunque solo se pueda ver a través de diferentes resquicios, su vida “oculta” a ojos del lector va a ser muy fructífera, siendo la asistencia a las tertulias del café de Pombo uno de los signos de esta.

Como muy bien apunta Francisco Cánovas Sánchez en su biografía sobre el escritor canario, Gabriel de Araceli simboliza “el triunfo de la *aristocracia del esfuerzo* sobre la *aristocracia de la sangre*” (Cánovas Sánchez 166). Dicho esfuerzo personal se entiende que no va a verse complacido por llegar al grado de general, sino que en el aspecto personal va a seguir teniendo la ambición de llegar a ser una persona más completa.

La visión que aporta de la sociedad en algunos momentos se ve influenciada por su autor, ya que, como apunta de manera magistral el profesor Dorca, “Galdós caracteriza a las clases bajas conforme a una visión estereotipada del majismo, legada a la posteridad por los sainetes de Ramón de la Cruz y los cartones para tapices de Francisco de Goya” (68). Para luego aclarar, “Si Galdós refleja una visión estereotipada del bajo pueblo [...] [lo hace porque] le interesa examinar unas determinadas maneras de ser y actuar de la plebe fruto de las circunstancias históricas” (72). Con todo, a nivel general, se puede decir que Araceli es una figura que tiene el ingenio y la capacidad para saber atraerse ciertas simpatías y, de esta manera, llegar a capas sociales que para una persona de su origen serían muy difíciles de alcanzar.

Este saber unirse a los de arriba va a provocar que poco a poco se vaya empapando de ese saber hacer y saber estar en la sociedad, que lo situarán como uno más de ese grupo alcanzado.

La mayor enseñanza que aporta la primera serie de los *Episodios Nacionales* es que el Antiguo Régimen ya ha sido superado, los estamentos sociales —vistos como algo estanco— ya se han dejado atrás. Araceli es el ejemplo perfecto para determinar que quien no tuvo nada en sus inicios puede llegar a hacerse un hueco en la sociedad y terminar siendo alguien con un buen poder de observación y una capacidad discursiva digna de muy pocos. Así las cosas, Gabriel de Araceli en puridad es una persona mucho más próxima a la burguesía que al conjunto de chisperos, expósitos, mendigos y trastornados.

Las novelas se relatan, en muchos momentos, poniendo el foco de atención en las clases más bajas, debido a que fue el pueblo español quien se dignó a levantarse contra los franceses, fueron ellos quienes empezaron a construir la nación española en términos modernos; y que Gabriel proceda de ese grupo permite que lo pueda comprender mucho mejor. Pero, en realidad, la posición que presenta el memorialista tiene su lugar en la parte alta de la sociedad.

Bibliografía:

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.* Biblioteca nueva, 2007.
- Bajtín, Mijaíl. *La novela como género literario.* Traducción de Carlos Ginés Orta, U de Zaragoza, 2019.
- Cánoyas Sánchez, Francisco. *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso.* Alianza, 2019.
- Dorca, Toni. "Costumbrismo, pueblo y nación en la Primera Serie de *Episodios nacionales.*" *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*, edición de Mark A. Harpring y Juan de la Cuesta, 2011, pp. 65-79.
- Elizalde Armendáriz, Ignacio. "Gabriel Araceli y los tipos novelescos de los Episodios Nacionales." *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos 1989*, vol. 2, Cabildo de Gran Canaria, 1990, pp. 359-69.
- Gómez Redondo, Fernando. "Benito Pérez Galdós." *Gran enciclopedia cervantina*, edición de Manuel Alvar Ezquerra et al., Castalia, 2017, pp. 9648-99.
- Gullón, Germán. "La guerra en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, de Benito Pérez Galdós." *IX Congreso internacional galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 2013, pp. 811-22.
- Penas Varela, Ermitas. "Gerona, de Galdós: en el espacio heróico." *Anales galdosianos*, no. 24, 2012, pp. 163-80.
- Pérez Galdós, Benito. *Episodios Nacionales. Primera serie (I).* Cabildo de Gran Canaria, 2005.
- , *Episodios Nacionales. Primera serie (II).* Cabildo de Gran Canaria, 2006.

Porrúa, María del Carmen. "Estrategias narrativas en la novela histórica en Stendhal y Galdós." *IX Congreso internacional galdosiano 2009*, editado por Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana, Cabildo de Gran Canaria, 2011, pp. 449-57.

Sotelo Vázquez, Marisa. "La batalla de los Arapiles: historia y novela." *Bulletin Hispanique*, vol. 117, no. 1, 2015, pp. 259-78.

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 03/12/19



María Zambrano: La creación por el Delirio

Noelia Avecilla Blanco

Investigador Independiente - noeliaavecillablanco@gmail.com

#MaríaZambrano
#Literatura
#Delirio
#Poesía
#Creación

RESUMEN

Las aportaciones intelectuales de María Zambrano a la filosofía han sido cuando menos excelentes. No obstante, hay en su obra una vertiente literaria poco transitada por los críticos y que es preciso considerar dadas sus aportaciones a la Literatura. La hibridez de su método ha sido clave en el transcurso de su escritura y en el nacimiento del Delirio como subgénero filosófico-poético, para el cual la poesía, la imaginación y la creación en su sentido más pleno son circunstancias imprescindibles. En este artículo nos interesa resaltar su vertiente creativa mediante el empleo de recursos retóricos y literarios tales como la heteronimia, así como la modulación de su voz a través de la figura de Antígona. Todo ello con el fin de demostrar cuán valiosas han sido sus aportaciones a la Literatura.

Palabras clave: María Zambrano, literatura, Delirio, poesía, creación.

ABSTRACT

Maria Zambrano's intellectual contributions to philosophy have been excellent to say the least. However, there is a literary aspect in her work that is not very well-read by critics and that must be considered given her contributions to literature. The hybridity of her method has been key in the course of her writing and in the birth of delusion as a philosophical-poetic subgenre, for which poetry, imagination and creation in their fullest sense are essential circumstances. In this article we are interested in highlighting its creative aspect through the use of rhetorical and literary resources such as heteronymy, as well as the modulation of her voice through the

figure of Antigone. All of this serves to show us how valuable her contributions to literature have been.

Keywords: María Zambrano, literature, delusion, poetry, creation.

María Zambrano: La creación por el Delirio

Noelia Avecilla Blanco

El pensamiento de María Zambrano ha generado una ingente cantidad de obras de corte filosófico-poético. La clave reside en el método que emplea para discernir su pensamiento y hacerlo palabra; nos referimos a la “razón poética”, la cual se podría definir como el método zambraniano por excelencia donde se unen la intuición y el *logos*. Dicho en otras palabras: la razón poética es la poesía incrustada en la razón que lucha por apaciguar y revelar todos los saberes a los que la filosofía por sí sola no llega.

De esa manera, sus escritos autobiográficos son el marco en el que se integra su método tan particular para llegar al saber; trayecto que requiere de la participación de otro elemento como lo es el Delirio. Cabe mencionar que el carácter autobiográfico en la obra de María Zambrano es transversal e inherente a su pensamiento, dadas las grandes posibilidades que esta óptica aporta a sus escritos:

Lo autobiográfico es transversal porque se manifiesta en una enunciación que entrelaza representaciones de la subjetividad y registros de escritura divergentes. Una ojeada a los escritos incluidos en ese vol. VI [de las *OO.CC*] desvela inmediatamente cómo lo autobiográfico se plasma en formas diversas: fragmentos sueltos de unas pocas líneas, textos cuidadosamente elaborados a lo largo de varias páginas, diálogos, monólogos, poemas, delirio, confesión. Además de cruzar géneros y registros racionalmente separados, esa transversalidad lleva consigo una

extraordinaria complejidad en la enunciación misma de los textos. (Ramírez 134)

Dentro de estos escritos autobiográficos se encuentran los Delirios, el que se considera el registro más original de Zambrano. Estos textos contienen diversas manifestaciones de la subjetividad a través de la heteronimia, la otredad y el múltiple; son escritos en forma de monólogo. De esta manera, la ficción del Delirio aparece ligada a la reelaboración y escenificación de la subjetividad que está presente también en el discurso literario. Los Delirios de María Zambrano se fraguan en formato de monólogo de figuras heterónimas que tienen su referente en la literatura occidental.

Podemos deducir un proceso de escritura cuyas bridas son las siguientes: la continua reflexión en torno a la palabra trasladada a la escritura en un lenguaje poético –esto es razonando de manera poética (“razón poética”) –, bajo la forma del Delirio; y la necesidad de darse encuentro con lo inefable –o al menos aproximarse– mediante la poesía. En esos derroteros a caballo entre lo filosófico y lo poético –justo ahí, en el medio y desde el medio nace la escritura de María Zambrano–, intentaremos ubicar el Delirio aportando sobre él algunas pinceladas en cuanto a su denominación y puesta en marcha en la obra de la autora. Cuestiones clave todas ellas, dado que no hablamos exclusivamente de su pensamiento filosófico, sino que también de su pensamiento literario.

Tal que así, María Zambrano también pone de manifiesto cuestiones literarias en su pensamiento y obra, como pueden serlo sus primeras reflexiones al respecto del género literario en su obra *La confesión: género literario* (1943), o sus primeros

Delirios, dado que bajo esta forma vacila entre los derroteros del pensamiento y lo puramente estético. A partir de los textos sobre el hecho literario, la metáfora y la propia creación poética, Zambrano planta la semilla de un nuevo horizonte hasta el momento poco transitado –tal vez por miedo a quedar en evidencia al alejarse del método puramente empírico y dar paso a la colaboración con otro procedimiento que partiera del corazón—, un punto de reconciliación y encuentro entre las dos manifestaciones de la palabra: la racional y la emocional. La mayoría de artículos y obras en torno a los escritos de Zambrano han ido encaminados hacia el análisis filosófico, no obstante, también ha habido quien prestó atención al análisis literario, poético y estético como es el caso de Jesús Moreno Sanz y Goretti Ramírez, entre otros, que han dedicado buena parte de sus obras a analizar el lenguaje poético en algunos textos de María Zambrano.

Ser mujer, republicana, exiliada y pensadora fueron una serie de variables que en numerosas ocasiones jugaron en su contra. No obstante, la fortaleza de su pensamiento, de su disciplinado –pero también apasionado– método, debe servirnos como ejemplo y todo un modelo de superación y excelencia, no solo para hacer filosofía sino también para crear literatura. Al fin y al cabo, no distan tanto la una de la otra.

La metodología que emplearemos en el presente trabajo consta en primer lugar de una revisión del Delirio en María Zambrano atravesando cada una de sus etapas para una descripción y delimitación aproximada del subgénero, comentando cada una de las figuras que se presentan en cada etapa mediante fragmentos de la propia obra. En segundo lugar, nos proponemos profundizar en la segunda etapa de

sus Delirios y más concretamente en los que se configuran en torno a la figura de Antígona.

Los escritos alrededor de este personaje mítico son numerosos y a cual más complejo, pero considero que en ellos se encuentra no solo la clave de este subgénero filosófico-poético que es el Delirio; sino también la clave para comprender el mecanismo por el cual se modula la voz de María Zambrano y con ello su pensamiento. Su obra en general, y en concreto estos textos acerca de Antígona son marcadamente poéticos, circunstancia inherente a la propia configuración del Delirio como mecanismo creativo de la autora.

El Delirio es la consecuencia del estado de ensimismamiento en que se encuentra Zambrano durante la “búsqueda”, esto es, durante la reflexión filosófica. El pensamiento mientras es pensamiento tiene la apariencia de *logos*, pero cuando se materializa, es decir, cuando se hace palabra, lo hace en un lenguaje poético. Si la “razón poética” es la columna vertebral de la obra zambraniana, el Delirio es entonces la médula espinal de la misma, donde se configura todo un subgénero filosófico-poético.

A partir de 1952, Zambrano comienza a hacer alusión a los Delirios, como una forma de llegar al conocimiento, desposeída de la razón vital y del mundo sensible; pero ya desde 1928 la forma del Delirio viene apareciendo de manera paralela en sus escritos y proyectos intelectuales más importantes, en una simbiosis que se alarga hasta el final de su obra. El conocimiento traspasa un filtro poético, en el que la persona está desposeída de todo, y se entremezclan *logos* e intuición. Y es precisamente más allá del pensamiento –en constante confluencia con la “razón

poética” – donde se encuentra el Delirio. Los primeros Delirios proceden de su inconclusa novela titulada *La espera. Desde entonces* donde se va gestando una mirada unitaria. A este propósito, recojo las palabras de Jesús Moreno Sanz:

En muy diversos modos, y apareciendo estos escritos autobiográficos como fragmentos ellos mismos de un buscado orden remoto que parece tenderle a María Zambrano una órbita espiritual que se haga cargo de las fuentes más encarnadas, terrenas y profundas de la vida en todos sus órdenes, desde 1941 (en que publica “La confesión como género literario y método”) y hasta 1952, en que lleva a la práctica su modo de entender la confesión en *Delirio y destino* [...], seguirá practicando en diarios, escritos personales, delirios y poemas ese proceder confesional para consigo misma –para aclararse y comprender– y como apertura a los otros y a lo otro, a lo abandonado y dejando fuera de los cauces normalizados de la cultura y el pensamiento.

(Moreno Sanz 14-15)

Mediante esta técnica filosófico-poética se produce una identificación y desdoble que modula las voces de la “otredad”, lo cual se lleva a cabo mediante voces femeninas: Antígona (1947-1948), Diotima de Mantinea (1956, culminación del delirio) y Ofelia (1972). Todas ellas son sus heterónimas, al igual que Ana de Carabantes (desde 1964) cuya invención se arraiga en lo más profundo de su alma y se manifiesta en forma de Delirio. En “Diotima de Mantinea” se aprecia por primera vez y de manera plena la puesta en marcha de la “razón poética” que Zambrano venía tiempo buscando, la cual supone la floración de la raíz confesional de sus escritos autobiográficos y que se manifiesta aun antes de que se le dé nombre.

Estas mujeres suponen la constitución de un espacio donde Zambrano acoge otras múltiples figuras femeninas como lo son santa Lucía, santa Catalina de Siena, Juana de Arco o Simone Weil. Con ellas identifica y se identifica una peculiar forma de subjetividad femenina que atraviesa la historia, pues si nos fijamos bien, estas mujeres ejemplifican el tema tan misterioso griego y del que se encuentran mitos en todas las culturas. Son mujeres que soportan, según Zambrano, “ese mito, sueño y utopía de una hermandad humana, comenzando por la indispensable entre lo femenino y lo masculino en el ser humano” (Moreno Sanz 16).

El sujeto delirante es poseedor de una comprensión y lucidez que podrían estar ausentes en el loco, como bien señala Beatriz Caballero pues el Delirio se ubica en las coordenadas de una “toma de conciencia de la disonancia entre la realidad experiencial y la externa” (98). De esta manera, el Delirio se presenta como condición previa para el ser más verdadero, y en el ser más verdadero zambraniano, lo poético hace acto de presencia de manera ineludible. Esta idea acerca del “ser delirante” ya la encontramos en la literatura y en la reflexión sobre la misma. A este propósito creemos importante la idea que aborda Platón en su *Diálogo “Ion”*:

Soc. —Ya miro, Ion, y es más, intento mostrarte lo que me parece que es. Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en ese entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen

todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, [...] Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. (Platón 256-58)

En los Delirios confluyen tres elementos: la imbricación de vida y pensamiento, donde el Delirio es pieza clave para la articulación de la “razón poética”; su constante aparición a lo largo de la trayectoria de María Zambrano donde se identifican tres épocas (1928-1939; 1940-1959; y 1960-1990); y registros de escritura divergentes donde la subjetividad individual del yo se cuestiona para replantearse desde diferentes ópticas.

En cuanto a las etapas del Delirio, la primera de ellas abarca desde 1928 hasta 1939; aparece aquí el primer monólogo que Zambrano emite a través de un personaje heterónimo –Cordelia–, concretamente en la obra “Diario de un seductor, Kierkegaard. Diario de Cordelia. Diario de una seducida” (*circa* 1931). El referente de este monólogo es su amor frustrado por su primo Miguel Pizarro:

¡Dios! ¡Hasta cuándo tendré tu nombre! Espantoso nombre, obstinado como un obstáculo invisible, abismo sin fin de mi conciencia, vacío de la oquedad de mi vida [...] Dios, desierto de mi corazón. Sobre la almendra hueca de tu

nombre mi frente irá a estrellarse, seca y muerta ya antes. [...] No me sirvió tu dislocado amor para comprobar mi existencia. Y así, siendo mi destino fallido, comencé a dudar de si existía. (Zambrano 202-04)

Como podemos observar en el anterior fragmento, el tono enfático es sublime y arrastra consigo el regusto amargo del desamor. Tal que así se suceden estos monólogos de Cordelia, para trasladar el que fue el gran amor de María Zambrano.

La segunda etapa se enmarca entre 1940 y 1959 donde se encuentran Delirios con mayor énfasis en la enunciación de un yo múltiple así como de un yo comunitario. Es la época en la que se crean los diferentes “Delirios de Antígona” (1947-1948) y “Diotima (Fragmentos)” (1956, 1957, 1966, 1975 y 1983). En el particular caso de Antígona se produce un desdoble en varias voces a la par que se crea una voz comunitaria. Al respecto de Antígona ahondaremos más adelante, no sin recoger unas líneas:

Antígona, conciencia virginal sacrificada, llega a ser espíritu en su soledad separada de los muertos y de los vivos. La situación de lo que se ha llamado espíritu parece la de andar desprendida de los dioses, sin sede, más allá de la vida. Todo el que se deja tomar por el espíritu se desprende de lo que lo rodea y entra en la más completa soledad. Antígona se desprendió de su vida y traspuso los límites de las leyes y de los mandatos de los dioses, de la Justicia y de la Piedad manifestada. Y vino a caer así bajo el reino del Dios desconocido. (Zambrano 295)

En cuanto a la tercera etapa, abarca desde 1960 a 1990 y es donde hay una vuelta del yo comunitario –al que nos referíamos antes– al yo en forma de monólogo característico de la primera. Sus dos últimos heterónimos son Ana de Carabantes (1964 y 1980) –son los que mejor casan con los referentes vitales de Zambrano– y Ofelia (1972 y 1975) –inspirada en el personaje de Shakespeare–. Este tercer periodo del Delirio es testigo del que será uno de los últimos textos de Zambrano, *El parpadeo de la luz* de octubre de 1990:

El parpadeo de la mariposa tenía más afinidad con los párpados que lloran o que contienen o encierran las lágrimas que se van a derramar. Había vasos en la Magna Grecia para contener perfume y lágrimas. Cuánto de la Grecia Arcaica quedaba todavía hace unos años en la mediterránea España cuánto le hubiera gustado a Rilke este parpadeo tan parecido al de la rosa, hecho llama, ese sufrir tímido y de lo hondo, la flor de la luz, la flor indecisa, tímida, yerta, vegetal, de la mariposa de aceite. (Zambrano 798)

Llegados a este punto donde hemos explicado a grandes rasgos las características principales del Delirio así como su trayectoria y escenarios de actuación, quisiera centrarme ahora en la figura de Antígona y en los diferentes Delirios que se gestan a través de su voz. En primer lugar, hemos de destacar los escritos que aparecen bajo el título de “Delirio de Antígona” donde se aprecian no solo las características del subgénero filosófico-poético que nos ocupa, sino también ciertos elementos teóricos y esbozos de lo que terminará siendo hacia 1967 *La tumba de Antígona*, una obra de teatro absolutamente exquisita.

Encontramos en primer lugar, dos textos muy breves escritos entre mayo y junio de 1947: “Delirio de Antígona 1º” y “Delirio de Antígona 2º,” donde Zambrano elabora lo que será un primer esquema de sus textos sobre Antígona donde no queda muy claro su carácter de delirio o de tragedia a representar. En el segundo de estos textos presenta por vez primera la “forma delirio” y el problema de su visibilidad, por lo que ya se atisba una posible representación dramática para mostrarlo. A continuación recojo un fragmento del segundo texto donde se puede apreciar con mayor claridad esta idea acerca de la «forma de un delirio» que se plantea Zambrano:

La forma de un delirio. ¿Cómo hacerlo visible? La corriente suelta tiene un centro, los temas no pueden sucederse nos a otros sin haber captado el centro. ¿Cómo dar forma a la angustia y en ella a la esperanza que se abre paso hasta vencer?

Pero no es un tema, es el propio ser el que se manifiesta en el delirio, el ser no vivido, no vivido, la posibilidad. Eso es el delirio, una posibilidad.

(Zambrano 287)

El siguiente texto donde aparece de nuevo Antígona lleva por título “Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona”. Cuando anteriormente nos hemos referido a este escrito, he señalado la peculiaridad –y tal vez la clave– de su dedicatoria: *A mi hermana Araceli que ha servido a la Piedad*. Este fragmento supone el esqueleto de lo que será el prólogo de la obra *La tumba de Antígona*; aquí se presenta de forma ensayística la figura de Antígona:

Pero he aquí a una muchacha, Antígona, que no tuvo tiempo de detenerse en sí misma; despertada de su sueño de niña por el horror del crimen paterno, entró en la plenitud de la conciencia, que nunca volvió sobre sí. Por eso el conflicto trágico la encontró virgen, y su virginidad de mujer se adecuaba perfectamente a su conciencia lúcida. Vida y conciencia inocentes, intactas. Y así, hubo de bajar entre los muertos, viva. (Zambrano 291)

Como podemos observar en este fragmento, la descripción que Zambrano hace de Antígona es, cuando menos, sublime. La describe desde la memoria del mito clásico, pero también desde la piedad –como gustaría denominarlo Zambrano–. A continuación recojo el fragmento que le sigue al anterior donde se puede apreciar una mirada de la otredad desde una perspectiva femenina como ya anunciábamos en la presentación del Delirio, en este caso, la alusión es a Juana de Arco:

El terrible castigo le era también adecuado; sólo el fuego que consume podía haberlo suplantado, consumiéndola como a otra doncella perfecta: Juana de Arco. Para la perfecta virginidad del alma y de la conciencia, sólo tienen los hombres preparada una celda donde se consuma lentamente una hoguera, fuego que se lleva para sí lo que, en realidad, le pertenece. (Zambrano 291)

Al respecto de este texto, quisiera aprovechar para añadir algunas cuestiones clave para comprender por qué este escrito se lo dedica Zambrano a su hermana Araceli. El germen de esta circunstancia probablemente se encuentre en sus lazos familiares, agitados tras la muerte de su padre Blas Zambrano en 1938; hacia 1946 tras la muerte de su madre; y a partir de entonces, siempre ligada a su

hermana Araceli. El tratamiento que Zambrano hace de la obra clásica la hace verse a ella y a su hermana como los personajes de la tragedia: Antígona e Ismene. Refleja por tanto cómo la fraternidad lleva consigo un contraste entre unidad y dualidad, la cual se extiende también entre el yo y el nosotros. Algo asaz característico de este texto es la referencia a un “tú” que nunca responde: “Entra en la tumba de piedra; viva, separada de los vivos. Sigue repitiendo obstinada la última frase que Sócrates ha puesto en su boca” (Zambrano 2014).

Hacia 1948 se publica un texto en la revista *Orígenes* titulado “Delirio de Antígona” el cual se postula como un ensayo teórico sobre la figura de Antígona; dentro de este texto se aprecia un apartado denominado “Delirio primero” donde de nuevo aparece la Piedad. La obstinación en el empleo de esta palabra podemos encontrarla en estas palabras de Zambrano en alusión a su hermana:

La había llamado Antígona durante todo este tiempo en que el destino las había separado apartándola a ella del lugar de la tragedia mientras su hermana –Antígona– la arrastraba. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona, porque inocente soportaba la historia; porque, habiendo nacido para el amor, la estaba devorando la piedad. (Zambrano 1060)

Otros textos en torno a Antígona son también “Cuaderno de Antígona” cuyos textos son escritos entre julio y octubre de 1948 y contienen apuntes, notas y esquemas pendientes de desarrollar referidos a la misma. Los textos aquí contenidos son los que mejor precisan el sentido del Delirio en María Zambrano, están escritos de manera fragmentaria y son pequeñas piezas a partir de las cuales se constituirá la obra dramática *La tumba de Antígona*:

Y ahora oscura vida mía, triste maraña, ya estás consumida, ahora te veo.

¿Acaso para verse, hay que haberse ya consumido? Vivir es ir a tientas, palpando ese oscuro ser que se agita y gime en nosotros. Nadie me habló nunca de aquello que gemía dentro de mí, nadie me dijo que yo vivía encerrada, y ha hecho falta. (Zambrano 313)

Como hemos podido observar, los Delirios a los que hasta ahora nos hemos referido se presentaban en modo de escrito breve algunos y como artículo o texto reflexivo extenso, otros. Pero ahora bien, resaltemos otros escenarios en los que tiene cabida el Delirio como lo pueden ser los poemas. Cabe destacar por tanto la marcada faceta poética de María Zambrano, no solo en cuanto a su modo de escribir en prosa sino también a su escritura de poemas. El poema que presento a continuación se titula “Delirio del incrédulo” y tiene un carácter marcadamente juanramoniano; además, podemos apreciar una materialización hecha verso del método zambraniano, donde lo trascendente está de manera continuada en busca y captura. Así lo observamos por ejemplo en los cuatro primeros versos:

Delirio del incrédulo

Bajo la flor, la rama,
sobre la flor, la estrella,
bajo la estrella, el viento.

¿Y más allá? Más allá, ¿no recuerdas?, sólo la nada,
la nada, óyelo bien, mi alma,

duérmete, aduérmete en la nada.

Si pudiera, pero hundirme...

Ceniza de aquel fuego, oquedad,

agua espesa y amarga,

el llanto hecho sudor,

la sangre que en su huida se lleva la palabra.

Y la carga vacía de un corazón sin marcha.

De verdad, ¿es que hay nada? Hay la nada.

Y que no lo recuerdes. Era tu gloria.

Más allá del recuerdo, en el olvido, escucha

en el soplo de tu aliento.

Mira en tu pupila misma, dentro,

en ese fuego que te abrasa, luz y agua.

Mas no puedo. Ojos y oídos son ventanas.

Perdido entre mí mismo no puedo buscar nada.

No llego hasta la Nada.

Esta es pues, la dinámica que siguen muchos de sus poemas: tienen de base una reflexión abierta que se prolonga a lo largo del tiempo en un permanente diálogo. La dinámica principal de este y algunos otros poemas que toman de base las ideas acerca del Delirio son el diálogo entre la reflexión sobre la palabra y la

búsqueda de lo inefable a través de la poesía. Digamos que mediante el metro poético consigue ahondar en mayor profundidad, que sólo a través del discurso filosófico. El cruce entre ambos registros se puede apreciar en muchos otros poemas como por ejemplo el de *finales de junio de 1947* “¿Mi alma o un lucero?”, de manera más evidente; y en otros como el poema de *enero de 1950* “Delirio del incrédulo”, de manera más sutil.

Otro escenario donde se materializa el Delirio es por supuesto, la obra de teatro *La tumba de Antígona*, ya mencionada. En relación a esta obra y al personaje de Antígona ya nos hemos referido con anterioridad, aunque no hemos entrado en algunos detalles como puede ser el origen del personaje. *Antígona* es una obra trágica escrita por Sófocles donde es condenada a ser sepultada viva por desobedecer a su padre debido al enfrentamiento entre sus hermanos; se trata pues, de una historia donde la fraternidad se pone de manifiesto. Como el personaje griego, Zambrano también se siente enterrada viva, en ella ve encarnada su época de represión por la guerra civil y su posterior exilio. En torno a Antígona como figura heterónima de Zambrano ya nos hemos referido anteriormente, lo cual considero imprescindible recalcar pues las claves que Antígona arroja sobre la obra de Zambrano son cuantiosas y exquisitas para la comprensión de la obra *per se* de Zambrano. Recojo a continuación, y a modo de cierre de este epígrafe el siguiente fragmento de la obra *La tumba de Antígona*:

Cuánto rumor en el silencio, noche, cuánta vida en mi muerte, cuánta sangre
en mis venas aún, cuánto calor en estas piedras.

Y mi corazón, como siempre, corre al encuentro de la sombra como en la vida. Entonces, durante el día, anhelaba la noche, respiraba hacia ella. Sólo la mañana era para mí el presente, un ancho, hermoso presente, como el centro de un río, sólo en ella el latir del tiempo se acordaba con el de mis sienes, estas sienes que me avisaban con su latido del galopar del infortunio que llegaba. (Zambrano 1132)

Para concluir, el Delirio en María Zambrano, como ya hemos mencionado, se constituye como subgénero filosófico-poético a través del cual la autora modula con diferentes voces, esto es, mediante las figuras heterónimas y mediante la técnica del correlato objetivo, puesta en práctica por grandes autores de la literatura como por ejemplo Guillermo Carnero, Jaime Gil de Biedma o el propio Antonio Machado. La creación literaria entraña un misterio insondable, cuestión que ya fue abordada por los románticos que consideraron la poesía como una forma orgánica cuya inspiración podía ser innata. Pero lo que Zambrano hace no se puede considerar del todo ni literatura ni filosofía, más bien, confesión; porque es precisamente en esta hibridez donde se gesta su obra: con la “razón poética” como método para discernir el pensamiento, al cual no se puede llegar verdaderamente sin la voz del alma, sin el sentido estético, sin la imaginación; en síntesis, sin el hecho *poético* de la palabra.

Y aquí es donde entra en juego la maravilla que entraña el Delirio, cauce imprescindible para el escindirse de la persona, cuestión muy cercana a la poesía. Como afirmara la propia Zambrano:

Estoy demasiado rendida para escribir, demasiado poseída. Solo podría hacer poesía, pues la poesía es todo y en ella uno no tiene que escindirse. El pensar escinde a la persona, mientras el poeta es siempre uno. De ahí la angustia indecible, y de ahí la fuerza y la legitimidad de la poesía. (Zambrano 255)

Estas ideas acerca del Delirio no pueden desligarse de la poesía, de la acción poética que emana de la vida y que Zambrano sabe exprimir a la perfección no solo para ahondar en el saber sino para ahondar en sí misma. La frontera entre lo *histórico / experiencial / vital* y lo *literario / ilusorio / creativo* es algo difícil de delimitar en la pensadora de la Aurora, pues lo uno se funde con lo otro, dando paso al misterio insonable que entraña la creación. Como señala Stefan Zweig en su artículo «El misterio de la creación», la creación artística es un acto sobrenatural lejos de nuestra conciencia lógica, motivo por el que solo alcanzamos a apreciar una sombra o aproximación, esto es, un acto misterioso donde las circunstancias, experiencias y pensamientos del autor jamás nos serán revelados.

Para comprender el pensar y el sentir de María Zambrano es preciso ahondar en la génesis del mismo, retroceder al origen de sus inquietudes literarias y poéticas, porque ahí es donde reside el germen de su obra. Con este artículo quisiera reivindicar su vertiente literaria y creativa, tan poco estimada hasta la fecha tal vez por la novedad, tal vez por las circunstancias vitales y contextuales que le tocaron vivir. Pero lo que está claro es que María Zambrano fue pionera en desentrañar los saberes del alma con una metodología híbrida –desde el saber y desde el sentir– la cual desemboca en el nacimiento no solo de la razón poética

sino también y más importante, en el nacimiento de todo un subgénero filosófico poético como lo es la creación por el Delirio.

Bibliografía:

Caballero, B. "La centralidad del concepto delirio en el pensamiento de María Zambrano." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 12, 2008.

Elío, Mendizábal, C. "La penumbra salvadora: María Zambrano y la razón poética." *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, vol. 66, 2015.

Gordo, Alberto, "Raíz y delirio de María Zambrano." *El cultural*, 2014.

Moreno, Sanz, J. *El ángel del límite y el confín intermedio. Tres poemas y un esquema de María Zambrano*. Endymion, 1999.

Platón. *Diálogos*, edición de Emilio Lledó Íñigo, Gredos, 1985.

Pérez, Parejo, R. "El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 36, 2007.

Zambrano, M. *La tumba de Antígona*. Edición de Jesús Moreno Sanz, vol. 3, Galaxia Gutenberg, 2011.

Zambrano, M. *Escritos autobiográficos*, Edición de Jesús Moreno Sanz, vol. 6, Galaxia Gutenberg, 2014.

Zweig, Stefan. *El misterio de la creación artística*. Sequitur, 2007.

Anexos:

Delirio de Antígona 1º:

[ca. mayo-junio de 1947]

Delirio de Antígona

Entra en la tumba de piedra; viva, separada de los vivos. Sigue repitiendo obstinada la última frase que Sófocles pone en su boca: «Dioses: muerdo por haber sostenido la Piedad».

1º. Muero viva. Acude la niñez, la madre y el hermano. ¿Acaso le amaba? ¿A quién amaba? ¿Había vivido? Sus sueños; sus juegos. Sus temores. Su novio, ¿qué era?

2º. El Amor y la Piedad.

Rebelión. ¿Acaso tenía yo un voto? ¡Oh Padre! El incesto, hija del incesto, voy a, hacia los muertos, hacia la inmortalidad.

Tema de la virginidad.

La Luna.

Delirio de Antígona 2º:

[ca. mayo-junio de 1947]

Delirio de Antígona

Transición entre la vida y la muerte, sin golpe. La muerte es un delirio y parte de éste tendrá lugar estando ya muerta y ella lo sabrá sin decirlo o quizás sí en algún momento y a ser posible se repetirán algunas cosas desde una distancia diferente. Un desgarramiento puro y rencor de las entrañas, una reparación de la propia vida que se va viendo alejándose cada vez más *una, más claramente* hasta que sea totalmente una.

Y la luz... ¿se siente o no en la sombra?

La forma de un delirio. ¿Cómo hacerlo visible? La corriente suelta tiene un centro, los temas no pueden sucederse nos a otros sin haber captado el centro. ¿Cómo dar forma a la angustia y en ella a la esperanza que se abre paso hacia vencer?

Pero no es un tema, es el propio ser el que se manifiesta en el delirio, el ser no vivido, no vivido, la posibilidad. Eso es el delirio, una posibilidad.

Poema I:

¿Mi alma o un lucero?

Qué oscura galería me espera,
por qué agujeros he de deslizarme,
qué laberinto me está ya preparado,
qué cepo, qué cadenas, qué grillos,
qué humo siniestro ha de envolverme, qué paredes de niebla me dislocan.
Y no podré llorar. ¿Dónde están las manos que recogen el llanto?, la mano, la
caricia.
Atrás queda el misterio.
Despierta. Todo está ahí de nuevo. No hay secreto.

1. GÉNESIS
14 DE MARZO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 03/12/19



Humanidad contaminada: memoria y conflicto en la obra Matria (2018) de Raquel Lanseros

Francisco Cantero Soriano

Auburn University, Alabama - franciscocanterosoriano@hotmail.com

#RaquelLanseros

#Origen

#SigloXX

#PoesíaEspañolaContemporánea

#Ecocrítica

#Deshumanización

Humanidad contaminada: memoria y conflicto en la obra *Matria* (2018) de Raquel Lanseros

RESUMEN

Las huellas de la crisis humana tras los conflictos bélicos acaecidos en el Siglo XX —y en especial la guerra civil española— son notorios hasta los poetas españoles contemporáneos. Por ello, el propósito de este artículo es estudiar el retrato de la sociedad postmoderna que Raquel Lanseros ofrece en su obra poética *Matria* (2018). Mediante este trabajo se centra la atención en el concepto de origen, muy presente en la obra de la poeta gaditana, contrastándolo con la incertidumbre por lo desconocido que está por venir. En el análisis del poemario, se subrayan conceptos como la deshumanización y la ecocrítica, que parecen ser indispensables para entender los indicios de un posible fin, donde la poesía puede actuar como salvación.

Palabras Clave: Raquel Lanseros, Origen, Siglo XX, Poesía Española Contemporánea, Ecocrítica, Deshumanización

ABSTRACT

The human crisis derived from the twentieth century conflicts appears to be predominant in the contemporary Spanish poetry. For this reason, the purpose of this article is to study how Raquel Lanseros portraits the complex postmodern world in *Matria* (2018). This research focuses on the concept of origin, very recurrent in her previous work, and its relation to the uncertainty of the unknown future. The analysis is developed through the notions of dehumanization and ecocriticism; two

fundamental concepts for the understanding the signs of a possible end, where poetry leads an important role.

Key Words: Raquel Lanseros, Origin, Twentieth Century, Contemporary Spanish Poetry, Ecocriticism, Dehumanization

Humanidad contaminada: memoria y conflicto en la obra *Matria* (2018) de

Raquel Lanseros

Francisco Cantero Soriano

“En todos sus asuntos, nada es completamente
lo que parece. Andamos a tientas en
una especie de niebla cuando tratamos
de entenderlos”

Gerald Brenan, *El laberinto español*

Tanto las memorias personales como los testimonios del ambiente de la España del Siglo XX, sorprenden por una situación ambivalente de despreocupación y euforia, que predomina en las etapas en las que la nación se tambalea (Brown 15). Y es que, puede reiterarse que desde el desastre del 1898, España mira nostálgica al pasado, en un sueño sumido en el *aurea aetas*.

El resultado de la pérdida de las colonias a manos de los Estados Unidos fue difícil de digerir para la mentalidad política de la etapa de la Restauración, que seguía inmersa en la idea del imperio español. Este momento resulta clave en la fundamentación de la historia del país, puesto que derivó en una crisis de identidad y un conflicto social en dos bandos que perdura hasta nuestros días: por un lado entre los que ven la necesidad de construir una conciencia nacional desde la perspectiva liberal y moderna europea, y por otro, los que pretenden recuperar el pasado imperial. Estas y otras tensiones desembocaron globalmente en las dos guerras mundiales y en grandes revoluciones de pensamiento a diferentes niveles;

aunque en España estos cambios florecieron como una serie de sucesos ligados con diferenciadas formas de gobierno: la monarquía de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera, la segunda república, la dictadura franquista y las monarquías de Juan Carlos I y Felipe VI, ambas sustentadas sobre un sistema democrático parlamentario.

Por ello, es inevitable comentar que los cambios políticos mencionados, se desarrollan al mismo tiempo que las dramáticas transformaciones en las esferas de la vida pública española. En el ámbito económico y social, la situación del país a lo largo del siglo se caracteriza por el crecimiento demográfico y de nivel adquisitivo. El éxodo rural convierte a las ciudades en grandes urbes y así, las clases proletarias impulsan la modernización frente a los antiguos dominantes estamentos. En lo cultural, los cambios políticos, económicos y sociales motivan una gran variedad de estéticas y poetas que dialogan y renacen hasta nuestros días con la ayuda de la globalización, las nuevas tecnologías y un mundo donde la información fluye con una velocidad hasta antes nunca vista.

Ante la nueva era digital en el que las tecnologías y el consumo de contenido instantáneo se suman al separatismo de las dos Españas, Raquel Lanseros critica preguntándose constantemente qué ha ocurrido con su pasado. ¿Dónde está todo aquello intrínseco a ella? ¿Dónde se esconden las costumbres, las enseñanzas, los valores, lo relativo a la humanidad y a su matria?

Debido al propio género poético (y a la obra analizada), resultaría atrevido intentar encadenar a la palabra en sí misma bajo una sola temática o categoría. *Matria* es sin duda un conjunto de voces poéticas, de experiencias y reflexiones que

comulgán con el objetivo de indagar en las más profundas raíces de la existencia humana, para así preguntarnos qué somos, qué ha ocurrido y qué es de nosotros.

Por ello, es necesario esclarecer que para el análisis principal de este trabajo de investigación, se ha realizado una división temática de los poemas del libro, siguiendo una metodología postmodernista como define el Doctor emérito Peter Barry en su obra *Beginning Theory*. Tras una lectura detallada de todo el poemario, nuestra base teórica nace y se diferencia por los siguientes propósitos: la diferenciación de temas, tendencias, actitudes e implicaciones postmodernas en todos y cada uno de los poemas para así realizar una catalogación definida; la idea de la desaparición de la realidad, para así entender la obra poética no como una unidad absoluta, sino como una mezcla de actitudes y realidades frente a la humanidad; la importancia del pastiche y la ironía como expresión de una realidad meramente postmoderna donde las relaciones intertextuales expresan de una manera más clara qué es el mundo, sin realizar simples referencias reales; y finalmente, la distinción entre alta y baja cultura expresada en el Siglo XX (Barry 83-96). Resulta necesario añadir, que en el análisis propio la teoría literaria nunca resulta excluyente, y que por lo tanto, otros planteamientos como la ecocrítica han resultado fundamentales para entender el conflicto social, extrapolado a la madre naturaleza.

Es decir, *Matria* se articula como una reflexión y crítica que nace de la experiencia de la autora, y por tanto, el análisis de este trabajo es explorar la humanidad contaminada en *Matria* a través de los siguientes temas: la formación del ser humano, la deshumanización y el declive medioambiental, la crítica a un mundo incomprendido y finalmente, la poesía como salvación.

Pero, ¿cómo puede determinarse si la humanidad está contaminada, sin aludir al origen del ser humano? Para responder a esta pregunta el inicio de nuestro análisis sigue sorprendentemente la disposición que estipula la poeta, para así acercarnos al origen. El primer poema “La loca más cuerda”, introduce la primera reflexión, fundamental para el entendimiento de su obra. En nuestro viaje al corazón de las tinieblas, Raquel Lanseros propone un cuestionamiento de la existencia humana, mediante un poema articulado mediante interrogaciones retóricas, todas encabezadas por el adverbio interrogativo “Quién”. Esta disposición tiene un objetivo bien definido, y es desmitificar la propia configuración del ser humano, mediante preguntas afiladas que solo se atrevería a preguntar —como titula— la loca más cuerda. En ellas, podemos observar la incertidumbre que vierte sobre pilares fundamentales de la sociedad como son la libertad, la religión y la razón, a través de referencias y símbolos histórico-poéticos:

¿Quién es el ser humano más libre de la Tierra? (v.1)

¿Quién habla con los árboles? ¿Quién llueve? (v.3)

¿Quién traspasa un espejo? ¿Quién es el espejo? (v.7)

¿A quién le pertenece lo que no es de nadie? (v.17)

¿Quién puede competir con la imaginación? (v.19)

Sin embargo, este cuestionamiento acerca del papel del ser humano resulta recurrente a lo largo de todo el poemario de manera intercalada, así que pueden ser interpretados como recordatorios a nuestro origen, en una sociedad configurada en la que el hombre se desviste de su esencia, pasando a ser una mera constitución

social. Podemos presenciar estas ideas en los poemas “El arquetipo” y “Cielo arriba”. Ambas composiciones enfatizan la relación entre el hombre y su origen, inseparables por su propia esencia. Sin embargo, mientras que el primer poema destaca la indivisibilidad del hombre de su fundamentación social, mediante bellos versos en los que la naturaleza cobra vida: “Dentro de mí, flotando / en lo hondo de mi oído / en un mar diminuto cuyas sales / comparten proporción con los mares prehistóricos, / habita una espiral [...] Cada una de mis células es un paradigma universal. / Soy un lienzo de simetrías canónicas”; la segunda composición tiene un carácter más meditativo en el que se destaca el origen y la experiencia como forma de autoconocimiento. La voz poética muestra la fascinación inicial “por descubrir el barro originario / y encontrarlo en las ranas su charco” [...] “En busca de lo grande que supone / contener lo pequeño uno se embarca luego”. Pero sin embargo, una estrofa más tarde el tono cambia y el humano empieza a enfrentarse al mundo mientras que “y la rueda del mundo gira y gira / y va cambiando fuerza por cansancio / pero el encantamiento no termina / y uno se siente vivo porque sabe / que todo está en primicia eternamente”. El poema concluye con dos versos que remiten al origen, que parecen ser moraleja sabia de la propia vida: “La primera verdad que siempre vuelve / a quien ya entiende que es la verdadera.”.

Tras descomponer la propia morfología humana y la evolución del hombre para lograr entender el presente, apuntamos en la poesía de Raquel Lanseros una clara crítica al mundo corrupto donde el único responsable de la contaminación de la humanidad es el hombre. Esta parte del análisis es titulada “Humanidad contaminada” ya que el poemario no solo se articula desde una perspectiva basada en la ecocrítica, sino que también posee un sentido metafórico, refiriéndonos a la

contaminación como la ausencia de valores tradicionales en las sociedades postmodernas.

La ecocrítica puede definirse como el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente, con la premisa de que la cultura humana está estrechamente ligada al mundo físico, viéndose afectada por él y de alguna manera afectándolo (Gottfley 19). Es por ello necesario tratar este tema en nuestra investigación, ya que el acercamiento de Lanseros es formulado desde el mismo punto de vista, aunque su visión particular en cuanto al problema medioambiental se articula relacionándose con el origen: con la noción del pasado, el presente y el futuro. El mejor reflejo lo encontramos en el poema “la cuesta de las luciérnagas”, en el que la voz poética recuerda el maravilloso espectáculo luminoso que las “heroicas luminarias” brindaron en el pasado a ella y a su familia. Pero no es hasta la última estrofa cuando encontramos el verdadero propósito ecocrítico de la poeta, cuando se lamenta enormemente del legado yermo de luz que dejará a su hijo en un futuro incierto causado por la contaminación: “mi hijo será el primer desheredado / el forzoso habitante / de un mundo sin luciérnagas”. Mediante esta resolución de los versos, la voz poética eleva el poema a la concienciación ambiental (otro de los derivados de la sociedad postmoderna) para así responsabilizar al ser humano del daño causado a la vida de la Tierra. Esta manera de tomar partido en la causa y dar un grito al cielo no es que sea poco relevante en su obra. De hecho, se observa en “Desmontando el antropocentrismo” una de las críticas más duras a la sociedad inmóvil en la que la voz poética se enfrenta al ciudadano falso de valores: “Que la naturaleza y usted tienen distintos planes / no es más que una obviedad / y —dicho sea de paso— / no habla a su favor que todavía no se haya dado cuenta.”.

Respecto a la otra cara de la moneda, el análisis se formula alrededor del concepto de la humanidad contaminada por la degradación de la moral y la pérdida de valores. Por ello, la autora se remonta a uno de los conflictos más representativos en la historia de España que enfrentó a amigos, vecinos y familiares hasta nuestros días: la Guerra Civil española. Mediante el uso del conflicto tan arraigado a los españoles, la autora es capaz de indagar en aquellos vetados sentimientos tan presentes hoy en día “en los escaparates de la Historia”. Este verso proviene del poema “Una de dos”, en el que observamos la clara referencia a la división social entre dos bandos en el conflicto. El poema explora la lucha y la deshumanización tras el combate en el que “Son una de cada dos personas muertas / Una de cada dos personas vivas.” aquellas que llevan en la sangre el castigo insopportable de una guerra que todavía no ha terminado, y que continuará en el futuro “hasta que no sea suyo lo que les pertenece.”. En este viaje por la pérdida de valores, me gustaría subrayar también la franqueza de la poesía “Guerra con G de genocidio”. En esta composición el yo lírico expresa el dolor y la represión de la libertad en los tiempos de la censura: “Mis abuelos no dijeron nada. / Comprendieron muy bien que era hablar o vivir. / Fueron pariendo en silencio a sus hijos, / el silencio que arrulla los nombres de los mártires”. Es decir, la contaminación humana se corresponde con la censura, con la muerte, con el chantaje y con la rabia y la inquina a la oposición; de hecho la poeta remarca el carácter y el posicionamiento en la guerra como genético, ya que: “Fue en España donde mi generación aprendió / que una guerra también puede perderse / mucho antes de nacer.”.

Otro de los temas que resultan propicios a la autora para demostrar esta sociedad envilecida es el egoísmo, la arrogancia y el egocentrismo del ser humano para obtener un lugar en el mundo. En la lectura de los poemas “Ombligo” y “666” se traza el lugar que poseen la soberbia y la maldad humana en las sociedades contemporáneas. Mientras que en las anteriores partes del poemario se establecían relaciones que guardaban una estrecha relación con el pasado histórico y personal, estos poemas se fundamentan en un presente del que se hace una crítica sincera. El primer poema establece una antítesis entre el ombligo (marca de nacimiento por antonomasia) contra la inhumana soberbia: “me he hecho a mí mismo / soy autosuficiente / a self-made man or woman”; por otra parte el segundo versa la búsqueda del diablo para comprender el por qué de una sociedad frustrada y llena de maldad, que se aleja del entendimiento de la voz poética: “Los peores, sin embargo, se hallan plenos / de toda contundencia [...] ¿Será aquella muchacha de pelo incandescente? [...] No comprendo por qué soy tan ingenua [...] ¿Desde cuándo el demonio viaja en metro?”. Sin embargo, esta descripción del ser humano insensible, nos sirve para comprender mejor el carácter de un nuevo mundo seccionado, un mundo donde el capital y la frialdad vencen a la humanidad: es el mundo de “europa”. Este poema es uno de los más emotivos y también más extensos de todo el poemario. Visualmente es un poema que a primera vista ofrece ya una experiencia de discordia, ya que las palabras aparecen segmentadas en sílabas y letras en pro de enriquecer el significado de una Europa dividida, que ya no aparece en mayúscula, y que sin duda, posee una relación con el ser humano deshumanizado: “amo la europa del siglo veintiuno / por lo mucho que separa ce a mí / des / membrada y co sida [...] europa en disección eres mi espejo / ¿qué siente

una piedra al ser piso tea da?”. Es importante a su vez mencionar, que estos versos valientes resaltan la realidad de una europa inmóvil ante la desgracia humana, donde el capital es vencedor, y el sufrimiento es silenciado:

marchó entre refugiados, pánico y hambre / temido y despreciado, un golem solitario [...] ¿dónde has plantado todos tus cadáveres? [...] en medio de esta plaga de perga mino y sed [...] con apetito afónico encrudada sin lágrimas [...] la cruel sabiduría que con sumo / a esta criatura yerma torpemente esamblada

Sin embargo, sería injusto e inapropiado limitar este trabajo de investigación a un análisis de *Matria* simplemente basado en la Humanidad contaminada, puesto que la misma presencia de este concepto contribuye al desarrollo en el poemario de dos grandes líneas de estudio. Por una parte, la aceptación de la sociedad derivada de finales de los Siglos XIX y XX con todas sus ansiedades, crea un sentimiento catártico en la obra de la poeta que parece reconciliarse con el pasado. Gran ejemplo de ello es el poema “Epifanía en la boca”, en el que encontramos una unión: “Pasado y porvenir se besan en mi ombligo”, y que posee matices más esperanzadores donde “El sol puede salir también de noche. / Yo no he vuelto a olvidar / quién soy / de dónde vengo”. Estos últimos versos cargados de fuerza alhajan al propio título del poemario: *Matria*, concepto que Jorge Luis Borges definía como la “naturaleza-madre”. Asimismo, en forma de reconciliación con el pasado, el poema “Los poetas de América latina” supone una declaración política y social en la que se iguala la importancia de los poetas latinos a los españoles españoles. Es indudable que a lo largo de la historia (y lamentablemente hasta la actualidad) la

absurda superioridad peninsular es una triste herencia de época colonial, y Raquel les agradece a sus hermanos la sinergia poética: “Hermanos, he escuchado susurros muy antiguos / recordando que juntos formamos uno solo / que vamos persiguiendo una misma respuesta [...] el amor origina todo conocimiento / su coraje me ensancha / sus razones me explican / sobre el verso de ustedes yo he construido mi casa”.

Tras haber fragmentado la obra en diferentes temáticas como la concepción humana, la deshumanización, el declive medioambiental y la reconciliación con el pasado, es un buen ejercicio preguntarle a la propia obra el porqué. Y es que, sorprendentemente la autora nos ofrece en el poema “Para qué la Poesía”, su propia solución a todos los conflictos descritos: “¿Quién sino la Poesía / vitrina de lo apenas dislumbrado / los ojos vigilantes tras la venda / destacamento rumbo a la verdad?”. Por ello, la poesía es para Raquel Lanseros la memoria y el origen. Pero también una manera de conocimiento y autoconocimiento. La poesía es una identidad contra el olvido y un arma de un poder inigualable.

Para concluir, puede afirmarse que *Matria* es un recorrido por las raíces más profundas de la esencia de España del Siglo XX y XXI. La obra indaga sobre el concepto de identidad, y a través de él reflexiona sobre conocimiento humano y la función de la poesía en la sociedad postmoderna. El poemario supone un recorrido poético variado no solo en cuanto a métrica, sino también a lenguajes empleados, puesto que se encuentran poemas en español, inglés y alemán, entre otros. El análisis nos ha conducido a la conclusión de que la obra de la poeta gaditana merece ser reconocida no solo por su riqueza literaria, sino también por su propia

estructura compleja, que obedece a un exquisito propósito en el que cada uno de los poemas, rinde homenaje al mosaico íntimo de la autora.

En tan solo cien páginas la autora consigue aglutinar todas las cuestiones que el ser humano se replantea: la inquietud, la preocupación, la duda, la decepción, pero también el amor, la serenidad y la reflexión tienen cabida. *Matria* es un bello compendio de las influencias poéticas y literarias que han acompañado a la poesía española desde sus orígenes.

Bibliografía

- Barry, P. *Beginning Theory*. 4.^a edición, Manchester UP, 2017.
- Barry, Peter and William Welstead. *Extending Ecocriticism*. Manchester UP, 2017.
- Brown, B.B. *Historia de la literatura española*. Vol. 6, Ariel, 1974.
- Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader*. Georgia UP, 1996.
- Gómez Toré, J.L. “Disidencias : crítica del presente y crítica del lenguaje en la poesía española actual.” *Versants*, Vol. 64, 2017.
- Lanseros, R. *Matria*. Visor Poesía, 2018, Madrid.
- Prat, I. *Estudios sobre poesía contemporánea*. Taurus, 1982, Madrid.
- Rico, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9, Crítica, 1992, Barcelona.
- Rodríguez Callealta, A. “Un deseo frustrado : la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI).” *Versants*, Vol. 64, 2017.
- Sánchez García, R. “Reflexiones Sobre El Canon de La Poesía Española Femenina a Partir Del 2000 : Tres Paradas En El Camino : Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño.” *Versants*, Vol. 64, 2017.



A black and white photograph of a weathered wooden door. The door is dark and shows signs of age and wear. A metal handle is visible on the left side. There is a small, circular hole near the top left corner. The door is set in a wall made of rough, textured concrete.

DISTRITO ACTUALIDAD

Sergio Montalvo Mareca

López Sandoval, David. *Cuenta atrás*. Hiperión, 2018¹

El término "génesis", según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, hace referencia al "origen o principio de algo". De esta manera, el sintagma que bautiza este primer número de *Ímpetu* deja la puerta abierta a nuevos orígenes. Esa idea es la que subyace a lo largo del poemario *Cuenta atrás*, publicado por David López Sandoval y acogido con gran efusividad por parte de la crítica literaria; prueba de ello es el XXXIV Premio Jaén de Poesía que recibió hace poco más de un año. La nueva génesis que plantea el autor va más allá de lo convencional. La tesis del cordobés refiere que el inicio de la vida no es, como se ha pensado convencionalmente, el nacimiento. El origen de la existencia puede despuntar en los pequeños detalles; así, a lo largo de toda la obra es posible advertir el cariño con el que se trata la cotidaneidad y las tareas nimias del día a día. Para deconstruir aún más la génesis lineal de la vida, y como reza la contratapa, "*Cuenta atrás* es un trayecto al revés que va desde la luz hasta la sombra, desde la corola hasta la semilla".

El filólogo cordobés prosigue con *Cuenta atrás* una incipiente y prometedora carrera. Años atrás publicó *Cancionero moral de un poeta menor* (2017); *El viaje heroico* (2014), también laureado con el Premio de Poesía Fray Luis de León; *Náufragos* (2010)... También probó suerte con la prosa: *Viaje al Parnaso* (1999). Sin

¹ Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto “Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos” (DIALOMOM). N° ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

embargo, esta última obra presenta numerosas diferencias con las anteriores, y ahora me refiero especialmente a las del género poético.

Antes de abordar el contenido textual, estimo oportuno iniciar este comentario sobre el libro desde su propia génesis: la cubierta. La ilustración que aparece estampada sobre un fondo de líneas verticales en tonos rosicler un carricero común, criatura que da nombre a la composición número cuarenta y uno. Dicho pájaro es un ave de pequeño tamaño autóctono de África. La explicación de que dicha iluminación presida el ejemplar aparece en el propio poema. Para los colores, los dos primeros versos: "Me levanto temprano, el día apenas / una franja rosada en la espesura" (19); para el carricero, cuatro versos del final: "Y de pronto sucede: un carricero / aparece y se posa sobre el agua. / Y las ondas se expanden suavemente. / Y vibra la mañana en un susurro" (19). El carricero de la tapa resume el leitmotiv de la obra, que no es otro que la invitación a contemplar las cosas más sencillas de nuestro alrededor, puesto que en ellas se halla la génesis de todo lo que es el ser humano.

Es evidente el ejercicio de depuración del lenguaje que David López Sandoval ha emprendido para la redacción de *Cuenta atrás*. El estilo que presenta es simple, sin florituras o enredos retóricos, y en esa técnica radica el encanto de sus versos, así como el potencial de estos para clavarse en el alma de quien los lee sobre el papel. No obstante, considero necesario manifestar que se trata de una falsa sencillez, o en términos políticamente correctos, la aparente simpleza es solo una proyección superficial. A través de referencias a numerosos elementos del mundo cotidiano, el poeta puede insertar reflexiones de gran profundidad que, subliminalmente, llevan al lector a plantearse los mismos dilemas. Me refiero, por

ejemplo, al poema "Democracia". A través de una interconexión de nociones nada afines, al menos *a priori*, el autor expone una compleja y original reflexión sobre la eternidad.

Conforme se avanza en la lectura de *Cuenta atrás*, la persona que sostenga el poemario entre sus manos advertirá que el título contiene una invitación a disfrutar de la vida y a valorar cada segundo de esta; algo así como el tópico renacentista del *Carpe diem* adaptado a la sociedad del siglo XXI. David López Sandoval quiere advertir de que la hoja de ruta del ser humano comienza en un punto determinado, pero va mutando y adquiriendo nuevas dimensiones conforme avanza. De hecho, la segunda definición de "génesis" que la RAE refleja en su diccionario es esta: "serie encadenada de hechos y de causas que conducen a un resultado". De esta explicación se extrae el siguiente axioma antropológico: a toda génesis le sigue un proceso de retroalimentación donde el individuo terminará de construir su esencia al ponerse en contacto con las idiosincrasias de los demás, generando así relaciones sinérgicas. Así lo expone el autor en el poema "No temas a la vida" y lo sintetiza en los siguientes seis versos: "La vida te convierte / en alguien importante: / el cruce de caminos / de miles de personas / la parte necesaria / para explicar tu mundo" (60).

Dentro de esa noción de "disfrutar el momento", el poeta prefiere entender la incertidumbre como parte del juego que supone vivir. Por eso cada poema es una invitación a valorar las pequeñas cosas cotidianas, a enamorarse intensamente y sin miedo al fracaso, a ganar, pero también a saber perder e, incluso, a rendirse sin sentir vergüenza. Prueba de ello es el soneto titulado "Carreteras", donde el autor se deshace de los límites prefijados en favor de la libertad y del libre albedrío, otra

de las teorías con las que, inherentemente, se ha relacionado la génesis del ser humano: "Odio la línea recta, / odio el trayecto / que traza un objetivo al ser marcado, / odio el azar que nace mutilado / y que encerramos luego en un proyecto. / Amo la línea curva, amo el efecto / que ofrece un horizonte alabeados; / de todos los exilios que he probado / el zigzagueo es mi predilecto / (20).

A lo largo de este poemario se tratan algunas de las preocupaciones centrales del ser humano presentes a lo largo de toda la historia; una de las más importantes es el amor. David López Sandoval canta a varios tipos de amor; como el materno, al que dedica el poema "Antes del viaje", donde el beso de su progenitora se convierte en la luz que el poeta verá cuando muera, pues es el momento más puro y feliz de su vida. Sin embargo, el filólogo cordobés defiende con vehemencia que el amor debe ser algo valiente y descubierto. Rechaza así cualquier conducta que pretenda esquivar el rechazo o la decepción y ensalza los amores imposibles como, paradójicamente, los más humanos. Me refiero, por ejemplo, a la increíble sensibilidad de los últimos versos de "Limerencia": "Solamente a las vidas / anodinas y grises / se las ha protegido / del amor imposible" (30).

En conclusión, el último poemario de David López Sandoval es un canto vital, esperanzador y, sobre todo, rompedor. A través de un estilo depurado, fresco y sorprendentemente cotidiano, el poeta consigue encandilar a quien lee. De esta manera, los versos de *Cuenta atrás* simbolizan un metafórico vuelo en parapente por el transcurso vital. Desde las alturas, se muestra cada recoveco de la vida, entendida como un camino que va desde el punto A hasta el punto B; no obstante, ni A es el nacimiento ni B es la muerte. El autor canta a los nuevos comienzos,

mostrando cómo, a veces, el inicio está en el primer beso de una madre a su criatura, en la primera carta de amor o en la primera contemplación matutina, desde la mesa de la cocina, de los primeros rayos del sol.

Sergio Montalvo Mareca

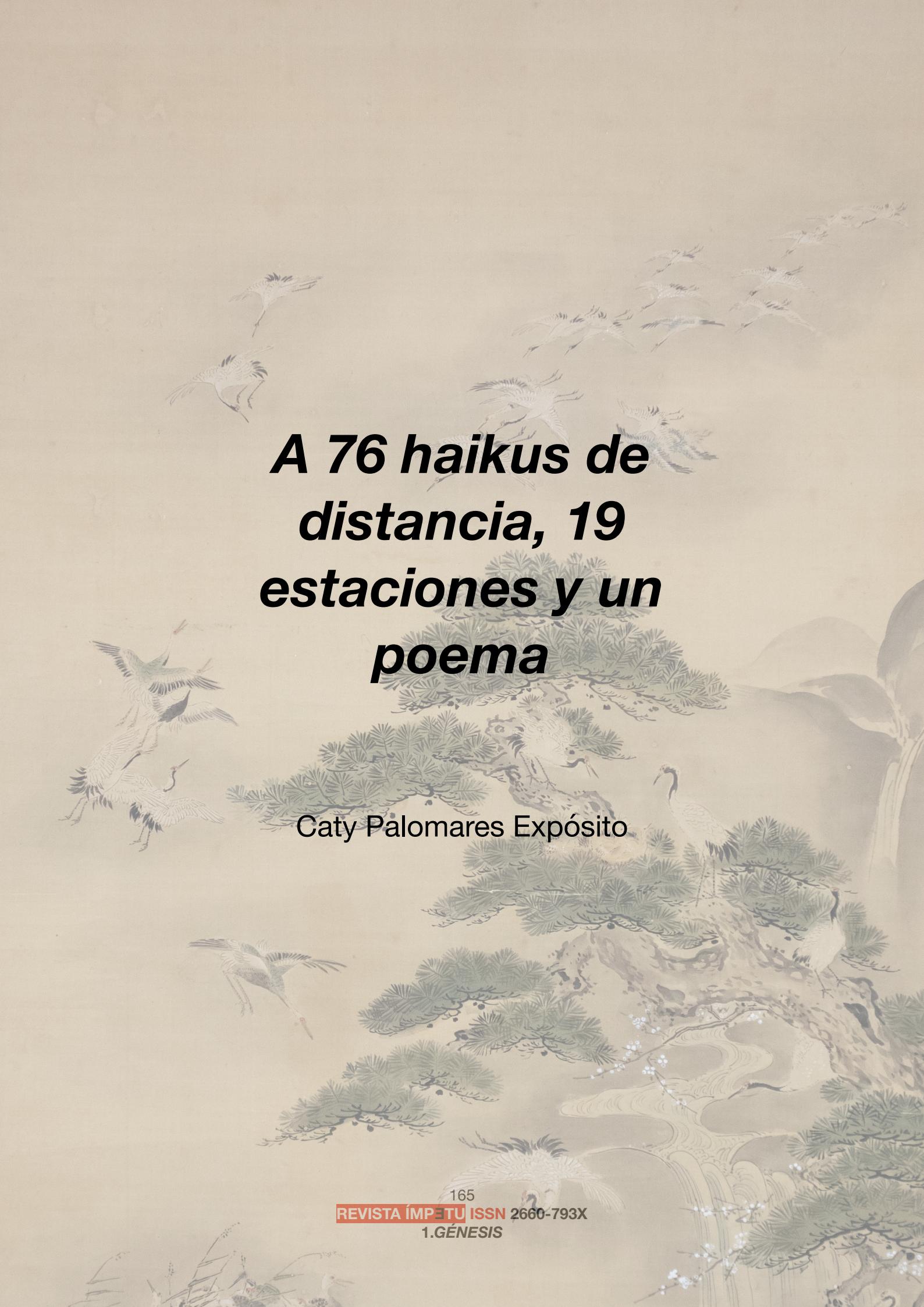
江戸百景

先達より
五神の奥内
門実庵の里
をぞうす

HAIKUS Y ESTACIONES



CATY PALOMARES EXPÓSITO



A 76 haikus de distancia, 19 estaciones y un poema

Caty Palomares Expósito

Die Rose ist ohne warum; Sie blühet, weil Sie blühet...

Angelus Silesius

La rosa es sin porqué

Jorge Luis Borges

*Estos poemas los desencadenaste tú,
como se desencadena el viento,
sin saber hacia dónde ni por qué.
Son dones del azar o del destino,
que a veces
la soledad arremolina o barre;
nada más que palabras que se encuentran,
que se atraen y se juntan
irremediablemente,
y hacen un ruido melodioso o triste,
lo mismo que dos cuerpos que se aman.*

Ángel González

Cuestiona el ángel
la rosa. Inexplicable.
Es sin porqué.

Acierta el trino
en pensamiento. Va
hacia su altura.

La complacencia
de la nube ascendiendo.
Entre las manos.

A medianoche.
Un solo pensamiento.
Y no hay distancia.

Al este, el sol
nace. Nívea danza
ya se presente.

Los gestos son
en las pequeñas cosas.
Extraordinarios.

También la luz
en la noche, se dice.
Y está callada.

Lejos y exótico.
Un nombre reverbera
como paisaje.

Geometría.
En tejidos chimú
y túnica unku.

Con la totora
los Uros aman. Hacen
blanda la tierra.

Lindos metales.
Joyas de hilos, cuentas.
Adornan ponchos.

Tejen sus telas
de alpaca natural.
Hacen abrigo.

¿Cómo es la voz
al despertar el día?
¿Origen? ¿Tierra?

La voluntad.
No requiere razones.
Solo deseo.

En tierra firme:
terrazas al cultivo.
Hogar y vida.

Abiertamente
la verdad en la noche.
Para inventarla.

Extraño idioma.
Quiere decir: te extraño.
Pero se calla.

La madre tierra
vive, sílaba a sílaba
se comunica.

¿Alcanza apenas
real el pensamiento
a conocerse?

Es danza hierática.
Ofrenda de la vida.
La identidad.

La pachamama
si miras natural
dentro de ti.

Amanecer.
Como luna sin noche
entre su imagen.

Vivos colores.
Para la intensidad.
No existe olvido.

Un fiel adagio.
Como furtivo amante,
el pensamiento.

En cada piel
arde idéntico el sol
que lo contempla.

Se acerca el río
natural a la altura
de la montaña.

Como se siente
una gota de lluvia
bajo la piel.

Pureza extrema
al pensar en tu nombre
tan invisible.

Distancia a medias.
Los besos cuando están
al otro lado.

Como se dicen
el sueño y la caricia.
Para que lleguen.

Impertinente.
El tiempo. No me lleva
donde el deseo.

Avista el cóndor
las aguas del Pacífico.
Inmensas alas.

Porque gobierna
a los demás sentidos
el atreverse.

Digo tu nombre
y arriesgo sus fonemas
en cada sílaba.

Sombra y espejo,
pasada la tormenta,
el agua clara.

Como al azar,
imitas la serpiente.
Su enredadera.

Vivir la imagen
hasta que, ya palabra,
tú me la digas.

Neologismo.
Sapiosexualidad.
Pureza extrema.

¿Cómo se dice
en otro idioma más
echar de menos?

Suma sagrada:
serpiente, puma, cóndor.
El tiempo duerme.

Nos encontramos
y empiezo a comprender
el porqué nos.

Dueño de sí.
Río a contracorriente.
El Urubamba.

Apenas sé
la lógica del agua.
Pero la bebo.

Es la verdad
privilegio en la noche.
También la sed.

No te conozco.
Apenas sabes quién soy.
Y sin embargo.

Palabras lentas,
no dichas. La embriaguez
de su grandeza.

Darte la voz
para que sientas alto.
El pensamiento.

Perderme en ti,
y que seas consciente
del laberinto.

Razón de amor,
sabes que no es real,
pero seduce.

Frente a tus ojos
con palabras, imágenes.
Y con silencios.

Muerdo tu boca
y late fuerte el júbilo.
Beso la vida.

Cincel, martillo.
Aturde las esquinas.
Y redondea.

Entrar despacio
para dejar constancia
de cada huella.

Todo el amor
del mundo, en esa rosa
que hoy cortaste.

De igual altura
yo quisiera palabras
al pensamiento.

Como se enredan
tu lengua con la mía.
Hacen idioma.

Mirarnos cerca.
Cuando el tiempo nos hace.
Y detenernos.

Hojas de coca.
Junto al uacarí rojo
y el guacamayo.

Entre mi cuerpo
y tu almohada. La luna.
Tan de repente.

De dos el mundo.
Si vale la palabra.
Complicidad.

Puedes cerrar
los ojos, pero ahí
sigue la noche.

La luz se dice.
Mírala en el idioma
de su silencio.

Dicen los ojos
si a tiempo el vuelo, miran.
Hacen en lo alto.

Puedes enredar
con mil cosas al tiempo.
A él te llevan.

Y si este sueño
es plácido, por qué
su insomnio ahora.

¿Es al azar
o me ofreces tomar
lo que deseo?

En el poema,
el alma de la rosa.
Sin desencanto.

Solo si quiero
inventarte, yo aprendo
a creer en ti.

Pierdo la cuenta
de las veces que al sol
yo te he mirado.

Déjame ver
qué guardas, sin recelo.
Déjame verte.

Sin tu lenguaje,
me vencen los colores.
No existe lienzo.

Es literal:
la letra para el beso
se hace cursiva.

Y en su concepto,
la vana rosa es sacra.
Sin religión.

Aprende el sol.
Desde temprano sabe
la quemadura.

Como se cubre
la flor en la maleza.
A tu cuidado.

Mientras me besas,
tu cintura cabalga
sobre su sombra.

ÍMPETU