

IMPETU

N.º 2: MÁS ALLÁ DEL ARTE



N.º 2: MÁS ALLÁ DEL ARTE

Director y CEO

Francisco Cantero Soriano

Consejo editorial

Noelia AVECILLA Blanco

Irene Cortés Arranz

Ana Díaz Correa

Consejo de redacción

Jane Birkerland

Portada

Suso33 (www.suso33.com)

ÓPTICAS

Fotografía: Laura de la Rosa (IG @lau_delarosa)

Maquillaje: Tamara Osorio Macho (IG @tamaraosorio_mua)

Peluquería: La Troupe (IG @latroupe_hairsculpture)

Modelo: Nuria Alcántara de Llave (IG @nuralcantara)

Maquetación, edición y dirección creativa

Francisco Cantero Soriano

14 de mayo de 2020

Jaén, España.

ISSN 2660-793X

impeturevista@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 usen para cualquier propósito legal y de acuerdo a la licencia Creative Commons [Atribución-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/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](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Todas las imágenes incluidas en este número son de Dominio Público o cedidas por los autores a ÍMPETU.

visita

www.revistaimpetu.org

MÁS ALLÁ DEL ARTE

14 DE MAYO DE 2020

- | | | |
|--------------------------------------|-----|---|
| Francisco Cantero Soriano | 7 | SALUDO DEL DIRECTOR |
| Manuel Moranta | 8 | LUX AETERNA |
| Suso33 | 10 | DIALOGARTE |
| | 15 | INVESTIGACIÓN |
| | | EDAD MEDIA |
| Francisco Cantero Soriano | 16 | <i>Simbolismo, mito y fantasía: la concepción y la imagen del unicornio a través de los textos bajomedievales (1300-1500)</i> |
| Noelia AVECILLA Blanco | 40 | <i>Miniaturas medievales en las Cantigas de Santa María: compendio literario, pictórico y musical</i> |
| | | RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO |
| Víctor Antonio Peralta | 55 | <i>Cervantes: más allá del texto</i> |
| Inmaculada Cózar Martínez | 70 | <i>Tradición de la técnica ecrástica y su plasmación en la obra de teatro "La Santa Liga" de Lope de Vega</i> |
| | | SIGLO XVIII Y SIGLO XIX |
| Ana Díaz Correa | 82 | <i>Cuando el texto se encuentra con el escenario: Rosario de Acuña y Elisa Boldún en "Rienzi el Tribuno" (1876)</i> |
| María del Valle Baurre García | 96 | <i>"Ut pictura poesis" en el "Arte de las putas" de Nicolás Fernández de Moratín y "Los caprichos" de Francisco de Goya</i> |
| | | SIGLO XX Y SIGLO XXI |
| Elena Moncayola | 117 | <i>Más allá de las vanguardias y el régimen: el Postismo</i> |
| Andrea Carretero Sanguino | 135 | <i>El tríptico de la transgresión: cuerpo, herida y redención en los textos de Angélica Liddell</i> |
| Javier Rubio Manzano | 150 | <i>Conexión establecida: literatura y formato televisivo en "Aire nuestro" (2009) de Manuel Vilas</i> |



LE CHAT NOIR

Ana Díaz Correa 168 *Sino sangriento*

DISTRITO ACTUALIDAD

Noelia AVECILLA Blanco 172 *Sibilario* (2018) de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier

ÓPTICAS

Laura de la Rosa 178 *A las orillas del Nilo*
Tamara Osorio Macho
La troupe
Nuria Alcántara de la Llave

Verónica Aranda "El Cairo", *Postal de Olvido*

Irene Cortés Arranz 183 **FEDERICO 2.0**

HAIKUS Y ESTACIONES

Caty Palomares Expósito 188 *5 ESTACIONES EN EL ARTE (Las imágenes)*



SALUDO DEL DIRECTOR

*Bendito sea el día, el mes, el año
y la estación, el tiempo, la hora, el punto
en que nació Poesía
que sabe hablar con Dios y nunca muere*

Raquel Lanseros

Incertidumbre, miedo e incredulidad. Hace tan solo dos meses mirábamos hipnotizados en éxtasis a *Génesis*. La preocupación nos perseguía y las minucias del tiempo dominaban fundamentales en su existencia. El futuro se consolidaba en un aquí y un ahora, en algo por lo que luchar a diario. El gran aparato vomitaba sobre las calles una y otra vez, periódicamente, y la gran bestia rugía invencible a vertiginosa velocidad.

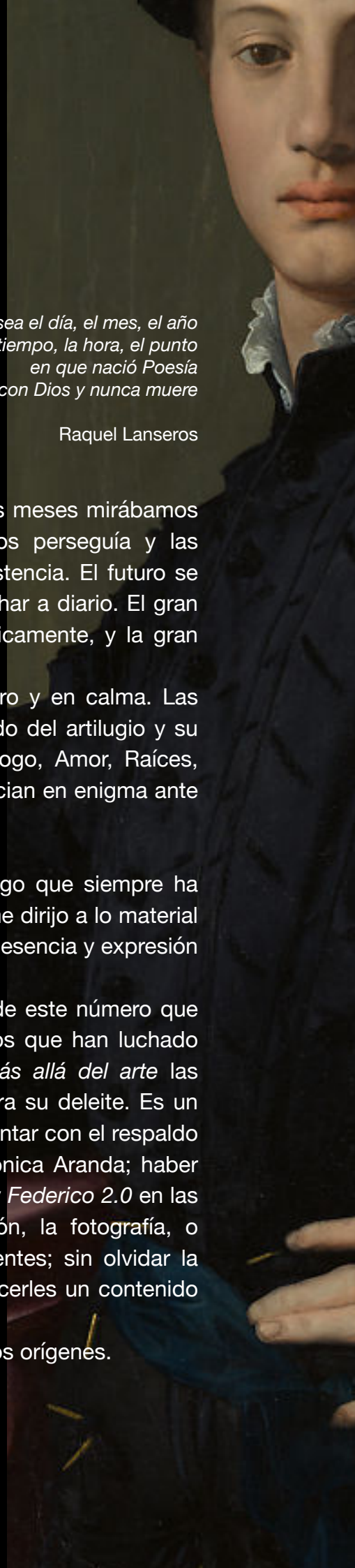
Interrogantes, deseos y negación. El mar quedó oscuro y en calma. Las olas brillaban ante el silencio de la humanidad. El resultado del artificio y su ego se divertían cuestionándose. Autoconocimiento, Diálogo, Amor, Raíces, Literatura, Cultura y Respeto se besan. Las perlas se acarician en enigma ante la indómita luz.

En este segundo número de *Ímpetu* les ofrezco algo que siempre ha estado junto a nosotros y nunca nos ha abandonado. No me dirijo a lo material o a aquello que queda por alcanzar, sino a la más profunda esencia y expresión humana: el Arte.

A través de nuestras páginas deseo que disfruten de este número que rinde homenaje a todos y cada uno de ustedes. Todos los que han luchado cada día para que todo fuera más fácil. Por ello, en *Más allá del arte* las diferentes disciplinas se acarician, besan y consolidan para su deleite. Es un verdadero honor tener en portada y entrevista a Suso33; contar con el respaldo de poetas como Caty Palomares, Manuel Moranta y Verónica Aranda; haber crecido con nuevas secciones como *Le chat noir*, *Ópticas* y *Federico 2.0* en las que dialogamos con otras disciplinas como la ilustración, la fotografía, o simplemente homenajeamos con cariño a nuestros referentes; sin olvidar la labor de investigación de nuestros profesionales para ofrecerles un contenido fruto de la sinergia entre las disciplinas artísticas.

Sin más dilación les dejo al encuentro con sus propios orígenes.

Un saludo,
Fran Cantero



Manuel Moranta nació en Tarragona en 1979. Afirma que desde temprano encontró dos grandes aficiones: dibujar y jugar al fútbol, aunque no sabía hacer ni una ni la otra. Es licenciado en Derecho y cursó un máster de Práctica Jurídica. Sin embargo sus mejores armas son el pincel, el acrílico y la tinta china. A su vez, su expresión se fundamenta a través de tres colores planos: el rojo, el negro y el azul. Es director creativo desde hace diez años. Imparte talleres de ilustración y fotografía conceptual. Es experto en *dibujofrases* o “aforismos en los que las palabras ceden la mitad de su país a los dibujos”.

Creación, reflexión y concretismo. Para el autor el poema es lenguaje es “**El dedo sobre el vaho y la arena, la pluma sobre el papel y el pincel sobre el guijarro (de lo efímero a lo permanente)**”.

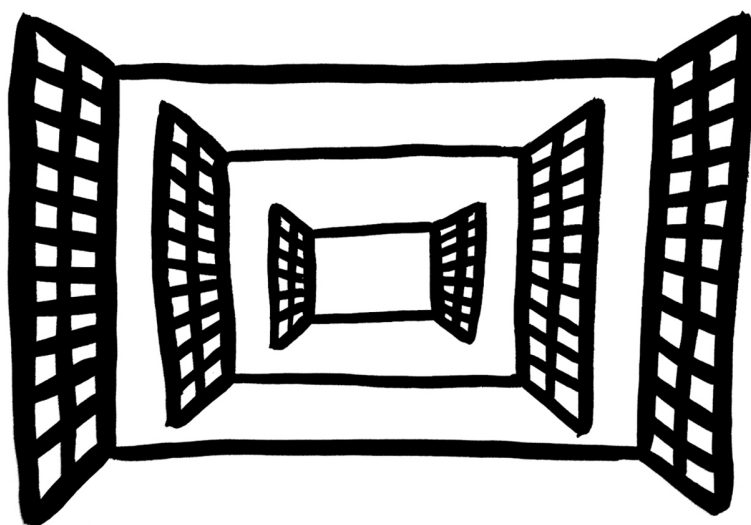


LUX AETERNA

MANUEL MORANTA

IG: [@manuelmoranta](https://www.instagram.com/manuelmoranta)
www.manuelmoranta.com





fuera es la ventana infinita

DIALOGARTE

GRAFFITI ES CULTURA y **SUSO33**



@sus033 - sus033.com

REVISTA **IMPETU** ISSN 2660-793X
MÁS ALLÁ DEL ARTE

Entrevista a Suso33 por Irene Cortés Arranz

Conocí a Suso33 (Madrid, 1973) durante el verano de 2018, en un curso sobre arte, literatura y comunicación. Estaba en la primera fila de asientos, participando del encuentro un día antes de su conferencia, interesado por lo que sus compañeros decían sobre poesía visual. A la mañana siguiente, durante su charla, lo comprendí todo. Él no es un artista al uso. Este escritor de grafiti lleva a evolucionar su obra desde lo más profundo de su ser, haciéndola cambiar y crecer a la par que su propia persona, preguntándose constantemente por aquello que sienten tanto él como los receptores de su producción artística.

Suso33 es un aventurero que camina de la mano de todo aquello que le mueve por dentro. No teme a nuevas experiencias que le conduzcan a, como él dice, seguir jugando. Y esa inocencia que no abandona su proceso creativo lo hace especial. Su dilatada carrera abarca varios escenarios: desde el grafiti a la pintura de acción, el muralismo, el videoarte, la *performance* y la escenografía, además del comisariado de grandes exposiciones. La ópera, el teatro, la danza, el cine, la música y la televisión beben también de su ingenio creativo.

Mediante sus obras, Suso33 nos envuelve en un mundo de ausencias, presencias, pinturas negras, rostros parlantes, figuras que bailan, ciudades cuyos cimientos son mensaje del mundo que habitamos, símbolos diversos y palabras que nos llevan a viajar a través de las paredes o de cualquiera que sea el soporte que este artista plástico interdisciplinar elija, para que sintamos, reflexionemos y nos paremos a preguntarnos, en ocasiones, sobre nosotros mismos. Hay poesía en cada uno de sus trazos, por eso, como él mismo quiso dejar patente en la imagen que ocupa nuestra portada, “graffiti es cultura”.

IRENE: ¿Quién es Suso33?

SUSO33: Alguien que nunca lo ha tendido claro y con la incertidumbre presente; pero, eso sí, con aptitudes plásticas y artísticas que me permiten seguir jugando y explorar jugando.

IRENE: ¿Con qué edad comenzaste a experimentar con el arte del grafiti?

SUSO33: A los once años empecé a firmar en las paredes sin pensar en arte, pero, desde antes, ya dibujaba. Fue mucho después cuando comencé a aventurarme en "el arte del grafiti".

IRENE: ¿Qué emociones te aportaba empezar a formar parte de un mundo que tenía sus propias normas?

SUSO33: La incertidumbre de no conocerlas y experimentar el descubrimiento, el aprendizaje, el encuentro de algo desconocido... ¡eso era maravilloso!, un mundo en una dimensión paralela en el espacio, en el tiempo; y entrar y salir de él suponía una ventana, una puerta, un refugio, una salida.

IRENE: ¿Cuándo fuiste consciente de que querías dedicarte a esto?

SUSO33: Nunca. Siempre dibujé, nunca dejé de hacerlo y siempre quise aprender.

IRENE: ¿En qué ha cambiado el artista que empezó respecto del que hoy eres?

SUSO33: Era muy niño y lo sentía como una necesidad y la forma de expresión con la que me encontraba más cómodo. Ahora tengo claro que es mi vida, con lo bueno y lo malo que tiene estar tan comprometido conmigo mismo. Aún así, sigo sintiendo la misma emoción pero sobre diferentes aspectos. También soy más viejo y mi cuerpo ha cambiado mucho, me agota el exceso de comunicación y, sobre todo, de gestión, cosa que antes no hacía.

IRENE: ¿Podrías confesar alguna experiencia que te haya marcado en tu carrera profesional?

SUSO33: Haber puesto en valor el trabajo de otros, principalmente el del antropólogo visual y amigo Henry Chalfant; él ha sido una grandísima influencia

para mí desde bien joven, antes de conocerle, y, después de conocerle, más aún como persona. Gracias, Henry.

IRENE: ¿Qué busca transmitir Suso33 con sus obras?

SUSO33: No lo tengo definido; habitualmente, prefiero insinuar y que quien lo reciba pueda generar un diálogo y articular su propio mensaje, si es que lo pretende, pero, sobre todo, transmitir emoción y emocionarme también yo con aquello con lo que juego, viviendo intensamente, aunque a veces conlleve cierto sufrimiento...; en realidad, esperanza y creer que los sueños, solo por ser sueños, ya son una realidad que puedes llevar a cabo con ilusión, con emoción, con amor..., con mucho amor.

IRENE: Desde tu punto de vista, ¿existen varias disciplinas artísticas bien diferenciadas o el arte tiene la capacidad de cambiar de aspecto, de mezclarse y de ser un todo?

SUSO33: No sé lo que es el arte en la actualidad, aunque haya muchas cosas artísticas. Hace tiempo que me alejo de aclarar o buscar respuestas. Obviamente, desde la perspectiva de la forma, sí que hay diferentes maneras de expresar el arte, pero me emocionan más las que surgen desde el interior, que otras que tan solo gozan de virtuosismo formal, aunque en ocasiones también me conmueva la belleza de lo meramente estético o de aquello que ha surgido a través del pensamiento o de la reflexión.

IRENE: Hay un tópico literario muy conocido, el 'carpe diem', que, como sabes, exhorta a disfrutar del momento presente. Sin embargo, ¿qué tipo de proyectos querrías desarrollar en el futuro? ¿Qué le queda por explorar a Suso33?

SUSO33: Explorar, investigar, jugar, equivocarme, confundirme y poder ver más atardeceres y amaneceres que me inspiren, eso me queda, pero, sobre todo,

deseo poder tener apoyo para agilizar los procesos creativos y de gestión y, así, centrarme en lo que considero verdaderamente importante.

IRENE: Una vez me dijeron que el grafiti era un grito, un dibujar para ser escuchado. ¿Cuál es tu mensaje como artista?

SUSO33: No lo sé, pero sí tengo claro que siempre me ha gustado experimentar con los diferentes lenguajes artísticos y sus disciplinas. Desde luego, si el grafiti tuviera que ser algo, sería un grito por la libertad de expresión.

A close-up detail of a painting, likely by Diego Velázquez, showing the face of a young girl. The girl has a pale complexion with visible cracking in the paint, particularly on her forehead and cheeks. Her eyes are dark and looking slightly to the left. Her hair is dark and curly, with a large, translucent butterfly perched on it. The butterfly's wings are rendered with intricate detail, showing veins and a shimmering, iridescent quality. The background is dark and textured. A white rectangular box with the word "INVESTIGACIÓN" in black and red text is overlaid on the center of the image.

INVESTIGACIÓN



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 07/03/20

***Simbolismo, mito y fantasía: la
concepción y la imagen del unicornio
a través de los textos bajomedievales
(1300-1500)***

Francisco Cantero Soriano

Auburn University, Alabama - franciscocanterosoriano@hotmail.com

#unicornios
#simbologíamedieval
#mito
#literaturaespañolabajomedieval



Simbolismo, mito y fantasía: la concepción y la imagen del unicornio a través de los textos bajomedievales (1300-1500)

Francisco Cantero Soriano

RESUMEN: El presente trabajo analiza y estudia la representación simbólica del unicornio en los textos tardomedievales desde el año 1300 al 1500 contenidos en el Corpus Diacrónico del Español (CORDE), atendiendo a sus variantes narrativas y hermeneúicas en el contexto medieval. El unicornio se define por su pluralidad de significados, y es por ello por lo que este trabajo pretende demostrar la presencia física y la relevancia social de este ser en la Baja Edad Media.

Palabras clave: unicornios, simbología medieval, mito, literatura española bajomedieval

Symbolism, Myth and Fantasy: the Definition and Image of the Unicorn through the Late Medieval Texts (1300-1500)

ABSTRACT: This article analyses and examines the symbolic representation of the unicorn through the late medieval texts from 1300 to 1500, indexed in the Spanish Diachronic Corpus (CORDE). It pays special attention to the narrative and hermeneutic variants of its use in the medieval context. The unicorn is defined through its multiplicity of meanings. This research attempts to demonstrate the physical presence and the social relevance of this mythical being in the late Middle Ages.

Keywords: unicorns, medieval symbolism, myth, Spanish Peninsular Late Medieval Literature

Simbolismo, mito y fantasía: la concepción y la imagen del unicornio a través de los
textos literarios bajomedievales (1300-1500)

Francisco Cantero Soriano

“El unicornio [...] es como una huella. Si la
huella existe, tiene que haber existido *algo a lo que la
huella pertenece* [...] es la huella de una idea”

Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (1980)

Aprender a interpretar el mundo medieval puede desenmascarnos placeres y perspectivas desconocidas que los paradigmas clásicos de la investigación filológica han ensombrecido. Y es que de manera indudable, la distancia temporal que nos separa de un lector del medievo puede enturbiar nuestro propósito en un estudio, donde lo enigmático se magnifica.

El lector medieval se define de una manera muy diferente al moderno, por la doctrina teológica y por la propia cosmología del mundo. Es decir, de acuerdo con Jauss, para acercarnos a percibir la alteridad de un mundo tan lejano, es necesario reconstruir un horizonte de expectativas en los destinatarios para los que el texto fue compuesto (27). Como lectores del siglo XXI, nociones como la diferencia entre ficción y realidad parecen ser obvias. Sin embargo, debe apreciarse que tal distinción no existía en el mundo medieval, y que la función de la lectura en la época no cumplía un mero deleite, sino tanto una enseñanza, como una propia conformación de la realidad humana en la que la realidad poética y la realidad histórica se fusionaban, como se observa en los mitos recogidos en la *General estoria* de Alfonso X.

En esta arcana conversación con el pasado, siendo lectores modernos, debemos dar un giro a nuestra propia expectativa estética y, de alguna manera, recuperar una especial sensibilidad para comprender la importancia de lo simbólico, de lo sobrenatural y lo invisible que se daría por supuesto en un lector del siglo XIV. Es más, por la propia naturaleza de la tradición medieval, estos símbolos y alegorías parecen mutables en un “proceso de formación y conservación, de transformación y renovación del canon estético” (Jauss 27). Y es que, ciertamente, los cambios históricos y culturales —como pueden ser el pensamiento renacentista, el auge de la Ilustración, la estética cristiana o la interpretación historicista del siglo XIX— han actualizado el potencial de las figuras simbólico-semánticas presentes en los textos a través del tiempo.

Teniendo en cuenta las características arriba mencionadas, el propósito de este artículo es examinar la figura de una criatura —o bestia— que nunca existió, pero que, sin duda alguna, sigue fascinándonos perpetuándose en nuestro imaginario desde hace más de tres mil años: el unicornio.

Estos animales causaron un gran revuelo en Occidente durante la época medieval cristiana, pero existen referencias orientales que los remontan a tiempos mucho más anteriores como son: el relato épico hindú *Mahabharata* (III a.C.) en el que el unicornio posee cuerpo humano y se aleja al bosque al enamorarse de la hija de un rey; o el unicornio luminoso chino (Ch'i-i-Lin) que habita en el bosque y posee voz como una campana de un monasterio, pero es completamente inofensivo (ARAS 696-97). No obstante, según el experto en simbología medieval Juan-Eduardo Cirlot, su imagen posee características fisiológicas que parecen ser generales comúnmente: “caballo blanco con un solo cuerno que le brota de la

frente” aunque, como bien observa, en otras filosofías como la esotérica puede llegar a tener distintos atributos como “cuerpo blanco, cabeza roja y ojos azules” (Cirlot 453-54). Sin embargo, la interpretación de su significado no coincide en casi todos los expertos, ni en los bestiarios medievales, pero existen acercamientos. El unicornio se presenta como un ser poderoso que, en la mayoría de los textos y representaciones artísticas, se encuentra relacionado con una doncella o virgen. Esta situación y el propio interés social en cazarlo, enfatiza su significado ya que es presentado como un animal con voluntad propia e indomable. En esta captura, la doncella o virgen posee el misterio en esta mística ecuación, puesto que se suponía que era su propio aroma virginal la única característica que atraería a la fiera. Es decir, cuando la bestia se rinde al descanso en el regazo de la dama, los cazadores aprovechan para abatirla y comenzar su andadura cinegética. Por otra parte, se debe subrayar que según la simbología cristiana y la leyenda o mito del unicornio, el



Bretagne, Maître d'Anne de. "The Unicorn Surrenders to a Maiden." *Unicorn Tapestries*, 1495-1505, The MET Museum.

animal se convirtió no solo en un símbolo de pureza y virginidad, sino que también se relacionó con la encarnación de Cristo en el seno de María.

Con esto quiero argumentar que, la cohesión del mundo real y el mundo literario es evidente por la obsesión popular por encontrar a la fiera, y por la propia metodología que se relata. El unicornio posee un alto valor por su cuerno y por los poderes mágicos que se le atribuyen. Las creencias que observaremos en los textos medievales relacionan a la fiera con la sanación de enfermedades, la purificación del agua o el contrarresto de los peligros de la vida.

En esta ardua tarea de captar la esencia del unicornio en los textos bajomedievales se ha seleccionado el corpus a través del Corpus Diacrónico del Español de la Real Academia Española de la Lengua (CORDE). De modo que analizaremos el simbolismo y el significado en todos los textos disponibles —en total diez textos y veinticuatro ejemplos— que contienen el término “unicornio” desde el año 1300 hasta el año 1500¹. Estas diferentes variantes narrativas y hermeneúicas en su contexto medieval son la base de este estudio para poder crear una rica visión de este misterioso ser, sin olvidar su propio significado mutable heredado de culturas anteriores.

Los tres primeros textos —*Barlaam e Josafat* (1400), *Libro de los gatos* (1400) y *Ejemplos muy notables* (1450)— pertenecen al desarrollo de la cuentística en la época de Juan II, y especialmente a lo que llamamos *exemplum* alegórico. El interés en estos textos reside en sus acentuadas similitudes narrativas, lingüísticas y simbólicas, que ofrecen indudablemente una imagen del unicornio misteriosa y relacionada con la muerte.

¹ Adjunto en el ANEXO 1 toda la información relativa a los textos y ejemplos: autoría, datación, título y cita textual. Los textos se encuentran citados en las obras contenidas en el CORDE.

En todos y cada uno de ellos encontramos los mismos motivos narrativos: (1) el hombre perseguido por el unicornio; (2) el pozo donde cae; (3) el árbol o arbusto al que se agarra; (4) los ratones que roen las raíces del arbusto; (5) el dragón que amenaza con tragarlo; (6) la presencia de las cuatro serpientes; y (7) la miel que distrae al hombre de otros peligros (Monedero 54). Aunque por otro lado, su objetivo moralizante y espiritual también es uniforme: mostrar cómo los hombres tienden al placer inmoral y terrenal, sin reparar en la muerte igualadora e inevitable.

Y es que, parece que sea el propio género —el del *exemplum*, fábula o *similitudine*— el que nos permita entender la destacada semejanza, casi calco, entre las obras mencionadas, debido a sus orígenes y distintas versiones. Esta obra narrativa de ficción tomó gran importancia a partir del S.XI y, como alega Pérez Martín, “La diversificación actual de los testimonios habla, en buena lógica, de una gran difusión espacial de la obra en la época bizantina” (Pérez 165). Con ello, quiero decir que estos textos poseyeron una larga vida, donde las traducciones y la transmisión escrita aseguraron estas constantes.

No obstante, la simbología del unicornio en todos ellos parece ser clara, puesto que la fiera adquiere un principal protagonismo en el relato y aparece en todos los casos abriendo las fábulas: “Un unicornio yva en pos de un ombre por lo alcançar...” (*Libro de los gatos*). En los tres textos, el hombre se enfrenta a una naturaleza vil encarnada en el unicornio, el árbol, los frutos, las ramas, los gusanos, los reptiles... que termina en una breve moraleja en la que se destaca la relación del animal mitológico con la muerte, y la falta de previsión del ser humano. Como explica el narrador de *Ejemplos muy notables*, la alegoría queda patente con la típica exégesis medieval:

El unicornio tiene la figura de la muerte, la cual siempre persigue e quiere tomar el humano linage. El pozo significa este mundo, lleno de males e de lazos mortales. El árbol en que roían los mures e cortavan es la medida de la nuestra vida, la cual se consume e mengua por las horas del día e de la noche, e se allega al amenguamiento. E las cuatro cabeças significan el estableçimiento del cuerpo humano, de cuatro elementos flacos e apressurables, los cuales seyendo desordenados e turbados desbuélvesse la composición del cuerpo. El dragón muy cruel significa el vientre espantoso del infierno, cobdiciante tomar aquellos los cuales anteponen las presentes delectaçiones a los bienes avenireros. (*Ejemplos muy notables 26V*)

El unicornio en las obras mencionadas posee una relación muy estrecha con el peligro, el misterio y la muerte y, como bien argumenta Begoña Alonso, ocupa un lugar de privilegio junto a criaturas como son el ave fénix o el león (55). Sin embargo, no podemos olvidar la representación en los bestiarios medievales como *monoceros* o *olicornios*, pues son estas las acepciones que nos brindarán características zoológicas como su voz espantosa, su fuerza o su crueldad, que revelan aspectos que nos aproximan al símbolo que adquiere en el entorno medieval hispánico.

Prosiguiendo nuestro análisis, enfatizamos la imagen construida del unicornio en otra obra publicada a finales del S.XV: *Amadís de Gaula*. Este texto proporciona una imagen distinta del unicornio puesto que, en concordancia con su propio género —los libros de caballerías— hace que adquiera rasgos fantásticos y relacionados con el consciente y el inconsciente. La cita pertenece a Libro II, y en concreto al

Capítulo XVIII, titulado “Como el rey Lisuarte vió venir una extrañeza de fuegos por el mar, y lo que avino con ella”. Este título sugiere ya la importancia de la magia, por la antítesis y el oxímoron nacido de la combinación de ambos elementos. El unicornio aparece en un discurso profético-alegórico altamente hermético iniciado por Urganda la Desconocida que, ante la corte del rey Lisuarte y Amadís de Gaula, desea demostrar la veracidad de su magia y sus profecías:

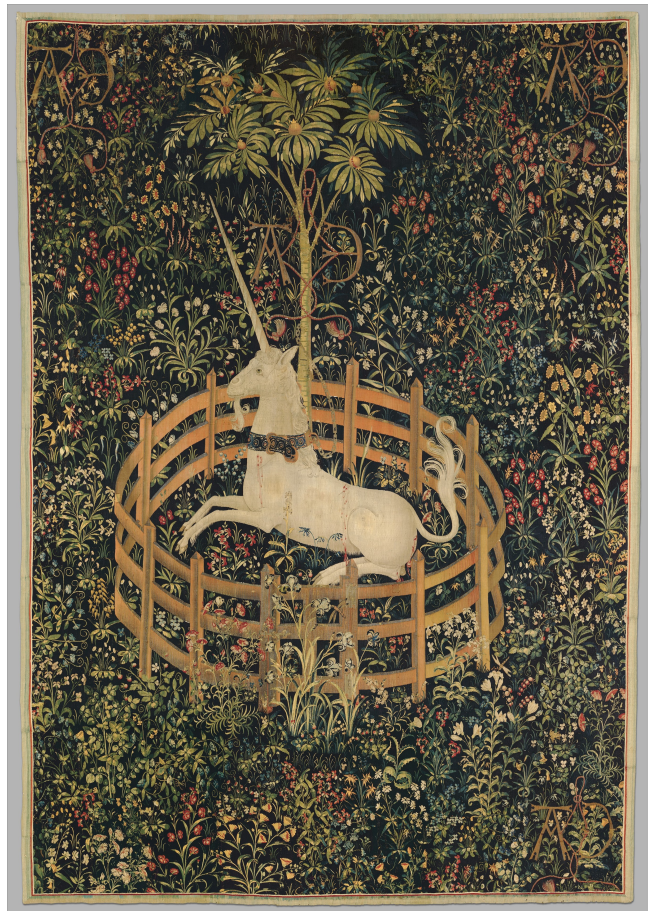
Mas luego descendirán los lobos fambrientos de las ásperas montañas contra el gran culebro, y seyendo dellos vencido con todas sus animalias, encerrado será en una de las sus cuevas. Y el tierno **unicornio**, poniendo la su boca en las orejas del fuerte león, con los sus bramidos le fará del gran sueño despertar, y faziéndole tomar consigo algunas de las sus bravas animalias, con passo muy apressurado será en el socorro del gran culebro puesto, y fallarlo ha mordido y adentellado de los fambrientos lobos, assí que mucha de la su sangre por entre las sus fuertes conchas derramada será. (Rodríguez de Montalvo 858-59)

El uso de esta enigmática advertencia y, específicamente, el símbolo del unicornio, parece contribuir de manera muy especial al significado del texto. Por un lado, su figura es resaltada en esta alegoría no sólo visualmente, sino en su propia narrativa. Es el único animal que brinda vida: “le fará del gran sueño despertar poniendo la su boca en las orejas del fuerte león”; y, en su descripción, se contrapone por a propia imagen, ante los diferentes animales y el espacio que se narra. Hay que mencionar, además, que el uso de su representación en el discurso (altamente conocida en la época) contribuye al atractivo críptico de Urganda la

Desconocida. Es decir, el unicornio en este episodio brinda vida y misterio en el ciclo de novelas de caballerías del *Amadís*.

De la misma época que esta obra, en *La Celestina* y en la primera obra de teatro castellana que aparece relacionada con ella — el anónimo *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*— también se hace uso de la figura del unicornio, pero esta vez aludiendo al antiguo mito relacionado con su caza. La referencia aparece en estos pasajes que recogen, en términos

muy semejantes o idénticos, la imagen convencional del mito en el bajomedievo aunque, por otra parte, como añade Miguel Ángel Pérez Priego, esta coincidencia “puede proceder de un lugar común o de la utilización de una misma fuente, aunque se produce una formulación o un giro expresivo original del *Diálogo* que luego repite idéntico *La Celestina*, lo que hace pensar en una relación de dependencia” (193). Esta alusión a la leyenda del fiero unicornio y a su punto débil encarnado en la belleza y la virginidad de la dama, se contempla en el diálogo en boca de Amor, con el fin de transformar en mansos a los agresivos animales: “A los animales torno / fieros, que con mi centella / de mansedumbre los orno: / es testigo el **unicornio**, /



Bretagne, Maître d'Anne de. "The Unicorn Rests in a Garden." *Unicorn Tapestries*, 1495–1505, The MET Museum.

qu'él se humilla a la donzella.” (*Diálogo* 119). No obstante, la referencia al unicornio recogida en *La Celestina* hace más hincapié en la fuerza de este y sus atributos, aunque se articulan de manera similar: “Porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun hay algunos piadosos, como se dice del **unicornio**, que se humilla a cualquiera doncella.” (De Rojas 125). Todas estas observaciones parecen tener un similar propósito, y es que el uso de la imagen de la bestia en ambas obras se subyace al amor y al erotismo, rasgo fundamental de ellas que representa una transición del pensamiento medieval hacia el Renacimiento. El unicornio es ejemplificado precisamente por la humillación a la doncella, es decir, por el atractivo virginal que ella despierta en él.

Estos dos ejemplos rescatan agudamente el mito de esta criatura², pero sin duda alguna, la obra que ofrece más detalle en su descripción en esta misma línea es el *Jardín de nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba. En su narrativa, el autor expone los procedimientos necesarios para capturar a la bestia, desde el espionaje, pasando por la disposición de la niña hasta su caza: “Dicen que una bestia feroz que se llamaba **unicornio**, así la cazan: espían el monte do anda. Ponen una niña virgen al cabo del monte, que esté allí asentada y bien vestida, y andan los monteros fatigando la bestia con canes por el monte.” (De Córdoba 254). Por el contrario, esta utilización no es solo fascinante por el empleo de la figura, sino por la referencia intertextual a la obra ya mencionada *Barlaam e Josafat*, lo que parece atisbar que esta tuvo un rol fundamental en la expansión del ideario: “Y aun por esto en la profecía de Balaám, el hijo de Dios, se compara al **unicornio**. [...]”

² En concordancia con estas narraciones, otro de los ejemplos más notables de la representación de la caza del unicornio son la serie de tapices flamencos de finales del S.XV, titulados *La dama y el unicornio*, que se encuentran en el Museo Nacional de la Edad Media de París. Estos tapices enfatizan la convivencia entre la dama y el unicornio a través de diferentes escenas, en las que prima lo simbólico y lo erótico.

Donde dice ‘Su gloria es como **unicornio**, porque así como éste viene a las haldas de la virgen, así el hijo de Dios vino en el vientre virginal’.”(Martín de Córdoba 254-55). Simultáneamente, cabe señalar que las referencias a Dios y al vientre virginal desvelan las interpretaciones del unicornio teológicamente relacionado con Cristo. Estudiosos como Wriglesworth plantean que esta imagen del unicornio furioso que se rinde y duerme ante el regazo de la virgen para ser



Autor desconocido. *Bowl with The Virgin and the Unicorn and arms of Matthias Corvinus and Beatrice of Aragon.* 1486-1488, The MET Museum.

cazado, podría de la misma forma representar una alegoría de la encarnación y la crucifixión de Cristo (31). Hecha esta salvedad, nos sorprendemos otra vez con la gran habilidad de la mentalidad medieval para moldear los mitos paganos y cristianizarlos.

Las últimas obras que analizaremos son *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre, *Arte cisoria e Istoría* de Enrique de Villena e *Istoría de las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar. La razón de su conjunto análisis es que, en ellas, el unicornio forma parte de la distribución feudal de la sociedad y posee un rol social determinante. De acuerdo con la ideología medieval, todos y cada uno de los habitantes (incluso los animales) poseen una función, que varía dependiendo del estamento al que se pertenece. Tanto en la obra *Visión deleytable* como en *la Istoría de las bienandanzas e fortunas* se ejemplifican las funciones de los animales en el universo, y de hecho, el unicornio se ve provisto de una clara función, que se

relaciona con la medicina. En la primera obra no encontramos grandes rasgos de cuáles son los atributos medicinales de la bestia, pero la mención de este enfatiza su posición en el mundo:

Dezimos qu'es malo el oso porque come las colmenas e el lobo porque come las ovejas, e el milano porque lleva los pollos; e dezimos qu'es buena la çigüeña porque mata la syerpe, o el **unicornio** por la medeçina, e apropiando el daño e provecho a nosotros, ca non dezimos punto que es malo el gavilán porque mata los pardales, nin tanpoco de los peçes porque comen unos a otros. E esto es por no consyderar cómo la orden del universo es conplida por la diversydad de los animales. (De la Torre 171-72)

Sin embargo, en la obra de Lope García de Salazar, se halla un gran detalle en la descripción de los atributos de la bestia. En una sociedad donde la salud mellaba por las guerras y por la menos avanzada medicina, el unicornio se presenta como una bestia fuerte, celestial e inofensiva, que es capaz de limpiar las aguas nocivas y ponzoñosas que hacen enfermar:

cómo el **unicornio** era dino de alinpiar aquella agua de aquellas ponçoñas. Como solía venir una vez al mediodía a veber allí cada día, como las conpañas estaban quexadas, vieron venir el **unicornio**, que es fuerte animalia e pelea con un cuerno que tiene entre anbos los ojos; e corrió todas las serpientes e animalias de derredor de la çisterna. Corridas, dio salto en el agua, nadando e rebolviéndolo con su cuerno a todas partes; después vevió quanto pudo e fuese a su paso, non [a]catando * cosa contra las gentes ni contra las animalias que redradas del agua estaban, ca las serpientes todas eran idas a sus cuebas acostunbradas. Luego se baxaron las animanias a

vever e luego se fueron como espavoridas de las gentes, ca estaban cada día acostunbradas d'esperar al onicornio para vever, siguiendo su curso, como Dios lo dio a todas las cosas que crió.. (García de Salazar 79V)

Aunque realmente, el interés simbólico de este fragmento se halla en la periodicidad con la que el unicornio baja a diario a limpiar las aguas mientras las personas lo esperan para poder beber. Este pasaje de García de Salazar reafirma dos importantes ideas: en primer lugar, el unicornio no era un ente de ficción en la sociedad medieval y, por otro lado su función en el mundo era primordial para prevenir la muerte³.

En contraposición a esta idea del unicornio y su posición dentro del universo, la última obra *Arte cisoria e Istoría* revela otro tipo de acercamiento al símbolo. En ella, Enrique de Villena establece la diferencia de clases a través de lo culinario, en este curioso tratado del arte de cortar con cuchillo. A través de las páginas del manual se realiza la importancia del saber cortar y servir los alimentos ante el rey, puesto que cualquier tipo de fallo podría ser letal en la salud del soberano. En esta relación metodológica y culinaria, el autor ubica la figura del unicornio dentro de un párrafo, en el que subraya la importancia de la presencia, la educación y las buenas costumbres del trinchador ante el monarca. Entre la limpieza y la apariencia, se destaca la necesidad de poseer anillos con piedras que repelan la enfermedad o la infección, como es el cuerno del unicornio:

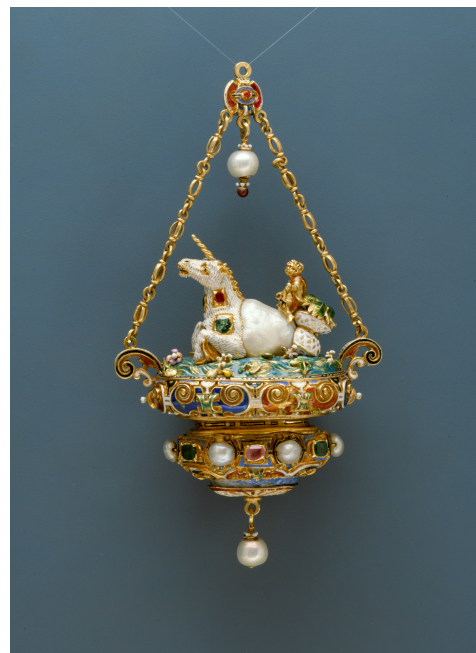
Segundamente, limpieza, trayéndose bien guarnido, segúnt su condición, su barva raída e los cabellos fechos e uñas mondadas a menudo e bien lavado

³ Para reafirmar el ejemplo del unicornio en este mismo contexto, obsérvese el tapiz titulado comúnmente “El encuentro del unicornio” dentro de la serie de tapices *La caza del unicornio* confeccionados alrededor de 1495-1505, y conservados en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Estos tapices escenifican una muy cercana simbología a la que se contempla en los textos bajomedievales.

rostro e manos, en guisa que alguna cosa inmunda en él non paresca. Guárdese de traer botas, mayormente nuevas a forradura que huelga mal al adobo. La cortadura de las uñas sea mediana, non mucho a raíz, limpiadas cada mañana; guarnidas sus manos de sortijas que tengan piedras o encastaduras valientes contra ponçoña e aire infecto, así como robí e diamante e girgonça e esmeralda e coral e **unicornio** e serpentina e bezuhar e pirofilis... (de Villena 143-44)

Este último ejemplo sirve para reafirmar la notoriedad del unicornio y el valor de su cuerno en el mundo medieval que figura entre diamantes y rubíes. Y es que la propiedad protectora de este y sus variopintos usos se ubican dentro del campo de la protección de la salud primaria, más que en un tratamiento oportuno. No resulta extraño que en un mundo medieval, la asistencia al enfermo privilegie a aquellas clases altas en la conocida pirámide social, y por lo tanto, el terror a la enfermedad empiece a extrapolarse a “el peso del oro” (78) —como detalla García García— en una sociedad supersticiosa.

En conclusión, este trabajo atestigua la mágica presencia que el unicornio ha conservado hasta día de hoy en los textos aquí recogidos y analizados. Y es que, para el lector medieval el placer de la lectura no fue meramente estético, sino que también encuentra satisfacción en observar que cada cosa está en el lugar que le corresponde en el universo. Un horizonte del mundo medieval que



Vasters, Reinhold. *Pendant with a Triton Riding a Unicorn-like Sea Creature*. 1870-1895, The MET Museum.

según Jauss, tenemos que reconstruir a través de los textos medievales.

Es, por lo tanto, en esta superposición de símbolos, significados y sentidos figurados, donde la cultura y el mito define la realidad. Todos estos textos bajomedievales nos han acercado al múltiple retrato del unicornio que, de manera indudable, ha estado presente en las culturas en diferente tiempo y espacio; y nos han mostrado cómo es usado, recuperado y readaptado en distintos contextos y tipologías textuales. Y es que la tan afortunada alegoría, que se nos presenta al lector moderno, podía representar para los lectores y oyentes del medievo tanto las virtudes, como los vicios. Sin embargo, como alega Jauss, este mito y sus múltiples significados van más allá del arte y se corresponden con: el mundo interior recién descubierto, relacionado con las pasiones; con la invisible gradación de las instancias religiosas; pero además con el mundo tan feliz que la poesía trovadoresca prometía y representaba por medio del arte.

Bibliografía

- Aizpún Bobadilla, Teresa. "El amor cortés: la 'Weltanschauung' de la literatura medieval." *Cauriensa*, vol. XIII, 2018, pp. 303-24.
- Alonso Monedero, Begoña. "Intersecciones del sentido figurado en el contexto de la predicación medieval: entre el tópico y el 'exemplum' (de nuevo acerca del unicornio)." *Literaturas ibéricas medievales comparadas*, 2012, pp. 53-64.
- Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS). *El libro de los símbolos*. Taschen, 2014.
- Beaujour, Michel. "The Unicorn in the Carpet." *Yale French Studies*, no. 45, 1970, Yale UP, pp. 52-63.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los Símbolos*. 1992.
- Dabord, Bernard. "El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales." *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Cilengua, 2015, pp.15-37.
- Gallardo Luque, Adriana. *La representación del unicornio en la cultura del occidente cristiano plenomedieval*. U Complutense de Madrid, 2019.
- García García, Juan José. "El unicornio y la práctica médica. Segunda parte." *Revista Mexicana de Pediatría*, vol. 68, no. 2, 2001, pp. 76-79.
- Jauss, Hans Robert. "Alteridad y modernidad." *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, edición de Francisco Rico y Alan Deyermond, vol. 1, no. 2, 1991, pp. 26-35.
- Martín Pascual, Lluçia. Reseña de *La fábula en la prosa castellana del siglo xv: Libro del Caballero Zifar, Conde Lucanor, Libro de los Gatos. Antología comentada*, edición de Luzdivina Cuesta torre, Hugo O. Bizzarri, Bernard

Darbord, César García de Lucas, *Revista de poética medieval*, no. 31, 2017, pp. 117-30.

Pérez Martín, Inmaculada. "Apuntes sobre la historia del texto bizantino de la Historia edificante de Barlaam y Josafat." *Eritheia*, no. 17, 1996, pp.159-77.

Ruiz Baños, Sagrario. "El león y el unicornio: variaciones narrativas." *Estudios Románicos*, vol. 5, U de Murcia, 1987, pp. 1237-57.

Solberg, Emma Maggie. *Virgin Whore*. Cornell UP, 2018.

Wriglesworth, Chad. "Myth maker, unicorn maker: C.S. Lewis and the reshaping of medieval thought." *Mythlore*, vol. 25, no. 1-2, 2006, pp. 29-40.

ANEXO I

N.º	Año	Obra	Autoría	Ejemplo
1				“Del omne que yva fuyendo por miedo del unicornio e se subio encima del arbol” (356)
2				“E el xv capitulo. De la semejança del unicornio contra los amadores del siglo.” (362)
3				“Capitulo XV. Semejança del unicornio contra los amadores del siglo.” (386)
4				“Del unicornio ” (386)
5				“Asy que los que sirven a tal señor cruel y malo, e se aluengan del bueno e begnino por voluntad perdida, e sospiran por los negoçios presentes, sotenidos apertados dellos, non an mençion de las cosas avinideras, mas desean sienpre deleytes del cuerpo, e dexando las sus almas peresçer por fanbre e atormentarse por males syn cuenta, asmo ellos ser semejables al omne fuyente de la cara del unicornio sañoso; el qual temeroso” (386)
6	c 140 0	<i>Barlaam e Josafat</i> (manuscrito S)	Anónimo	“por el sonido de las bozes espantables del, fuya muy fuerte por que non fuese cargado del; e commo corriese fuerte, cayo en un pozo; e commo cayese estendio las manos e tomo un arborçiello, e tovoló fuertemente, e puso los pies asy commo en un fundamento e semejole que estava firme, e cato e vio dos mures, el uno blanco e el otro negro, que rroyan, non quedando la rrayz de aquel arborçiello, e ya poco fincava que la cortasen. E aun pensando la fundura dese pozo, vio el dragon espantable por acatamiento echante fuego e catante con ojos crueles, e abriente la boca espantablemente, e cobdiçiante tragarlo. E catando con de cabo aquel fundamento puesto so los sus pies, semejol que via quatro cabeças de serpientes salientes de la pared do estava. E alçando los ojos a suso, vio un poco de miel destellando de las rramas del arbolçiello; pues, asy es, dexando de pensar los males que lo çercavan, conviene saber el unicornio estando de suso muy sañudo querientelo tragar, e de yuso el dragon rrechinante, e el arborçiello que se tajaria ayna, e que avia puesto los pies sobre fundamento deleznable e non fiel, olvidado de tantos e tales males, diose a la poca dulçedunbre de aquella miel. Esta semejança es de aquellos, los quales se llegaron al engaño del presente siglo, la esposiçion de la qual te dire.” (387)

7				<p>“El unicornio tiene la figura de la muerte, la qual sienpre persigue e quiere tomar al humanal linage; e el pozo es este mundo lleno de males e de lazos mortales; el arbolçiello que tajavan los mures non quedando es medida de la nuestra vida, la qual tomamos, e se consume e se mengua por las oras del dia e de la noche, e se allega al tajamiento; e las quatro serpientes significan el estableçimiento del cuerpo humanal de quatro elementos flacos e apresurables, los quales seyendo desordenados e turbados, desuelvese la conposiçion del cuerpo; e el dragon muy cruel sinifica el vientre espantable del infierno, cobdiçiante tomar a aquellos los quales abantponen las presentes delectaçiones a los bienes avinideros; e los destellos de la miel sinifican la dulçedunbre del mundo, por la qual aquel engañador non dexa a los sus amigos veer a la su salud” (387)</p>
8				<p>“Enxiemplo del unicornio” (130)</p>
9	c 140 0	<i>Libro de los gatos</i>	Anónimo	<p>“Un unicornio yva en pos de un ombre por lo alcançar. El ombre que se yva fuyendo fallo un arbol, e so aquel arbol avia un foyo de serpientes e de sapos e de muchos llaços. En lla rrays de aquel arbol avia dos gujanos, el uno blanco e el otro prieto, que non façian sinon rroer el arbol. E el ombre que stava ençima del maçano comiendo de las maçanas tomava muy grand plaçer en llas fojas que le paresçian muy fermossas. El, que stava en esto e que los gusanos derriban el arbol. El ombre cayo en este foyo do eran aquellas serpientes, e mataronle todas.” (130)</p>
10				<p>“El unicornio se entiende por la muerte de la qual ninguno non puede scapar. El arbol es el mundo, las maçanas son los plaçeres que el ombre ha en este mundo en comer, en beber, en fermosas mugeres; las fojas son las palabras apuestas que los ombres diçen, o (191 rº) los fermosos pannos que visten; los dos gujanos que rroen el arbol son los dias e las noches que consumen todo el mundo. El ombre mesquino e loco tomando plaçer en estas maçanas non para mientes a si mesmo fasta que caye en la foya del infierno do ha muchos lazos e tormentos para tormentar a los ombres mesquinos sin fin.” (130)</p>
11				<p>“Exiemplo. Exiemplo del unicornio contra los amadores del mundo.” (25V)</p>

12				<p>“Estos atales asmo ser semejables al homne fuyente de la cara del unicornio sañoso, el cual, temeroso por el sonido de las bozes espantables dél, fuía muy fuertemente porque non fuesse tragado dél. E como corriesse fuerte sin tiento, cayó en un pozo muy fondo, en el cual estava un árbol pequeño, e, como cayesse, tendió las manos e travó firmemente del árbol e púsose de pies en él assí como en un fundamento rezio, semejándole que estava firme. E él assí estando, cató contra el pie del árbol en que estava, e vio dos mures, el uno blanco e el otro prieto, los cuales non quedavan de roer la raíz de aquel árbol, atanto que poco tenían por cortar dél. E aun cató más ayuso pensando en la fondura del pozo, e vio un dragón muy espantable por acatamiento echante de sí fuego e catante con ojos muy crueles e abriente la boca espantablemente, cobdiciando lo tragar. E pensando en aquel fundamento en que estava vio cuatro cabeças de serpientes salientes de la paret de aquel fundamento en que estava. E alçó los” (25V - 26R)</p>
13	c 145 0	<i>Ejemplos muy notables</i>	Anónimo	<p>“ojos arriba e vio de las ramas de aquel árbol que destellava un poco de miel. Pues assí es, estando este hombre en estas visiones dexó de pensar en los daños que le venían, conviene saber, el unicornio que estava encima muy sañado que lo quería matar e el árbol que se quería acabar de cortar por los mures que lo roían, e otrossí de como se havia puesto sobre fundamento deleznable e non firme.” (26V)</p>
14				<p>“E, nin pensando en las cuatro cabeças de las serpientes, nin en el dragón que le estava de yuso que lo esperava tragar, diose a la poca dulcedumbre de la miel, por lo cual hovo de fallesçer el árbol en que estava, e matolo el “unicornio”, e sorviolo el dragón. Pues assí contesçe a los amadores del mundo, sobre lo cual te declararé la disposición:” (26V)</p>
15				<p>“El unicornio tiene la figura de la muerte, la cual siempre persigue e quiere tomar el humano linage. El pozo significa este mundo, lleno de males e de lazos mortales. El árbol en que roían los mures e cortavan es la medida de la nuestra vida, la cual se consume e mengua por las horas del día e de la noche, e se allega al amenguamiento. E las cuatro cabeças significan el estableçimiento del cuerpo humano, de quatro elementos flacos e apressurables, los cuales seyendo desordenados e turbados desbuélvesse la composición del cuerpo. El dragón muy cruel significa el vientre espantoso del infierno, cobdiciante tomar aquellos los cuales anteponen las presentes delectaçiones a los bienes avenireros.” (26V)</p>

16	148 2 - 149 2	<i>Amadís de Gaula</i> (Libros I y II)	Garcí Rodríguez de Montalvo	"Contienda se levantará entre el gran culebro y el fuerte león, en que muchas animalias bravas ayuntadas serán. Grande ira y saña les sobreverná, assí que muchas dellas la cruel muerte padescerán. Ferido será el gran raposo romano de la uña del fuerte león y cruelmente despedaçada la su pel[[]eja, por donde la parte del gran culebro será en gran cuita. Aquella sazón la oveja mansa cubierta de lana negra entre ellos será puesta, y con la su grande humildad y amorosos falagos amansará la rigurosa braveza de sus fuertes coraçones y apartará a unos de los otros. Mas luego descendirán los lobos fambrientos de las ásperas montañas contra el gran culebro, y seyendo dellos vencido con todas sus animalias, encerrado será en una de las sus cuevas. Y el tierno unicornio , poniendo la su boca en las orejas del fuerte león, con los sus bramidos le fará del gran sueño despertar, y faziéndole tomar consigo algunas de las sus bravas animalias, con passo muy apressurado será en el socorro del gran culebro puesto, y fallarlo ha mordido y adentellado de los fambrientos lobos, assí que mucha de la su sangre por entre las sus fuertes conchas derramada será. Y sacándolo de las sus ravisosas bocas, todos los lobos serán despedaçados y maltrechos. Y seyendo restituida la vida del gran culebro, lançando de sus entrañas toda la su poçoña, consentirá ser puesta en las crueles uñas del león la blanca cervatilla, que en la temerosa selva dando contra el cielo los piadosos balidos estará retraída. Agora, buen Rey, fazlo escribir que assí todo averná." (858-9)
17	c 149 9 - 150 2	<i>La Celestina</i>	Fernando de Rojas	"CELESTINA. El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. Y pues como todos seamos humanos, nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el que para sí solo nació. Porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun hay algunos piadosos, como se dice del unicornio , que se humilla a cualquiera doncella. El perro, con todo su ímpetu y braveza, cuando viene a morder, si se le echan en el suelo no hace mal; esto, de piedad. Pues las aves, ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer dello. El pelicano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. Las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido, cuanto ellos les dieron cebo siendo pollitos. Pues tal conocimiento dio la natura a los animales y aves, ¿por qué los hombres habemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos? Mayormente cuando están envueltos en secretas enfermedades, y tales, que donde está la melecina salió la causa de la enfermedad?" (125-6)

18	c 143 0 - 144 0	<i>Visión deleytable</i>	Alfonso de la Torre	<p>“Dezimos qu'es malo el oso porque come las colmenas e el lobo porque come las ovejas, e el milano porque lleva los pollos; e dezimos qu'es buena la çigüeña porque mata la syerpe, o el unicornio por la medeçina, e apropiando el daño e provecho a nosotros, ca non dezimos punto que es malo el gavián porque mata los pardales, nin tanpoco de los peçes porque comen unos a otros. E esto es por no consyderar cómo la orden del universo es conplida por la diversydad de los animales, cómo los animales son más buenos en ynfinito que malos e cómo aquellos que dezimos malos tyenen propiedades muchas más buenas que malas, e las malas no ser syno en respecto de nosotros. E asý es de las otras yervas, que sy en un canpo ay una yerva que sea noçiva al omne ay çient mill que le sean provechosas e medicables. E asý es de los otros materiales, asý como del rejalgat e otros géneros de sufres, los quales son causa de costreñir los vapores para que se engendren en las mineras diversydad de metales e piedras preçiosas, de las quales viene grande utylidad e provecho, e el daño destas cosas es muy poco en respecto de la utylidat suya.” (171-2)</p>
19	p 146 8	<i>Jardín de nobles doncellas</i>	Fray Martín de Córdoba	<p>“Es gran milagro de la virginidad que no solamente Dios y los ángeles y los hombres, mas aun los demonios, la aman y la temen y aun las bestias la honran. Dicen que una bestia feroz que se llamaba unicornio, así la cazan: espían el monte do anda. Ponen una niña virgen al cabo del monte, que esté allí asentada y bien vestida, y andan los monteros fatigando la bestia con canes por el monte.” (254)</p>
20				<p>Dicen que cuandoya se siente mucho fatigada, vase corriendo a la virgen y pone la cabeza en su regazo, y allí espera los monteros. Y aun por esto en la profecía de Balaám, el hijo de Dios, se compara al unicornio.” (255)</p>
21				<p>“Donde dice “Su gloria es como unicornio, porque así como éste viene a las haldas de la virgen, así el hijo de Dios vino en el vientre virginal”.”(254-5)</p>
22	1423	<i>Arte cisoria</i>	Enrique de Villena	<p>“Segundamente, limpieza, trayéndose bien guarnido, segúnt su condiçión, su barva raída e los cabellos fechos e uñas mondadas a menudo e bien lavado rostro e manos, en guisa que alguna cosa inmunda en él non paresca. Guárdese de traer botas, mayormente nuevas a forradura que huela mal al adobo. La cortadura de las uñas sea mediana, non mucho a raíz, limpiadas cada mañana; guarnidas sus manos de sortijas que tengan piedras o encastaduras valientes contra ponçoña e aire infecto, ansí como robí e diamante e girgonça e esmeralda e coral e unicornio e serpentina e bezuhar e pirofilis, la que se faze del coraçón del omne muerto con veneno frío e cocho, siquiere endureçido o lapidificado en fuego reverberante. Esta traía Alixandre sobre todas consigo, segúnt Aristótil en su Lapidario cuenta.</p> <p>Deven aun tener las manos guardadas con luyas limpias e de buen olor, si non al tiempo que cortare o comiere. E tales luyas non sean forradas de peña por el pelo que se pega a la mano. E algunos pelos son mal sanos, ansí como de raposo e de gato, mas sean de cuero de gamo ya traídas, o de paño d'escarlata fechas de aguja.” (143-4)</p>

23	147 1 - 147 6	<i>Istoria de las bienandanzas e fortunas</i>	Lope García de Salazar	<p>“Visto e sabido esto por las conpañias, a todos le fue maravilloso el esfuerço. E forçándose en las bondades d'él, a pocas horas en el día pasado allegaron a una grande çisterna e mucho clara. Dudaron de la beber porque fallaron en ella muchas ponçoñadas serpientes que se bañaban e vebían. Bieron estar arrededor del lago demasias animalias e abes avejas, que por su enponçoñamiento no osaban llegarse a ellos ni vever de aquella agua. E como Dios avía puesto entendimiento e esfuerço en Alixandre, fizo quitar afuera aquellas sus gentes, porqu'él avía sabido, seyendo moço d'escuela, cómo el onicornio era dino de alinpiar aquella agua de aquellas ponçoñas. Como solía venir una vez al mediodía a veber allí cada día, como las conpañias estaban quexadas, vieron venir el unicornio, que es fuerte animalia e pelea con un cuerno que tiene entre ambos los ojos; e corrió todas las serpientes e animalias de derredor de la çisterna. Corridas, dio salto en el agua, nadando e rebolviéndolo con su cuerno a todas partes; después vevió quanto pudo e fuese a su paso, non [a]catando * cosa contra las gentes ni contra las animalias que redradas del agua estaban, ca las serpientes todas eran idas a sus cuebas acostunbradas. Luego se baxaron las animanias a vever e luego se fueron como espavoridas de las gentes, ca estaban cada día acostunbradas d'esperar al onicornio para vever, siguiendo su curso, como Dios lo dio a todas las cosas que crió. Porque bio que estaban temerosas de vever por las ponçoñas, él entró en el su caballo, bebió él primero e después vebieron todos, pero non les dexó beber quanto quisieron el primero día fasta que fueron tenprando la sed.” (79V)</p>
24	1500	<i>Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa</i>	Anónimo	<p>“Alos animales torno fieros, que con mi centella de mansedumbre los orno: es testigo el unicornio, qu'él se humilla a la donzella. Las plantas inanimadas tanpoco se me defienden: con tal fuerça están ligadas, que si no están aparejadas hay alguna[s] que no prenden.” (119)</p>



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 23/02/20

***Miniaturas medievales en las Cantigas
de Santa María: compendio literario,
pictórico y musical***

Noelia AVECILLA BLANCO

Investigador Independiente - noeliaavecillablanca@gmail.com

#arte
#miniaturamedieval
#cantiga
#música #poesía
#artespictóricas



**Miniaturas medievales en las *Cantigas de Santa María*:
compendio literario, pictórico y musical**

Noelia Avecilla Blanco

RESUMEN: El presente trabajo propone un acercamiento al elenco artístico que denotan las miniaturas medievales insertas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, desde una perspectiva literaria, musical y pictórica. Son muchas las interpretaciones y estudios que convergen en torno a la relación casi simbiótica que en ocasiones se produce entre imagen y texto, circunstancia que no habremos de olvidar en el transcurso de nuestro artículo. Las joyas medievales que la Literatura Hispánica ha cultivado son cuando menos exquisitas como es el caso de las *Cantigas de Santa María*.

Palabras clave: arte, miniatura medieval, cantiga, música, poesía, artes pictóricas.

ABSTRACT: This article proposes an approach to the artistic cast that denotes the medieval miniatures inserted in the *Cantigas de Santa María* by Alfonso X el Sabio from literary, musical and pictorial perspective. There are many interpretations and studies that converge around the almost symbiotic relationship that sometimes occurs between image and text, a circumstance that we should not forget in the course of our article. The medieval jewels that that Hispanic literature has cultivated are at least as exquisite as *Cantigas de Santa María* are.

Keywords: art, medieval miniature, cantiga, music, poetry, pictorial arts.

Miniaturas medievales en las *Cantigas de Santa María*: compendio literario, pictórico
y musical

Noelia AVECILLA BLANCO

A lo largo de la historia, texto e imagen han permanecido si no unidos, sí en consonancia. Podemos tomar claros ejemplos de la escritura jeroglífica egipcia si nos alejamos en el tiempo, o el caso de los caligramas y poesía visual de precursores como Guillaume Apollinaire, si nos acercamos a nuestro tiempo. Texto e imagen no siempre deben permanecer unidos para la total comprensión del mensaje, no obstante, sí es preciso tener en cuenta los conceptos de sincronía y diacronía para comprender el espacio en el que divergen los textos y sus respectivas imágenes, y viceversa. Como sostiene Hernández Valcárcel (2001) el texto narrativo, debido a que contiene un marco temporal, es dado a la diacronía, por lo que la narración puede quedar reforzada mediante el empleo de viñetas o imágenes. Sin embargo, las artes que se valen de la imagen (artes plásticas, escultura o pintura) son marcadamente sincrónicas pues solo son poseedoras del instante (110).

Para adentrarnos en el mundo de las miniaturas medievales resulta fundamental por tanto, tener presente estos dos conceptos de sincronía y diacronía, pues la imagen medieval está dotada de una carga simbólica singular que no podemos pasar por alto. No es de extrañar que este simbolismo estuviera principalmente relacionado con representaciones religiosas, lo cual concuerda con la sociedad del medievo. Por ello, no podemos dejar de vislumbrar la finalidad

didáctica de la mayoría de estas miniaturas —si no de todas—, accesibles para todos, letrados o iletrados.

Por tanto, el objetivo que nos planteamos en este artículo consiste en un acercamiento al mundo de la miniatura medieval con el fin de mostrar su carácter didáctico y absolutamente artístico. Para ello, nos valemos de las *Cantigas de Santa María*, obra del rey Alfonso X el Sabio, importantísimas para la Historia de la Literatura Española, no solo por su amplio bagaje cultural y riqueza literaria, sino también por sus miniaturas.

Las *Cantigas de Santa María* comprenden un total de 429 poemas escritos en gallego-portugués —lengua materna del monarca— cuya riqueza no reside tanto en el interés de alabanza a la Virgen María, como en el afán enciclopédico y cultural del rey Alfonso X. Se trata de unas composiciones que aglutinan belleza poética así como armonía musical y plástica. Es por ello que tanto nos interesan estas miniaturas y no otras, porque están en esa línea de construcción del arte desde todas las perspectivas posibles.

El texto nos ha llegado a través de cuatro códices: el Códice j.b.2 de El Escorial; el Códice T.j.1, también de El Escorial; el Códice de Toledo (conservado a día de hoy en la BNE); y el Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Florencia. De todos ellos, el más completo conservado es el Códice j.b.2 de El Escorial, pues contiene un total de 417 cantigas, además de 212 láminas en oro y colores, así como música y alrededor de 1257 miniaturas que describen con gran detalle la vida y costumbres españolas del s. XIII. Es el códice que más llama nuestra atención por la cantidad de cantigas conservadas y por la ingente riqueza que encierra. Se

compone de 361 hojas de pergamino en el que el texto literario y musical se muestra a doble columna; las iniciales se presentan en azul o rojo, y en rojo todos los epígrafes y estribillos; además, en el colofón figura el nombre del copista —Juan González.

En lo que respecta a la riqueza lírica del texto, cabe señalar algunas cuestiones, no sin antes transcribir a continuación los versos que introducen el libro a modo de prólogo, donde podemos observar las claves poéticas del *trobar leu*¹, así como las claras intenciones del trovador:



Castilla, Alfonso X de. “Códice de los Músicos.” Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid, 1201-1300? f.29.

Este es el prólogo de las Cantigas de Santa María indicando las cosas que son precisas para bien trovar. Porque trovar es cosa en que yace entendimiento, por eso, quien lo hace ha de tenerlo, y razón bastante, para que entienda y sepa decir (o cantar) lo que entiende y le place expresar porque el bien trovar así ha de ser hecho. Y aunque yo estas dos cualidades no tengo tal como tener quisiera,

¹ Según la tradición provenzal, se corresponde con una manera de trovar más clara, sin eufemismos. Al contrario ocurre con el *trobar clus*, el cual es característico de un discurso más hermético y sincrético que recuerda al culteranismo.

sin embargo, probaré de mostrar
en adelante lo poco que sé,
confiando en Dios, de donde el saber viene,
pues por Él supongo que podré
mostrar algo de lo que mostrar quiero.
Y lo que quiero es decir loor de la Virgen,
Madre de Nuestro Señor,
Santa María, que es lo mejor que Él hizo,
y, por esto, yo quiero ser
desde hoy trovador suyo,
y le ruego que me quiera por su trovador,
y que quiera recibir mi trovar,
porque por él quiero mostrar
los milagros que Ella hizo;
y además quiero dejarme de trovar,
desde ahora, por otra dama,
y pienso recobrar, por ésta,
cuanto por las otras perdí. . .
Por ello, le ruego, si ella quisiere,
que le plazca lo que de ella
yo dijere en mis cantares,
y si a ella le agradara,
que me dé un galardón
tal como el que ella da a los que ama,
y quien lo supiere,
con mayor agrado trovará por ella.

Desde el punto de vista lingüístico, hemos de destacar las prosificaciones a las que el texto ha sido sometido, en concreto 24 cantigas de las pertenecientes al Códice T.j.1 de El Escorial. Dichas prosificaciones se encuentran al pie de las páginas del mencionado Códice y su interés reside en la información que estas nos aportan acerca del tratamiento lingüístico y estilístico del Rey Sabio en torno a la prosa castellana en relación con los sucesos hagiográficos.

En el campo de los Estudios Medievales, esta cuestión ha sido asaz infravalorada, así como abordada de manera superficial por eruditos de la filología como Robert W. Linker, John E. Keller, Albert Gier e incluso el propio Ramón Menéndez Pidal quien solo publicó la prosificación de la cantiga XVIII en *Crestomatía del español medieval* (1966). Ahora bien, ¿en qué consisten estas prosificaciones? En primer lugar, es importante aclarar que no se trata de sencillas traducciones literales, sino que más bien son prosificaciones que aportan grandes novedades narrativas. La mayoría aparecen bajo un conjunto de miniaturas con letra mucho más pequeña a la del resto del texto, a modo de glosa. Pero no se trataba tan solo de glosar —al modo en que se hace en las Glosas Silenses y Emilianenses — la cantiga gallega, sino que su fin era explicar las imágenes que aparecen en cada viñeta, de manera que el repertorio narrativo que ahora se ofrece es mucho más amplio al original. He aquí un retorno a la idea con la que iniciábamos nuestro artículo: imagen y texto convergiendo para garantizar la correcta recepción del mensaje estético- didáctico. La intencionalidad que se esconde tras este acto de glosar reafirma el carácter didáctico de estos códices y las miniaturas que contienen, así como el afán de riqueza lingüística y ampliación léxica del Rey Sabio.

Si nos fijamos de nuevo en el texto arriba transcrito, podemos observar que está compuesto teniendo en cuenta cierto paralelismo semántico y musical. Pues no solo en las cantigas la música es fundamental, también sucedía lo mismo en las composiciones de la Escuela de Provenza y en las escuelas posteriores. Por ello la música también ocupa un papel muy especial en las *Cantigas de Santa María*, donde se recogen numerosas partituras musicales, como se refleja en la imagen inserta arriba.

Debemos, por tanto, tener en cuenta la teoría medieval de la música, así como el concepto de música vigente en el s. XIII (Chico, "La teoría" 84). De esta manera, cabe destacar el Códice J. b.2 o también denominado Códice Príncipe o Códice de los Músicos, en cuyas miniaturas se aprecian uno o más músicos produciendo música con un amplio elenco de instrumentos cordófonos, aerófonos e idiófonos, como se observa en la imagen:



Castilla, Alfonso X de. "Códice de los Músicos". 1201-300?, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid, f. 29r.

La música, tal y como era entendida en la época —como una disciplina vertebradora que dota de sentido a la obra de arte— prevalece subyaciendo en el compendio que supone el acto literario y pictórico de los códices, por lo que el telón de fondo es un sofisticado proceso de trabajo. La teoría medieval de la música contaba con tratadistas que concibieron la música como la propiedad legítima y universal constituyente de una parte fundamental de la filosofía, que toma como referentes los tratados del *Timeo* de Platón, Boecio, o San Agustín.

El interés de Alfonso X por estas manifestaciones artísticas llevó a la creación de una cátedra de Música en 1253, pues era considerada, más que un arte, una ciencia que debía incluirse junto a la Lógica y la Geometría entre las disciplinas imprescindibles de los Estudios Generales. Existe una dicotomía en cuanto a lo que las miniaturas musicales reflejan: por un lado la música instrumental y por el otro lado la “Música Humana”. La instrumental vendría a ser la creada por el hombre de manera que estas miniaturas reflejan una iconografía exclusivamente musical y organológica (se representan jerarquías de músicos con Alfonso X en el centro de las mismas como el teórico de la Música por excelencia). De esta manera, la “Música Humana” plasmaría las armonías humanas de los poemas, por ello, estas miniaturas contienen miles de personajes y cientos de paisajes que se suceden en sus páginas de manera ordenada. A este respecto, cito textualmente las palabras del filósofo, teólogo y científico medieval Rogerio Bacon:

Que haya pues adaptación recíproca entre el metro poético, la melodía del canto y el acompañamiento instrumental, y que, al ritmo y a los acordes de sonidos correspondan, por figuras apropiadas y convenientes cadencias, los

gestos y movimientos armonizados. Sólo entonces el placer resultante de la percepción de las proporciones alcanzará su zenit. (Bacon 107)

Llegados a este punto, podemos observar a grandes rasgos que las miniaturas medievales insertas en las *Cantigas de Santa María* contienen un elenco artístico y didáctico muy amplio en cuanto a texto y música se refiere. Ocurre lo mismo con su vertiente pictórica, pues las imágenes de las *Cantigas* no solo contienen un cromatismo excepcional sino que, en la Península Ibérica, son las primeras en las que se emplean viñetas seriadas con el fin de completar el significado de las narraciones cortas. En sus páginas las viñetas pueden aparecer agrupadas en seis o en doce viñetas, con una regia cohesión entre sus partes mediante una orla decorativa policromada que va dividiendo estas, constituyendo así, la principal fuente iconográfica de las *Cantigas*.

La disposición pictórica es precisa abordarla teniendo muy presente los conceptos de tiempo y espacio. Como estas viñetas debían de ser lo más realista posible, contaban con una serie de esquemas compositivos bien fijados: en primer lugar, las secuencias narrativas se expresan mediante el movimiento lateralizado, las entradas y salidas de los personajes, y la presencia de las puertas por las que acceden o abandonan el “escenario”; en segundo lugar, las secuencias abstractas se representan a través de la ausencia de movimiento, la ausencia de desplazamiento y la posición frontal de los personajes (Chico, “La vida” 130-32). De esta manera, se perseguía dotar a las viñetas de gran realismo, lo cual supuso todo un reto, pues los miniaturistas de la época no contaban con referentes iconográficos previos. El paso del tiempo en la narración pictórica dependía principalmente del

espacio, como bien hemos indicado previamente; por ello, es absolutamente maravilloso cómo estas viñetas adquieren su carácter diacrónico, pese a la sincronía inherente de una imagen.

Por ello, estas miniaturas llevan consigo un marcado carácter innovador con respecto a las plasmadas con anterioridad. Hemos de resaltar el empleo de recursos de la narrativa visual que parecen ser más bien del s. XX que del s. XIII; son los mismos elementos que se emplean a día de hoy en el cine y el cómic. Es evidente que las diferencias entre las viñetas de un siglo y las del otro saltan a la vista, pero no hay que olvidar que la base narrativa e icónica que sostiene ambos recursos es la misma: imagen y texto encajando y completando significado. La manera en la que se representa el paso del tiempo en las viñetas bien pudiera recordarnos a los fotogramas empleados en los orígenes del cine, donde encontramos una sucesión de imágenes cuyos personajes aparecen ligeramente movidos con respecto a la viñeta —o fotograma— anterior. En cuanto al espacio, se emplean encuadres arquitectónicos diferentes para representar cada lugar o posición. Ocurre por ejemplo en la cantiga XXIII, donde la historia se desarrolla entre la iglesia y una serie de interiores domésticos; para ello, el cambio de escenario se lleva a cabo mediante la trasposición o cambio del mobiliario. Por ejemplo, para representar una iglesia o el salón de una casa se empleaba la misma mesa, que hacía las veces tanto de altar como de mesa de comedor. Esta trasposición también estaba presente entre los personajes, los cuales se representaban con rasgos bien distintivos en cuanto a vestimenta —según fueran musulmanes, judíos o cristianos— y en cuanto a importancia —los menos importantes aparecían con reducido tamaño y viceversa. De igual manera, para

indicar cuál era el personaje protagonista —normalmente el Rey o la Virgen—, estos aparecían permanentemente en todas las viñetas de las cantiga.

Es así como las *Cantigas de Santa María* representan el ejemplo más extraordinario del arte de ilustrar relatos breves. No obstante, esta práctica proseguirá su decurso en los siguientes siglos, ya prácticamente secularizada. Ante todo, no hay que olvidar que estas miniaturas representarán casi siempre escenas de las costumbres y horas de la sociedad en las que se exaltan los milagros de la Virgen María, a la que con tanto orgullo le complace a Alfonso X trovar.

Entrados ya en las conclusiones del artículo que nos ocupa, he de recordar mi intención inicial: mostrar a grandes rasgos cómo las miniaturas medievales insertas en las *Cantigas de Santa María* no son tema baladí, pues encierran un diálogo incesante con las artes. Un texto donde se aglutinan poesía, música y arte visual no puede ni debe pasar desapercibido ante los adeptos de la Literatura Medieval, y de la Literatura en general. Aunque hemos desarrollado un análisis de esta contingencia artística, podemos apreciar que el entramado teórico que engloba cada perspectiva a la que nos hemos referido — poética, pictórica y musical— es cuando menos singular y extraordinario. De igual manera, las *Cantigas* están sujetas a la mente brillante de un rey ansioso por explorar las riquezas que la lengua entraña; aunque su lengua materna es el gallego-portugués y las *Cantigas* están escritas en esta lengua. Debemos recordar las glosas a modo de prosificaciones a las que nos hemos referido anteriormente, como un ademán de ampliar los conocimientos lingüísticos del reino y, por ende, de sus habitantes. La empresa de Alfonso X no solo ha de ser conocida por sus Escuelas de Traductores y su

cometido de traducir todos los textos jurídicos, literarios o de la índole que fueran, al castellano. Tras este acto se esconde el deseo de una secularización que permita el acceso a la cultura a toda la población.

Cuando imagen, texto y sonido se conjugan el resultado es digno de admirar. Tal que así ocurre en las *Cantigas de Santa María*, donde las miniaturas constituyen una admirable oda al arte. Comenzando por el lirismo de sus versos y las respectivas prosificaciones que los acompañan; siguiendo con el conjunto de teorías musicales puestas en práctica con esmero; y concluyendo con el completo y laborioso entramado pictórico que encierran estas miniaturas. El arte se respira por doquier, pero no es una manifestación cualquiera, pues aglutina vivencia y sentido estético, así como una labor absolutamente regia de didactismo. Imagen y texto se combinan para abrir paso a una experiencia singular que trasciende a la propia obra. Sin lugar a dudas, una delicia del medievo que la Literatura Hispánica ha engendrado. Por ello, no podemos dejar de admirar el gran compendio artístico allende la miniatura medieval.

Bibliografía:

Bacon, Rogerio. *The Opus Majus*. U of Oxford, London, 1900.

Castilla, Alfonso X de. *Cantigas de Santa María*. Biblioteca Digital Hispánica, 1201-300?, ff. 1v-29r.

---. *Cantigas de Santa María*. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid, 1201- 300?, ff. 1v-29r.

Chico Picaza, María Victoria. "La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas." *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, 2003, pp. 83-95.

---. "La vida como un viaje: viaje y peregrinación en la composición pictórica de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio." *Revista de Filología Románica*, anexo IV, 2006, pp. 129-33.

Fernández Fernández, Laura. "Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio." *Alcanate*, vol. VIII, 2012-13, pp. 79-115.

Hernández Valcárcel, Carmen. "Narración breve medieval e imagen (de la Ilustración al cine)." *Estudios Románicos*, vol. 13-14, 2001-02, pp. 109-25.

Menéndez Pidal, Ramón. *Crestomatía del español medieval*. Gredos, Madrid, 1996.

Víñez Sánchez, Antonia. "La voz disidente de las Trobairitz." *El eterno presente de la literatura: Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*. Aracne, 2013, pp. 35-63.

Yarza Luaces, Joaquín. *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Medievalia,
Murcia, 2007, pp. 25-34.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 15/02/20

Miguel de Cervantes: más allá del texto

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Universidad de Cádiz - vperaltar94@gmail.com

#Cervantes
#El Quijote
#realidad
#ficción #pensamiento
#filosofíadellenguaje



Miguel de Cervantes: más allá del texto

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

RESUMEN: El siguiente artículo trata de desarrollar la idea expuesta por M. Foucault en *Las palabras y las cosas* sobre la obra de Miguel de Cervantes. Su tesis consiste en la hipótesis de que el escritor áureo, a través de la parodia planteada en *El Quijote*, refleja el tránsito del pensamiento renacentista —defensor de un signo basado en las similitudes con la realidad— hacia la episteme de la nueva sociedad barroca, en la que signo y realidad serán independientes. Para ello analizaremos cómo logra Cervantes este objetivo revisando las teorías de Gérard Genette, Antonio Regalado y Edward Riley, entre otros. Así, veremos que las intenciones de Miguel de Cervantes van más allá del texto.

Palabras-clave: Cervantes, *El Quijote*, realidad, ficción, pensamiento, filosofía del lenguaje.

ABSTRACT: The following article tries to develop the idea proposed by M. Foucault in *Las palabras y las cosas* about the work of Miguel de Cervantes. His thesis consists of the hypothesis that Cervantes, through the parody proposed in *Don Quixote*, reflects the transition of Renaissance thought —defender of a sign based on the similarities with reality— towards the epitome of the new Baroque society, in which sign and reality will be independent. This article will analyze how Cervantes achieves this objective by reviewing the theories of Gérard Genette, Antonio Regalado and Edward Riley, among others. In doing so, this article will show that Miguel de Cervantes' intentions go beyond just text.

Keywords: Cervantes, *El Quijote*, reality, fiction, thought, philosophy of language.

Miguel de Cervantes: más allá del texto

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Resulta un tópico decir que corren ríos de tinta sobre la obra cervantina pero, a pesar de ello, todo lo que se puede plantear o investigar sobre esta siempre nos sorprende. Miguel de Cervantes logró la inmortalidad de su obra, ya que consigue despertar la admiración a cada una de las generaciones posteriores. Declara el poeta y profesor Jorge Urrutia:

No dejamos de maravillarnos por cómo, siglo tras siglo, generación a generación, los lectores vuelven una y otra vez a perderse y a encontrarse por las páginas de los mismos libros, de los mismos autores. Vuelven a reír en los mismos párrafos, a emocionarse o admirarse ante los mismos recursos. Son los amaneceres literarios de todas las mañanas. (9)

Esta hermosa metáfora sobre el proceso de permanencia de algunos textos se expresa de la mejor manera en la obra culmen de Cervantes: *El Quijote*¹. Generación tras generación los lectores se han encontrado ante ella y, según la episteme de la época, se le ha otorgado un enfoque diferente. Son muchas y diversas las interpretaciones que se han dado a esta novela aunque, en este caso, nos focalizaremos en su lectura paródica. Desde sus primeras líneas, Cervantes hace escarnio del modo en el que comenzaban las novelas de caballerías a las que parodia, y durante todo el desarrollo de su argumento juega con su personaje para lograr este efecto. Son varias las voces que niegan la condición de una simple

¹ Para las referencias a *El Quijote*, tomo la siguiente edición: Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición Conmemorativa del IV Centenario, Real Academia, 2015.

parodia a esta novela (Fernández 226)², por lo que no deja de resultar paradójico que una novela cómica sea la más emblemática de una sociedad tan trágica y tendente al menosprecio categórico del humor, cuando menos interesante (Berasategui 11). Empero, esta interpretación no limitaría a *El Quijote* a la mera burla sino que, como afirma Margaret Rose: “that device allows Cervantes parodistically to quote and analyse the chivalric romances [...] and from that point to reflect in ironic and meta-fictional manner on the writing and reading of books in general” (59). Por lo que la parodia adquiere una funcionalidad crítica.

La técnica de la parodia sirve a Cervantes para teorizar de forma concreta sobre la recepción de las novelas de caballerías en los lectores y, de forma general, sobre la literatura de su época. Para explicar el tipo de parodia que se dispone fijémonos en la teoría de la intertextualidad acuñada por G. Genette. El carácter hipertextual de *El Quijote* es tan capital que su hipotexto no consistiría en una sola novela sino en todo un género, en un “hipogénero” (Genette 189). Pero, atendiendo a las premisas que da Genette sobre la parodia, no podríamos enmarcar la praxis cervantina en ella, sino que, más bien, Cervantes crea otro estatuto: la *antinovela* (183-87). En la *antinovela*, a diferencia de la parodia, don Quijote no es un caballero andante, solo es un chiflado que quiere ser un caballero andante. El propósito de Alonso de Quijano es posible gracias a su propio delirio; provocando la mistificación del exterior, la imitación de sus modelos, la sátira e, incluso, la crítica seria (Genette 188-89). Podemos tomar o no el término de *antinovela*, pero es conveniente recordar que otros autores ya advierten que la parodia: “además de su función

² Además la del ya mencionado F. Fernández Turienzo, cabe destacar la del crítico Víctor R. B. Oelschläger.

lúdica, es capaz de criticar y destronar a su hipotexto y, por tanto, es un error considerarla un mero artefacto lúdico” (García Rodríguez 8). Si la parodia cervantina no sirve exclusivamente para la burla, entonces, ¿qué pretende Cervantes, además de la sátira, con su parodia a las novelas de caballerías? Para poder responder a esta cuestión es necesario conocer la percepción de Miguel de Cervantes sobre dichas novelas. Él considera estas obras muy perjudiciales para el vulgo, no solo por la representación de acciones de dudosa moral sino también por su carencia de verosimilitud (Eisenberg 1-28). Es esto último lo que más preocupa al autor de Alcalá de Henares, ya que las ve como obras imposibles y engañosas al público que las consume. Dicho embuste se produce, según Cervantes, porque los lectores de su época reciben el texto escrito como auténticas revelaciones y no como ficciones, menciona el canónigo en *El Quijote* sobre las novelas de caballerías: “el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen” (504). Esta opinión de Cervantes puede estar basada en la teoría de la organización del signo renacentista, que exige la pertenencia del lenguaje al mundo, entrecruzando lo que se ve y lo que se lee o, dicho de otra manera, el discurso tiene la función de ser lo que dice (Foucault 50). Pensamiento que da lugar a la creencia como verídico de todo lo escrito o dicho. Frente a esta organización del signo, surge a partir del s. XVII “la desaparición de las viejas creencias supersticiosas o mágicas y, por fin, la entrada de la naturaleza en el orden científico” (61). Reflejar la transición hacia esta nueva episteme es el objetivo que plantea Cervantes en su parodia. Veamos a continuación en qué consiste el nuevo pensamiento y de qué manera se retrata en *El Quijote*.

La máxima que se venía planteando hasta el s. XVII se fundamentaba en el establecimiento de analogías entre la realidad y el signo (lenguaje). Se pensaba que todo signo debía tener una semejanza en el mundo. Habla Descartes a propósito de esto: "Es un hábito frecuente, cuando se han descubierto algunas semejanzas entre dos cosas, el atribuir a una y a otra, aun en aquellos puntos en que de hecho son diferentes, lo que se ha reconocido como cierto sólo [sic] de una de las dos" (77). El problema que surge en esta sociedad es que el signo (legible) ya no se asemeja al ser (visible) y se ha convertido en un ente independiente que puede crear su propia "realidad" (Foucault 53). Cervantes denuncia esto en su obra, como defiende M. Foucault:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo [sic] sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. (54)

El procedimiento cervantino de denuncia consiste en el delirio de don Quijote. La locura de Alonso de Quijano despierta su deseo de probar el signo caballeresco en el mundo que lo rodea. Su misión es la de "colmar de realidad los signos sin contenido del relato" (54). Para ello, se apoya, según G. Genette, en la "identidad

imaginaria” (188), y enmarca, por un lado, a don Quijote en un novelesco imaginario, en el que los molinos son gigantes, gracias a su delirio; y, por otro lado, sitúa al narrador y al lector (espectadores extradiegéticos) en una realidad prosaica que evita al segundo caer en lo inverosímil de las delirantes visiones del protagonista. El choque entre la realidad prosaica y la identidad imaginaria resulta visible para el lector y genera un contraste cómico (187-88).

Centrémonos en la técnica empleada por Cervantes para resaltar este enfrentamiento entre realidad prosaica e identidad imaginaria. Él teje una concepción novelística con suma precaución, pues no quiere dejar ningún cabo suelto que pueda perjudicar la verosimilitud del argumento y, por ende, confundir al lector. La preocupación que tiene presente en todo momento, al realizar la burla de las novelas de caballerías, es la de no dejar caer al lector en los disparates argumentales que va a utilizar para ejecutar la parodia. Para evitar esto, emplea algunas técnicas como la maniobra de la multiplicidad de los narradores (García Maestro 111-41). En ocasiones, es el propio título del capítulo el que advierte al lector cuál es la realidad trasmutada por don Quijote (Predmore 491). Gracias a esta técnica también desarma las posibles críticas que pudieron haberle achacado en su momento, pues el propio Cervantes ataca la credibilidad de lo que lee en los papeles de Cide Hamete Benengeli, uno de los diferentes chivos expiatorios que utiliza³. Esta herramienta ha sido y es utilizada por muchos escritores, ya sea para evitar la censura o, como en este caso, para justificar posibles hechos inverosímiles al lector. Un ejemplo actual de ello lo escribe Benítez Reyes en *Regiones fingidas*:

³ Para comprender mejor las técnicas de narración en *El Quijote*, véanse los estudios de J. García Maestro: “El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli” y A. Iván Villalpando: “Metacervantes: los niveles de narración y realidad en *Don Quijote*”.

“Esta historia verdadera resulta tan poco creíble que prefiero que la cuente otro, para que no se me acuse, a mis años de fantasear sin brida” (133).

Además, gracias a esta fórmula es capaz de mostrar diferentes puntos de vista y, por tanto, enriquecer su desarrollo. *El Quijote* se convertiría en una novela de narración polifónica que aportará al lector una visión miscelánea (García Maestro 119). “Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas” declara E. Riley (71). Ofrece a los lectores la posibilidad de ver diferentes niveles de realidad dentro de la novela. Esta maniobra la compara, el ya citado E. Riley, con el cuadro *Las meninas* de D. Velázquez:

Este cuadro se halla lleno de trucos. En él está representado el pintor, trabajando en su propia obra: es la mayor figura de la escena, pero está casi oculto en la oscuridad, discretamente al margen. Vemos también la parte posterior del propio lienzo que estamos contemplando. Mitad dentro y mitad fuera de la habitación y, en cierto modo, del cuadro, parada, está la figura que hay en la puerta de entrada. Se ve al rey y a la reina reflejados en un espejo de la pared del fondo, en la que hay colgados algunos cuadros que apenas distinguimos. Y el espectador se da cuenta con sorpresa de que está contemplando el cuadro desde el mismo lugar, próximo al atento monarca y a su esposa, desde el que en realidad fue pintado el cuadro. (85)

El espejo indica que los auténticos protagonistas del cuadro que está pintando Velázquez no se encuentran en él sino que, se hallan frente a él, justo donde nos situamos nosotros al contemplarlo (Bautista 134). El pintor sevillano se propuso “decir toda la verdad acerca de una impresión visual completa” (cit. en Riley

86). Estas palabras podrían dirigirse a la obra de Cervantes. En *El Quijote*, el lector ocuparía la posición de los Reyes reflejados en el espejo, luego que, el verdadero protagonista sería, más que el lector, el ambiente que lo rodea: la realidad prosaica. Ya que el propósito de la parodia de Cervantes es, como ya hemos dicho, derribar el signo impuesto y vacío de realidad de las novelas de caballerías y encumbrar lo real por encima de todo.

La realidad prosaica que urde el autor de Alcalá de Henares se aproxima a la del escritor y los lectores. Para lograr esto, no solo utiliza el escudo de la narración coral, como hemos visto, sino también la inserción de personajes que ven ridiculez en los actos de don Quijote. Además, incluye hechos coetáneos al lector que generan, por su cotidianidad, la conexión del espectador con lo que lee. Un ejemplo de ello es el episodio que relata el encuentro de don Quijote y Sancho con la comitiva de encamisados que custodia un cuerpo de Baeza hacia Segovia (Cervantes 170). Doce años antes de la publicación de la *Primera Parte* aconteció el polémico traslado del cuerpo yacente de San Juan de la Cruz desde Úbeda a Baeza, algo que levantó el rumor popular y, por tanto, esta referencia no pasaría desapercibida por el público⁴.

Una vez establecida la realidad prosaica de la novela, Cervantes da rienda suelta a la identidad imaginaria de don Quijote. El hidalgo manchego desarrolla su signo caballeresco en el mundo exterior y provoca un choque entre su imaginario y la realidad prosaica que genera un ambiente paródico, debido a que el lector, protegido por las técnicas anteriores, es testigo de todo. Antonio Regalado

⁴ Sobre este interesante tema habla Rodríguez Marín en "Aventura del cuerpo muerto" de su *Comentario a "El Quijote"* (1948).

reflexiona sobre la relación entre don Quijote y lo real: “Alonso de Quijano, lector empedernido de la infinita aventura caballeresca, hace ahora su composición de lugar frente a unos molinos de viento y no ante la letra impresa” (409). Según A. Regalado, Quijote sale a representar al mundo todo lo que ha leído en sus libros, como si el exterior fuera un gran teatro y él se encargara de cumplir el guion, transmutando a los actores en diferentes personajes. Ejemplo de ello es el episodio de la metamorfosis del rebaño de ovejas en un ejército, claro está en la mente de don Quijote (Cervantes 154-65). Podríamos enlazar la teoría de M. Foucault con la de A. Regalado, Alonso de Quijano en su afán de llenar el signo con la realidad genera la analogía entre lo escrito y lo real, esto, en palabras de A. Regalado, sería la idea del mundo como teatro representado por don Quijote. Pero: “Varado en la duda, y embotada la espuela de la intención, Don Quijote no puede transformar las cosas del mundo en objetos ideales, tal y como acostumbra, molinos en gigantes, ovejas en ejércitos, mozas de partido en doncellas, etc.” (Regalado 412). Para ambos críticos, Quijote fracasa y genera la parodia que capta el lector, de este modo, Cervantes logra imponer la idea de independencia entre signo y realidad al despojar a las novelas de caballerías de todo sentido.

Además, Miguel de Cervantes no limita su crítica a las novelas de caballerías. Por citar un solo ejemplo, en *El coloquio de los perros* a través del diálogo entre Cipión y Berganza⁵, critica la idealización de la vida de los pastores que se da en las novelas pastoriles. Berganza cuenta cómo ve a los propios pastores comerse a sus

⁵ Podría achacársele a Cervantes la inverosimilitud de que los protagonistas sean dos perros parlantes, pero el propio escritor se guarda de esta posible crítica al desarrollar una coartada en la novela ejemplar anterior: *El casamiento engañoso*, gracias a esta parece que todo lo acontecido entre Cipión y Berganza es fruto de un sueño de Campuzano (personaje de la novela anterior). Además, para acentuar aún más la extraordinaria situación que están viviendo los perros, estos recalcan durante la novela el milagroso prodigio de poder estar hablando.

ovejas: “Pasméme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar. Al punto hacían saber a su amo la presa del lobo, dábanle el pellejo y parte de la carne, y comíanse ellos lo más y lo mejor” (270). El desengaño del perro es palpable al ver que los pastores de la realidad no son como: “aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios” (265-66).

Regresamos a *El Quijote* para citar la importancia que cobra la Segunda Parte en el objetivo del escritor. Todos conocemos las circunstancias que rodearon a la publicación de esta⁶. Cervantes se percata de la popularidad de su personaje y de las posibilidades de experimentación, por eso resta protagonismo como centro de la parodia a las novelas de caballerías otorgándoselo al propio don Quijote. Los personajes conocen al hidalgo porque lo han leído y “retrata a dos lectores que se divierten a costa del héroe a quien reciben y agasajan en su castillo, pero que engañan y burlan” (Regalado 416), a su vez, don Quijote “recibe de este mundo representado su verdad y su ley” (Foucault 208), y los lectores son testigos, esta vez de forma aún más explícita gracias los embustes de los duques, de cómo el texto deja de formar parte del signo renacentista, ya que adquiere una dimensión propia ajena a la realidad. Los duques utilizan el signo (sus tretas) para crear una ficción que es tomada por don Quijote como realidad. Cervantes anuncia el poder del lenguaje para crear ficciones que en ningún caso deben ser tomadas como realidad,

⁶ Me refiero a la aparición de *El Quijote de Avellaneda*, autores como Genette creen que esto fue lo que provocó que Cervantes retomara la historia del hidalgo (254).

pues cuando la ficción se enfrenta a la realidad se desmonta. Como dijo Federico García Lorca: “la realidad ha vencido a la imaginación” (138). El signo anterior, basado en la semejanza, se encuentra ahora al servicio del poeta y este lo manifiesta a través de la literatura, ya no estará sujeto a la realidad sino que será una herramienta al servicio de la creación artística (Foucault 58).

En conclusión. Miguel de Cervantes, no ajeno a su contemporaneidad y en su afán de renovar la literatura, se propone reflejar este tránsito de pensamiento y crea *El Quijote*, la primera obra moderna en la que “el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura” (Foucault 55). Los lectores que se aproximan a la obra de Cervantes son testigos de cómo quiebra la idea renacentista desatándose el signo de la realidad pues “a la hora de buscar el juego del mundo en la mejor literatura, ésta es la obra en donde siempre lo encontraremos” (Bloom 119). El nuevo signo que sirve a la sociedad para nutrir al lenguaje aboga por el análisis de identidades y diferencias: la experiencia. En *El Quijote*, frente a la aventura “a la vez se hace presente la palabra experiencia, que viene a significar la agri dulce sabiduría que deja la resaca de cada aventura” (Regalado 413) y esta experiencia es la que cimenta al signo barroco. Las siluetas que semejaban la realidad en la caverna han sido vencidas por un signo tejido “paso a paso por el conocimiento de lo probable. Hume se ha hecho posible” (Foucault 66). La obra de Cervantes abre camino a las nuevas formas de pensar, como la *Logique de Port-Royal* (Arnauld et al.), que exigen al signo de acercar “el mundo a sí mismo y hacerlo inherente a sus formas, sino por el contrario, de desplegarlo, de yuxtaponerlo según una superficie indefinidamente abierta y de

proseguir, a partir de él, el despliegue infinito de sustitutos según los cuales se lo piensa” (Foucault 67).

En definitiva, Miguel de Cervantes nos regaló una de las mejores y más mediáticas novelas de la literatura hispánica y, además, insertó en ella el tránsito de la razón occidental hacia el juicio (67), no solo en la literatura sino en la sociedad, logrando derribar las fronteras de su obra y yendo más allá del texto, más allá del arte.

Bibliografía

Arnauld, Antoine., et al. *Logique de Port-Royal*. Edición de Charles Marie Gabriel Bréchillet Jourdain, Hachette, 1869.

Bautista Naranjo, Esther. “El Quijote, Las Meninas y La Idea Barroca de Metaarte.” *Estudios Románicos*, vol. 26, 2017, pp. 129-41.

Benítez Reyes, Felipe. *Por Regiones Fingidas*. Renacimiento. Los Cuatro Vientos, 2020.

Berasategui, Blanca. “Felipe Benítez Reyes: ‘Hoy El Lector Tiene El Mismo Talante Que En Tiempos de Cervantes: Asiente Incondicionalmente Al Disparate’.” *El Cultural*, febrero de 2007.

Bernhardt Oelschläger, Víctor R. “Quixotessence.” *Quaderni Iberoamericana*, no. 27, 1961, pp. 143-57.

Bloom, H. *El Canon Occidental*. Anagrama, 2017.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición Conmemorativa del IV Centenario, Real Academia, 2015.

---. "El Coloquio de Los Perros." *Novelas Ejemplares II*, edición de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Espasa-Calpe, Colección Austral, no. 200, 2011, pp. 255-329.

Descartes, René. *Oeuvres Philosophiques*. Tomo I, 1963.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del Quijote*. Compañía Literaria, 1995.

Fernández Turienzo, Francisco. "Sentido Trágico de El Curioso Impertinente." *Anales Cervantinos*, vol. 34, 1998, pp. 213-42.

Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas: Una Arqueología de Las Ciencias Humanas*. Siglo XXI, 1982.

García Lorca, Federico. "IV. La Mecánica de La Poesía." *Conferencias*, Comares, Colección Huerta de San Vicente, 2001, pp. 134-40.

García Maestro, Jesús. "El Sistema Narrativo Del Quijote: La Construcción Del Personaje Cide Hamete Benengeli." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 15, no. 1, 1995, pp. 111-41.

García Rodríguez, María José. "De La Parodia Como Intergenero." *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, vol. 28, 2015.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La Literatura En Segundo Grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.

Ivan Villalpando, Akira. "Metacervantes: los niveles de narración y realidad en Don Quijote." *Letralia*, 23 de abril de 2018.

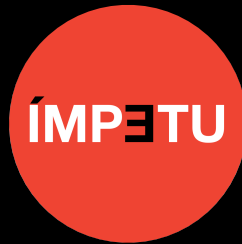
Predmore, Richard L. "El Problema de La Realidad En El Quijote." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, no. 3-4, 1953, pp. 489-98.

Regalado, Antonio. "Cervantes y Calderón: El Gran Teatro Del Mundo." *Anales Cervantinos*, vol. 35, 1999, pp. 407-17.

Riley, Edward Calverley. *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus, Colección Persiles, 1971.

Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge UP, 1995.

Urrutia, Jorge. *El Tejido Cervantino*. Editorial Don Quijote, 1992.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 19/02/20

***Tradición de la técnica efrástica y su
plasmación en la obra de teatro “La
Santa Liga” de Lope de Vega***

Inmaculada Cózar Martínez

Investigador Independiente - inmaculadacozar@gmail.com

**#Écfrasis
#descripciones #teatro
#SiglodeOro #Lopedevga**



**Tradición de la técnica efrástica y su plasmación en la
obra de teatro *La Santa Liga* de Lope de Vega**

Inmaculada Cózar Martínez

RESUMEN: La técnica de la éfrasis ha contado con una gran tradición a lo largo de toda la literatura universal. Los primeros testimonios que tenemos de su uso aparecen en el mundo grecolatino y el género continúa en constante evolución hasta que encuentra uno de sus puntos álgidos en el Siglo de Oro, con el teatro de Lope de Vega, donde se aúnan pintura y poesía alcanzando unas características que sobrepasan la propia éfrasis. En este caso se puede observar cómo las particularidades del teatro tienen la capacidad de influenciar las cualidades de la éfrasis, de modo que se crea un nuevo concepto de la misma que está sometido al género dramático, algo que se analiza en una de las obras teatrales de Lope de Vega titulada *La Santa Liga* (1595-1603).

Palabras clave: Éfrasis, descripciones, teatro, Siglo de Oro, Lope de Vega.

ABSTRACT: The literary tool of ekphrasis genre has a great tradition throughout all of world literature. The first testimonies that we have of its use appear in the Greco- Latin world and it continues in constant evolution until it finds one of its high points in the Golden Age with Lope de Vega's Theater, where painting and poetry come together, reaching characteristics that surpass the ekphrasis itself. On this occasion it can be observed how the particularities of theater can influence the qualities of ekphrasis, reaching a new concept of it, which is subjected to the dramatic genre. This can be analyzed in one of the plays of Lope de Vega, called *La Santa Liga* (1595-1603).

Keywords: Ekphrasis, descriptions, theater, Golden Age, Lope de Vega.

Tradición de la técnica efrástica y su plasmación en la obra de teatro *La Santa Liga*
de Lope de Vega

Inmaculada Cózar Martínez

La técnica de la écfrasis es definida por Hermógenes en su obra *Ecphrasis Progyrnasmata* como “una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos, una descripción que tenía la virtud de la *energeia*” (cit. en Murray 7). Esta es una de las primeras definiciones que se encuentran para la técnica en cuestión. En Grecia, en las escuelas de retórica se enseñaba y utilizaba la écfrasis como un ejercicio con el que se describía un objeto, persona o lugar con la finalidad de que el oyente pareciera ver lo que se estaba describiendo. Estos ejercicios prácticos eran los conocidos “progymnasmata”, que se aceptaban como demostración de la calidad y el alarde del dominio del lenguaje del rétor. Esta fórmula se comenzó a practicar entre los años 810-730 a.C. aproximadamente. Uno de los ejemplos más conocidos es el del escudo de Aquiles en *La Ilíada*, en la que la descripción del objeto se inserta en la narración de la obra. Estas exposiciones pueden encontrarse en numerosas obras, puesto que la técnica efrástica ha sido muy fructífera a lo largo de la historia.

El primer testimonio de una obra puramente efrástica lo constituyen las *Imágenes o Cuadros* (Εἰκόνες) de Filóstrato, autor griego de época imperial. Estas Imágenes han sido una gran fuente textual para la influencia de grandes pintores en la temática y la disposición de sus obras. Así, tenemos a artistas de la talla de Tiziano o Poussin que han bebido de la obra helenística. Posteriormente autores

como Calístrato (S.IV) dotan a sus célebres *Ekfraseis* (Ἐ κφρά σεις) de un valor educativo, ya que estas encomiaban a las piezas de arte famosas en la antigüedad.

Con el paso del tiempo estas descripciones se organizaron en torno a objetos plásticos de tipo descriptivo por lo que surgieron diferentes definiciones: por un lado, Leo Spitzer afirma que la *écfrasis* es “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica”; sin embargo, James Hefferman expone que es “la representación verbal de una representación visual”, y Claus Clüver la define como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (Alberdi 20). En el ámbito de las *écfrasis* tenemos constantemente una relación entre imágenes y palabras. En esta referencia plural de los textos a las imágenes nos encontramos, según Román de la Calle, con el recurso retórico de la *hipotiposis*¹, que se basa en provocar en el lector la imagen del texto a través de las detalladas expresiones que utiliza la *écfrasis*. De esta forma, los poetas son considerados como pintores y algunos autores de la Antigüedad como Luciano de Samósata², consideraba a Homero como príncipe de los pintores por su fuerza descriptiva. Así, partiendo del texto a través de la *hipotiposis* se llega a la imagen, y viceversa, partiendo de la imagen, a través de la *écfrasis* se llega al texto. Este doble entramado se produce con tanta simetría e intensidad que se crea un viaje de ida y vuelta formando un círculo relacional.

De igual forma, también nos podemos encontrar con distintos tipos de *écfrasis*. De acuerdo con esto, según L. A. Pimentel, podemos hablar de *écfrasis* referencial cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de

¹ Ya Quintiliano en su *Institutio oratoria*, describe esta figura estilística muy adecuada y pormenorizadamente.

² Rétor y escritor del siglo II d.C., de origen semita, que dedicó su vida a dar conferencias por todo el mundo Grecolatino, haciendo un gran uso del género de la *écfrasis* en las mismas.

écfrasis nocional cuando el objeto representado no es real y solo existe por y para el lenguaje, como es el caso de la descripción del escudo de Aquiles (207). Este último tipo eleva el lenguaje a la recreación de lo real, de lo plástico y lo autónomo, de manera que de un mundo sensible pasaría al inteligible. De acuerdo con L. Crescenzo (cit. en Eck 36), la écfrasis responde a tres condiciones: el carácter visual de la escena, la ilusión de la presencia y la intensidad emocional.

Por otra parte y en concordancia con lo anterior, nos encontramos con la sentencia “*Ut pictura poesis*”. Se considera a Simónides de Ceos (c. 556 – 468 a.C.) como el padre del debate en torno a la pintura y la poesía debido a su locución, que recuerda Plutarco en *Glor. Ath.* 346f: “ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, ‘*Poema pictura loquens, pictura poema silens*’” (cit. en Alberdi 19). Simónides de Ceos establece los dos términos que darán para un debate a lo largo de toda la historia, puesto que trata sobre las cualidades de la pintura y la poesía, equiparando ambas.

Horacio, posteriormente, escribe en *Arte Poética*: “*Ut pictura poesis*” (I, 361), igualando una vez más las dos formas artísticas pero esta vez sin matices diferenciadores. Plutarco, más tarde, retomó la sentencia de Simónides para plantear que la poesía posee la capacidad de hablar, mientras que la pintura carece de esta, por lo que se llega a la conclusión de que la pintura es inferior a la poesía.

Durante el Renacimiento, la poesía era considerada arte, mientras que la escultura y la pintura “al ser trabajos manuales” eran juzgados como faltos de intelecto. A esto, Leonardo da Vinci, según S. Cheeke, reformuló la frase de Simónides de Ceos como: “La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura

cieca” (21) en su obra *Tratado de la pintura* (s. XVI), haciendo que ambas fuesen equiparables e incluso recíprocas.

A partir del Renacimiento, ambas son reconocidas como compensatorias y complementarias e, incluso, se señalan los elementos que utilizan tanto poetas como artistas para embellecer su expresión, estableciendo paralelismos, puesto que las dos comparten la subjetividad y la imaginación.

En España, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, hubo un gran ímpetu por parte de la élite de la sociedad por coleccionar obras de arte, llegando a exhibirse en los palacios pinturas de autores de la talla de El Bosco, El Greco, Tiziano, Botticelli, Rubens y muchos otros artistas de la época. En este contexto, la sociedad debía tener el conocimiento de arte para además de adquirirlos, ser capaces de hablar sobre ellos. Tanto la pintura como la escultura, utilizada para los jardines y patios, tuvieron una gran importancia en el ámbito social del Renacimiento. Debido a esto, no es de extrañar que muchos escritores describieran en sus textos diferentes obras de arte, siendo uno de ellos Lope de Vega.

Haciendo uso de la écfrasis, Lope de Vega recrea en sus obras objetos de arte, realizando una pausa en el diálogo o la narrativa. La mayor influencia de la écfrasis en el teatro vino de la mano de Terencio, puesto que su obra *Eunuco* comenzaba con una conversación acerca del poder de la pintura. Durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, la técnica ecfástica fue avanzando hacia diferentes formas y funciones, que se pueden estudiar en la obra de Lope.

Tenemos que tomar como precepto que el teatro es un arte visual destinado a ser representado y percibido por espectadores. En el caso de Lope, a mediados del

siglo XVII, se consideraba que sus obras, además de para ser representadas, también estaban confeccionadas para ser leídas. Aparecen, por tanto, en este sentido, muchas objeciones para la écfrasis, puesto que la función de la técnica podría cambiar al pasar de la representación a la pintura y viceversa, o al haberse representado la obra previamente, el texto completo se podría convertir en una écfrasis de lo que se ha visto.

Ahora bien, al formar parte la écfrasis del género de la retórica, a menudo tiene como propósito intensificar o transformar el ánimo y las pasiones. Es por ello por lo que el orador utiliza este tipo de técnicas para causar un efecto en quien lo escucha. Pero, de acuerdo con Armas, en las comedias esto cambia, puesto que además de ser escuchado, también es visto, de manera que lo visual puede cobrar tanta importancia como lo verbal (92).

Para ejemplificar el efecto de la écfrasis en el teatro de Lope de Vega, haremos uso de su obra *La Santa Liga* (1595-1603). Esta trata sobre la conquista de la isla de Chipre —que pertenecía a Venecia— a manos de Selín, regente del Imperio otomano. Para hacer frente a esto, se creó una coalición militar formada, entre otros, por España, Venecia y Roma conocida como Santa Liga de manera que pudieran frenar al Imperio otomano, lo que desembocó en la batalla de Lepanto (1571) con la derrota de la flota otomana. Pero aparte de la historia relatada en la obra, lo que nos interesa de ella es el simbolismo que toma la écfrasis para el desarrollo de la trama. El uso de este género literario se plasma en el personaje de Rosa Solimana, esposa de Selín. Este está locamente enamorado de ella y deja los asuntos de Estado para atenderla, algo que es criticado por todos sus compatriotas, como se observa en los versos 141-54:

CAUTIVOS MÚSICOS

En los brazos de Selín
está Rosa Solimana,
la flor de la Natolía
y la hermosura del Asia.
Cuanto Selín con poder
de jenízaros allana,
tanto rinde con sus ojos,
porque cuanto miran matan.
¡Dichosa el alma que rinde
a quien el mundo rinde parias!
A Rosa, la paz que goza
le debe la bella Italia,
pues por gozar su hermosura
Selín desprecia las armas.³

El papel de Rosa en la obra incita a pensar que es una de las causas de la caída del Imperio, puesto que aparece como una metáfora de Venus, siendo Marte Selín, es decir, el amor sobreponiéndose a la guerra. Y esto se plasma en el cuadro que Selín encarga a Tiziano para que pinte, mostrándose el artista en persona en la obra y refiriéndose a la propia pintura:

TIZIANO

Aquesta traje,
que a vuestra sala ofrezco (vv. 813-14)

³ Todas las citas expuestas están obtenidas de la edición de Miguel Renuncio Roba.



Tiziano, Vecellio di Gregorio? *Rosa Solimana*. Mable Ringling Museum of Art, siglo XVI. Sarasota, Florida.

Esta pintura, o una copia de la época, se conserva a día de hoy y se encuentra en Florida:

En ella se muestra el retrato de Rosa Solimana representada con una rosa sobre el pecho, que hace referencia a la flor propia de Venus, como símbolo de la pasión amorosa. Además podemos observar que en una de sus manos sostiene una comadreja, algo que, en la iconografía cristiana, representa la lujuria y la manipulación. Es por ello por lo que el uso de este animal puede guardar una crítica o un guiño a su poca bondad como mujer. Por lo que podemos llegar a percibir que la figura de Rosa se convierte en un signo misógino que plasma el efecto negativo que ejerce la mujer sobre el hombre. En este punto es donde aparece la écfrasis en la obra de Lope, puesto que, a través de la descripción de Rosa, nos desarrolla la trama y el posible desenlace, que ha de cambiar cuando Selín deja de estar cegado

por su amor hacia Rosa y vuelve a hacerse cargo de los asuntos de Estado, mandando a sus generales a conquistar territorios para expandir su Imperio:

SELÍN

Ciego de amor y de su ardiente llama,

amigos, desprecié vuestro consejo,

lejos de la virtud y de la fama.

Hoy he visto, Pialí, mi padre viejo;

hoy, Mustafá, mi viejo padre he visto;

hoy, Uchalí, mi infamia vi en su espejo.

No sólo me mostró que no conquisto

un dedo más de tierra de mi herencia,

pero que apenas a su guarda asisto (vv. 661-70).

La écfrasis no se muestra tanto en el texto como en lo subjetivo de la obra, puesto que es el papel de Rosa el que ejerce el cambio en la trama. A través de su descripción se excusan las acciones de Selín y sus comportamientos ante la dirección del Imperio. El retrato de Rosa, como afirma Armas, se mostraría en el primer acto del teatro para aquellos que no lo conocieran, de manera que se pudiera relacionar como el elemento de lujuria que desencadenaría la victoria de la Santa Liga (70).

Ahora bien, en este drama, la écfrasis no aparece como en la mayoría de las obras, en las que se hace uso de ella para describir a algunos personajes, enfatizarlos o afectar su papel en la obra. En este caso la écfrasis va más allá y toma tintes morales, puesto que el retrato que realiza Tiziano es un símbolo o imagen de la visión que tiene el Senado veneciano del Imperio otomano. El hecho

de haber escogido esta obra para señalar la écfrasis en el teatro de Lope de Vega ha sido motivado por este mismo aspecto, para mostrar cómo esta puede alterar su configuración y percepción cuando se trata de una obra de teatro.

Sin embargo, no en todas las obras del autor aparece la écfrasis de la misma forma. En algunos dramas como *La viuda valenciana* (1599-1600) o *La locura por la honra* (1610-12), la écfrasis atiende a los sentimientos de los personajes, alterando los mismos. Es interesante comentar que en esta primera obra también se presenta una pintura de Tiziano, por lo que el pintor debía ser altamente conocido en el círculo de Lope de Vega.

De igual manera, la elección de Lope de Vega para estudiar la écfrasis en el Siglo de Oro atiende a que, posiblemente, sea el mejor escritor que aúna pintura y poesía en sus obras y de múltiples formas, como se ha podido observar, mostrando cómo la écfrasis aparece en continuo cambio y se encuentra sometida al género en el que se manifiesta. Así se hace patente la capacidad de modificar su uso tradicional, es decir, como una descripción de un objeto real o imaginario, para dar paso a significar el detonante del drama en el caso que nos atañe, el del teatro, y en la obra elegida para mostrar tal afirmación.

Por tanto, se ha observado cómo esta técnica utilizada, en un principio, para describir objetos, personas o cosas, va más allá y toma un ápice de subjetividad en el teatro de Lope de Vega, haciendo que cobre la máxima importancia para el desarrollo y la culminación de la trama.

Bibliografía

- Alberdi Soto, Begoña. "Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis." *Revista Literatura y Lingüística*, vol. 33, 2015, pp. 17-38.
- Armas, Frederik de. "¿Es éste Adonis? La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega." *eHumanista*, vol. 24, 2013, pp. 60-78.
- Calle, Román de la. El espejo de la Ékphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. –La crítica de arte como paideia-, *Cuadernas*, 2005.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester UP, 2010.
- Eck, Virginie. *L'Ekphrasis au travers des textes de Cébès de Thèbes, Lucien de Samosate et Philostrate de Lemnos: traductions et interprétations aux XVè, XVIè et XVIIè siècles*. DESSID, 2003.
- Harvey, Judith. *Ut Pictura Poesis*. U. of Chicago, 2002.
- Horacio. *El arte poética*. Traducción de Tomás de Yriarte. La Gazeta, 1777.
- Murray, Krieger. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. The Johns Hopkins UP, 1992.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." Poligrafías, *Revista de Literatura Comparada*, vol. 4, 2003, pp. 205-15.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *Écfrasis: visión y escritura*. Editorial Fragua, 2014.
- Vega, Lope de. *La Santa Liga*. Edición de Miguel Renuncio Roba. Association for Hispanic Classical Theater, 2007.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 09/03/20

***Cuando el texto se encuentra con el
escenario: Rosario de Acuña y Elisa
Boldún en “Rienzi el Tribuno” (1876)***

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

**#RienzielTribuno
#RosariodeAcuña #ElisaBoldún
#Dramahistórico #XIX
#teoríateatral**



**Cuando el texto se encuentra con el escenario: Rosario de
Acuña y Elisa Boldún en *Rienzi el Tribuno* (1876)**

Ana Díaz Correa

RESUMEN: El siglo XIX trajo consigo una nueva forma de ver el texto dramático, ya no solo con la introducción del movimiento romántico, sino también en el sentido escénico, siendo los tratados de declamación una constante durante todo el siglo. Por ello, el presente artículo indaga en dicha perspectiva mediante una obra que logró el aplauso y alabanza del público durante su estreno: *Rienzi el Tribuno* (1876) con Elisa Boldún al frente de dicha interpretación. Un drama histórico escrito por Rosario de Acuña (1850-1923), donde texto y escenario configuran un mismo arte.

Palabras clave: *Rienzi el Tribuno*, Rosario de Acuña, Elisa Boldún, drama histórico, XIX, teoría teatral.

ABSTRACT: The 19th century brought about a new vision of the dramatic text, not just because of the introduction of Romanticism but also in the scenic sense, being the declamation's treatises a constant during the entire century. The present article will investigate this perspective with one text which reached the audience's applause and praise: *Rienzi el Tribuno* (1876) with Elisa Boldún at the forefront of this interpretation. A historical drama written by Rosario de Acuña (1850-1923) where text and scene comprise the same art.

Keywords: *Rienzi el Tribuno*, Rosario de Acuña, Elisa Boldún, historical drama, XIX, theatrical theory.

Cuando el texto se encuentra con el escenario: Rosario de Acuña y Elisa Boldún en

Rienzi el Tribuno (1876)

Ana Díaz Correa

Uno de los géneros más sobresalientes y aclamados durante el siglo XIX es el dramático, el cual sufrirá una transformación sustancial con respecto a lo establecido durante el siglo XVIII, donde prevalecía la interpretación de las obras pertenecientes al Siglo de Oro español, así como de corte neoclásico.

En primer lugar, cabe destacar la edificación de grandes teatros en las principales ciudades de España durante esta época, como son el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela en Madrid; o el Liceo en Barcelona, entre otros muchos. A estos se le añaden los numerosos tratados y ensayos acerca de la institución teatral que se irán publicando a lo largo de todo el siglo. En estos escritos aparece una dicotomía entre aquellos que abogaban por un cambio en la realización y concepción de las artes interpretativas, y aquellos que sostenían lo que se venía haciendo hasta ahora. Sin embargo, y a pesar de ello, lo que todos y cada uno de estos escritos tienen en común es que hay unanimidad ante la profesión de actor. La condición social de los artistas, tan altamente criticada y castigada en los siglos anteriores, se presenta ahora como una ocupación plena y aceptada. Actores y actrices encarnarán aquellas conductas utilizadas para la educación del pueblo, lo cual supondrá una formación profesional de todo el colectivo actoral¹, creándose así, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina en 1830 (Polonio

¹ “De las condiciones que debe tener el actor, según Romea, se extrae que el actor es un ciudadano culto, educado que tiene buen dominio de la gramática, así como algunos conocimientos en medicina para representar correctamente los estados del cuerpo y las pasiones y así lograr verdad suficiente” (Polonio 314).

183). Isidoro Máiquez (1768-1820) —actor destacado del momento— será el primero en establecer esta nueva conciencia con respecto a la labor escénica y su ejecución. Su estancia en París hace que adquiera nuevos conocimientos acerca del arte interpretativo, transmitidos por François Joseph Talma (1763-1826)². Dichas prácticas hacen que se reforme de una manera rápida y eficaz la escena española. Se libera esta de la sobreactuación y el exceso de declamación tan practicada tradicionalmente en España, introduciendo aquellos elementos que acercan la interpretación al realismo: el buen gusto, el justo medio y la declamación interior.

Entendemos la reforma que aporta Máiquez, como una fusión en la representación de la belleza estética que aporta el buen gusto, percibido visualmente; el justo medio, que entendemos como la incorporación a la interpretación actoral de la razón; indica la justa medida en la emisión de pasiones y sentimientos de manera que no resulten excesivos o escasos. [...]

Y por último, [...] la declamación interior, este recurso interpretativo permite al actor acercarse más a la naturaleza del sentimiento del personaje. (Polonio 165)

Dichos preceptos serán imitados por multitud de actores y actrices del periodo decimonónico, convirtiéndose Máiquez en el puente entre el histrionismo utilizado en el siglo XVIII y el modelo seguido en el XIX, donde prevalecerán las ideas naturalistas.

Se practican y entremezclan, por tanto, tres modelos teatrales que convivirán durante dicho periodo: la declamación francesa, vinculada a la noción neoclásica y

² Actor francés y mánager de la compañía teatral cuyas reformas en estilos de actuación, vestuario y escenografía lo convirtieron en el precursor del romanticismo y realismo francés del siglo XIX (Encyclopaedia Britannica).

de la tragedia, estipulada por Diderot en *La paradoja del comediante* (1773)³; el uso del histrionismo en géneros cómicos, el cual se acerca al modelo tradicional español; y la declamación naturalista —introducida por Máiquez— estableciendo en todos los géneros un modelo cercano a lo lacrimógeno (Polonio 169). La unión e influencia de dichos preceptos desembocarán en el surgimiento del Romanticismo:

Frente al histrionismo extravagante de los cómicos autodidactas dieciochescos, una expresión sentimental adecuada a las circunstancias y una vez analizada, representada sin cortapisas; frente a la contención escrupulosa normativa de la teoría francesa, la vigorosa riqueza del lirismo del teatro español. Se apunta ya el verdadero sentido del justo medio en la práctica de la escénica de la época: partiendo de costumbres integradas en la competencia histórica del público español, —Máiquez y con él el discurso dramático de la época— modeliza un sistema codificado racional, pero que no coarta lo que Prieto (su discípulo) denomina “el fuego natural español” .(Vellón 31-32)

La introducción, por tanto, de los nuevos modelos hace que las teorías teatrales proliferen, siendo necesario la unión de estas con las puestas en escena. En este sentido, Julián Romea (1813-1868) —actor y pedagogo— aportará un gran avance con su método de enseñanza⁴. Este seguirá las ideas establecidas de Talma

³ A través del primer interlocutor de dicha obra, Diderot defiende sus teorías acerca de la declamación, las cuales siguen lo postulado por Francesco Riccoboni. Para estos, “el actor no debe sentir las emociones sino crear la ilusión en el espectador de que está sintiéndolas. El resultado de la creación debe ser verdadero, verosímil, aunque no es necesario que el actor sienta verdaderamente la emoción” (Bastús 51).

⁴ “Julián Romea es un exponente fundamental del teatro romántico español, como actor en el escenario y fuera de él. Fue director del teatro particular de la S.M. la Reina, académico de la Academia de las Buenas Letras en Sevilla, profesor de Declamación en el Conservatorio, y tras la muerte de Ventura de la Vega en 1865 fue promovido a la dirección del mismo organismo. Tras 1868 fue nombrado Comisario Regio de él” (Polonio 305).

y Máiquez, exponiendo en su *Manual de declamación* para uso de los alumnos del *Real Conservatorio de Madrid* (1859), aquellos conceptos generales expuestos de manera sencilla y ordenada, para ser entendidos práctica y teóricamente por los alumnos del Conservatorio. Romea concebirá la representación como una escuela de costumbres, mostrando tanto lo bueno de las pasiones, como aquello que debe evitarse. Este establecerá, además, el concepto de “verdad” como la esencia del arte:

Con el estilo naturalista de actuación se intentará traer la naturaleza, anteponiendo “verdad” a “verosimilitud” al presentar la realidad en escena, siempre en los límites del decoro. La comunicación teatral se focaliza en el emisor, y el público pasa progresivamente a ser un observador al que literalmente se trata como si no existiera. El habla escénica se asocia entonces únicamente al habla cotidiana, y en muchos casos a la propia del actor-persona. (Varona 812)

Todo ello contextualiza e introduce a una de las discípulas de Julián Romea, Elisa Boldún, quien encarnará a la protagonista de la obra analizada en el presente artículo: *Rienzi el Tribuno*. En 1858 la sevillana consigue una plaza pensionada en el Conservatorio donde estudiará y compartirá escena con su maestro, estrenándose ante el público por primera vez en el año 1860 en el teatro de Lope de Vega en Madrid. A raíz de ello, sus actuaciones fueron recibidas con entusiasmo y ovación haciendo que el triunfo de esta recorriera todos los teatros de España, de manera que se convirtió en una de las grandes actrices del momento junto con otros nombres como Matilde Díez, Bárbara y Teodora Lamadrid o Rita Luna (Galería 130). Multitud de opiniones publicadas en diversos diarios y las críticas realizadas hacia la

actriz, además del hecho de seguir las enseñanzas de Romea, hace pensar que muy probablemente esta introdujera en sus actuaciones aquellos preceptos naturalistas tan defendidos por su maestro. Un ejemplo de ello es la siguiente crónica publicada en El Progreso en 1870:

La Srta. D.a Elisa Boldún sigue haciendo las delicias de nuestro público, impresionado cada vez más en su favor, cada vez más entusiasta de sus bellas gracias [...], de naturalidad tan espontánea, que parece que el arte y su mismo corazón se hallan misteriosamente identificados. Le hace sentir con tan ingenua emoción, que no concibe un más allá en la expresión de los sentimientos dramáticos humanos. Joya del teatro es nuestra Elisa Boldún, que cautiva con su talento, atrae con su hermosura, persuade con su palabra y acaricia con su donaire las primaverales fantasías del alma. (cit. en Álvarez 191)

El 8 de febrero de 1876 se estrena en el Teatro del Circo, y con Elisa Boldún y Rafael Calvo al frente, la obra de Rosario de Acuña *Rienzi el Tribuno*⁵. Un hecho sobresaliente debido a que fue la segunda mujer, tras Gertrudis Gómez de Avellaneda, en estrenar en un teatro de renombre; con solo 25 años consigue que su primera obra esté protagonizada por dos de los intérpretes más aclamados del momento. Este hecho, además, fue acrecentado debido al anonimato de la autora en las publicaciones de los diarios que anunciaban el estreno de la obra, haciendo que la expectación por parte del público durante la actuación se desbordara

⁵ Llevar a escena la historia de Nicolás Gabrino Rienzi o Rienzo no fue una novedad en el siglo XIX, ya que este último tribuno de Roma fue uno de los grandes héroes del movimiento romántico, protagonizando poemas, óperas, novelas y obras dramáticas. Algunas de estas son: la tragedia de la escritora inglesa Mary Russell Mitford, *Rienzi* (1825); la novela histórica de E. Bulwer-Lytton, *Rienzi, the last of the Roman tribunes* (1835); Carlos Rubio y su drama histórico *Nicolás Rienzi* estrenado en el Teatro Español en 1872; o la ópera de Richard Wagner *Rienzi, der letzte der Tribunen* (1842) y estrenada en España el 5 de febrero de 1876 (Pascual).

después del segundo acto. Tras este, Rosario de Acuña tuvo que salir a escena para satisfacer el afán de los espectadores, cuyos aplausos ensordecieron la sala al descubrir que detrás de la obra se escondía una pluma femenina. Los días posteriores del estreno la prensa se llena de elogios y alabanzas a la autora, haciendo hincapié en su carácter “viril” y en el hecho de que su texto carece de “lo femenino” como elementos positivos (Fernández 50-51). Con ello, se hacen público los prejuicios establecidos acerca de las escritoras del momento, las cuales practicaban en su gran mayoría el género lírico caracterizado por el sentimentalismo. El propio Leopoldo Alas lo afirma en un artículo de 1876 donde establecía que: “Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor” (cit. en Coca, “Discurso” 141). Esto explica el revuelo que sostuvo el estreno de la obra y la gran cantidad de comentarios que recibió la autora, comparándola con su predecesora Gertrudis Gómez de Avellaneda, también caracterizada por salirse de la norma establecida para el bello sexo.

Pero no solo Rosario de Acuña se atrevió con el género dramático, sino que, además, su obra enmarcada dentro del “drama histórico”⁶ presenta una preocupación notable hacia la representación teatral, manifestándose en la gran cantidad de directrices estipuladas en las acotaciones. Estas encarnan instrucciones específicas acerca de las distintas variaciones en el tono y actitud de los actores,

⁶ Género romántico por antonomasia que surge a principios del siglo decimonónico consagrado por Martínez de la Rosa en 1830 el cual se relaciona con el género sentimental:

El sentimentalismo influyó en la concepción de un género del siglo XVIII, la comedia sentimental, y éste a su vez [...] influye en el cambio de concepción de la tragedia y en la definición de un nuevo género de la estética romántica: el drama histórico. La filosofía sensualista penetró en la nueva concepción epistemológica de estos géneros dramáticos, y esta misma filosofía dio consistencia al primer romanticismo español, manifestándose en la exacerbación de las pasiones, de la sensibilidad (Coca, “La influencia” 130).

encontrándonos multitud de anotaciones que presentan de un modo muy específico cómo deben recitarse los distintos versos; algunos ejemplos de estas son: con vehemencia y queriendo comprender; relatando; con insistencia; con pasión; con acento altanero; con frialdad y odio; primero con vehemencia y luego con pasión; con encono; con ímpetu; con marcada violencia; pausas; con cinismo; con acento breve; con orgullo; crece su entonación; esforzando la voz; en tono profético; entre el temor y el amor propio; transición desde el terror al heroísmo; etc. Pero, a su vez, y a pesar de dichas especificaciones, también esta relega en los actores muchos de los monólogos haciendo que estos puedan hacer suyos los personajes. Ejemplo de ello son el final de la Escena IV del Acto I donde especifica: “Este monólogo depende completamente de la actriz, que debe fijar cuantas palabras, pensamientos y conceptos se hallan en él”⁷; así como la Escena X del Acto II: “Recuerda la carta y la busca sobre la mesa. Al ver que no está se siente poseída de terror. Este momento sólo la actriz puede interpretarlo”. Es curioso que dichas acotaciones estén continuamente presentes en las intervenciones del personaje de María, haciendo que Elisa Boldún tenga voz en la configuración de este; recae en ella, por tanto, una responsabilidad importante de la representación final. Esto reafirma la envergadura del personaje y cómo es esta la verdadera protagonista de la historia, introduciendo con ello una de las características propias e innovadoras del drama de Rosario de Acuña a la historia de Rienzi: los personajes femeninos. Como bien establece Fátima Coca en *Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña*, por un lado, aparece Juana, sirvienta de María, que encarnará la defensa de la clase trabajadora, puesta por primera vez en boca de mujer:

⁷ Todas las citas de la obra están tomadas de la edición presente en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, basada en la edición de Madrid de 1876.

JUANA. (Sola. Este monólogo depende de la actriz)

¡Pueblo!, ¡nobleza! ¡Oh Dios! Delirios vanos
que empecéis esa lucha fratricida!
pueblan el mundo siervos y tiranos;
¡Mientras no se confundan como hermanos
jamás la ley de Dios será cumplida!
¡La nobleza... ignorante, el pueblo... imbécil!
¡Cuánta sangre vertáis toda perdida!
Faltan ciencia y virtud... ¡aún está lejos
la redención completa de la vida! (IV, II).

Y, por otro lado, se encuentra María, esposa de Rienzi, quien desde el principio tiene en sus manos el futuro de su esposo, pudiendo salvarle la vida a cambio de entregarle su amor a su enemigo, Colonna. Sin embargo, debido al carácter fuerte, enmarcado dentro de la heroína romántica, esta prefiere la muerte antes que traicionar a su amado:

COLONNA. (con ímpetu)

De Italia y Roma la desdicha labras;
dame tu amor.

MARÍA. (Con resolución)

¡Jamás!

COLONNA. (Con encono)

Pues bien, mañana
empezará la lucha fratricida (I, VIII).

Además, esta introducción de los personajes femeninos —representando los dos grandes pilares de la historia y caracterizados por una actitud fuerte y valiente— ya anuncian el cambio en el pensamiento de Rosario de Acuña, constante defensora de los derechos de la mujer y de la libertad. Calificada en palabras de Simón Palmer como “la pionera de la literatura femenina del librepensamiento español”. Dichos ideales, que se manifestarán públicamente mediante sus artículos periodísticos y su posterior obra dramática *El padre Juan* (1891) —que supuso un escándalo en su estreno por sus ideas anticlericales—, hacen que Rosario de Acuña, quien obtuvo el elogio y la simpatía en sus comienzos, acabe siendo desterrada por sus escritos. Esto, asimismo, justifica la ausencia de su nombre en la historia de la literatura y el gran desconocimiento que hoy día se tiene de su obra, cuya recuperación no se realizará hasta la edición publicada por Simón Palmer de sus dos dramas: *Rienzi el Tribuno* y *El padre Juan* en 1990.

Por último, y volviendo al texto dramático analizado, cabe mencionar las indicaciones finales acerca de los cambios que pueden plantearse en el momento de la adaptación final. Especialmente estos advierten acerca del incendio que remata la obra, así como aquellos versos prescindibles:

Si por circunstancias especiales de las empresas, como ha sucedido en Madrid, no pudiera disponerse la decoración del tercer acto con la mutación que se indica, el final del mismo puede sustituirse de la siguiente manera: la actriz Juana, debe entrar en escena por la puerta secreta, rompiéndola con un hacha, toda vez que la puerta estará practicable en la decoración, y no hay necesidad de derrumbamiento.

Todos los versos que llevan un asterisco al margen pueden suprimirse en la representación.

Dichas preocupaciones en relación con el acto puramente performativo hacen que el texto se implique profundamente y dependa, para su realización plena, de la puesta en escena, dando un paso más allá de lo estrictamente descriptivo en términos de escenario o indicaciones generales hacia los actores y actrices implicados.

Rosario de Acuña y Elisa Boldún se fusionan mediante esta obra haciendo que cada una de las artes no puedan sucederse sin la otra, se conforman, así, los nuevos paradigmas de la representación teatral y del movimiento romántico que ya se venían estableciendo desde principios del XIX. La palabra “vida” acoge, por todo ello, una segunda acepción: “*vida* como cotidianidad, asociada al mundo burgués y urbano” (Varona 248). La profesión de actor será un reflejo de dichas ideas; se exponen mediante los textos y las representaciones románticas aquellas emociones encerradas en la vida social y privada, convirtiéndose el artista teatral en un factor importante en la exposición de estas, y que culminará en el siglo XX con la completa ejecución de los preceptos naturalistas, acercándose a las características actuales del arte dramático y del concepto de “actor”.

Bibliografía

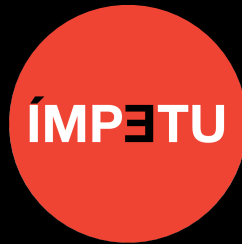
- Acuña, Rosario de. *Rienzi el Tribuno*. Administración Lírico-Dramática, Madrid, 1876.
- Álvarez Hortigosa, Francisco. "Puestas en escena del teatro clásico español del siglo de oro y del siglo XVIII en Jerez de la Frontera (1852-1900)." *UNED. Revista Signa*, no. 19, 2010, pp. 181-212.
- Bastús y Carrera, Vicente Joaquín. *Tratado de Declamación o Arte Dramático*. Fundamentos. 2008.
- Coca Ramírez, Fátima. "Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña." *Literatura y espectáculo*, U de Alicante, 2012, pp. 139- 54.
- . "La influencia de la comedia sentimental en la poética del *drama histórico y de la tragedia neoclásica a principios del siglo XIX en España*." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, no. 8, 2000, pp. 115-30.
- Fernández Riera, Macrino. *Rosario de Acuña y Villanueva. Una heterodoxa en la España del Concordato*. Zahorí, 2009.
- "Galería de españoles ilustres: retratos y biografías." *El Correo Español*, Tomo II, Buenos Aires, 1894.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. "François-Joseph Talma." *Encyclopaedia Britannica*, 2020.
- Pascual Lavilla, Isabel. "El repertorio de las actrices españolas en la segunda mitad del siglo XIX. Rienzi, el tribuno de Rosario de Acuña." *Relación entre los teatros español e italiano*. Siglos XVI a XX, U de Valencia, 2005, pp. 129-38.

Polonio Morales, Rosa María. *Evolución de la declamación ilustrada a la declamación romántica: el trabajo del actor español dieciochesco y decimonónico*. U Complutense de Madrid, 2019.

Simón Palmer, María del Carmen. *Rienzi el tribuno. El padre Juan*. Castalia / Instituto de la Mujer, Madrid, 1990.

Varona Peña, Antonio. *Habla escénica en España. El siglo XIX y los Tratados de Declamación*. U de Murcia, 2015.

Vellón Lahoz, Javier. *Teoría del arte dramático de Andrés Prieto*. Fundamentos Ensayos y Manuales RESAD, Madrid, 2001.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 24/02/20

“Ut pictura poesis” en el “Arte de las putas” de Nicolás Fernández de Moratín y “Los Caprichos” de Francisco de Goya

María del Valle Baurre García

Investigador Independiente - vallebgml@gmail.com

#crítica social
#sátira burlesca
#prostitución
#mímesis



***Ut pictura poesis* en el *Arte de las putas* de Nicolás
Fernández de Moratín y *Los Caprichos* de Francisco de
Goya**

María del Valle Baurre García

RESUMEN: Desde que el poeta latino Quinto Horacio utilizase, en su *Epístola ad Pisones*, la locución *Ut pictura poesis*, han sido muchas las relaciones que se han establecido entre la poesía y la pintura. Tanto la una como la otra se valen de la mimesis, ese carácter del que goza el arte para causar en el espectador la codiciada catarsis. De esta manera, estas líneas tienen como objetivo crear una relación de semejanza entre la obra el *Arte de las putas*, de Nicolás Fernández de Moratín y *Los Caprichos*, de Francisco de Goya. Ambos caracterizan dichas obras con los mismos temas: el interés, la hipocresía, la estructura social de la época y la prostitución, introduciendo así la crítica social en sus obras. No es por tanto de extrañar que, en un Madrid dieciochesco donde la prostitución alcanzó una importante práctica clandestina, ambos artistas, contra esa regla de que el arte solo debía responder a cuestiones instructivas, útiles y éticas, constituyesen en sus obras una sátira contra este tipo de didacticismo que dista mucho de la realidad del siglo XVIII.

Palabras clave: crítica social, sátira burlesca, prostitución, mimesis.

ABSTRACT: Since Latin poet Quintus Horatius used, in his *Epístola ad Pisones*, the locution *Ut pictura poesis*, many connections have been established between poetry and painting. The one and the other apply mimesis, which is the character that art possesses to cause that catharsis. In this way, these lines have the purpose of creating a connection between *Arte de las putas* by Nicolás Fernández de Moratín and *Los Caprichos* by Francisco de Goya. Both characterize these works with identical topics: interest, hypocrisy, and the social structure of the time and prostitution advocates to introduce social criticism in their works. It is therefore not surprising that during the 18th century in Madrid, when prostitution became an important clandestine practice and against the overall rule that art should only respond to instructive issues, ethical and useful questions, both presented a satire against this type of didacticism that was far from the reality of the 18th century.

Keywords: social criticism, burlesque satire, prostitution, mimesis.

Ut pictura poesis en el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín y *Los*

Caprichos de Francisco de Goya

María del Valle Baurre García

La dialéctica entre imagen y texto es una cuestión que ha sido abordada por numerosas teorías literarias. Como indica Władysław Tatarkiewicz:

Fue en las obras de Aristóteles donde tuvo lugar por primera vez esta aproximación. Surgió como resultado de rechazar el concepto de poesía que había estado vigente antes de esa época. Y tuvo lugar en aquel nivel que se consideraba inferior: el arte visual no fue elevado al nivel de la poesía, sino que fue la poesía la que fue degradada al nivel de las artes visuales. De cualquier modo, aparecía por primera vez un género, con una extensión tal que incluía ambas divisiones excluyendo cualquier otra; combinaba poesía y arte visual excluyendo los oficios manuales. Su ámbito era más o menos el de nuestras modernas “bellas artes”, pero su contenido difería aún: su elemento definitorio no era la belleza, sino la imitación de la naturaleza [...] La vinculación que realizó Aristóteles entre las artes visuales y la poesía en una única categoría de artes imitativas es un hecho que el contenido de sus obras corrobora inequívocamente. Por ejemplo, en su *Poética* afirma: “El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas”.
(133)

Este recurso de comparación interartística o intersemiótica es clave para desarrollar la relación que planteo en las siguientes líneas entre la obra el *Arte de las putas* del poeta madrileño Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) y *Los*

Caprichos del pintor zaragozano Francisco de Goya (1746-1828)¹. Conviene resaltar que el siglo en el que se desarrollan ambas constituye una división de las artes en bellas y mecánicas:

Esta división únicamente se llevó a cabo en la Ilustración [...] El grupo de bellas artes que Batteux aisló se componía de cinco artes: música, poesía, pintura, escultura y danza (el arte del movimiento). El autor pensaba que el rasgo característico de estas artes era que todas se proponían agradar, así como imitar la naturaleza. Así dividió el gran ámbito de las artes (según se las entiende tradicionalmente) en artes bellas, cuya razón de ser era deleitar, y en artes mecánicas, cuya razón de ser era su utilidad [...] La Ilustración observó la profunda dualidad que existe en la creatividad; la producción de palabras y la producción de cosas. Se declaró en contra del eslogan según el cual se modelaba un tipo de arte sobre otro, contra *ut pictura poesis* y *ut poesis pictura*. (92-93)

Sin embargo, al igual que otros muchos artistas, Moratín y Goya han derogado esa idea ilustrada mencionada en la cita anterior que separa el arte de deleitar del arte como utilidad, pues la producción de estos autores demuestra que ambas artes no son excluyentes, y que, por tanto, pueden aparecer juntas en una misma composición. Asimismo, el culto a la imitación de la realidad sirve a estas dos figuras a la hora de integrar en sus creaciones ese tipo de arte mecánico, reflejando en ellas un calco social del siglo en el que se sitúan. Por si fuera poco, para ir

¹ Una de las características que quisiera resaltar de la Teoría de la Literatura es la relevancia que han obtenido en las últimas décadas las relaciones interdisciplinares. Es aquí donde la Semiótica cobra especial importancia al servir como teoría general de los signos y al ofrecer las claves teóricas para mejorar la conexión entre la Teoría de la Literatura y la Estética. De este modo se comprende mejor la combinación interartística que plantea Horacio en el uso del *ut pictura poesis* para unir pintura y poesía, tal y como ha apuntado Antonio García Berrio (García Berrio 46-47).

acercando aún más a ambos, a todo ello se añade la relación de amistad entre el pintor y Leandro Fernández de Moratín — hijo de don Nicolás—, sirviendo como ejemplo los dos retratos de Moratín hijo que realiza Goya en 1799 y 1824, así como la silva que le dedica el escritor titulada “Silva a don Francisco de Goya, insigne pintor”². Llegados a este punto, en último lugar cobra relevancia un anuncio en el Diario de Madrid que data de 1799 sobre la venta de 300 ejemplares de las 80 estampas de Goya, ya que supuestamente la redacción fue realizada por Leandro Fernández de Moratín³:

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creído más aptos á suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.

(149)

Por un lado, si estudiamos a estos virtuosos de manera independiente, Nicolás Fernández de Moratín —poeta, dramaturgo y prosista— es la clara representación del hombre neoclásico de dicho siglo; un hombre preocupado por el

² Tanto la silva como los retratos aparecen recogidos en “Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín” en la Biblioteca de autores españoles (611).

³ La mediateca de Educa Madrid comenta la presunta autoría de don Leandro y rescata las páginas del anuncio en su página web. Resulta interesante la correspondencia que elabora el escritor entre la exposición de los errores y vicios humanos, tema propio de la poesía, y la pintura. De nuevo se observa esa similitud o equiparación entre texto e imagen.

progreso de su nación y en contra de todo atisbo de ignorancia, interesado en instruir a los ciudadanos del Madrid dieciochesco con la doctrina y el ejemplo. De este modo, el poeta madrileño supo tanto defender como criticar con astucia cualquier asunto en sus obras y en la tertulia que él mismo inició en la Fonda de San Sebastián, lugar que se convirtió en uno de los cafés más importantes de la época en el que se reunieron escritores de la talla de Cadalso, Vicente de los Ríos o López de Ayala para debatir temas de distinta índole, excepto la política⁴. Por otro lado, Francisco de Goya —pintor y grabador— se caracteriza por ser un hombre preocupado por las fisuras establecidas en España a causa de la estratificación estamental propia de la época, estando esta siempre a favor de las clases sociales privilegiadas. Además, su censura hacia el modo de vida y las costumbres de algunos religiosos es clave en la obra a la que nos referimos, puesto que sus grabados reflejan la hipocresía de aquellos que predicán sin dar ejemplo. En palabras de J.M. González de Zárate “Goya no se conformó con recreos estéticos, sino que entendió que por los pinceles se pueden traducir ideas del pensamiento y plasmar toda una concepción del mundo, una visión personal de la vida a través de la filosofía que se esconde tras la imagen” (12) . Del mismo modo, Gorka López de Munain apunta lo siguiente:

No veía en su obra una creación sólo para el deleite estético o intelectual, quería calar en la sociedad y enviar un mensaje crítico con los nuevos modos de vida y con los que aún seguían anclados en el pasado. La Historia del Arte

⁴ Ya lo dijo el crítico literario Ángel González Palencia: “La mayor fama de la Fonda de San Sebastián se debió a reunirse en ella una importantísima tertulia literaria, iniciada por D. Nicolás Fernández de Moratín, para seguir los pasos de la Academia del Buen Gusto [...] A aquella reunión concurrían D. Ignacio López de Ayala, autor de la tragedia *Numancia destruida*; D. Juan Bautista Muñoz, historiador del *Nuevo Mundo*; D. José Cerdá y Rico, erudito bibliógrafo y comentarista; [...] Estaba prohibido hablar de política; sólo se permitía a los contertulios disertar acerca de teatro, de toros, de amores y de versos”.

nos enseña artistas revolucionarios que caminaron con el paso adelantado a su época [...] Debe ponerse en valor ante todo su originalidad, ese extraño fenómeno que no deja de asombrarnos. Cuesta entender cómo un hombre puede huir de las tradiciones que le atan para adentrarse de repente en un mundo que no existía. Goya sin duda lo consiguió; dio su primer paso con los Caprichos y penetró en una cueva oscura, silenciosa y sin explorar, para llegar al fin a una sala negra que algunos llamarían “la quinta del sordo”. (86)

Por tanto, ambos autores confluyen en un mismo punto: el desarrollo de una profunda crítica social mediante los mecanismos de construcción de la sátira burlesca. Tanto Nicolás Fernández de Moratín como Francisco de Goya, a través de ese sentimiento común de desencanto, gozan de una audacia magnífica para representar en sus obras el inmovilismo del siglo en el que vivieron, así como aquellos vicios y defectos que la sociedad intentaba camuflar. Es importante tener en cuenta que, en el caso del escritor, estamos ante una composición de 1995 versos dedicados al sórdido mundo de la noche, por lo que no debe extrañar que el *Arte de las putas* llegase a formar parte del *Índice de los libros prohibidos* por el Santo Oficio⁵. Y es que esta obra conforma un escaparate perfecto para mostrar la realidad social más ruda, más inmoral, aportando informaciones sobre el mundo de la prostitución en Madrid como nombres, calles, edificios, tarifas y alguna que otra anécdota⁶. Pero no nos equivoquemos: este poema no es una mera narración de

⁵ Ver el *Índice de los libros prohibidos y mandados expurgar* de Antonio de Sancha.

⁶ Cito textualmente los versos en los que se reflejan dichos datos. Canto IV, versos 19-21: “pero tendrás un puesto conocido, / que es el de los cabrones en la Puerta / del Sol, de los cabrones consentidos”. Canto IV, versos 120-122: “Así la inimitable Lavenana / se dio a un servidor vuestro en dos pesetas / siendo niña, aún casi doncella y sana”. Canto II, versos 302-305: “La famosa bodega del *Chocante* / y otras muchas, están despatarrando // mil mozas con el néctar dulce y blando / que da el manchego Baco a sus gaznates”.

hechos burdos, sino que, tal y como refleja el escritor en el Canto I, esta creación tiene el propósito de evidenciar que el vicio que se muestra es un vicio menor en comparación con el resto de las lacras humanas: la tiranía, el hurto, la fabricación de artefactos como cañones para la guerra, asesinar a golpe de espada para oprimir la libertad del pueblo, la falsedad, etc.⁷ Del mismo modo, *Los Caprichos* de Goya ejemplifican también este mundo en crisis; un mundo falto de valores fruto tal vez de una anquilosada estratificación estamental y de un sistema basado en el inmovilismo. Estéticamente, esta serie de grabados ponen de manifiesto el continuo distanciamiento del zaragozano hacia un arte dominado por la subjetividad y la libertad creativa, recreando en sus pinturas imágenes de los vicios de algunos miembros del clero, del hurto y de la prostitución, entre otros. Antes de dar paso a un análisis comparativo entre las obras concernientes, resulta oportuno establecer un contexto sociocultural de la época en la que se sitúan estos autores, para así llegar a una mejor comprensión de la crítica que ambos efectúan en sus composiciones. Como defiende Iris M. Zavala:

La Inquisición se dedicó a perseguir de manera muy especial y con finísimo olfato, las seducciones, la sensualidad, las pasiones, consciente de que todo ello era terreno fértil entre enciclopedistas, libertinos y filósofos. Muchas obras que exploraban estos temas se condenaban incluso cuando se planteaban como ejemplo de virtud; [...] Iglesia y Gobierno desconfiaban de

⁷ Estos vicios aparecen reflejados en los versos 228-260 del primer canto del poema juntos a otros muchos. Cito textualmente: “Una sola manera se ha encontrado / de hacer los hombres; mas de deshacerlos / ¡cuántas industrias inventó la muerte! / Y el instrumento que los mata fuerte / va por gala y blasón pendiente al lado / y el que los hace, oculto y deshonorado; / y los hombres inicuos dan laureles / al que mata a un millón de sus hermanos / y deshonoran al que ama a las mujeres / ¡Cuánto es mejor, o cuánto menos malo, / que el grande Motezuma a tres mil de ellas, // en hamacas gozó sus miembros bellos / que no el fiero Escanderbek matase / con su alfanje espantoso tres mil de ellos. / ¡Ojalá que los hombres no fornicquen, / si esto es posible, mas si no hay remedio, / ojalá que los vicios se limiten / a éste sólo”.

cuanto aludiera a la sensualidad; la Regla VII del *Índice* es categórica respecto a las obras “lascivas y amorosas”. (522)

Igualmente, este afán eclesiástico por perseguir todo aquello que resultase impío hizo que se crearan instituciones religiosas dedicadas a acoger a aquellas mujeres que habían ejercido la prostitución y posteriormente se habían arrepentido. En palabras del catedrático Eduardo Montagut Contreras:

Varias cuestiones nos permiten entender la moral sexual del momento: el sexo como pecado, la importancia del reconocimiento personal de la pecadora, la alternativa de vida pasando por la penitencia y la necesidad de vivir apartadas del mundo [...] Una de las instituciones más importantes en el despotismo ilustrado y modelo para las demás fue la Casa de Arrepentidas de Madrid, llevada por las terciarias franciscanas. En estas también podían entrar doncellas que no tuvieran tutela masculina y sin medios propios; no sólo eran instituciones que intentaban “curar” los males generados por el pecado, sino que también eran espacios habilitados con un afán preventorio. Las constituciones de estas casas prohibían taxativamente salir de las mismas, a menos que la arrepentida marchara al matrimonio o al convento para ingresar como religiosa, los dos únicos proyectos vitales que la moral de la época tenía estipulados para las mujeres. Las casas de arrepentidas sobrevivieron al fin del Antiguo Régimen y siguieron existiendo en el siglo XIX. (2013)

Una vez abordado el contexto, veamos cómo los autores se valen del ingenio para concebir —mediante la función burlesca— obras de naturaleza crítica, frutos del ferviente deseo de ambos por acabar con el inmovilismo, la ignorancia y los

vicios de la sociedad de la época. De este modo, se va a elaborar una sucesión de determinadas estampas de Goya seguidas de un fragmento del poema del escritor que se corresponda con la imagen sugerida, con su consiguiente comentario. El primer grabado seleccionado es el *Capricho 7* titulado “Ni así la distingue”. En esta composición se puede observar a una mujer de vestimentas oscuras y acentuado escote que está siendo aparentemente seducida por un caballero que, por su atuendo, podríamos decir que pertenece a una clase social privilegiada. Además, en el fondo aparecen otras dos mujeres sentadas en una silla que contemplan la escena con gracia. Resulta curioso que, si prestamos especial atención al hombre, este sostiene en su mano izquierda un monóculo por el que observa con detalle a la joven que corteja. Es aquí donde el título cobraría un sentido irónico: ni con este



utensilio consigue darse cuenta de que la mujer a la que pretende es una prostituta. De hecho, en el Museo Nacional del Prado aparece una aclaración que hace discernir de manera óptima lo que Goya pretende transmitir en este grabado: “¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es, no basta el antejo, necesita juicio y práctica del mundo, y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero⁸”. Por otro lado, el manuscrito de la Biblioteca Nacional anota esto otro: “Se ciegan tanto los

⁸ La aclaración a la que hago alusión de aquí en adelante se muestra en la colección de *Los Caprichos de Goya* de la página web del Museo del Prado.

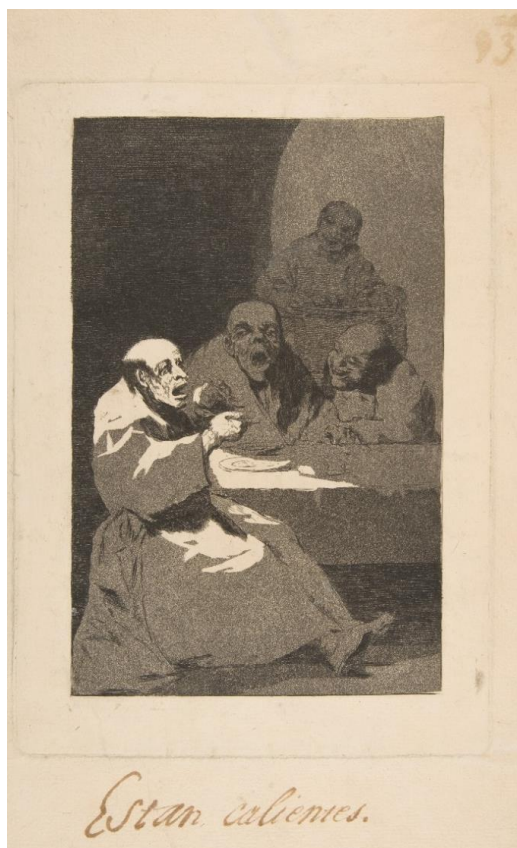
hombres lujuriosos, que ni con lente distinguen que la señora que obsequian es una ramera”⁹ . En relación con este grabado, Moratín también aborda dicho tema en el Canto I de su obra *El arte de las putas*:

en ti se halla el espíritu encendido,
si estás bien enterado, que mandarle
a un joven bueno y sano continencia
es lo mismo que darle la sentencia
de que no coma o de que no descoma,
dos cosas necesarias igualmente;
si ya esperezos tu cintura siente,
volviendo en torno los lascivos ojos
bufando al respirar como un caballo,
si el tuyo ya no puedes sujetallo
y empinándose pierde la obediencia,
que no hay remedio, y de tu edad florida
deja que goce, vaya ese nublado
donde haya menos mal. Ya que es preciso,
descargue en monte inculto o alta sierra (599-613)¹⁰.

Según lo que expresa el poeta en estos versos, es imposible pretender contener los deseos de un hombre, pues estos van en su propia naturaleza, llegando incluso a comparar el apetito sexual con el hambre, ambos igual de necesarios para la supervivencia de este. Es por tanto que, tal y como se manifiesta

⁹ Este grabado aparece en el catálogo digital de la Fundación Goya en Aragón, concretamente en la clasificación de *Estampas* en la serie *Los Caprichos*.

¹⁰ La edición de la obra que utilizo para citar a lo largo del artículo es Fernández N. *Arte de las putas*, 1898.



en ambas obras y en los comentarios de los manuscritos citados con anterioridad en la obra de Goya, el hombre se presenta como un ser sin filtros a la hora de buscar y seleccionar a una dama con la que saciar sus pasiones¹¹. En segunda instancia, he escogido el *Capricho 13*, titulado “Están calientes”. Este grabado representa un tema distinto al anterior: la hipocresía y las malas costumbres de algunos religiosos. Goya dibuja en esta estampa a cuatro religiosos —a juzgar por las túnicas— de rostros deformes y grotescos que

se hallan sentados alrededor de una mesa, a excepción de uno, que se sitúa de pie al fondo sosteniendo lo que parece ser una bandeja. El hombre de túnica blanca que aparece en primer plano está iluminado, mientras que los otros no. Seguramente sea para que el espectador focalice su atención en él, puesto que es el único que está comiendo y que se caracteriza por tener un aspecto cadavérico. El manuscrito de Ayala explica este grabado aportando la siguiente información:

Los frailes estúpidos se atracan, alla a sus horas, en los refectorios, riéndose, y se ríen del mundo; ¡qué han de hacer sino estar calientes!” (de la Viñaza). Algo semejante aparece en el manuscrito del Museo Nacional del Prado: "Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación.

¹¹ El manuscrito se titula «Explicación de los Caprichos Satíricos de Goya», el cual podemos encontrar en el Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional.

Por tanto, no cabe duda de que el pintor zaragozano confecciona en este grabado una crítica hacia aquel tipo de clero que sucumbe a los placeres terrenales a escondidas. La sátira, como en el ejemplo anterior, viene evidenciada en el título, haciendo alusión a que los frailes están calientes en el sentido más febril de la palabra. No resulta complicado encontrar en los versos de Moratín infinidad de denuncias sociales contra los clérigos y frailes, a los cuales cataloga de tener la sangre caliente al mismo nivel que los jóvenes. De hecho, si atendemos a los siguientes versos, resulta normal que —teniendo en cuenta el siglo— este poema fuese prohibido por la Santa Inquisición, puesto que el poeta no presenta ningún tipo de pudor a la hora de describir con todo detalle los genitales de un fraile y una prostituta:

mas yo quiero del todo asegurarte,
facilitando del condón el uso;
feliz principio a esta artimaña puso
de un fraile la inventiva, que de un fraile
sólo, o del diablo, ser invención pudo.
Iba el reverendísimo cornudo
ardiente, como siempre están los Padres,
por el arroyo Abroñigal al campo
una tarde de sol del mes de enero,
y en un barranco se encontró hecha un cuero
una de estas grandísimas bribonas
que piden el dinero arremangadas (140-51).
[...]

Alzó él sus habitazos cazcarriosos
presentando un mangual como una torre,
y en vez de una belleza soberana
se encontró un miembro femenino podrido,
lleno de incordios, unos reventados,
otros por madurar, otros maduros,
sobresaliendo el clítoris llagado
sin un labio y pelado a repelones; (159-66).

En tercer lugar, he elegido el *Capricho* 31, titulado “Ruega por ella”. En este grabado se representan tres mujeres: dos jóvenes y una anciana. Por un lado, la mujer que aparece sentada en medio y que luce ropas claras está siendo acicalada por la otra joven, la cual está cepillándole su largo cabello. Por otro lado, la señora de más avanzada edad sujeta entre sus manos un rosario, por lo que se puede dilucidar que está rezando por algún motivo. Como hasta ahora, los manuscritos de



este grabado nos ayudan a conocer con exactitud el tema que desarrolla Goya. En la Biblioteca Nacional se puede leer lo siguiente: “Mientras se aderezan y visten las putas, rezan las alcahuetas para que Dios las de mucha fortuna, y las enseñan ciertas lecciones” (Biblioteca Nacional 289-92). Resulta por tanto evidente que Goya

acomete nuevamente el tema de la prostitución, aunque en esta ocasión el foco de atención lo tendrá el papel que desempeñan las alcahuetas como instigadoras de los encuentros íntimos entre hombres y mujeres. En este sentido, Moratín habla en el segundo Canto de su obra sobre estas mujeres que, con gran hazaña, producen, encubren y facilitan dichas relaciones:

a cualquier oficial. No en alcahuetas
el crédito aventuras y el dinero,
ni experimentes sus infames tretas:
que tú alquiles un cuarto es lo que quiero,
allí con gran silencio y gran recato
llevarás lo que caces, y seguro
sin susto gozarás de tus placeres
si hombre de fama, o fraile, o cura eres,
y logras sin escándalo tu gusto. (240-49).

El último grabado de *Los Caprichos* de Goya con el que cierro este análisis es el *Capricho 14* y se titula “Qué sacrificio”. En él se observa a cinco personas, de las cuales tres de ellas son hombres en torno a una mujer de larga cabellera. Estos se muestran obnubilados ante la presencia de la joven, la cual es retratada por Goya con el rostro girado hacia el lado contrario de donde están situados los hombres, esbozando en su rostro una expresión de gran amargura. La quinta figura que aparece tapándose los ojos con la mano podría ser la madre o alcahueta de dicha joven. Por último, es curioso que el hombre que se encuentra frente a ella presenta un aspecto deforme y atroz: sus piernas están extrañamente arqueadas, presenta un gran bulto en su espalda y su rostro se dibuja bastante tosco. Por un

lado, el manuscrito del Museo Nacional del Prado apunta lo siguiente: “¡Como ha de ser! El novio no es de los más apetecibles pero es rico y a costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo” (Museo del Prado). Por otro lado, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional se anota esto otro: “El vil interés obliga a los padres a sacrificar una hija joven y hermosa casándola con un viejo jorobado, y no falta un cura que apadrine semejantes



bodas” (Fundación Goya en Aragón). Gracias a ambas anotaciones podemos dar respuesta al tema y a la crítica de este grabado: los matrimonios de conveniencia, representado en más ocasiones en otros grabados de Goya como en el número 2, llamado “El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega”, en el que se representa a una novia enmascarada esperando ser casada. Sin lugar a duda, el título del grabado guarda consonancia con la imagen que se nos representa, pues la expresión y la actitud de la dama en la estampa transmite una gran aflicción al espectador. Es cierto que este tema en particular no se trata en el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín, pero sí en las comedias *El viejo y la niña* (1821) y *El sí de las niñas* (1806) de su hijo Leandro Fernández de Moratín. Es necesario apuntar que Leandro, cuando era niño, asistía asiduamente a las tertulias que llevaba a cabo su padre en la Fonda de San Sebastián, por lo que su interés y

compromiso con los temas que allí se debatían no tardarían en ponerse de manifiesto años más tarde en sus composiciones. Es por lo que he decidido tomarme la licencia de, al ser el último ejemplo, añadir un pequeño fragmento de ambas comedias para compararlas con este grabado de Goya:

DON JUAN.

¿Qué he de querer? Ni ¿qué puedes
tú decir, que satisfaga
a mi indignación? Que fuiste
por el tutor violentada
hasta el pie de los altares;
que allí diste una palabra
que repugnó el corazón;
que niña, desamparada
y oprimida, al fin cediste¹²; (Fernández 864-72).

RITA.

Yo te lo diré. La madre de Doña Paquita dio en escribir cartas y más cartas, diciendo que tenía concertado su casamiento en Madrid con un caballero rico, honrado, bien quisto, en suma, cabal y perfecto, que no había más que apetecer. Acosada la señorita con tales propuestas, y angustiada incesantemente con los sermones de aquella bendita monja, se vio en la necesidad de responder que estaba pronta a todo lo que la mandasen... Pero no te puedo ponderar cuánto lloró la pobrecita, qué

¹² En estos versos de *El viejo y la niña*, Don Juan, amante de Doña Isabel, le recrimina a esta el haberse casado con Don Roque, aun sabiendas de que dicho casamiento fue impuesto por el padre de Doña Isabel.

afligida estuvo. Ni quería comer, ni podía dormir... Y al mismo tiempo era preciso disimular, para que su tía no sospechara la verdad del caso (Fernández)¹³.

Llegados a este punto, considero conveniente realizar una síntesis de lo tratado en las líneas anteriores. En primera instancia, en este estudio he procurado retratar de manera óptima un perfil psicológico y artístico tanto de Nicolás Fernández de Moratín como de Francisco de Goya. También ha quedado patente que ambos tienen en común algo más que haber nacido en un mismo siglo, pues igualmente comparten la misma perspectiva a la hora de mirar con juicio el mundo en el que vivían. Además, se valen del arma más poderosa para difundir sus ideas, sus pensamientos, sus verdades: el arte. Otro factor en común es que ambos optan por llevar a cabo composiciones didácticas que sirven para algo más que para simplemente entretener a los lectores. Esto me lleva a la segunda conclusión, y es que ambos autores podrían ser designados como “agitadores de conciencias”. No cabe duda de que tanto el pintor como el escritor no muestran reparo a la hora de valerse de la sátira para denunciar y censurar los vicios y defectos sociales. Como ya hemos visto, muchas de estas lacras son la hipocresía, la codicia, el ego de clases, el engaño para conseguir beneficio y la libidinosidad. Goya censura todo ello en sus 80 grabados, mientras que Moratín padre lo hace no solo en el *Arte de las putas*, sino también en *La petimetra*¹⁴. En tercer y último lugar, me gustaría

¹³ En este fragmento de la escena VIII de *El sí de las niñas*, una sirvienta llamada Rita le cuenta a otra sirvienta llamada Calamocha que Doña Paquita se halla desconsolada porque se ha visto obligada a aceptar contraer matrimonio con un caballero.

¹⁴ En esta comedia, un personaje llamado Damián destaca por ser un tacaño, un cobarde y un interesado, puesto que su trama gira en torno al propósito de llevar a cabo un casamiento beneficioso con claros fines económicos. Estos aspectos aparecen retratados al principio de la Jornada I (23-127).

reflexionar sobre el papel que ejerce años más tarde el hijo del poeta: Leandro Fernández de Moratín. Este acostumbraba a frecuentar las tertulias literarias que llevaban a cabo su padre y otros literatos de la época en la Fonda de San Sebastián. De este modo, siguiendo la misma estela de su padre, Leandro conforma *La derrota de los pedantes*, una sátira perspicaz que critica con crudeza los vicios de la poesía española de la época dominada por unos esquemas similares a los de la poesía conceptista y culteranista del siglo XVII. En dicha obra, Moratín hijo se vale del Parnaso y de las deidades para establecer una historia en la que se narra el asalto que sufren los dioses por parte de una masa de falsos poetas que pretenden expulsar a los escritores más ilustres de su lugar privilegiado en el Parnaso. Es así como, al igual que su padre y que Goya, utiliza la sátira para ejercer una crítica contra el tipo de poesía recargada y enrevesada propia de poetas como Góngora o Quevedo. En definitiva, vemos como el arte actúa como un eje transversal capaz de influir en todo lo que se propongan las personas que lo practican: en la sociedad, en la forma de concebir nuevas o asentadas ideas, en los sentimientos, emociones y pensamientos del receptor, en la salud (arteterapia) y en la construcción de la identidad de las personas.

Bibliografía

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, 1976.

Biblioteca Nacional. "Explicación de los Caprichos Satíricos de Goya." *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, pp. 289-292.

Blas, Javier. "Goya en la Calcografía Nacional. Caprichos." *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

Diario de Madrid. "Anuncio de los Caprichos de Goya." 1799, cutt.ly/3ybL2wf

Fernández de Moratín, Leandro. *El sí de las niñas*. Villalpando, Madrid, 1806.

---. *La derrota de los pedantes*. Benito Cano, Madrid, 1789.

---. *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio*. Tomo II, París, 1825.

---. "Silva a don Francisco de Goya, insigne pintor." *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Ordenada e ilustrada por Buenaventura Carlos Aribau, tomo II, Madrid, 1848.

---. *Vida de don Nicolás Fernández de Moratín. Obras póstumas*. Viuda de Roca, Barcelona, 1821.

Fernández de Moratín, Nicolás. *Arte de las putas*. Madrid, 1898.

---. Comedia. La petimetra. Rivadeneyra, 1857.

Fundación Goya en Aragón. "Catálogo de la obra de Francisco de Goya."

García Berrio, Antonio. "Historia de un abuso interpretativo: ut pictura poesis." *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 1, 1977, 46-47.

- González de Zárate, Jesús María. *Goya, de lo bello a lo sublime*. Ephialte, Vitoria, 1990. González Palencia, Ángel. “La Fonda de San Sebastián.” *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, vol. 8, 1925, p. 553.
- López de Munain, Gorka. *Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón*. Sans Soleil, 2011.
- López Vázquez, José Manuel. “Prostitución y celestinaje en tres Caprichos de Goya: el engaño y la mentira como las enfermedades más viejas del reino.” *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 21, 2009, pp. 201-224.
- Montagut Contreras, Eduardo. “Las arrepentidas: prostitución e Iglesia Católica en la España Moderna.” *Revista Los ojos de Hipatia*, 2013.
- Sancha, Antonio de. *Índice de los libros prohibidos y mandados expurgar*. Madrid, 1790.
- Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Solana, Maite. “Ut pictura poesis.” *El Trujamán*, Revista diaria de traducción, 2003.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok. Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1992.
- Viñaza, Conde de la. *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid, 1887.
- Zavala, Iris M. “Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII.” *Anales de literatura española*, n.o 2, 1983, pp. 509-530.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 15/02/20

Más allá de las vanguardias: el Postismo

Elena Moncayola

Universidad Complutense de Madrid - elenammo@ucm.es

**#Postismo #vanguardia
#sigloXX
#renovacióndelapoesía
#poesía.**



Más allá de las vanguardias y el régimen: el Postismo

Elena Moncayola

RESUMEN: La primera década (1940-1950) de la dictadura franquista en España fue la más dura. La crítica pensó que no se generaron nuevas corrientes literarias. Sin embargo, los poetas crearon el Postismo: un movimiento artístico multidisciplinar (música, pintura y literatura) que pretendía ser un espacio de libertad creadora. Este trabajo dedicará sus líneas al Postismo desde la perspectiva poética.

Palabras clave: Postismo, vanguardia, siglo XX, renovación de la poesía, poesía.

ABSTRACT: The first decade (1940-1950) of the Franco dictatorship in Spain was the hardest. Critics thought that there were no new literary trends, but they were wrong. During this tough time poets created Postismo: a new multidisciplinary artistic movement consisting of music, art and literature that tried to find a free space where artists could share their new opinions and creations. This article will talk about Postismo from the poetry perspective.

Keywords: Postismo, vanguards, poetry's renovation, twentieth century, poetry.

Más allá de las vanguardias: el Postismo

Elena Moncayola

Después, apostata, postista.

Gloria Fuertes

Tras el paso de la Guerra Civil española, la mayoría de artistas no simpatizantes con el régimen tuvieron que marchar al exilio. Desde 1939 el sector ganador impulsó la cultura que enaltecía las doctrinas del régimen. Pero, ¿qué pasó con aquellos autores que vivieron la primera década de la dictadura en la península?

La vanguardia como fenómeno específico en la corriente española a partir de 1939 es aún una tarea pendiente. El estudio de estos movimientos ha sido parcial y, ante todo, superficial, partiendo de la perspectiva errónea de que fue un suceso marginal sin mayor repercusión. Durante los primeros años, la producción cultural aparcó el tono adoptado por la Generación del 27 para admitir el abandono. La atmósfera que les rodea transmite, inevitablemente, fracaso y desilusión. Por ello, los movimientos estéticos de la primera década guardan muchos rasgos afines. La circunstancia social en la que se ven ahogados les concede un gran punto en común, la censura. La creación de organismos que controlaban la producción cultural permitía únicamente la publicación de aquellas obras que siguieran las directrices marcadas por el régimen que, a modo esquemático, trataban de la ortodoxia religiosa o el elogio al dictador. Cualquier persona que tuviera mínima relación o promulgara ideas que pudieran recordar a la República o a la Institución Libre de Enseñanza fue destituida —si no peor—.

Como no puede ser de otra forma, ante el confinamiento interior, surgen nuevas soluciones. Comienzan a proliferar las publicaciones periódicas, las revistas en concreto, que fueron el refugio de aquellos que sentían el impulso de dar a conocer ideas distintas que, sin necesariamente ser revolucionarias, no tenían cabida en ningún lugar de la cultura. La incipiente actividad estuvo amparada por pequeños grupos de clase media al margen de la cultura académica propuesta por el régimen. En numerosos puntos de la geografía española, tras celebraciones y tertulias, se ocupaban de crear una revista colectiva. En este haz de luz, la poesía —que tan imprescindible resulta a la esencia del ser humano en momentos en los que parece que la sociedad, la política o el mundo han perdido su sentido de ser— encuentra su lugar de promoción y optimismo en diversas localidades y grupos de personas que se interesan nuevamente por la creación. Sin embargo, no se debe pensar que las publicaciones tuvieran éxito masivo. La verdadera importancia es el inicial afán por la publicación y participación en una cultura alejada del dogma impuesto, legado que a día de hoy permite saber que no era cosecha en tierra yerma, sino que aún quedaban en la península quienes apostaban por una continuidad, avance y transformación sociocultural. En este punto, cabe destacar, puesto que al trabajo le compete, que la revista *Postismo* fue de aquellas más tempranas (1945) con mayor relevancia.

El Postismo, aunque es un movimiento estético que aúna varias disciplinas, surgió gracias a la mano de tres poetas. En 1944 Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory comienzan a entablar su amistad. Este último durante su estancia previa en Italia había conocido a Silvano Sernesi, que vendrá a vivir a Madrid en 1943. Las conversaciones entre los tres permitieron la gestación del movimiento

plasmado en tres manifiestos¹. Así pues, en este artículo se tratará el Postismo desde su perspectiva poética, puesto que a este género pertenecen sus creadores y es el que tiene más presencia en el discurso literario. Sin embargo, de acuerdo con Mesado Gimeno, la corriente “ofrece los elementos teóricos del movimiento, sus prácticas estéticas tanto pictóricas como literarias (poéticas, narrativas y teatrales), una mirada poliédrica a la vanguardia” (674).

La primera publicación oficial surge el 31 de enero de 1945 en la revista *Postismo* donde se incluyeron, además de otros fenómenos de vanguardia, obras originales y el primer manifiesto. El Postismo representó una corriente de renovación, por ello, tal y como su nombre indica (“post” - “ismos”, movimiento que aparece después de los ismos, las vanguardias) es una pasarela que conecta el auge de la cultura de las primeras décadas del siglo con la “nueva España”. Es una inclinación estética que no se limita a imitar las corrientes anteriores, sino que posee un afán de regeneración y aprendizaje constantes desarrollados a partir de la necesidad de dialogar ante la soledad interior y la falta de libertad. Bien es cierto que el régimen en un primer momento aprovechó los aires de la nueva estética para realizar propaganda ideológica en su propio beneficio, por lo que la primera publicación fue impulsada desde las mismas instituciones oficiales (Delegación de Prensa y Propaganda del Movimiento). Esta fortuna obtuvo poco recorrido puesto que la actitud y el tono crítico de los manifiestos, sumado a la destrucción de prejuicios de costumbres burguesas, provocó el rechazo de las altas esferas. En sus inicios fue un movimiento tomado como un juego inocente pero, más tarde, les

¹ Existe un “Cuarto manifiesto postista” firmado por Ory y Chicharro en un intento de continuidad de las proclamas que cerraría el círculo de redacción de estas publicaciones en 1951, sin embargo, permanecerá inédito hasta 1974. Poco se conserva de este último testimonio.

resultó una burla difícil de digerir, lo que obligó al mismo Juan Aparicio, Director de Prensa y Propaganda, a suspender el beneplácito económico que sustentaba la publicación periódica. Son estas las razones por las que se produjo el cierre de la revista *Postismo* con tan sólo un número publicado (Ruiz 123).

Esta situación obligó a los poetas postistas a desmarcarse de la rebeldía y el inconformismo para centrarse en la búsqueda del lenguaje libre y creador, llenándolo de matices humorísticos que influirían más tarde, entre otros movimientos estéticos, al teatro del absurdo. El Postismo como manifestación de grupo es un acontecimiento de corta duración —primer manifiesto en 1945 y último en 1951—. No obstante, consta que, por un lado, estuvo presente en los testimonios de los propios autores hasta la década de los sesenta y, por otro, que el desarrollo del proceso perduró mediante su influencia hasta el final del siglo (Palacios, “Gloria”).

De esta forma puede considerarse el primer movimiento organizado mediante una estructura externa sistematizada, así, se proponen armonizar el material caótico y bruto heredado de las vanguardias anteriores con la ayuda de la técnica postista. En los manifiestos se ofrece una poética de manera teórica, particularidad a destacar puesto que en España no existe una tradición reiterada en la que se dé cuenta de la teoría de una corriente estética. Los propios autores de los manifiestos, los tres creadores del movimiento, proclaman que no pretenden establecer un programa sino que, según Chicharro, “el patrón habrá de buscarlo en las obras” (Polo, “La vanguardia” 402). Es el intento por justificar una estética que promueva la imaginación del autor, así como se plantean las herramientas de exploración del creador y de su subconsciente. Se debe matizar que, para alejarse del surrealismo, no quiere ser un movimiento descontrolado sino que esta búsqueda

se realiza de manera consciente, mediante el dominio de la técnica gracias a la razón.

La situación sociopolítica no era un escenario favorable para la creación literaria, por lo que fue necesario justificar la línea estética del movimiento y defenderse de las acusaciones. El primer manifiesto, “Manifiesto del Postismo”, en la revista *Postismo* fue redactado únicamente por Eduardo Chicharro pero expone la visión de todo el grupo, así, se disminuye el foco de atención en el individuo para traspararlo a la producción del arte en términos colectivos. Destaca el carácter abierto que, posteriormente, favorecerá la entrada de otros poetas (Crespo, Casanova de Ayala...). Se propone, así, una primera definición:

El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo. (Palacios, “Reacción” 92)

Este primer manifiesto define de manera perfecta la línea que mantendrá el Postismo a lo largo de las décadas. El origen de la poética radica en reactivar la tradición y los mitos ya existentes despojándolos de la cultura paralizada en ellos. De esta forma, el pasado se ancla al presente mediante la novedad, conexión reflejada a través del contraste. El primer libro postista será publicado

por Chicharo y Ory en 1944 bajo el título *Las patitas de la sombra*. En él los poetas plasman la burla a la forma romanceril —que junto con el soneto serán las más utilizadas— a partir de técnicas contrafactuales, neologismos y pretensión arcaizante. Sin embargo, las formas tradicionales que emplean para sus poemas son muy diversas como esta lira de Ory:

Los ojos que no uso
cuando dormido estoy, cuando dormido
de mi sueño difuso
un ojo tengo herido...
¡Los ojos que no uso me han crecido!

La frente sombreada
de una sombra interior adolorida,
ya no me queda nada
de frente ni de vida.
¡La frente sombreada está partida!

Mi mano no se mueve
y a cada dedo muerto sé que gano
una pizca de nieve,
de nieve de gusano
¡Mi mano no se mueve por tu mano! (Ory, 54)

Es necesario trasladar al hombre adulto hasta la niñez para abrir paso a la imaginación y, así, despojarse de los prejuicios culturales. La tarea planteada no resulta un camino fácil. La dificultad reside en saber armonizar la creación de manera que la imaginación de un nuevo mundo no ignore la obediencia que se le debe a las grandes obras de la literatura. El reto viene dado porque la razón ha ocupado el máximo respeto en las producciones literarias a lo largo de los siglos provocando, entonces, el arrinconamiento del subconsciente, por tanto, de la imaginación. La técnica que perseguirá el Postismo para resolver este planteamiento se fundamenta en la utilización de estos materiales sensibles mediante métodos que, precisamente, con ayuda de la razón —sin ser esta la premisa principal— permitan capturar los componentes del subconsciente para elaborar la Belleza del poema. En una declaración que Ory realiza al *Diario de Sevilla* confirma que: “hasta ahora la locura puramente natural ha estado provocada por un proceso orgánico. Nosotros queremos gozar de esa riqueza imaginativa, fuera de toda realidad, por un proceso intelectual del que, luego, como es lógico se regresa. Y en esto estriba el Postismo” (Pont, “El Postismo” 250).

El segundo manifiesto, “Segundo manifiesto del Postismo”, fue escrito por Eduardo Chicharro, Silvano Arnesi y Carlos Edmundo de Ory en 1946 y publicado en la revista *La Estafeta Literaria* de Madrid. En esta ocasión se pretende justificar el movimiento postista tras las críticas recibidas por la clase acomodada y el régimen. Insisten en la reivindicación de las vanguardias como movimientos estéticos de gran valor literario. Además, señalan los matices que comparte con el surrealismo pues no niegan una continuación en cuanto al componente onírico, el subconsciente, la imaginación y la infancia, pero sí desestiman que el fin último sea la palabra sin una

revisión en búsqueda de la estética y la belleza. A pesar de que intentan definir la originalidad del movimiento, la crítica seguirá objetando que esta característica se halla ausente, es decir, lo consideran un simple plagio de las vanguardias anteriores. Por ello la justificación de los adscritos al Postismo se centra en no rechazar el pasado poético sino tener un matiz revisionista por el cual, mediante la utilización de nuevas técnicas, se redescubran en las raíces del pasado otras posibilidades de creación.

El tercer manifiesto, “Tercer manifiesto del Postismo”, del año 1947 publicado en el suplemento “El Minuto” de la revista universitaria *La Hora*, se centra no solo en la valoración de la continuidad y repercusión del movimiento dos años después de su estreno, sino también en la relación y posición con respecto al resto de vanguardias. Sin dejar de lado el intento de definición, se presta atención a otros aspectos no estrictamente literarios como son la ética o la sociedad y es precisamente en este último donde reside la novedad del manifiesto². Además se aclara que, a la manera del neo-expresionismo y el neo-surrealismo, el Postismo recogerá los materiales del subconsciente pero se alejará de estos movimientos en cuanto al automatismo absoluto. Se busca una técnica que refleje una estética libre de prejuicios pero atractiva, es decir, una de las propuestas fundamentales es distanciarse del automatismo para poder seleccionar los materiales sensibles y, así, no eludir la belleza ni la lógica. Las aclaraciones de Chicharro permiten pulir la definición propuesta en el primer manifiesto, sobre todo en cuanto a las semejanzas y diferencias con el surrealismo. Concluye con la recolección de las ideas más

² Jaume Pont indagó acerca de la proyección social de las obras (“Ángel” 75).

importantes entre las que destaca el valor de la creación libre en todas sus vertientes según las necesidades circunstanciales.

El contenido de los manifiestos es predominantemente estético, pero este rasgo no impide la intrusión de una posición moral clara. El propio Carlos Edmundo de Ory reflexiona hacia una filosofía ética que en ocasiones roza características del misticismo. El valor del conjunto de todos ellos permite conocer cuál es el sentimiento interior de los artistas ante una situación de confinamiento interno. La renovación e innovación del movimiento se centra en establecer una pasarela con el panorama cultural y las vanguardias de las décadas de los 20 y 30. Este foco lleva a los autores a imaginar nuevos mundos posibles persiguiendo escapar de las imposiciones del régimen.

Gracias a testimonios conservados en las correspondencias de los autores adscritos al Postismo³, se conocen reuniones entre ellos en las que comentaban las líneas del movimiento y experimentaban con las técnicas de innovación como la escritura automática. Como buen grupo estético, no falta información acerca de los lugares donde concertaban las tertulias (Pont, "Ángel" 137). Destacan así el Café Pombo, el Café Castilla y el Café Gijón donde, en este último, creaban verdadera confusión entre los literatos más conservadores, suceso ejemplificado en una noche de 1947 relatado por Félix Casanova de Ayala (Navas 46-48). La pretensión del grupo fue la oposición a las convenciones de la burguesía despreocupada del panorama social, así, se diferenciaban por la resistencia a acatar la carencia cultural de la época. Estos enfrentamientos provocaron las acusaciones hacia los adscritos

³ Correspondencia de Francisco Nieva: "Hacíamos mi hermano y yo experimentos de inspiración automática con Carlos Edmundo de Ory. Le vendábamos los ojos (...). Ory iba escribiendo lo que tales impresiones le suscitaban y le salían poemas bastante sorprendentes" (Pont, *El Postismo* 253).

al movimiento. No obstante, su defensa se basaba en el desenfado y la burla lo cual no ayudó al progreso de la corriente.

Aunque resulta complejo establecer parámetros que definan las características del movimiento estético, el Postismo se diferencia por la aventura del lenguaje que guía, por un lado, hacia la búsqueda de la expresión propia; y, por otro, a la exteriorización de la palabra de un grupo marginado e inconformista. Si nos acercamos a la poesía, esta aventura basa sus principios en la ruptura o fragmentación, destrucción y posterior reconstrucción de la naturaleza poética. En el interior de este proceso de separación con el canon establecido, se presentan las nuevas imágenes del mundo propio a través de la restauración de los materiales sensibles de manera ordenada. Desde el acercamiento teórico del primer manifiesto resulta llamativa la presencia de la imaginación. Esta característica depende tanto del subconsciente como de su tratamiento mediante la razón.

De igual modo, el Postismo aspira a ser la oposición a la mimesis. Por ello, la técnica del “enderezamiento”⁴ será una de las más utilizadas para parodiar los textos canónicos. La insistencia por romper esta tradición se debe a la focalización en la imaginación que permite la creación de lo material, es decir, la formación de su propio mundo. Para llevar a cabo esta tarea se ayudan de los materiales sensoriales —bien objetos, bien sonidos— que permitan aunar las distintas artes (pintura, música y literatura) bajo su estética. La destrucción de los elementos anteriores y la contemplación de los nuevos incita a procedimientos cercanos a la lógica de lo

⁴ Técnica postista en la que “a partir de la métrica eufónica de un texto conocido reproducir otro texto con clara intención humorística. Fue la lógica del absurdo, la rebeldía contra toda literatura encaramada oficial. Sin embargo, tras el humos y el disparate, se escondía cierta propensión hacia la mística y la poesía gnómica, detrás de la degradación burlesca de la realidad subyacía un afán de espiritualidad y universalidad” (Ruiz 120).

absurdo, esto es, de carácter lúdico, humorístico y dionisiaco en el proceso de creación. Así, el propio Carlos Edmundo de Ory expondrá la noción de juego (Grande 286) de forma que permita al poeta la diversión fuera de lo trascendental: el poema como distracción. La poesía postista encontrará en el azar y el juego la elaboración de imágenes cercanas también a lo mágico u onírico, hallando un punto de encuentro con el subconsciente.

Esta idea de gusto por el entretenimiento influirá en las distintas propiedades de la poesía. El juego con el ritmo y los sonidos parte de la búsqueda de la esdrújula, recurso que acogen de la época barroca, aunque se apoyan de igual manera en figuras retóricas como la aliteración, largas y caóticas enumeraciones de elementos, el sentido inconexo y anáforas sin un trasfondo más allá del estético:

Carlos yo te escribo trece trenes

trinos trece te estremece

y te envío mecedoras

a tu casa.

Que tu casa es una cosa

que no pasa.

En el filo sutilísimo te escribo

del estribo (Chicharro, *Música* 107).

Es, en definitiva, la pasión por la euritmia, que será una de las características que permitan la fácil identificación de un poema postista. La hazaña del tratamiento del lenguaje es la producción de sensaciones insólitas gracias al juego con la palabra. Todo ello se realiza desde el posicionamiento crítico rebelde, así, despuntan las palabras que por razones diversas hayan sido marginadas en la

tradición. La combinación deformada de imágenes y sonidos admite la intrusión de neologismos de propia creación, del léxico arcaico ya perdido —en numerosas ocasiones de vulgarismos (orino, chirlo, piojos) que avivan el juego humorístico— y la experimentación de técnicas contrafactuales. Aunque adopta la contemplación de la riqueza sensorial, la diferencia con las demás vanguardias radica en el control técnico (lógico) del poeta ante la exploración de las nuevas técnicas de creación. A partir de la ruptura del universo anterior para la recepción de la reconstrucción, el Postismo encuentra la clave de su existencia en la cohesión de una red de imágenes inverosímiles y materiales degradados pero organizados de manera coherente.

En conclusión, la maldición del Postismo fue la circunstancia histórica que rodeó su desarrollo, pues se hallaba muy lejano a las vanguardias pero muy próximo al desastre civil. Es, por tanto, una corriente que, como iniciadora de la neovanguardia española, padece indecisiones en la conexión entre la tradición y la innovación, por ello, el cúmulo de distintos enfoques y las dificultades de autodefinición. Como movimiento supuso un periodo de escasa duración que podría establecerse entre 1945 y 1950. Sin embargo, no se debe eludir el valor de las obras conservadas, así como la huella que plasmaron en las producciones de los autores posteriores. La propia Gloria Fuertes, tan independiente en su producción, confiesa en el prólogo a sus *Obras incompletas* que “fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, apostó, postista” (27). La discípula aventajada de Ory (Grande 270), se erigió como una de las grandes simpatizantes del Postismo más allá de la primera década de la dictadura. Su poesía expresa la libertad e

imaginación de la palabra —tan ansiada en los manifiestos— dejándonos joyas como “Me crucé con un entierro”:

Me crucé con un entierro

-el de la caja iba muerto-.

-¿A dónde vas? -me decía-.

-Adonde tú -respondiendo-.

Se marchaba muy tranquilo,

me quedaba sonriendo.

¿Quién va más muerto que vivo,

quién va por mejor sendero,

el de la caja o yo misma,

que todavía te quiero? (*Aconsejo* 90-91)

Del mismo modo, las indagaciones con las técnicas postistas y la revitalización de la vanguardia de preguerra fueron referencia para los autores de la literatura experimental. Algunos de los propios escritores postistas se adscribieron después al movimiento social pero otros, como es el caso de Carlos Edmundo de Ory, quedaron completamente olvidados hasta los estudios más recientes. Por un lado, el interés se recupera gracias a la calidad indiscutible de las obras; y, por otro, gracias a la búsqueda incesante de los poetas de finales del XX por abrir puentes entre su generación y las anteriores, lo que les obliga a tantear las obras postistas.

La crítica literaria ha mantenido grandes distancias con el movimiento, exceptuando algunas ocasiones. Hasta 1970 no se conocen estudios formales. En este mismo año Félix Grande se interesa por la obra de Carlos Edmundo de Ory que, aunque exiliado en la década de los 50, siguió publicando de manera

intermitente en España. A partir de 1971 comienzan pequeños homenajes hacia los pioneros del movimiento en revistas como *Litoral* o *Trece de Nieve*, después empezarán a surgir las ediciones de su poesía. En este cambio de tendencia, los novísimos ocuparán un papel fundamental pues desecharán todos aquellos movimientos que se habían considerado hegemónicos durante la dictadura para volver la vista hacia las estéticas de vanguardia. En conclusión, la década de los 70 recupera la senda postista queriendo conocer cómo surgió el movimiento y qué herramientas les llevaron a crear tal poesía ingeniosa, ocurrente y tan alejada de la crudeza de la primera década franquista. Queda mucho por indagar acerca de esta corriente que, ante el confinamiento interior, supo abrir nuevas realidades poéticas.

Bibliografía

- Carriedo, Alejandro. *Poesía*. Fundación Jorge Guillén, 2006.
- Chicharro, Eduardo y Ory, Carlos Edmundo de. *Las patitas en la sombra*. Mira, 2000.
- Chicharro, Eduardo. *Música celestial y otros poemas*. Seminarios y Ediciones, 1974.
- Fuertes, Gloria. *Aconsejo beber hilo*. Vitrubio, 1996.
- . *Obras incompletas*. Cátedra, 1983.
- Grande, Félix. “Estudio, introducción y notas.” *Poesía 1945-1969 de Carlos Edmundo Ory*, Edhasa, 1970.
- Mesado Gimeno José Rafael. “Revistas Postismo y La Cerbatana, inicio de la poesía de vanguardia en la posguerra española.” *Fòrum de Recerca*, no. 17, 2012, pp. 669-83.
- Navas Ocaña, María Isabel. *El Postismo*. El Toro de Barro, 2000. Ory, Carlos Edmundo de. *Poesía 1945-1969*. Edhasa, 1970.
- Palacios, Amador. “Gloria Fuertes y el postismo.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- . “Reacción post postista (El paso de Carlos Edmundo de Ory del Postismo al realismo).” *Campo de Agramante*, no. 23, 2015, pp. 91-101.
- Polo Bernabé, José Manuel. “La vanguardia de los años 40 y 50: El Postismo.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 374, Madrid, 1981, pp. 397-411.
- . “El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
- Pont, Jaume. “Ángel Crespo, crítico literario: poética y pensamiento crítico”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

---. "El Postismo como post(surrealismo)." *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, 2001, pp. 245-66.

Ruiz Soriano, Rafael. *La poesía de postguerra: vertientes poéticas de la primera promoción*. Montesinos, 1997.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 23/02/20

***El tríptico de la transgresión: cuerpo,
herida y redención en los textos de
Angélica Liddell***

Andrea Carretero Sanguino

Universidad Complutense de Madrid - csanguino.andrea@gmail.com

**#AngélicaLiddell
#Trilogíadelinfinito
#cuerpo
#lenguaje #violencia**



**El tríptico de la transgresión: cuerpo, herida y redención en
los textos de Angélica Liddell**

Andrea Carretero Sanguino

RESUMEN: En este trabajo se pretende trazar una línea sobre las funciones que toma el cuerpo en los textos de Angélica Liddell y cómo las acciones que implican el dolor y la violencia sobre este cuerpo contribuyen a una acción poética y política con alcance social, donde Liddell toma el papel de redentora. Para ello se recogen algunas impresiones críticas sobre sus textos teatrales, aunque fundamentalmente nos detendremos en la segunda parte de *Trilogía del infinito* (2019).

Palabras clave: Angélica Liddell, *Trilogía del infinito*, cuerpo, lenguaje, violencia.

ABSTRACT: The intent of this article is to draw a line between the functions that the body takes in Angélica Liddell's texts and how the actions that involve pain and violence on the same body contribute to a poetic and political action with social reach where Liddell takes the redeemer role. Because of this, some critical impressions of her theatrical texts are collected, although this article will stop in the second part of *Trilogía del infinito* (2019).

Keywords: Angélica Liddell, *Trilogía del infinito*, body, language, violence.

El tríptico de la transgresión: cuerpo, herida y redención en los textos de Angélica

Liddell

Andrea Carretero Sanguino

*Se despedaza la carne porque se busca el
origen, se destruye la belleza visible para
alcanzar la invisible,
Angélica Liddell.*

Dentro de una investigación basada en la crítica y la obra del autor, cabe siempre hacer un inciso biográfico si entendemos que la vida en ocasiones ahonda más allá del arte, pero este sirve como sustento en un intento de ser contada y compartida; por ello, creo pertinente apuntar unos breves datos sobre uno de los puntos de origen en la construcción de la poética de Angélica Liddell. Como ella misma apunta en varias entrevistas, creció como hija única en una familia de padre militar y, en consecuencia, nunca se mantuvo en un lugar fijo, sino que se fue moviendo por distintos puntos de la geografía española de acuerdo con las necesidades laborales de su padre. Entre otras cosas, durante su niñez y adolescencia sufrió una depresión que, sumada a toda su experiencia vital en estos años, marcará las líneas de su creación artística. En consecuencia, veremos que en sus obras subyace el intento de construcción de una fotografía del dolor: “Utilizo el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo” (Ojeda, “Angélica Liddell”).

Siguiendo las ideas de Emmanuel Garnier (“El espíritu de lo grotesco” 123), las obras de Liddell se estructuran sobre un sistema de tensiones entre lo espiritual

y lo corporal. La obsesión por los contrarios marca el ritmo de su obra: la pureza y la escatología, lo bello y lo feo, lo sublime y lo aberrante, el amor y el dolor. En este sentido, la clave es el espacio de tensión entre el horror y lo sublime, que pone de manifiesto el predominio del sufrimiento en la sociedad moderna, donde el grotesco se erige como el modo más adecuado para el reflejo del caos social en que el hombre se ve inmerso.

No podría hablarse de su obra escrita sin tener en cuenta su hibridez, la imposibilidad de adscribirla a ningún género concreto; en este caso, *Trilogía del infinito* está construida mediante fragmentos que conforman un caleidoscopio donde lo que subyace a todo el texto es su carácter poético y la intensidad corporal. Las partes en las que el lector se encuentra con un texto organizado y fechado como un diario, funcionan como un conjunto de fragmentos que vertebra la reflexión acerca de los problemas que pueblan toda la teoría artística, vital y filosófica de Angélica Liddell. La hibridez antes mencionada puede percibirse desde el momento en que la misma dramaturga es actriz y narradora de su obra escrita, que se complementa con las diferentes modalidades de expresión. En ella, el lector encuentra una miscelánea con textos que van desde la poesía hasta la narración, pasando por las cartas, los diarios e incluso las sentencias.

Cabe destacar el carácter autobiográfico que posee la obra de Liddell dentro de las tendencias que vienen marcando la producción literaria desde finales de la década de los 70. Para ello nos valemos del estudio de Ana Casas (2018) sobre las diferentes teorías en torno a la “autoficción”. Este término surge vinculado a la publicación de *Fils*, de Serge Duvrovsky, en 1977 y, a partir de ella, el concepto queda adscrito al marco de la autobiografía, pero resulta una variante de esta. Esto

se debe a la utilización de recursos de la novela en la construcción de un relato que refleja la experiencia individual del autor, es decir, el relato del autor se convierte en un relato verosímil y fiable, pero que responde a los modelos discursivos de la ficción.

Los rasgos que recoge Ana Casas sobre la teoría de Dubrovsky coinciden con el relato que construye Angélica Liddell en tanto que se erige como una forma experimental de la autobiografía: apunta Casas que sus características se vinculan con lo fragmentario, dado que estos relatos parten del recuerdo y se combinan con digresiones y pasajes imaginados o fruto de la enajenación del autor que narra, generalmente una experiencia que tiene que ver con el daño. Según este artículo, los relatos emprenden “la recomposición precaria de una identidad dañada” (68); una identidad en ocasiones vinculada a lo marginal y alejada del canon en más de un sentido. La autoficción como idea, de acuerdo con el planteamiento de Ana Casas, “surge con la vocación de dar voz a los excluidos de los ‘grandes relatos’” (*ibid*).

Cabe interrogarse por los muy diferentes y complejos procedimientos de la autoficción, la cual pretende dar una visión de lo considerado como real desde las estrategias de la ficción. En este sentido, entendemos que la realidad en la era posmoderna se ha vuelto inaprensible, inverificable y susceptible de muchas y muy variadas visiones que imposibilitan, hoy más que nunca, un referente estable. En consecuencia, queda justificada la proliferación de la autoficción en los últimos tiempos; el relato y la construcción de una identidad fragmentada deben erigirse como el cauce para la representación de la verdad de lo real. No obstante, parten de un contexto donde el autor -valiéndose, entre otras, de la hibridez discursiva- lleva a

cabo “una búsqueda introspectiva que se expresa a través de las experiencias personales como objeto de las obras más allá de la mera inspiración, en la medida en que estas son asumidas como materia novelable o dramatizable” (71).

En esta trilogía, publicada por primera vez en 2016, la voz de Angélica Liddell apela directamente al lector, a su sensibilidad, a la capacidad de ponerse frente a la verdad, aunque sea dolorosa en el sentido más físico que esa experiencia conlleva. Mediante la narración de una vivencia que, en principio, podría pensarse personal, la narradora expone la perturbación mental que provocaron en ella dos acontecimientos violentos y traumáticos: por un lado, los sucesos del 13 de noviembre de 2015 en la Sala Bataclan de París; y por otro, el asesinato de la estudiante holandesa Renée Hartevelt por el “Padrino del canibalismo”, Issei Sagawa, en 1981. Sobre estos dos acontecimientos se estructura un conjunto de textos que acercan al lector al universo cruel, despedazado y herido, pero redentor, de Angélica Liddell.

Cabe puntualizar que, pese a estar formada por tres partes, en este trabajo nos centraremos solamente en la segunda porque es precisamente donde aparece de forma más explícita la reflexión alrededor de los dos acontecimientos antes mencionados y aquella que más ha llamado la atención, tanto de la crítica como de quien esto escribe.

No obstante, es preciso remarcar la importancia de entender la obra en su conjunto: “Esta breve tragedia de la carne (Emily)”; “¿Qué haré yo con esta espada?”; y “Génesis VI, 6-7” son las tres partes que forman *Trilogía del infinito* y en cada una de ellas el lector puede evidenciar la presencia de diferentes textos que no pertenecen a la autora pero que contribuyen de igual manera a la construcción de la

autoficción, dando parte del carácter intertextual que conforma estos modelos discursivos, puesto que las lecturas, igual que las heridas, son fragmentos de la vida del sujeto, y como tales, brotan para formar su relato identitario.

Si bien es cierto que los modos artísticos de Liddell vinculan la presencia del cuerpo a una suerte de sacrificio poético con unos fines políticos y de ataque -o intento de desalienación- a la conciencia del espectador, la presencia de este mismo cuerpo en la obra escrita queda ligado a unas funciones que difieren del momento escénico, aunque se encuentren en una estrecha relación. Nos referimos a la función que ejerce el cuerpo como elemento complementario a la expresión verbal que, en ocasiones, suple la función de la palabra al no ser esta suficiente. Los textos analizados para el presente estudio muestran lo que se puede denominar una desarticulación del lenguaje por medio de la mutilación del discurso.

Las formas discursivas consideradas hegemónicas, ajustadas a los marcos genéricos de la poesía, prosa y teatro, pierden su vigencia en favor de una desintegración de los moldes cerrados, es decir, se pierde la división genérica para dar paso a una miscelánea de estas formas. De este modo, encontramos en *Trilogía del infinito* multitud de pasajes que no se ajustan a unas directrices determinadas, sino que marcan un ritmo de lectura en el receptor del mensaje. Mediante la repetición de sentencias, oraciones y palabras, Angélica Liddell subvierte las formas de discurso canónicas para expresar una realidad *otra* que, por sus características necesita de otros modos de expresión para poder mantener la potencia requerida.

Como vemos, el cuerpo es un elemento fundamental en la obra liddelliana, y no únicamente por su función subversiva en cuanto a la forma que toma el discurso, sino que funciona como elemento material en la creación artística y como superficie

donde se inscribe la violencia perpetrada por el otro; en consecuencia, juega un papel esencial para la comprensión de la obra de esta dramaturga. Para ello, escogemos aquí el artículo de Patricia Úbeda Sánchez (2019), que parte de las ideas de Margo Glantz (1993) para hablar de la “escritura corpórea” en Liddell y del concepto similar de “escritura del cuerpo”, acuñado por Luisa Valenzuela (2002) en sus ensayos. Ambos conceptos están relacionados y vinculados a partir del recuerdo traumático que toma forma en la escritura, pero que construye “un relato que parte de una experiencia dolorosa, extrema, que se hace cuerpo textual para dejar testimonio, para hacer historia y memoria” (Acedo cit. en Úbeda, “Entre la belleza” 3).

La escritura del cuerpo, tal y como la conciben Glantz y Valenzuela, implica también un reconocimiento que ha sido vedado a las mujeres por la imposición del discurso hegemónico, de manera que ha sido el marco del poder patriarcal lo que ha definido el cuerpo, el deseo y el dolor femeninos. Por ello, la escritura corpórea implica una subversión del modelo: porque revela el carácter fundamental de la dimensión discursiva de la corporeidad femenina:

Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el rol que nos han impuesto desde el nacimiento. Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real. (Liddell, “La desobediencia”)

La escritura de Liddell, como su labor escénica, están directamente vinculadas a esta noción de la escritura en la que el cuerpo está comprometido por entero; la herida, el daño, la desfiguración, la mutilación están presentes en el

discurso y tienen su reflejo en el cuerpo que narra y que se encuentra de la misma manera afectado. El discurso y el cuerpo están supeditados al modelo hegemónico y el daño físico, que toma forma en la herida y la mutilación, medio por el cual es posible la subversión.

El desgarramiento de la carne se manifiesta a partir de la palabra poética, que adquiere un carácter sacrificial; la palabra organizada acorde al modelo impuesto se sacrifica en favor de la presencia del cuerpo, siendo este un cuerpo herido. Para Liddell, como para Valenzuela, la palabra sola es débil, no refleja con exactitud la experiencia del hombre en el mundo, por ello se vale del cuerpo para enfrentarlo a la violencia y poder manifestar aquello reprimido y oculto a los demás, que es lo que verdaderamente nos define como hombres: la vulnerabilidad ante la violencia.

El cuerpo se presta a varias interpretaciones, pero en la línea del grotesco que aparece en el artículo de Emmanuel Garnier (“El espíritu de lo grotesco” 129), destaca la aparición de este vinculada a lo abyecto: lo asqueroso, lo violento, lo repudiado; como puede ser el sexo, así como la violación del cuerpo, el canibalismo, la mutilación, la suciedad o lo escatológico. La violencia verbal se muestra como reflejo de la violencia real, por lo que la desfiguración del lenguaje resulta fundamental para comprender la desfiguración de los cuerpos. En este punto también converge con las teorías sobre la escritura del cuerpo, en tanto que la herida corporal es también herida escritural.

En esta misma línea, podemos remitir al artículo de Mónica Ojeda, donde la autora ecuatoriana plantea la idea de la sodomización de la escritura, según la cual la palabra debe actuar como un bisturí en la conciencia del hombre; dice Ojeda que

profanar supone entrar con violencia en lo sagrado y, haciendo mención a Angélica Liddell y al poeta Enrique Verástegui, apunta cómo el lenguaje de sus obras contribuye a hacer de la experiencia un acto extremo: “Esta forma de escribir pide manchar de cuerpo a las ideas, volverlas materia y hacer de las sensaciones y las emociones una forma de pensar” (Ojeda, “Sodomizar”).

Cuando Liddell muestra su dolor, su cuerpo sufriente, lo que pretende es convertir ese dolor individual en dolor de la humanidad mediante lo que ella llama “un acto de amor”; a través de la herida en el cuerpo propio, el hombre es capaz de conocer la realidad herida del cuerpo colectivo.

Es preciso ser mítico y no un moralista para aceptar por ejemplo la relación que deseo establecer con usted, de la misma manera que es preciso ser mítico para aceptar la relación del hombre con lo sagrado. Una cultura que deja de ser mítica, muere. Y por eso hace falta un canto que nos devuelva nuestro amor por el asesino, nuestro amor por Edipo, nuestro amor por el miedo. Nos urge reconocer nuestra fascinación por el criminal, debemos amarlo y delatarlo, y conducirlo hasta la horca locos de deseo, y ayudarlo a escapar momentos antes de su ejecución, y tragar su semen, y por amor devolverle al patíbulo. Llega un momento en que deseamos ver muertos a los que amamos. (Liddell, “Trilogía” 44)

El acto de amor está guiado por el intento de resolver el problema de la Belleza y el constante intento de llegar a él se traduce en la lucha por ser capaz de redimir la violencia presente en las sociedades actuales, que aparecen brutalmente criticadas de forma constante, precisamente por carecer del carácter mítico que les permitiría sentir el dolor de la violencia en sus propios cuerpos. En *Trilogía del*

infinito, como expresa el artículo de Mario de la Torre “expresa su búsqueda de la belleza absoluta, recurriendo para ello a la idea de lo sagrado como espacio incontaminado por la ruindad del mundo” (163).

Siguiendo esta línea temática de lo sagrado y después de haber tratado cómo el cuerpo, la herida y el lenguaje se unen para ofrecer una posible salvación por medio del sufrimiento, es necesario indagar en cómo el espanto acaba resultando el redentor. De esta forma, la recuperación de *La Biblia* tiene su sentido en tanto que, para Liddell, la sociedad actual fundada sobre las ideas de la Ilustración y el racionalismo que esta impuso no es capaz de dar sentido ni explicación al mundo en que vivimos. Por ello, “Liddell, frente a la razón histórica, reclama pues el mito, porque solo siendo mítico puede volver el hombre a restablecer su relación con lo sagrado, liberado de lo mundano y cruel” (Torre 168).

La presencia del dios tiránico del “Antiguo Testamento” implica una destrucción necesaria para la salvación, que es la idea central que plasma Liddell tanto en su obra escrita como escénica. El cuerpo es destruido, mortificado, para su salvación, porque ese Mal que provoca el sufrimiento forma parte esencial de su naturaleza: “No puede existir un Dios que, al igual que nosotros mismos, no lleve en su seno la destrucción, y en una suerte de perfecta espiral, destruimos todo aquello que no podemos comprender. Incluso destruimos la idea de Dios” (Liddell, *Trilogía* 45-46).

Los versos de Pessoa que remiten al poema dedicado al conde don Enrique de Borgoña y encabezan la obra de Liddell justifican su mortificación al sentirse responsable -como el protagonista del poema- de los atentados de París tanto como del asesinato de Renée Hartevelt; en este sentido, su sufrimiento quiere ser

transmitido al lector para configurar en él la misma experiencia extrema. De hecho, es precisamente en la representación de esa experiencia, concebida como un crimen, donde encuentra Angélica Liddell la posibilidad de salvación: el arte. “Señor Sagawa, yo puedo representar su crimen, y usted puede representar el mío. De esa manera nos purificamos mutuamente [...] Usted debería estar en el centro del escenario del teatro del Odeón de París, un 13 de noviembre de 2015 sobre un mar de terciopelo escarlata” (46).

Tras este breve recorrido sobre los motivos fundamentales que aparecen en esta obra, se puede considerar que la producción de Liddell se entrega a un camino más allá del arte, tal y como el canon lo concibe. En su obra no existe la armonía sino vinculada directamente a la desfiguración, a lo abyecto, todo lo rechazado por la norma: “Me gusta definir mi estética como ‘pornografía del alma’, en el sentido de que intento romper la barrera del pudor entendido como algo emocional, profundizando en las miserias humanas y rompiendo la barrera que separa lo público de lo privado” (Irazábal).

Como se puede observar, en esta obra tanto como en la producción escénica de Liddell, el papel del cuerpo es fundamental como forma de hallar un nuevo lenguaje que pueda reflejar la verdad de la realidad que vivimos. Esta realidad está marcada por el horror que ha generado la vileza y la violencia presentes en el hombre moderno, por ello, la mutilación, la mortificación del cuerpo y la herida se erigen como motivos productores de una revelación que permite el conocimiento de la verdad. Esa verdad se construye desde el problema de la Belleza, que redime los horrores de la humanidad.

La estructura que sigue la autora en toda su poética es la de la destrucción como forma de redención de los horrores de la humanidad, y por ello, como modo de salvación del hombre. En definitiva, lo que hace Liddell desde su labor teatral, tanto escénica como escrita, es asumir el papel de redentora ejerciendo el sacrificio sobre su propio cuerpo, que es el elemento del lenguaje que permite la expresión verdadera, para poner frente al lector-espectador un sufrimiento que quiere ser compartido, que quiere ser puesto ante los ojos del otro para despertar su conciencia y hacerle saber que todo ese mal, esa violencia, esa crueldad es ejercida por él, por todos los hombres, porque forma parte de su naturaleza; y la autora, asumiendo su responsabilidad sobre el horror del mundo, busca su salvación.

Bibliografía

- Acedo, Noemí. "La escritura corpórea en la narrativa de Luisa Valenzuela." 53 Congreso Internacional de Americanistas. *Simposio: "Disciplinas, miradas, discursos"*, U Iberoamericana de México, 2009.
- Albert Alonso, Alberto. "Angélica Liddell: Teatro, rito y sacrificio." *LL Journal*, vol. 11, no. 1, 2016.
- Casas, Ana. "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción." *Revista de literatura*, CSIC, vol. 80, no 159, 2018, pp. 67-87.
- Cornago, Óscar. "Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad." *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 2010, p. 117-52.
- Torre, Mario de la. "El Génesis como hipotexto en *Trilogía del infinito* de Angélica Liddell." *Perspectivas bíblicas de la literatura española*. Editorial U de Granada, 2019, pp. 161-73.
- Garnier, Emmanuelle. "El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica." *Revista Corpo-grafías, Estudios críticos de y desde los cuerpos*, vol. 2, no. 2, 2015, pp. 180-93.
- . "El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell." *Revista Signa*, vol. 21, UNED, 2012, pp. 115-36.
- Glantz, Margo. "El cuerpo inscripto y el texto escrito o la desnudez como naufragio." *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, Grijalbo, México, 1993.

Gruia, Ioana. *La cicatriz en la literatura contemporánea*. Renacimiento, Sevilla, 2016.

Irazábal, Federico. "Angélica Liddell y su pornografía del alma." *La Nación*, Buenos Aires, 25 Sept. 2011.

Liddell, Angélica. "La desobediencia: tres confesiones, Yo no soy bonita. Programa de mano de la performance." *Nexo5*, 2006.

---. *Trilogía del infinito*. La uña RoTa, Segovia, 2019.

Ojeda, Alberto. "Angélica Liddell: 'Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo.'" *El Cultural*, 13 Mar. 2009.

Ojeda, Mónica. "Sodomizar la escritura." *El País*, 2018.

Úbeda Sánchez, Patricia. "Entre la belleza y la ley: La escritura corpórea en qué haré yo con esta espada de Angélica." *Tonos Digital*, vol. 36, no. 0, 2019.

---. "Escribir con la piel: la violencia corpórea en La casa de la fuerza de Angélica." *Cuadernos Fronterizos*, no. 44, 2018.

Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Océano, México, 2002.



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 07/03/20

***Conexión establecida: literatura y
formato televisivo en “Aire
nuestro” (2009) de Manuel Vilas***

Javier Rubio Manzano

Universidad Complutense de Madrid - javierub@ucm.es

**#Aire nuestro
#televisión
#imagen
#ficción #globalización.**



Conexión establecida: literatura y formato televisivo en *Aire nuestro* (2009) de Manuel Vilas

Javier Rubio Manzano

RESUMEN: Las innovaciones tecnológicas han cambiado todos los aspectos de nuestra sociedad globalizada. Las pantallas configuran nuestra forma de relacionarnos en todos los ámbitos. De este modo, la interacción social está cada vez más condicionada por el poder de la imagen y de los medios de comunicación. Las diversas manifestaciones artísticas han explorado las posibilidades que proporcionan las nuevas tecnologías creando un discurso y un estilo alrededor de ellas. La literatura también ha buscado nuevas formas de expresión como resultado de una nueva realidad global. El presente trabajo se propone analizar, a través de la novela *Aire nuestro* de Manuel Vilas, qué elementos confluyen entre la literatura y la tecnología. En concreto, aquellos aspectos relacionados con la cultura y los formatos por donde se distribuye, como la televisión.

Palabras clave: *Aire nuestro*, televisión, imagen, ficción, globalización.

ABSTRACT: The innovation of technology has changed every aspect of our globalized society. Relationships and communication are determined by our screens. Thereby, social interaction is more and more conditioned by the power of the media. Different artistic manifestations have explored the possibilities provided by new technologies, creating a new language and style around them. Literature has also researched new ways of expression as a result of our new global reality. This article will analyze the novel by Manuel Vilas, *Aire nuestro*, and will focus on the places where literature and technology converge. Specifically, the aspects that are related to culture and the formats where it displays, such as the television.

Keywords: *Aire nuestro*, television, image, fiction, globalization.

Conexión establecida: literatura y formato televisivo en *Aire nuestro* (2009) de

Manuel Vilas

Javier Rubio Manzano

La pantalla se ha instalado en la sociedad como una necesidad más. A través de ella, las imágenes que se suceden muestran múltiples vidas que acompañan al espectador. La virtualidad, así, se ha introducido de lleno en todas las expresiones artísticas sin, por supuesto, dejar de lado a la literatura. Muchos estudios se han centrado en el análisis del impacto de los cambios tecnológicos tanto en esta como en la sociedad en general. En esta línea, los autores, desde el ocaso del siglo XX, han buscado nuevas formas de narrar que reflejen la conquista electrónica.

Beatriz Sarlo, en 1994, publicó *Escenas de la vida posmoderna*, donde reflexionaba acerca de los cambios en el terreno de la cultura que se estaban produciendo a finales de los años noventa en la sociedad argentina. Uno de los conceptos que analiza en su obra es el de “homogeneización cultural”, resultado de la globalización y proceso que amplía las ofertas culturales (13). Este proceso está formado por todo ese espectro tecnológico que incluye desde el cine hasta los videojuegos, pasando por la música y la televisión. Sarlo se cuestiona la organización cultural tras la aparición de todo este volumen audiovisual y cómo pueden afectar al arte, tanto a su posición estilística como en el mercado.

En lo relativo a la cuestión del futuro del arte, la escritora argentina señala la industria cultural como causante de esa igualdad cultural: “erige un marco de hierro para lo que muchos se complacen en llamar una ‘cultura común’. Nadie quisiera colocarse en las antípodas de este optimismo, ni mucho menos hacer la crítica elitista de estos procesos” (125). De esta forma, el artista entraría inevitablemente

en el debate de crear una obra desde una perspectiva local u otra más global. Sin duda, Sarlo apuesta por la flexibilidad del arte, definida por la variedad: “Ella cruza y superpone capas muy distintas: cultura de masas, grandes tradiciones estéticas, culturas populares, el lenguaje más próximo de la cotidianidad, la tensión poética, dimensiones subjetivas y privadas, pasiones públicas” (Sarlo 125). La variedad, por lo tanto, es una de las categorías que destaca por encima del resto en la producción artística desde hace décadas y que, a mediados de los noventa, ante la llegada masiva de innovaciones tecnológicas desde Occidente, la señaló como clave en el estudio del arte.

En 2014, en una reedición de la obra, Sarlo escribió un nuevo prólogo, titulado “Veinte años después”, donde hace un comentario sobre las circunstancias que le llevaron a publicar el libro. Señala, sobre todo, la globalización como desencadenante de la nueva realidad social, marcada, además, por el “pasaje hacia el mundo de las pantallas” (Sarlo 7). La pantalla y la imagen proyectada condiciona y configura tanto la realidad cotidiana como la creación artística. La catedrática española Francisca Noguero (2013) se pregunta por la influencia de estas “nuevas realidades” en la narrativa actual y cómo afectan a todos los elementos que la componen, intentando encontrar una serie de características comunes entre aquellas obras escritas en español de los últimos tiempos. Entre esta lista de rasgos característicos, se puede destacar la fragmentación y la intertextualidad. Comenta que los medios masivos de comunicación contribuyen a este cambio en el paradigma social y artístico, poniendo como ejemplo numerosos textos españoles y latinoamericanos.

En España, autores como Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora o Manuel Vilas han destacado desde comienzos de siglo por la exploración de estas nuevas formas narrativas en su producción literaria. La mayoría de ellos propone en sus obras innovaciones literarias, donde las referencias culturales más dispares se conjugan, reflejando así ese concepto de “homogeneización cultural”. Este proceso es deliberado, ya que los autores “son conscientes [...] de haberse criado influidos por la televisión, la cultura pop, los cómics y, en el caso de los más jóvenes, por los videojuegos y el uso de las redes sociales” (Noguero 18). A mediados de esa primera década de siglo, la prensa se hizo eco de la nueva narrativa que estaba surgiendo por todo el país y comenzó a buscar una etiqueta para englobar a todos: “Mutantes”, “Generación *after-pop*” o “Generación Nocilla”¹, entre otras. Sin duda, estas denominaciones ayudaron a impulsar a este grupo de autores que tenían una serie de características comunes, pero desde entonces, y a lo largo de todos estos años, han ido negando la pertenencia a una generación como tal, como es el caso de Agustín Fernández Mallo: “Fue una etiqueta desafortunada porque particulariza mi obra. Lo que sí hubo fue una corriente narrativa nueva. No se puede hablar de generación, pero sí de nuevos presupuestos y una nueva forma de narrar” (Corroto). Manuel Vilas también lo niega, y, a su vez, incide en esa nueva narrativa: “todo esto de la Generación *after-pop*, o de la Generación Nocilla en términos mediáticos, alude a la igualación de la alta cultura con la cultura pop. Somos gente que tan pronto leíamos a Hegel como escuchábamos a los Beatles” (Caballero).

¹ Las tres aluden a un grupo de autores, encabezado por Vicente Luis Mora, Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo, nacidos a partir de mediados de los años 60 que, a comienzos de siglo, irrumpen en la escena literaria con obras que cuestionan y reflejan los nuevos medios de comunicación y expresión que predominan en la sociedad.

La introducción de la cultura pop en la literatura, por lo tanto, ha sido clave en la renovación narrativa. Vilas le ha dado un valor central a esta interacción en obras como *Aire nuestro* y *Lou Reed era español*. Su producción literaria se guía a través de la fuerza ejercida por los lados, no opuestos, de la cultura. Intenta con ello desmitificar de cierta manera aquella literatura que únicamente se fija en sí misma, ese “tipo de literatura autista”, como ha llegado a denominarla. El escritor ha creado una multitud de espacios ocupados por todo tipo de personajes representando diferentes artes, como por ejemplo Elvis Presley, Sergio Leone y José Lezama Lima, adhiriéndose a una “literatura transmedia, la que recoge todo: música, escultura, cine... y que con todo eso hace una nueva propuesta literaria” (Díaz). Este tipo de producción puede tener sus primeros antecedentes a mediados del siglo XX.

Las innovaciones tecnológicas siempre han suscitado interés por parte de los escritores, los cuales han intentado reflejar tanto en el lenguaje como en la temática de sus obras estas novedades. El cine ha contribuido en este sentido a crear una literatura obsesionada por la imagen en movimiento. El argentino Manuel Puig, por ejemplo, refleja en toda su obra sus gustos personales por este arte. Tanto él como Bioy-Casares, entre otros, se pueden caracterizar por ser “afines de collage de imágenes y de voces, interrupción, interferencia, sampleo” (Carrión 62-63). De esta forma, la literatura evoluciona paralelamente a la evolución tecnológica, generalizándose cada vez más la interconexión artística: “Consciente o inconscientemente, de forma explícita o implícita, todas esas poéticas —y tantas otras— han incorporado uno de los grandes modelos narrativos de nuestra época: el que brindan las tecnologías cotidianas” (Carrión 70). La accesibilidad de los aparatos tecnológicos y la naturalidad con la que hemos acoplado su uso en nuestra

vida diaria es uno de los detonantes de *Aire nuestro*, de Manuel Vilas. Desde la idea del televisor, el escritor aragonés crea un artificio donde refleja todas las posibilidades que permite el diálogo de la imagen y la literatura mediante la palabra.

En el prólogo de *Aire nuestro*, titulado “Aene Televisión”, se explica, desde un narrador colectivo y con un lenguaje publicitario, el funcionamiento y la finalidad de un producto, la “multcadena de televisión hiperrealista Aire Nuestro” (Vilas 9). La cadena de televisión se identifica con la estructura externa de la novela, compuesta por once canales, que, a su vez, presentan diversos relatos breves. Esta estructura fragmentaria sirve como base del proyecto transliterario que Vilas se propone a realizar en *Aire nuestro*, como comenta en alguna entrevista: “más que un libro que hablara sobre televisión he querido hacer una novela que fuera una televisión, conseguir un mestizaje entre el medio audiovisual moderno y la literatura” (Caballero). Por lo tanto, le concede una importancia vital a la estructura, sin la cual se perdería tanto el valor simbólico como la propuesta estilística de la obra.

Dentro de esta línea, Agustín Fernández Mallo propone una estructura en forma de red fuera del formato tradicional de la novela como una parte esencial de ésta en un artículo titulado “Exonovela, un concepto a desarrollar”. En él, compara los exoesqueletos animales al concepto de *exonovela*, definido como “aquello que sostiene a una novela, que le da solidez interna y la protege, y sin el cual ésta no es posible” (Fernández). A partir de esta idea, desarrolla una teoría sobre la creación de una estructura que es ajena e imprescindible a la vez, en la que mediante una red de conexiones se utilicen diversos materiales como links, siendo el libro el centro neurálgico: “el libro es el centro de referencia absoluto de la novela, y sólo a

través de la información que proporciona el libro se puede acceder a la exonovela” (Fernández). Como uno de los precedentes de esta idea se encuentra la estructura de *Aire nuestro*. Todas las obras que pueden asociarse con el concepto de exoesqueleto presentan unas características comunes. Sonia Gómez señala “la fragmentación de la diégesis cuyas coordenadas espacio-temporales se ven fraccionadas al extremo o incluso descompuestas” (*Exonovela* 222). Así, se podrá observar en la obra de Vilas que debido a la fragmentación las unidades de espacio y tiempo no se corresponden entre los relatos.

Manuel Vilas etiqueta y configura *Aire nuestro* como una televisión, provocando que el narratario lea una novela con algunos códigos del formato televisivo. Juan Francisco Ferré destaca el *zapping* en este sentido, transformando la experiencia de la lectura y proporcionando diversidad “en lo temático, en lo cultural o en lo afectivo a su lector espectador” (98). Como en la televisión, la variedad temática de los programas ofrecidos es muy amplia. Así, el lector se encuentra con canales enfocados al cine estadounidense, al fútbol y a los *reality shows*, entre otros. Ya en el prólogo se comenta este aspecto, unido al dinamismo que crea: “Las imágenes de nuestros canales están en continua mutación. No somos una televisión inorgánica. Somos pantalla viva” (Vilas 12). El *zapping* también se puede apreciar en la libertad en el orden de la lectura que se fomenta en el propio libro, antes del primer canal, en un apartado donde aparecen las instrucciones posibles de lectura o visionado desde un mando a distancia: “[...] *Presione Esc 11 para conectar el modo de pantalla absoluta. Presione Esc* para iniciar el modo de combinación aleatoria de canales. [...]*” (Vilas). Por lo tanto, la

estructura externa *Aire nuestro* conecta esa idea transliteraria por su formato innovador con el estilo del lenguaje vilasiano.

En el prólogo, como ya se ha mencionado, se emplea un lenguaje que se corresponde con el de un anuncio televisivo en varios aspectos, utilizando diferentes recursos lingüísticos que sirven para atraer la atención del espectador. Uno de ellos es la dirección del discurso: un narrador, representante de la imagen y propiedad del producto, que apela a un receptor, a un potencial comprador. La mimesis de este lenguaje también se puede observar en la repetición, en este caso en el nombre del producto, Aene TV, produciéndose una constante mención de éste. Por último, otro recurso utilizado es la creación de cierta complicidad entre emisor y receptor, introduciendo la idea de que la felicidad de uno depende de la del otro: “Si somos capaces de matarte de gozo con uno de nuestros canales, lo habremos logrado” (Vilas 11-12). Todo ello envuelto de un humor paródico que muestra la finalidad crítica del escritor hacia estas técnicas de nuestra sociedad.

Aene TV se presenta como una televisión donde todo es posible. La realidad y la ficción se entremezclan entre sí, formando toda una serie de imágenes ficticias a partir de personajes y acontecimientos reales. Francisca Noguero sitúa este conflicto entre los dos conceptos como una característica de la última narrativa en español y de la sociedad actual: “En este momento de nuestra historia, resulta especialmente difícil establecer límites entre ficción y realidad” (22). Comenta que esta dificultad deriva de la representación en las pantallas, más concretamente de la creación de un espectáculo, de un “simulacro”, que, en última instancia, provoca la dilución de la “realidad” y la “verdad” (22). En este sentido, Aene TV se manifiesta como un medio de creación donde la ficción se convierte en realidad: “Aene TV es

monstruosamente auténtica. Aene TV televisa cosas que no han sucedido ni sucederán jamás, pero eso importa poco: también la televisión del siglo XX emitía ficciones y eran ficciones reales” (Vilas 11). El pacto de ficción entre el autor y el lector/espectador se pone a prueba por parte del primero: el receptor debe realizar un acto de fe e introducirse, sin prejuicios, en todo este aparato creado por Vilas. Por lo tanto, el narrador del prólogo pide expresamente un lector comprometido con la idea de permanecer en la virtualidad: “Creemos en esa gente que elige estar en la pantalla antes que estar en la realidad. Porque nuestra pantalla nos libera del tiempo. [...] Aene TV supera el tiempo de la realidad” (Vilas 11).

Como ya se ha comentado, debido a la fragmentación de la obra, se manifiestan múltiples tiempos narrativos, en algunos casos sin una relación lógica entre ellos. Esta característica de no establecer un espacio y un tiempo concretos se produce a partir del propio concepto de televisión, donde cada programa es independiente del otro, aunque tengan cierta relación. Así, Aene TV se presenta como un espacio atemporal, donde las escenas se sucederán tanto en el pasado, como en el futuro, el cual lo conciben como un catálogo de posibilidades: “Lo absurdo del futuro es no poder gozar de él en este instante. Por eso decidimos comprar el futuro. Hacer del futuro una tienda. Porque el futuro es una tienda” (Vilas 12). La atemporalidad se manifiesta en canales como Telepurgatorio, donde se narran diversas escenas de artistas ya fallecidos dentro del Purgatorio. La aparición de una multitud enorme de personajes es otra de las características que definen la interconexión entre el formato literario y el televisivo.

A lo largo de toda la novela, se muestra un amplio abanico de personajes. Muchos de ellos se corresponden con personas reales del mundo de la cultura, por

lo que la interacción entre cantantes y escritores, por ejemplo, es constante. Además de colaborar en ese discurso transliterario, que rompe con diferencias entre los conceptos tradicionales de alta y baja cultura, la creación de un contexto y una historia ficticia alrededor de un personaje con una referencia real contribuye a todo un juego carnavalesco de enmascaramiento que varios críticos han señalado como una de las claves de la obra. Jorge Carrión destaca de *Aire nuestro*, y de la producción de Vilas en general, la “adicción” a la máscara y al disfraz, los cuales se perciben en la mayoría de sus personajes como piezas claves de los procesos de mutación que definen su narrativa (67). Por tanto, Vilas da voz a personajes dispares entre sí, a través de los cuales crea una serie de escenas donde, bajo una apariencia festiva y paródica, se puede sustraer un discurso en contra de todo lo hegemónico como resultado de ese proceso carnavalesco: “la carnavalización, la vida festiva, se asocian a lo inestable, a la mutación imprevisible, quieren subvertir las reglas que rigen la convivencia social y que han sido consagradas por las prácticas discursivas de la época” (García 125). La subversión, por lo tanto, es uno de los recursos que más utiliza Vilas en su obra para alterar el orden y provocar extrañeza en el lector.

Una de las escenas más cómicas y que presentan el proceso de subversión más definido es “Johnny Cash viaja por España”. En este relato se narra un viaje que hace el músico estadounidense junto a su esposa en 1977. Además de presentar la España de los setenta como un país pobre y por el que Cash se mueve con total libertad debido a su poder adquisitivo, el texto muestra el cambio de culto de un grupo de eclesiásticos y, con ello, una alteración del orden tradicional. El músico, al ver la catedral de Santiago de Compostela, decide cantar en el altar. Tras

una difícil negociación con los responsables de la catedral, el cantante logra su propósito. En el momento de la actuación, el centro de atención es Johnny Cash y su guitarra en el altar, a modo de escenario. La puesta en escena del cantante choca con la estética del lugar: “Sólo han encendido las luces del altar. Johnny va de negro. Se ha puesto unas botas negras con estrellitas brillantes. Al vicario Félix Gambón le horrorizan tanto las botas como el tupé de Johnny” (Vilas 31). Este primer rechazo se invierte provocando una nueva idolatría entre los eclesiásticos al escuchar la voz del cantante estadounidense. De esta forma, se produce una escena donde el hermano Victoriano, por ejemplo, tiene una erección y el vicario experiencias místicas. El nuevo culto es uno de los mayores representantes de la música popular del siglo XX: “El arzobispo piensa que los Cash son seres sobrenaturales. Ve la conexión de la voz de Johnny con las estrellas, los planetas, la piedra y el mar. Quizá el Apóstol Santiago esté hablando a través de la voz de Johnny” (Vilas 32). Toda esta escena es un ejemplo de la conexión entre diferentes terrenos culturales. Muestra principalmente la unión de la tradición, representada en este caso por el poder católico, y de la cultura más reciente y popular a través de la inversión de culto. En este aspecto reside la idea de carnavalización, ya que esta “se opone activamente [...] a la normalización de la existencia, a la perpetuación de jerarquías y valores, al desarrollo pensado, al perfeccionamiento constante, mediante prácticas de libertad incompletas y absurdas, en el contacto vivo, material y sensible” (García 125). Cash es un ejemplo, de muchos que se encuentran en *Aire nuestro*, de la creación de un personaje ficticio que, en una escena aparentemente inocente y humorística, lleva a cabo un acto de subversión y cuestionamiento de la realidad.

Otro de los rasgos ficcionales más explorados y explotados en *Aire nuestro* es la creación de “juegos autoficcionales”, término que señala Sonia Gómez, donde el propio Manuel Vilas se introduce en su relato bajo diferentes máscaras. Así, en numerosos textos se encuentra una multitud de Vilas interactuando junto a ese gran grupo de personajes que puebla su obra. Siempre con la intención lúdica y humorística que caracteriza el estilo del autor, este se refleja de manera ambigua en cuanto a las características de su identidad real, creando lo que Philippe Vilain denomina —y que Gómez recoge para este contexto— un “monstruo híbrido”, el cual “encierra una amalgama, una alquimia de elementos tanto ficcionales como reales, vinculados al mismo tiempo con la realidad pasada o presente del autor” (Gómez, “Juegos autoficcionales” 156). El lector podrá identificar a varios personajes híbridos en este sentido en muchos de los relatos de *Aire nuestro*, como por ejemplo en “Juan Carlos I” y “Carta al hijo”.

El primero de los dos mencionados narra los últimos momentos de vida del rey de España, en el año 2022, al cual le acompaña su hijo Felipe. El padre le pregunta al hijo si recuerda a un escritor, llamado Manuel Vilas, que dijo que la alineación está más presente en mandatarios y grupos de poder que en el resto de la sociedad. El diálogo que se desarrolla entre los dos gira en torno a esta cuestión propuesta, en la realidad o en la ficción, por el personaje Manuel Vilas. Aquí, el autor juega con el lector en cuanto a la ambigüedad de quién ha pronunciado ese discurso, de forma que incentiva “una lectura dialógica, en donde el lector debe dialogar con el creador, o con el contexto real y ficcional del autor” (Gómez, “Juegos autoficcionales” 164). Hay, entonces, continuas referencias al trabajo del autor, de donde se pueden sustraer bastantes elementos que conforman el pensamiento

vilasiano, lo que propicia un “lector atento”. Además, Gómez apunta que todo este juego ficcional, impregnado de humor, tiene varias capas de comprensión, siendo el lector “conocedor de la esfera social forjada por el propio Vilas en los medios de comunicación” quien podrá apreciar y disfrutar más este recurso ficcional y humorístico (161).

En “Carta al hijo” se reflexiona sobre la identidad del autor. El narrador de este relato es el padre fallecido de Vilas, el cual escribe una carta dirigida a su hijo donde analiza la personalidad de este y la relación que mantuvieron ambos. El primer elemento ficcional que se presenta en este relato es la comunicación entre un fallecido y un vivo, dilatando una vez más el pacto de ficción. Lo interesante de esta carta reside en dos aspectos. El primero de ellos es la autorreferencia que realiza Vilas mencionando su anterior novela, *España*, y construyendo el texto alrededor esta. El otro es la creación del doble, que “nos recuerda la técnica de las cajas chinas” (158). Con esta técnica, consigue realizar una reflexión estilística sobre él mismo desde la distancia: “Sé que tras mi muerte nació en ti la idea de que la vida de tu padre fue una ficción, y en consecuencia, decidiste que el mundo entero era una ficción. De repente, las identidades de las cosas se evaporaban. Lo mezclabas todo. [...] Tu propia identidad se convirtió en verdura de las eras” (Vilas 251-52). Una lectura metaliteraria de este fragmento ayuda a apoyar la idea de “juegos autoficcionales” en la narrativa de Vilas, mostrando al lector algunas claves para entender su intención de romper con la realidad, de difuminar los límites entre los dos conceptos que se vienen analizando. En este mismo relato se hace referencia a otro texto de *Aire nuestro*, a “Suenan ruidos contra el capitalismo”, el cual se instala dentro de esta tendencia autoficcional.

Perteneciente al canal 9, “MTV”, este relato presenta a tres personajes (Elena Gardel, Nina Bravo y Héctor Jara, nombres que aluden a músicos) que su propósito, como activistas del Departamento Musical de la Nueva Derecha Popular Española, es recuperar el Imperio español mediante la destrucción de los mitos estadounidenses: “Especialmente los mitos musicales, pues son expertos en música pop” (Vilas 204). Para ello, van hasta la casa del escritor Manuel Vilas porque este ha publicado recientemente un artículo —que publicó en realidad— en el cual critica el último concierto de Bob Dylan en Zaragoza. Bajo el pretexto de ser testigos de Jehová consiguen entrar en el domicilio del autor para intentar convencerle de que se una al movimiento. Durante una delirante conversación que mantienen los cuatro, en la que los activistas presentan su proyecto “Gran España”, describen los mecanismos por los cuales Estados Unidos estaría llevando a cabo la colonización cultural de Europa: “Elena dijo que el capital y el mal se disfrazaban, y que Bob Dylan era el disfraz con que el fascismo capitalista norteamericano se posaba ante los ojos europeos. Había más disfraces” (Vilas 209). Tras una larga lista de artistas, entre los que incluyen al Lorca residente en Nueva York y a actores como Harrison Ford, comentan que todo este aparato cultural llegado desde Estados Unidos no es más que un simple camuflaje de expansión territorial y que, además, las carreras artísticas han sido impulsadas bajo la aprobación del Pentágono. El relato, que termina con un final abierto, es interesante en cuanto a la crítica sarcástica que realiza a del panorama cultural. Aunque el personaje Manuel Vilas no esté de acuerdo con esta conspiración, sí se puede apreciar en la voz del resto de los personajes una cierta crítica con argumentos de peso sobre la expansión cultural anglosajona, como dijo en una entrevista el propio escritor: “Desde Elvis Presley,

que es el icono internacional del pop, la colonización del mundo anglosajón sobre las músicas europeas y occidentales es total y definitiva. Empezando por el idioma” (Díaz).

A lo largo de *Aire nuestro* hay muchos recursos estilísticos que utiliza en esta creación de personajes ficticios. Por ejemplo, tanto Sergio Leone como Ernesto Che Guevara realizan un monólogo en el cual expresan sus inquietudes más íntimas. El director italiano, desde el Purgatorio, narra sus preocupaciones en torno al legado que ha dejado su obra fílmica y defiende, entre otras cosas, una mayor interacción entre diferentes artes: “Hay que pasar complejas fronteras entre las artes, fronteras vigiladas. Casi es como un desierto, como cabalgar entre montañas fantasmales” (Vilas 71). Así, Manuel Vilas construye una obra en la que absolutamente todo y todos tienen un hueco, demostrando una gran habilidad de escritura e imaginación.

Aire nuestro dialoga con la imagen mientras la transforma y la deforma a su gusto. Al igual que la oferta ofrecida por una cadena de televisión, la obra de Manuel Vilas está llena de personajes, escenarios e historias diversas e inconexas entre sí. Proporciona al lector una experiencia similar a la que se siente al coger el mando a distancia y encender la pantalla. Al igual que en los programas televisivos, lo que se observa confunde, se camufla entre capas de ficción y realidad creando una ambigüedad deliberada. Las referencias culturales se asocian, juntándose en un mismo texto y creando cuadro heterogéneo donde se entremezcla la pintura, la música, la literatura y el cine. Esta tendencia es general en la literatura del siglo XXI. La narrativa se ha posicionado a favor de una mayor innovación en el estilo y en la temática de sus textos, buscando todos esos materiales con los que jugar y crear.

Bibliografía

- Caballero, Marta. "Manuel Vilas: *Aire nuestro* no es una novela sobre televisión, es una televisión." *El Cultural*, 11 Nov. 2009.
- Carrión, Jorge. "Zapping de géneros. Una lectura hispánica." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 61-73.
- Corroto, Paula. "Diez años de una generación que nunca fue tal". *Eldiario.es*, 23 Oct. 2013.
- Díaz Caviedes, Rubén. "Manuel Vilas: Elvis cambió el mundo tanto como lo pudo cambiar Freud con el psicoanálisis." *Jot Down*, 8 En. 2014.
- Fernández Mallo, Agustín. "Exonovela, un concepto a desarrollar." *CCCB LAB*, 11 Abr. 2011.
- Ferré, Juan Francisco. "Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 73-119.
- García Rodríguez, Raúl. "La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar." *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, no. 13, 2013, 121-130.
- Gómez, Sonia. "Exonovela: ¿síntoma de una nueva narrativa del siglo XXI?" *Boletín Hispánico Helvético. Historia teoría(s), prácticas culturales*, no. 28, 2016, 219-31.
- "Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, no. 1, 2015, pp. 155-69.

Noguerol, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, edición de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 17-33.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI, 2014.

Vilas, Manuel. *Aire nuestro*. Alfaguara, 2009.



LE CHAT NOIR

SINO SANGRIENTO

De sangre en sangre vengo,
como el mar de ola en ola,
de color de amapola el alma tengo,
de amapola sin suerte es mi destino,
y llevo de amapola en amapola
a dar en la cornada de mi sino.

Criatura hubo que vino
desde la sementera de la nada,
y vino más de una
bajo el designio de una estrella airada
en una turbulenta y mala luna.

Cayó una pincelada
de ensangrentado pie sobre mi herida,
cayó un planeta de azafrán en celo,
cayó una nube roja enfurecida,
cayó un mar malherido, cayó un cielo.

Vine con un dolor de cuchillada,
me esperaba un cuchillo en mi venida,
me dieron a mamar leche de tuera,
zumo de espada loca y homicida,
y al sol el ojo abrí por vez primera
y lo que vi primero era una herida
y una desgracia era.

Me persigue la sangre ávida y fiera,
desde que fui fundado,
y aun antes de que fuera
proferido, empujado
por mi madre a esta tierra codiciosa
que de los pies me tira y del costado,
y cada vez más fuerte, hacia la fosa.

Lucho contra la sangre, me debato
contra tanto zarpazo y tanta vena,
y cada cuerpo que tropiezo y trato
es otro borbotón de sangre, otra cadena.



Aunque leves los dardos de la pena
aumentan las insignias de mi pecho:
en él se dio el amor a la labranza,
y mi alma de barbecho
hondamente ha surcado
de heridas sin remedio mi esperanza
por las ansias de muerte de su arado.

Todas las herramientas en mi acecho:
el hacha me ha dejado
recónditas señales,
las piedras, los deseos y los días
cavaron en mi cuerpo manantiales
que sólo se tragaron las arenas
y las melancolías.

Son cada vez más grandes las cadenas,
son cada vez más grandes las serpientes,
más grandes y más cruel su poderío,
más grandes sus anillos envolventes,
más grande el corazón, más grande el mío.

En su alcoba poblada de vacío
donde sólo concurren las visitas,
el picotazo y el color de un cuervo,
un manojo de cartas y pasiones escritas,
un puñado de sangre y una muerte conservo.

¡Ay sangre fulminante,
ay trepadora púrpura rugiente,
sentencia a todas horas resonante
bajo el yunque sufrido de mi frente!

La sangre me ha parido y me ha hecho preso,
la sangre me reduce y me agiganta,
un edificio soy de sangre y yeso
que se derriba él mismo y se levanta
sobre andamios de huesos.

Un albañil de sangre, muerto y rojo,
llueve y cuelga su blusa cada día
en los alrededores de mi ojo,
y cada noche con el alma mía
y hasta con las pestañas lo recojo.

Crece la sangre, agranda
la expansión de sus frondas en mi pecho



que álamo desbordante se desmanda
y en varios torvos ríos cae deshecho.

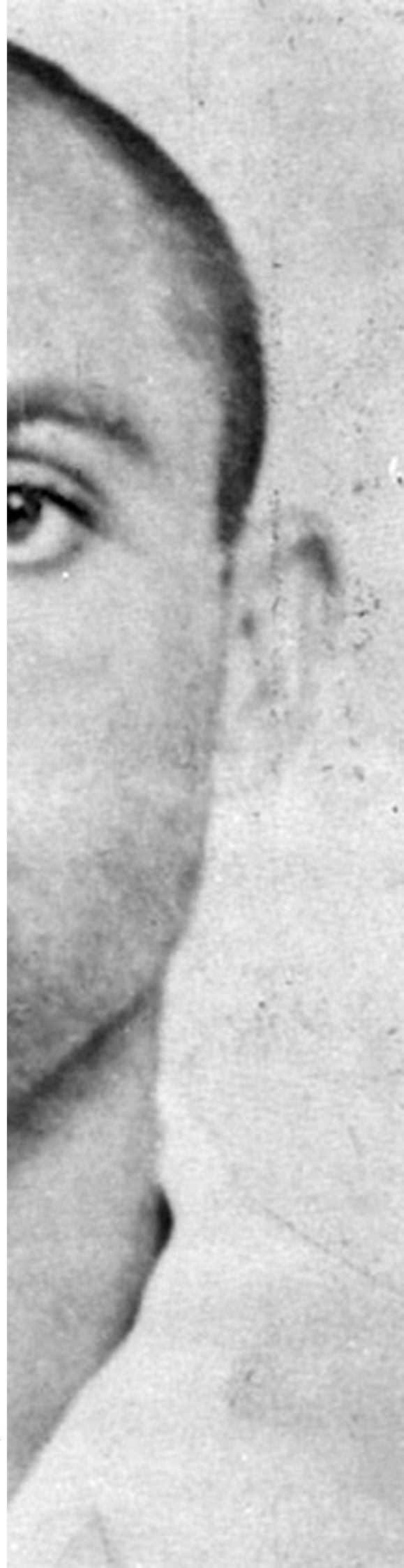
Me veo de repente
envuelto en sus coléricos raudales,
y nado contra todos desesperadamente
como contra un fatal torrente de puñales.

Me arrastra encarnizada su corriente,
me despedaza, me hunde, me atropella,
quiero apartarme de ella a manotazos,
y se me van los brazos detrás de ella,
y se me van las ansias en los brazos.

Me dejaré arrastrar hecho pedazos,
ya que así se lo ordenan a mi vida
la sangre y su marea,
los cuerpos y mi estrella ensangrentada.

Seré una sola y dilatada herida
hasta que dilatadamente sea
un cadáver de espuma: viento y nada.

Miguel Hernández, *Otros poemas*



Ana Díaz Correa, *Sino sangriento* (2020)





DISTRITO ACTUALIDAD

Pérez-Bustamante Mourier, Ana
Sofía. *Sibilario*. Rialp, 2018

DELPHICA

Noelia Avecilla Blanco

Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía. *Sibilario*. Rialp, 2018

Una deconstrucción –o construcción– del arte es lo que pudiera parecernos *Sibilario*, libro de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier que no solo se ha ganado a sus lectores con este poemario, sino también al jurado que le otorgó el Premio Alegría en 2018. Se trata pues, de una introspección hacia lo más profundo del sentir estético a través de la construcción de una Capilla Sixtina propia. Este compendio poético contiene una carga cultural, bíblica, mítica y artística que se despliega en una constante interdiscursividad: un diálogo íntimo entre un referente cultural y un “yo poético” que trasciende las fronteras de lo cotidiano, lo visceral y lo mundano.

El sentido del arte en *Sibilario* radica en los orígenes del amor en sí mismo, donde se manifiestan temas clave como la maternidad, el paso del tiempo, el miedo o la culpa, el reinicio de los ciclos vitales; en síntesis, la comprensión de los hilos de la vida.

La principal peculiaridad reside en el título mismo del libro: *Sibilario*, del que se extrae la palabra sibila, compuesta a su vez por la contracción y composición de las palabras griegas *sios* (dios) y *belle* (mente), cuya traducción viene a ser “mente divina” o “iluminado por dios”. En torno a la figura de las Sibilas giran grandes historias y leyendas, todas ellas con un eje central: el poder adivinatorio. Las Sibilas, mujeres concedoras de la ciencia de Dios, anuncian las verdades en torno a los misterios divinos, la llegada del juicio final y los acontecimientos cercanos al Apocalipsis. Por ello, en el transcurso de la lectura de los poemas, a veces da la

impresión de que la voz lírica que los entona es una voz sumamente sabia rozando incluso el hastío de quien ya conoce todo lo que ha de pasar, lo que le confiere un sutil matiz profético.

Para construir –o deconstruir– una Capilla Sixtina propia, antes es preciso ahondar en los cimientos, y en los cimientos de la historia se encuentran las Cariátides, estatuas femeninas a modo de columna sobre las que recae gran peso; con ello se hace una analogía en el poema que abre el libro, de manera que los cimientos sobre los que se sostiene la vida son ahora niños-cariátides. Todo ello supone una evocación a la infancia de la propia poeta que cierra el poema con los siguientes versos: *Yo te conjuro ahora: / Niña que fui: aparece. Niña que sostenía / el misterio total del universo. / Necesito sentir que aún soportas / con tus huesos flexibles / el reducido templo de mi vida* (15).

Proseguimos con una oda al ciclo de la vida a través de una exquisita metáfora cuya protagonista es la serpiente del Edén. El “yo lírico” desea ser esa serpiente que año tras año muda su piel y se renueva: *como si se pudiera, año tras año, / enroscada al silencio, / comenzar otra vez* (17). Por ello, la idea del pecado original también se recoge en el poema “Eva y las manzanas” donde la sexualidad estalla y con ella la culpa en un poema de marcada sensualidad: *Aprendiste, aprendimos, / cómo grita manzanas el silencio* (19).

El Ser en origen equivale al ser engendrado, cuyos orígenes se remontan al vientre de la madre, por ello la maternidad también resulta un tema clave que se aborda con una delicadeza muy especial en el poema “Sibila madre”. A este respecto de la maternidad, de las cinco Sibilas que coronan la Capilla Sixtina, la

Sibila Déléfica profetizó el nacimiento de un niño de una mujer virgen y todos los padecimientos que sufrirían.

El tratamiento de la maternidad se aborda también desde el deseo infinito de educar, como se refleja en el poema “Corte y confección”, subtulado *Alegoría doméstica para educación de niños*; se menciona a Salomón, rey al que, según la leyenda, dios bendijo con gran sabiduría, elemento clave esta para educar y reeducarnos.

A mi entender, un hilvanarse continuo los hilos de la vida, constituyendo el telar vital, esto es, la gran y genuina *dimensión del teatro*. Y así es cómo se titula la segunda parte del poemario donde los orígenes de la vida se enmarcan en el arte como analogía. Se abre con el poema “Sibila de Delfos” donde el “yo lírico” se contempla a sí mismo y contempla la vida que acaece ante sus ojos temerosos. El telón de fondo está constituido por los incesantes viajes al Parnaso, lo que me suscita interpretar como un viaje al centro creador mismo del poeta.

Los poemas llevan insertos una carga cultural, mítica y bíblica descomunal. Tal que así ocurre en los poemas “Goliat y David”, “La ebriedad de Noé” o “Lamentaciones de Jeremías”, donde la técnica del correlato objetivo es empleada para dar voz a la figura maternal que se duele y se recuerda cuánto duelen los hijos.

Algo muy a tener en cuenta además de los motivos culturales o míticos, son los elementos intertextuales, pues el poemario está plagado de ellos. Es un constante traernos a la memoria a Lorca –por ejemplo en “Goliat y David”: *El fondo del dolor no tiene fondo. / Mi casa no es mi casa. Y yo ya no soy yo* (29) –, Alberti – en La ebriedad de Noé: *Desnudo como entonces, pero solo, / solo con la noche, solo, solo con el mar* (30) –, Rubén Darío o Garcilaso de la Vega. La alusión a Jaime

Gil de Biedma es cuando menos clave en la constitución de esta segunda parte cuyo título no deja de evocarnos los sabios versos del poema “No volveré a ser joven”, donde *las dimensiones del teatro* constituyen una metáfora de la vida misma.

Las alusiones a las artes no cesan y tal es el caso del poema “Rosebud (un trineo para Luis Cernuda)”. *Rosebud* entraña un significado misterioso como se puede apreciar por ejemplo en la película “Ciudadano Kane” de 1941; *Rosebud* vendría a ser una metáfora de la infancia mediante la cual el “yo lírico” observa a su “yo niño”.

Las dimensiones del teatro concluyen con dos poemas cargados de nostalgia e invocaciones a la infancia. Por un lado “Última nana”, poema que jamás deja indiferente al corazón que lo lee, por su melodía, por su melodiosa composición que entrevera entre sus estrofas la célebre lorquiana “A la flor del romero, romero verde”.

Por otro lado, la referencia a la Sibila Eritrea en el poema “La sibila Eritrea, pensando en el amor, escucha un disco rayado”, donde los elementos intertextuales nos llevan a Rubén Darío y su verso *Estos días azules y este sol de la infancia* (40), así como a Garcilaso de la Vega en su *Salid sin duelo lágrimas corriendo* (40); para confrontar de nuevo, una oda a la infancia, al niño que ya no se es pero que sin embargo pervive en nuestro interior.

Este hilo artístico-vital tiene su culmen en la construcción de una Sibila Sexta. Recordemos que las sibilas eran cinco, cada una con una determinación y constitución epistémica propia, de manera que la construcción de una sexta supone aglutinar todos los saberes que se engendraron en los orígenes –mito e infancia–, y maduraron tiempo después a través de la experiencia, la culpa o el miedo –esto es, mediante la historia de los personajes míticos y bíblicos que se mencionan, pues

todos ellos son portadores de una enseñanza de la que se vale la poeta para reconstruir las suyas propias—.

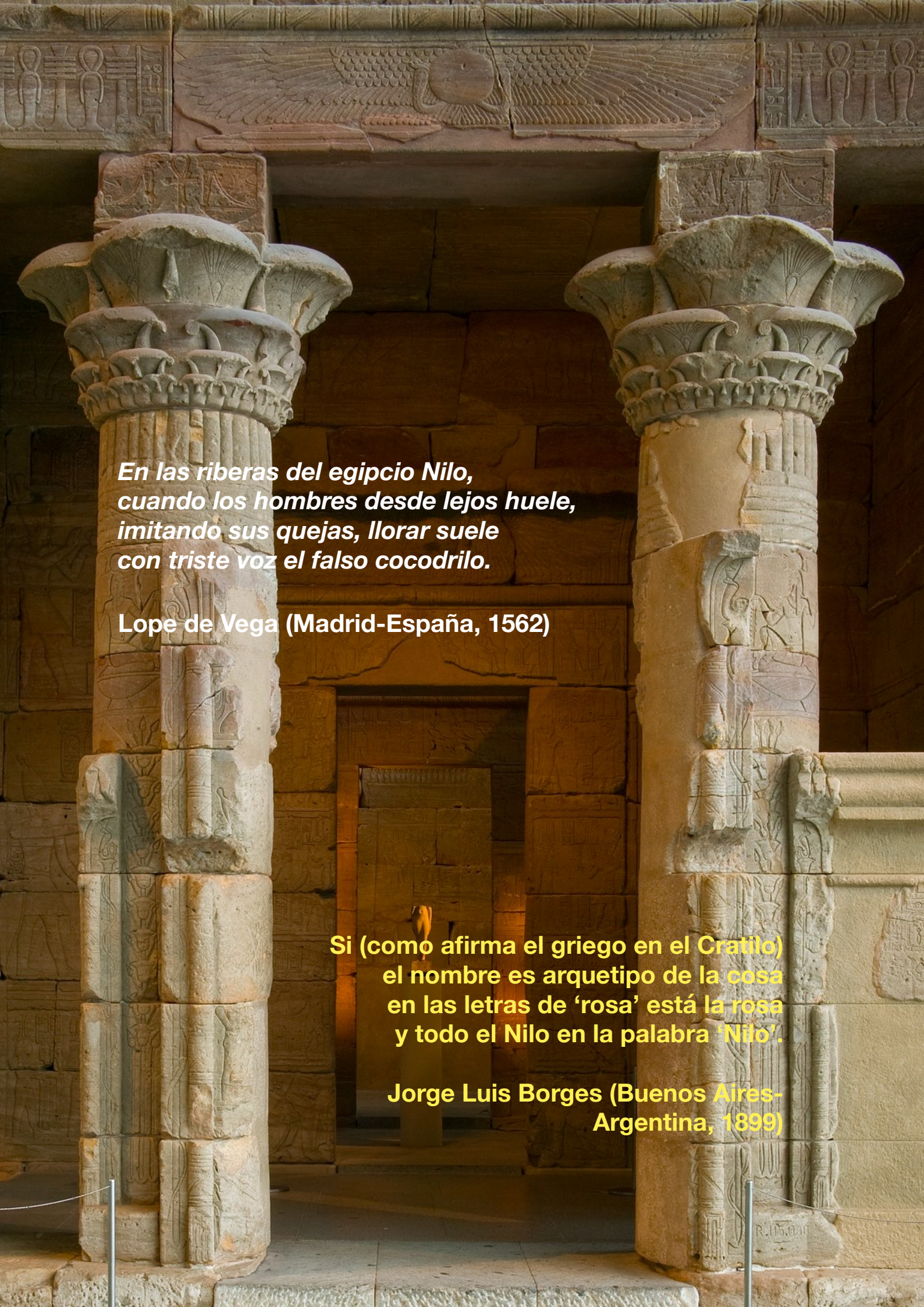
Tal que así, se nos presenta el poema “La muerte es la dama de las camelias”, con una clara alusión a la célebre de Alejandro Dumas, *La dama de las Camelias*, cuyos versos no nos pueden dejar indiferentes: *Voy pariendo mi muerte como quien suelta vida. / Entro en la noche oscura / y suave, suavemente / se va abriendo mi cuerpo / como flor infinita al infinito* (50). Una reflexión acerca de la muerte formulada, de nuevo, con el arte en el pensamiento como denota su subtítulo *Adán cuelga del universo, como el Cristo de Dalí*.

Como bien lo ha indicado la autora, su poemario gira en torno a la construcción de una Capilla Sixtina propia a la que no le puede faltar una reformulación de las características de las Sibilas ya presentes en la Capilla Sixtina, a la que se le añade una sexta que es en el fondo una niña-sabia que retorna *in continuum* a su infancia, a sus orígenes para así, poder enfrentar los dilemas del presente, de la madurez y del paso del tiempo con un filtro más suave y dulce. Porque el tiempo duele y el experimento para con el arte es la herramienta fundamental para lograr una deconstrucción propia de la Capilla Sixtina, que supone a su vez una deconstrucción atemporal, íntima y vital, allende el arte.

Noelia AVECILLA BLANCO



ÓPTICAS



*En las riberas del egipcio Nilo,
cuando los hombres desde lejos huele,
imitando sus quejas, llorar suele
con triste voz el falso cocodrilo.*

Lope de Vega (Madrid-España, 1562)

**Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.**

**Jorge Luis Borges (Buenos Aires-
Argentina, 1899)**



*Tus ojos,
Oasis en la profundidad del desierto.*
Talat Shahin (Abnoud-Egipto, 1949)



EL CAIRO

Quise ser escritora en un hotel de El Cairo.

*Me hubiera recluido en esa alcoba
de cortinas corinto que filtraban
la luminosidad entre las once
y las tres de la tarde y, a intervalos,
la llamada ancestral del muecín.*

*Mu hubiera recluido en ese estado
de languidez creativa
que es la literatura, y entre estrofas
e introspección ir hacia la ventana
y observar las pirámides, midiendo
esa distancia exacta
entre lo milenario y la renuncia.*

*Y aplazar el momento de entrar en la ciudad
cubierta de monóxido, entrevista
desde las fortalezas.*

*Y en el Klan el Jalili
sentarse en un café a matar la tarde,
donde fuman narguile
los personajes de Naguib Mahfuz.*

Verónica Aranda, Postal de olvido





FEDERICO
2.0



**ARTE
JONDO**

*Sólo tu corazón caliente,
y nada más.*

Federico García Lorca

Escribir sobre Federico García Lorca nunca me ha resultado sencilla tarea. No así contarlo de viva voz, explicarlo o, simplemente, sentirlo; pero, traspasar la emoción a las palabras escritas e inmutables cuando la empresa es tan alta me provoca un nudo en la garganta o, acaso, en el alma.

Mientras comienzo este texto escucho de fondo la grabación que una editorial ha rescatado de canciones interpretadas por La Argentinita con Federico al piano. Sólo pensar que el sonido de ese instrumento de cuerda percutida que llega hasta mis oídos en la segunda década del siglo XXI lo ha provocado aquel al que tanto admiro, me suscita un eco de temblor interno, un latido acelerado. Más aún, al escuchar cómo, en uno de los temas, se intuye un tarareo del pianista. Han sido muchas las ocasiones en las que he vuelto a escuchar una y otra vez ese canturreo difuso. Siempre me he preguntado por la voz del poeta... Pero su voz son también

sus obras, todo lo que se exprimió siguiendo su propio instinto para sacar el jugo a cada instante de vida.

Federico era arte. Ya se lo dijo a sus padres en una de las cartas que les escribió desde la Residencia de Estudiantes allá por el año 1920: “Yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo, como el que nace ciego, como el que nace guapo. Dejadme las alas en su sitio, que yo os respondo que volaré bien”. Y vaya si voló.

Desde que era un niño, Lorca acogió en su persona el estudio de la música de la mano de grandes maestros como Manuel de Falla, así como el interés por el cante jondo de su Granada natal. Porque, según su conferencia *Juego y teoría del duende*, “El duende es un no pensar, no es cuestión de facultad sino de estilo vivo. De creación en acto”. Y este “no pensar” le llevó a dejarse arrastrar por el ritmo, por la armonía, por las letras de esas canciones nacidas de lo más profundo del sentimiento de aquellos que las interpretaban, mientras él, ensimismado, observaba cómo los gitanos acariciaban las cuerdas de la guitarra de la misma manera que dejaban brotar *quejíos* en forma de letrillas rimadas en habitaciones blancas, en cuevas, en fondas.

No termina en la música el abanico de destrezas del escritor granadino. Datan de 1923 sus primeros dibujos. Bailaoras, payasos, marineros, muchachas, amigos... son algunos de los personajes que desfilan por sus creaciones pictóricas en busca del desahogo, de la metáfora, de un lenguaje que pretende decir mucho sin escribir nada, que quiere cifrar en el símbolo dibujado una frustración o un sentimiento cualquiera. El campo de la iconografía llevó a Federico, años más tarde, a ser creador de sus propias escenografías para las obras teatrales que escribía, al

diseño del vestuario y de la utilería necesaria en un escenario. Podríamos hacer uso de la conocida expresión quevedesca para decir que Federico era un Juan Palomo, en el sentido más positivo de la misma, por la autosuficiencia del granadino en todo lo referente a su producción artística.

Lo lógico, cuando alguien nos pregunta quién era Federico García Lorca, es ensalzarlo como poeta y dramaturgo, hablar de su pertenencia a la Generación del 27 o comentar su infancia en Granada o su posterior estancia en la ciudad que él eligió para desplegar sus alas: Madrid. De todos son conocidos sus viajes a Nueva York o a Buenos Aires o su trágica muerte en el contexto de la Guerra Civil Española.

Sin embargo, Federico era mucho más. Él fue la persona en la que las nueve musas decidieron depositar su arte. Si alguna vez la mitología tuvo razones para hacerse corpórea fue el 5 de junio de 1898. Calíope regaló a aquel niño el don de la elocuencia, Euterpe obsequió con la música a su espíritu, Melpómene y Talía le entregaron el teatro, Erato ofreció la poesía y, así, hasta nueve. Quiero pensar que, igual que en esos cuentos infantiles en los que unas hadas madrinas otorgan dones en el nacimiento, ocurriera igual en aquella casa de Fuente Vaqueros. Después, la vida hizo el resto. Porque, cuando tienes la capacidad de mirar más allá, de notar que se te eriza el vello ante una creación artística, cuando algo se mueve dentro de ti para expresarte tocando un instrumento, cantando, convirtiendo en verso aquello que se cruza en tu camino o transformando en texto teatral el drama de aquellos que no tienen voz, cuando todo eso ocurre, sólo hay una explicación: has nacido por y para el arte.

En el Barranco de Víznar (Granada), hay un monolito levantado en honor de Federico. Pasa desapercibido. No recuerdo que hubiera señalización alguna que condujese a su nombre en medio de aquel espacio desierto. Sólo he estado una vez en ese lugar. Quizá no tenga valor para volver. Quise perderme por los caminos que llevaban a ninguna parte y di con la piedra que lleva su nombre. Al fin y al cabo, pensé, pocas cosas hay más puras que una roca nacida de la tierra, inalterable y fuerte para sostener el peso de su muerte. Leí en voz alta el poema que Antonio Machado escribió sobre la muerte del poeta y sentí, como en una cascada inesperada, todo lo que he intentado aglutinar en estas líneas. En el barranco, quién sabe por qué, los árboles tocaban música, los trazos delgados de su lápiz podrían haber dibujado aquel escenario que un día fue drama y, pese a todo, sentí que la poesía tenía el poder de hacer aparecer, cual prestidigitador, al músico, al pintor de emociones, al poeta, a Federico.

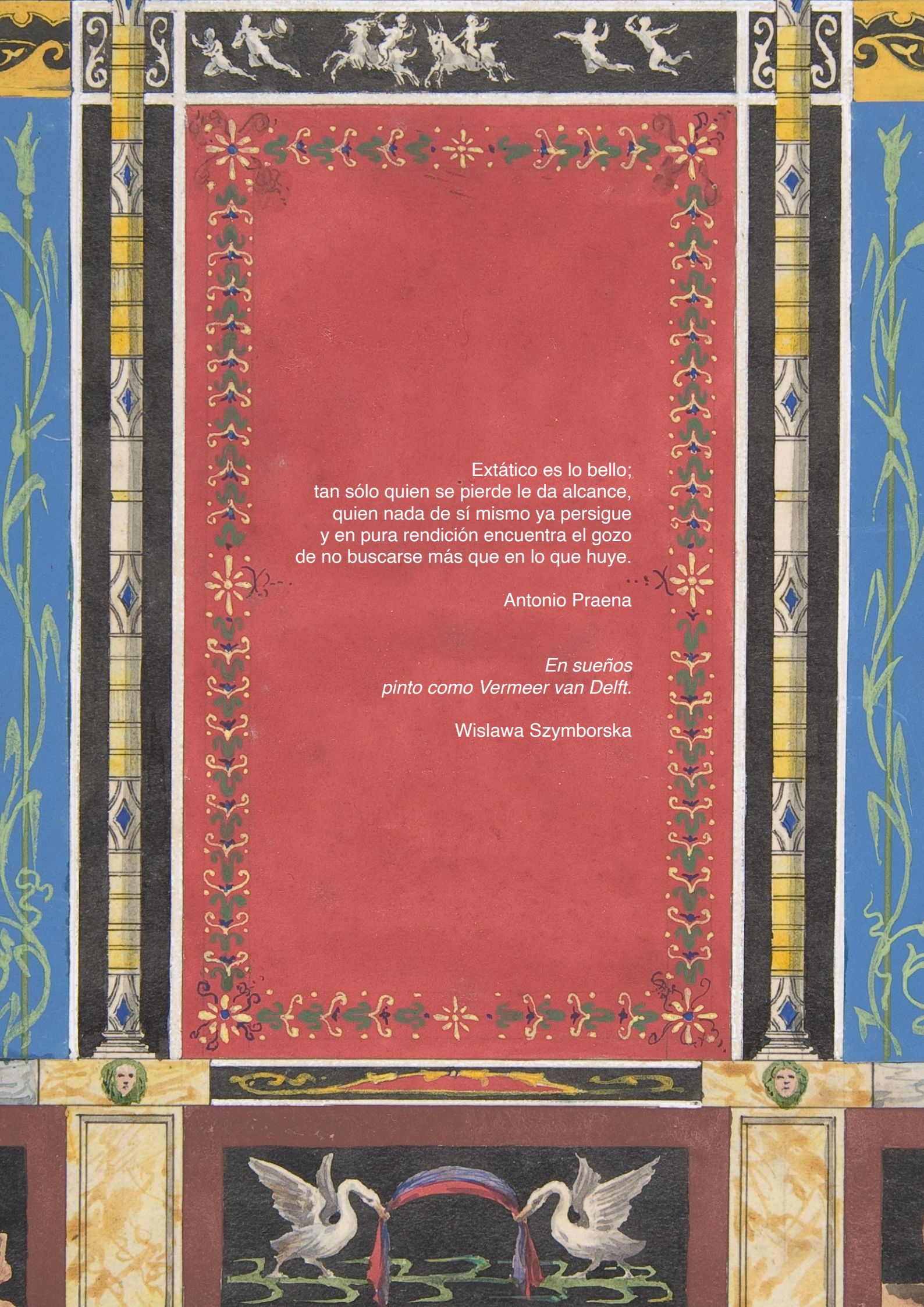
Irene Cortés Arranz



**HAIKUS Y
ESTACIONES**

**5 ESTACIONES
EN EL ARTE
(*Las imágenes*)**

Caty Palomares



Extático es lo bello;
tan sólo quien se pierde le da alcance,
quien nada de sí mismo ya persigue
y en pura rendición encuentra el gozo
de no buscarse más que en lo que huye.

Antonio Praena

*En sueños
pinto como Vermeer van Delft.*

Wisława Szymborska

1.

ÉCFRASIS: IMAGEN Y ESCULTURA
(Estudio comparativo en *Ofelia*)

*En qué lugar de nuestro cuerpo
nace y muere
esa flor venenosa*

Francisca Aguirre

A tiempo la imagina Waterhouse,

en la cima exacta del sueño,
lirios de agua y nenúfares,
a punto de partir

río hacia nunca su profundidad.

A tiempo la caricia sacra de Cabanel,
pulcra en la rama ya partida,
de la mano que aún alienta en los ojos
de su intacta blancura
a tiempo de poder

la carne y estremecerse.

Oscura y verde, casi sin aire, en Delacroix
a punto de ocultar el pálpito y su razón
sobre el reflejo. A tiempo aún la rama.

Sobre el vestido ingenuo,
los brazos en delirio y mojados
(John Everett Millais)

(sinsentido del agua
y del paisaje)

los labios aún solícitos.

En apenas segundos desnace la esperanza
su camino de vuelta hacia el origen.

Sarah Bernhardt la muestra
con los ojos cerrados,
su boca entreabierta
y alabeado rostro
en procesión floral.
(Sin palabras, su cuerpo).

Aun a la intemperie, su pecho calmo.
(*Libre ya de memoria*).

A salvo, frente al resto, de *esa flor venenosa*.

2.

RENACIMIENTO
(Galería Uffizi)

Esas cosas, acaso, son el poema

Borges

No es mi cabello largo; no es tan largo
como para que alcance

a cubrir el deseo.

Tampoco son mis manos tan doradas
para estrechar la dicha de tus horas.

No obstante, me dibujas. Con afán a la vida
me creas en la forma exacta de tus manos.

De tu obra me vistes ampliando la imagen.
Edificas mi nombre. Reconstruyes mi casa.

Sin palabras, me naces.

3.

LEDA BORGHESE

*Amó tanto su cuerpo, que el espejo del mundo
le devolvió su imagen en miríadas.*

Juana Castro

El cisne.

Inquisitivo
nos desintegra en dos

puntos equidistantes.

A mitad de una meta,
y en un golpe de voz de signos imperativos,
el símbolo se ahoga entre sus péndolas.

Se llama. Se atornilla, gira, dobla
el cuello,
y tú no estás.

La subordinación jamás revela
miríadas de espejos.

4.

NOCHE ESTRELLADA DE NUT
(Valle de los Reyes, Tumba de Seti I)

*No era cierto, por más que lo jurase,
que yo tu amor jamás olvidaría.*

Raquel Lanseros

Te pienso como nunca.
Te hago
en silencio, a imágenes,
en noche,
sin partirme.
Como sin ganas.
Y no logro entender que en ella tú no seas.

5. **Marina Abramović, *El Grito*.**
Rendimiento específico del sitio (2013), Ekbergparken, Oslo

Hay que trabajar con los rayos de luz.

Edvard Munch

Pronunciar libertad, en cada sílaba.
Poder ser libertad como una hechura.
Revelación de una inconstante fe.

Hacer su nombre.

Decir pureza.
El aire asiste,
ondea.

El cuerpo está en calma.
La luz se transparenta.

ÍMPETU