

N.º 5: MUERTE Y SOLO MUERTE

ÍMPETU



N.º 5: MUERTE Y SOLO MUERTE

Director y CEO

Francisco Cantero Soriano

Consejo editorial

Noelia AVECILLA Blanco

Irene Cortés Arranz

Ana Díaz Correa

Consejo de edición y corrección

Jane Birkeland

Marta Pascua Canelo

Maquetación, edición y dirección creativa

Francisco Cantero Soriano

Departamento artístico

Marina Lion

Comunicación y redes sociales

Eduardo Molina Lorite

Portada

LITA CABELLUT

www.litacabellut.com

14 de noviembre 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 \(CC0 1.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) [Dedicación de Dominio Público](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

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

visita

www.revistaimpetu.org

尾上松助

ÍMPETU

MUERTE Y SOLO MUERTE

14 DE NOVIEMBRE DE 2020

- | | | |
|----------------------------------|-----|---|
| Francisco Cantero Soriano | 6 | SALUDO DEL DIRECTOR |
| Antonio Lucas | 7 | LUX AETERNA |
| Lita Cabellut | 9 | DIALOGARTE |
| | 16 | INVESTIGACIÓN |
| | | EDAD MEDIA |
| Noelia Avecilla Blanco | 17 | <i>Morir o cantar: la muerte como motivo en el Romancero</i> |
| Inmaculada Cózar Martínez | 38 | <i>La trágica muerte del poeta Macías como símbolo e inspiración para la creación poética</i> |
| | | RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO |
| Víctor Antonio Peralta Rodríguez | 52 | <i>La pintura del vanitas y su incidencia en los escritos del Barroco español</i> |
| | | SIGLO XVIII Y SIGLO XIX |
| Francisco Cantero Soriano | 71 | <i>Vampirismo, sangre y perversidad: tensiones sociales, económicas e ideológicas en las obras "La exangüe" (1899) y "Vampiro" (1901) de Emilia Pardo Bazán</i> |
| Andrea Carretero Sanguino | 88 | <i>Miradas hacia el suicidio en la novela decimonónica: notas sobre La desheredada de Pérez Galdós y Madame Bovary de Flaubert.</i> |
| | | SIGLO XX Y SIGLO XXI |
| Sergio Montalvo Mareca | 108 | <i>Análisis del concepto de la muerte en la lírica de Emilio Prados</i> |
| Elisabeth Maíquez Sánchez | 127 | <i>La vida, el dolor y la muerte: la necesidad de contar en El dolor de los demás</i> |

曲

豊



César Guessous Sacristán 140 **LE CHAT NOIR**

“Ajuste de cuentas” de César Guessous Sacristán
Ilustración de Maribel Zafrá Pérez

DISTRITO ACTUALIDAD

Noelia Avecilla 143 *La sangre de las mujeres* (2019) de Nieves Vázquez Recio

Jordi Larroch 148 **ÓPTICAS**

Irene Cortés Arranz 152 **FEDERICO 2.0**

DADÁ

Marina Lion 157 Pablo Picasso

HAIKUS Y ESTACIONES

Caty Palomares Expósito 161 *De todo lo que queda*



SALUDO DEL DIRECTOR

*Nada será de todo lo que ha sido.
Voy a ofrecer al sello del olvido
mis párpados febriles y mis labios
que inmoviliza el rictus de lo eterno.
¡Quiero escapar indemne del infierno
que arde en la trama de tus besos sabios!*
Ernestina de Champourcín, *Cántico inútil* (1936)

Te sentí siendo verde. Así deduje el tambaleo de la realidad escarlata que erizó mi mirada. Los pájaros rajados jadean en negación a la verdad, aferrándose a Gilgamesh, al silencio y al afán. El tópico nos convierte, nos diverge y se sustenta. Nadie se atreverá a mirarme, a perseverar el susurro a la nada. Verde carne, pelo verde con ojos de fría plata.

Ímpetu baila una danza fúnebre, cumple el ciclo vital, descansa y armoniza en este número “Muerte y solo muerte”. La dedicación al gran misterio de la humanidad, al sentido de la existencia y a la propia personificación del mito no es trivial. La vida en un universo dual se manifiesta desde los orígenes de la humanidad no solo a través del ideario colectivo, sino que también posee un papel primordial en las artes. En tiempos de incertidumbre la muerte danzando nos fundamenta y nos recuerda que los vínculos humanos deben primar.

Este número está colmado de colaboraciones ante las cuales no poseo palabras. En primer lugar, Lita Cabellut, gracias por regalarnos tu esencia, tu espíritu y tus pigmentos. *Historia de una flor* transgrede los límites de la existencia. A Antonio Lucas le estaremos eternamente agradecidos por compartir con nosotros sus bellos versos. A César Guessous Sacristán y a Maribel Zafra Pérez, por crear un vínculo tan emocionante y fresco entre la poesía y lo visual. Agradezco también a Jordi Larroch su siempre amable disposición, además de su recreación de la realidad. A nuestra poeta Caty Palomares Expósito por su duende, por su palabra y pasión. No puedo olvidarme de la labor de investigación y organización de nuestro equipo: gracias por ser todos un solo corazón. Ana Díaz, Irene Cortés y Noelia AVECILLA inundáis de sueños mis noches del alma para siempre oscuras.

Espero que lo disfruten.

Un saludo,
Fran Cantero



LUX AETERNA

ANTONIO LUCAS

ANTONIO LUCAS (Madrid, 1975). Periodista y poeta. Redactor de Cultura y columnista del diario *El Mundo*, colaborador de RNE. Ha publicado varios libros de poesía: *Antes del mundo* (accésit del Premio Adonais, 1996), *Lucernario* (premio Ojo Crítico de Poesía 2000), *Las máscaras* (2004), *Los mundos contrarios* (2009, Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla) y *Los desengaños* (2014, Premio Loewe). Asimismo, ha recibido el Premio de Poesía Antonio Machado 2006, convocado por la Fundación de Ferrocarriles Españoles. Es coautor de la biografía de la galerista Soledad Lorenzo. Destaca también su libro *Vidas de Santos* (Editorial Círculo de Tiza, 2015), donde reúne una selección de cincuenta perfiles literarios publicados en *El Mundo* sobre algunos perdedores extraordinarios de la literatura, la música, el arte y la filosofía.

El poema que tenemos el honor de ofrecer para deleite de nuestros lectores en esta sección pertenece al último libro de Antonio Lucas: *Los desnudos* (Visor, 2020, XXII Premio de Poesía Generación del 27). En “Federico García Lorca” su autor mira al poeta a la cara, después de la estela de palabras que dejó su muerte, su vida arrebatada. Antonio Lucas habla aquí de dolor y de angustia por la pérdida, a la vez que reflexiona sobre aquello que podría pensar el poeta de Granada si observara qué se ha dicho sobre él durante todos estos años, qué otros datos nunca se sabrán. A los que lo conocemos sólo a través de su obra y de lo que la historia ha contado y ha callado de él nos queda lo que soñó y legó en forma de palabras cargadas de emoción. Quizá no sepamos el lugar exacto en el que yace, pero la memoria es un bien que no puede enterrarse.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Y al mirar qué ves exactamente. Qué crees que ven los muertos cuando la vida vuelca de su parte. Cómo suena una bala por la espalda, una esquirla contra el olivo de tu angustia. Qué ve la nieve si te mira. Qué dicen en verdad las palabras que tú dices, su séquito de escarcha. En tu voz aún suena un hombre que llega de vivir con serena arquitectura, con fuerza deseante. El que trae a los maricas la primicia de la noche, el informe de la orgía, el destilado de los negros en Santiago de Cuba. Y un miedo del tamaño de su bota o su mordisco.

Dónde viven los poetas una vez asesinados, en qué espejo sediento, en qué brasa de olvido, en qué morgue del sol. En tu crimen descubrimos la horma de la historia. Hechizado de amor, callado de pronto, qué ven tus ojos noche arriba, qué teatro sin hacer. Qué traiciones y promesas. Qué agravio de repente. Qué avenida sin pájaros.

Tú que vas pidiendo paso como agosto. Tú que vienes temblando de tanta vida innumerable, sabrás que nada es ya lo que de ti nos dicen. Ni el reino tan hermoso de tu risa. Ni la fiesta del niño vendaval. Ni el hechizo del embajador de las retinas. Yo creo que era otra cosa. Por eso abrazo tu manera de estar solo y tu condena. Tu angustia hecha de gente, pues a favor de los felices nunca crece la verdad. Y cómo desalojas la tristeza del piano. Y cómo se rebela el luto contra ti.

(Del libro *Los desnudos*)

DIALOGARTE

UNA CONVERSACIÓN CON **LITA CABELLUT**



ÍMPETU

N.º 5: MUERTE Y SOLO MUERTE

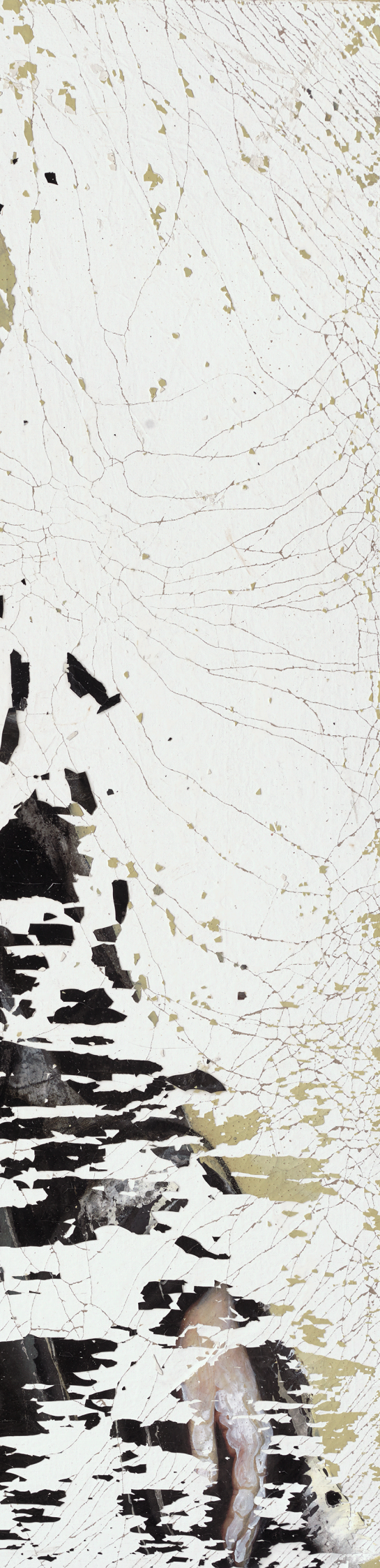


Lita Cabellut (1961, España) es una artista de campo amplio que vive y trabaja en los Países Bajos. Su condición de artista en plenitud, con una fuerza torrencial y una capacidad extraordinaria de trabajo, hace que su actividad artística se desarrolle en múltiples disciplinas. No solo toca la pintura, sino las variables lingüísticas que alcanzan a la totalidad de los géneros, desde la escultura a la fotografía, desde la instalación al video o la performance, sin excluir la escenografía operística, la ilustración y la obra gráfica. Sin eludir la poesía.

Cabellut es reconocida por ser la tercera artista española más cotizada y sus trabajos han sido expuestas en numerosos museos alrededor del mundo incluyendo: Seul Arts Center, Corea; Contemporary Art Museum, Sicilia, Italia; CSMVS, Bombay, India. Su trabajo está incluido en las colecciones permanentes de varios museos como Museo Goya IberCaja, Zaragoza España; Museo de Arte Contemporánea, Sicilia, Italia; The Fendi Collection, Italia;

Museu Europeu d'Art Modern, Fundación Vila Casas, España; Théâtre Mogador, Francia; Copelouzos, Grecia; The Joop & Janine van de Ende Foundation, The Paul van Rensch Foundation, Países Bajos.

Lita Cabellut creció en Barcelona y fue adoptada a los doce años por una familia catalana que le facilitó su acceso al conocimiento de los maestros españoles en el Museo del Prado, después de lo cual ella inmediatamente



dedicó su pasión al arte. Se mudó a Holanda a la edad de 19, donde estudió en la Academia Gerrit Rietveld en Amsterdam.

A lo largo de los años, Cabellut ha desarrollado una técnica única caracterizada por lienzos a gran escala que combinan técnicas tradicionales de los frescos y aplicaciones modernas de la pintura. El ser humano y el mensaje social, temas centrales en la obra de Lita Cabellut se expresan principalmente a través de sus retratos de gran formato.

Lita Cabellut Artista del año 2021

Lita Cabellut ha sido elegida “Artista del año 2021” en Países Bajos entre ocho finalistas.

La elección de Artista del año es la más antigua y, con mucho, la elección más grande en el campo del arte en los Países Bajos. Debido a la configuración escalonada con cuatro rondas electorales, en las que tanto un gran panel de expertos como el público emitieron sus votos durante el período de las elecciones, el resultado muestra hasta qué punto el arte y los artistas holandeses son ampliamente apreciados. Este año se volvieron a emitir miles de votos.

Barbara Nanning terminó en segundo lugar, seguida de Claudy Jongstra y Theo Jansen. Zoro Feigl, Iris van Herpen, Michael Raedecker y Arno Kramer quedaron respectivamente del quinto al octavo lugar. Estos ocho artistas también encabezan la “Galería de Artistas Contemporáneos”, la lista anual de los cien artistas visuales holandeses más apreciados

ÍMPETU: ¿Cuál es su inspiración para dar forma mediante la pintura a una experiencia humana cumbre como es la muerte?

LITA: La vida y la muerte van juntos, yo percibo la vida con el aspecto de que la vida y la muerte son almas gemelas. Son inseparables. El primer suspiro del ser humano ya es un camino hacia la muerte. Materializo con la misma vitalidad y con la misma intensidad de sentimiento como celebro la vida. La muerte siempre ha estado muy presente recordándome los momentos cruciales de mi vida.

ÍMPETU: Muerte y testimonio. ¿Qué significan para Ud.?

LITA: Testimonio es una ilusión del momento, muerte es una realidad del ser humano. El testimonio es caprichoso porque los recuerdos no son fiables, el recuerdo de las experiencias es antojadizo en lo que queda de ellos. Pero la muerte es fiel, la muerte camina contigo. La muerte es un acompañante fiel, no te deja en cualquier esquina de la existencia. Y el testimonio es como palabra en la playa escrita, la historia lo puede borrar simplemente con una pequeña ola.

ÍMPETU: ¿En qué momento aparece el arte en su vida?

LITA: En varias ocasiones siendo ya muy niña me atrapaban imágenes como el reflejo de un arcoíris con aceite en un charco en la calle. Tengo recuerdos de pasar por una fachada y quedarme completamente hipnotizada por el color con el que habían pintado la misma, ocre, azules y verdes...ya mi alma intuía que mis ojos iban a tener muchísimos paisajes visuales y matices mágicos.

ÍMPETU: ¿Qué fuerza interna se adueña de usted cada vez que se enfrenta a un lienzo en blanco? ¿En qué piensa?

LITA: La vida y la muerte. Mi alma esta dispuesta a morir, a entregarlo todo para llegar a esa esencia que quiero tocar y sentir y mi intelecto me rescata siempre con las uñas de la vida. Esa fuerza es una danza, es un equilibrio entre la razón y el delirio.

ÍMPETU: ¿Qué emoción le transmite la obra de Federico García Lorca?

LITA: El poder de la integración. Es una sensación que casi no podría describirla porque contiene ¡tanta tanta potencia!, lo concreto y lo abstracto, lo geométrico y lo arrítmico, ¿como explicarte? El poder de palabra de Federico,

de Lorca, me invoca que está en todo los sitios, en una piedra, en un rio, en un grano de arena, en un árbol, en un canto de un pájaro, en el grito de un asesinado, está en todos los sitios. En todos los elementos al mismo tiempo, para mi, es barro y aire.

ÍMPETU: ¿De qué manera afronta cada nuevo proyecto? ¿Qué le inspira?

LITA: La ilusión, la necesidad de comunicarme, el hambre de profundizar en el tema, los proyectos son simplemente una excusa para sentirme viva.



ÍMPETU: ¿Qué es el lenguaje de los colores para Lita Cabellut?

LITA: Mi primer vocabulario, el que me permitió hablar contigo. Los colores son parte de mi músculo y la sustancia de mi sangre.

ÍMPETU: ¿Qué encuentra en el retrato fotorrealista que no encuentra en otro género pictórico? ¿Acaso es una búsqueda de lo vivo en el arte? ¿O de la muerte?

LITA: Yo no situaría mi obra como retrato fotorrealista, justamente estoy muy lejos de lo que nosotros llamamos realismo, mi intención es acercarme a la realidad. Mi obsesión es llegar al ojo con aquello donde las cosas no están en su sitio y cambian de perspectiva en el mismo momento en que lo estas mirando influidas por la fuerza del sentimiento.

ÍMPETU: ¿Cómo vive la satisfacción de ver una de tus obras terminadas? ¿El artista se siente satisfecho alguna vez?

LITA: No, es una satisfacción cortísima, temporal, de un instante. La búsqueda a la verdadera esencia es un vacío sin fondo, una plenitud insaciable, es un desprendimiento de la vida y de la muerte, son pequeñas entregas temporales, algo mucho mas grande que el ser humano: la pasión. Y mejor que la pasión se podría decir, el acercamiento al Arte.

ÍMPETU: ¿Qué hace libre a tu arte?

LITA: Fiarme de él. Justamente en el momento artístico que estoy lo que realizo son enormes ejercicios de libertad. No quiero decir con esto que he llegado al punto de sentirme libre absolutamente pero por supuesto esto tiene que ser el objetivo principal de un artista. Ejercitar, arriesgarse, entregarse sin condiciones a la necesidad que reclama el arte, a las necesidades. Me hace libre pensar que mi dedicación no es individual y hace que me esfuerce a entender la herencia colectiva, esto me ayuda a domar el ego que perturba tanto la creación de un artista.

ÍMPETU: En su taller, como afirmaba en alguna de sus entrevistas: pintando soluciona sus problemas, pelea con su alma, se reconcilia con su corazón; su ética le tira de los pelos, le lleva flores y le arrastra por las mesas buscando el más allá. El arte, de esta manera, acompaña al ser humano desde su origen, como la propia preocupación por el más allá. Cuéntenos sus ideas acerca de esta relación de aprendizaje.

LITA: Cuando entro en mi estudio hay dos caracteres muy presentes, “la cazadora” y “la servidora” y son estos dos personajes los que hacen que decida que me mueva o que me paralice, que triunfe o que fracase, son en el proceso amigos y enemigos de uno mismo. Esto es lo que hace que las entrañas se abran y que puedas llegar a lo más profundo de tu propio sentimiento. El arte no quiere trocitos, ni restos, quiere todo, todo lo que contiene ese ser humano cuando estas cerca de ello. Estos son mis días en el estudio. Este es mi aprendizaje.



INVESTIGACIÓN



*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
"MUERTE Y SOLO MUERTE",
NOVIEMBRE DEL 2020*

Fecha de recepción: 12/09/20
Investigador Independiente
noeliaavecillablanca@gmail.com

***Morir o cantar: la muerte como motivo
en el Romancero***

Noelia Avecilla Blanco

***#Romancero #RomancePanhispanico
#TradiciónOral #LiteraturaOral #Muerte #Mujer***



Morir o cantar: la muerte como motivo en el Romancero

Noelia AVECILLA BLANCO

RESUMEN: El presente trabajo estriba en una revisión del motivo de la muerte en el Romancero viejo y en el de la Tradición oral moderna. Los romances han suscitado la pasión académica de intelectuales de la talla de Ramón Menéndez Pidal, impulsor además de los estudios romancísticos desde principios del siglo XX. En la actualidad, el Romancero cuenta con la involucración de un sinfín de estudiosos que, además, han recogido por escrito infinidad de versiones de romances, como es el caso del equipo de Virtudes Atero Burgos en la provincia de Cádiz. En este escenario se presenta la muerte, asociada a los diferentes aspectos que configuran el sentir y el vivir de toda una colectividad que se recrea en el romance y en la que coexiste el mismo.

Palabras clave: Romancero, romance panhispánico, tradición oral, literatura oral, muerte, mujer.

Die or Sing: Death as Motif in the Spanish Collection of Ballads

ABSTRACT: This article reviews the motif of death in the old Spanish collection of ballads and in that of the modern oral tradition. These ballads have aroused the academic passion of intellectuals of high stature such as historian and philologist Ramón Menéndez Pidal, renowned pioneer of academic studies in the beginning of the 20th century. Currently, the Spanish collection of ballads has the involvement of countless scholars who have also written countless versions of ballads, including Virtudes Atero Burgos in the province of Cádiz. This article argues that the way death is presented in the Spanish Ballads represents how we feel, live, and coexist with one another.

Keywords: Collection of ballads, ballad, oral tradition, oral literature, death, woman.

Morir o cantar: la muerte como motivo en el Romancero

Noelia Avecilla Blanco

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,

Anónimo

Una manifestación artística con sede en la literatura oral ha nacido y aunque no se sabe con exactitud cuándo, se puede afirmar que fue en la Edad Media entre finales del siglo XII y con total certeza en el siglo XIII, cuyas bridas son la voz y la memoria. Es por ello que la concepción histórica y literaria del romancero ha suscitado desde bien entrado el siglo XVI gran curiosidad entre los autores de la época hasta nuestros días, con especial atención en la labor que emprendiera Ramón Menéndez Pidal a principios del siglo XX. El término “romance” asociado al significado de “composición poética” sería acuñado por vez primera por el Marqués de Santillana, quien refiere lo siguiente: “Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las genes de baxa e servil condición se alegran” (Pedraza 551). A partir de este momento la palabra “romance” ya no solo haría alusión a la lengua proveniente del latín vulgar que hablara el pueblo en la Alta Edad Media.

La configuración del Romancero atiende a una serie de circunstancias y códigos que han sido ampliamente abordados por críticos como Ramón Menéndez Pidal (1953), Marcelino Menéndez Pelayo (1900), Deyermond (1995), Bénichou (1944), Suzanne Petersen (2020), Virtudes Atero Burgos (1985; 1996; 1998; 2019) o Nieves Vázquez Recio (1996; 2000), por mencionar tan sólo a algunos estudiosos de la materia. Y aunque el objetivo del presente trabajo versa sobre el motivo de la muerte en el Romancero, no pueden pasarse por alto algunas de las características y cuestiones fundamentales para la comprensión del entramado literario que se despliega en este tipo de literatura oral.

En el decurso de estas páginas y a modo de método, se emplearán una serie de romances de la tradición moderna aunque también del denominado Romancero viejo. Es importante recordar que se considera Romancero viejo al conjunto de romances de procedencia medieval recogidos en el siglo XVI en los *Cancioneros*¹. La principal diferencia entre los romances viejos y los de la tradición moderna es que los primeros ya se encuentran tradicionalizados con su característico estilo formulaico-figurativo y viven en variantes; mientras que los segundos son los recogidos por escrito a partir de 1925 y, aunque siguen respetando su estilo formulaico-figurativo, hay cierta tendencia a la innovación mediante la cual se economizan las estructuras con el fin de transmitir mayor claridad expositiva, y

¹ Los más destacados serían el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo, el *Cancionero de romances* (1547-1548) publicado en Amberes por Martín Nucio o la *Primera parte de la Silva de varios romances* de Esteban de Nájera a la que Rodríguez-Moñino hizo una edición en 1970. Otra edición curiosa sería el *Cancionero de romances sacados de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo Sepúlveda donde se entremezclan romances viejos recogidos de la tradición oral con romances de la propia cosecha del autor. Esta práctica era habitual en muchas de las ediciones de la época, donde los autores se tomaban la licencia de hacer alguna modificación en los poemas recogidos, o incluso añadir alguno suyo propio (Pedraza 564-65).

además, se hacen matizaciones que atienden al sentir de la colectividad (Pedraza 606).

Los temas y motivos del romancero son absolutamente variados y beben directamente de toda una poética que los sostiene y que les da forma. Es así como la transmisión de un romance va allende la historia que contiene y recoge el sentir de la colectividad que lo canta:

. . . palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje. (Catalán 262)

Según afirma Diego Catalán, el romance es aglutinador de un sentimiento colectivo inherente al contexto de las personas que lo cantan. Es por ello que en él conviven temas y motivos, cuando menos, singulares. Converge lo épico, lo histórico y fronterizo, lo lírico o lo novelesco con una gran variedad de matices donde se entrelaza el amor con todas sus formas; o la muerte, la cual hace acto de presencia de manera continuada en asociación a algún conflicto bélico o en estrecha compañía del amor, como es el caso del romance *El enamorado y la Muerte* cuyo fragmento se presenta a continuación:

Yo me estaba reposando, durmiendo como solía,
recorde, triste, llorando con gran pena que sentía.

Levante me muy sin tiento de la cama en que dormía,
cercado de pensamiento que valer no me podía.

Mi passion era tan fuerte conmigo quede mi yo no sabia,
estava la muerte por tener me compañía. (Petersen 1496)²

En este romance, el amor se presenta como un sueño, como una trágica circunstancia que inexorablemente conducirá al enamorado a la muerte, constituyendo así, un sueño de muerte. En esta misma tónica se encontraría el romance *Muerte ocultada* o el romance del *Conde niño* en alguna de sus versiones. A propósito de este último es preciso dedicar unas líneas, pues se trata de un romance con una amplia variabilidad diacrónica y con una configuración bien determinada donde se despliegan un sinfín de elementos simbólicos y mágicos. Por un lado, la mañanita de San Juan —motivo acusado en los preludios romancísticos dada la magia que caracteriza la festividad de San Juan— en la que el conde se pasea y con su canto enamora a la infanta, al igual que consigue hechizar a la reina y hacerla creer que es la sirenita quien está cantando³. Por el otro, la interposición

de la reina entre los dos amantes y la determinación de mandarlo matar a él y como consecuencia también a la infanta. Finalmente, el romance llega a su culmen con la metamorfosis de los dos amantes —en unas versiones se convierten en

² Versión recogida en España en 1496 y publicada en el *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* (1501). Véase Petersen, S., H. *Pan-Hispanic Ballad Project*, ficha no 8973.

³ El canto tiene un poder de fascinación absoluta: Ulises tiene que atarse al barco porque si no las sirenas con su cantar lo podrían seducir; también Orfeo con su lira consigue salvar a Eurídice. En todas las versiones consultadas se ha observado la existencia de este preludeo narrativo, salvo en la versión más antigua y en la más moderna.

pájaros, en otras en fuente sanadora, en rosal o en olivar—. Las versiones completas de este romance no se dan hasta el siglo XIX y es a partir de ahí cuando se vuelve absolutamente popular en la tradición oral, cantándose por múltiples zonas del territorio pan-hispánico, como España, Portugal, América e incluso Grecia. Es poseedor además, de otros temas de interés como lo es la férrea censura entre amantes de diferente clase social. La mujer que pertenece a una clase social más alta suele obtener mayor benevolencia, pero en este caso no es así, pues ella no pretendió al conde sino él a ella. Por otro lado, el conde también es castigado. La infanta no es asesinada como el conde, sino que muere de pena y se convierte en una *mujer víctima*.

Mujer y muerte es, por tanto, uno de los binomios más recurridos en el Romancero como se refleja también en el romance de *Albaniña* donde asistimos a una situación de adulterio abocada a la muerte. La primera versión de este romance aparece en el *Cancionero de romances* (1547-1548) de Martín Nucio, e incluso lo llega a recoger Lope de Vega en su célebre *La locura por la honra*. Desde el punto de vista de la intriga, el marido pregunta e inquiere, no la deja respirar y se adueña de todos los objetos de la casa incluida ella, lo que nos llevaría a preguntarnos por la justificación del adulterio. *Albaniña* sigue siendo una *mujer víctima* en realidad, aunque se la presente como una mujer de Barth astuta y malvada. A propósito de lo femenino en el romance cabe señalar que este permite la expresión de una sensualidad censurada, pues se canta en privado, tornándose así en una vía de escape y resistencia frente al patriarcado (Navas 347).

También hace acto de presencia la muerte para evitar grandes atrocidades como lo puede ser el incesto, pues así ocurre en el romance de *Delgadina*, donde

de nuevo se nos presenta a una mujer víctima que es salvada por un elemento simbólico o maravilloso. A continuación se presenta la última secuencia que es donde se impone justicia y se aplica una férrea ley moral, dando muerte a la niña con tal de que muera mártir y virgen, pues es preferible la muerte a que la niña sea sometida a un acto tan inmoral y terrible como lo es el incesto:

-¡Ay, padre!, por ser mi padre, dame una talla de agua,
que es tanta la sed que tengo, que a Dios le entrego mi alma,
a María, el corazón y a ti, padre, las entrañas,
que otra vez haría yo lo que usted padre rey manda.

-Venid todos mis criados, a Delgada dadle agua;
unos con cáliz de oro y otros con cáliz de plata.-

El primero que llegó, Delgadina muerta estaba;
en la cabecera tiene una fuente de agua clara,
una paloma en el pecho sacándole las entrañas,

San Juan a la cabecera cortándole la mortaja

y los ángeles del cielo repicaban las campanas. (Atero, *Antología* 21-22)

No se conservan versiones antiguas de este romance, pues no se publicó como tantos otros, por lo que es patrimonial. Aunque sí se menciona en la comedia que se llama *Fidalgo aprendiz* (1665) de Francisco Manuel de Melo, lo que indica que ya se conocía. Por otro lado, Armistead piensa que la historia se basa en la leyenda hagiográfica de Santa Dinfna, una mártir que murió por el deseo incestuoso de su padre (incipit en 1555 de origen sefardí). Sin embargo, este

romance ha sufrido mucha censura dado el tema escabroso que encierra (Atero, *Patrimonio* 2019).

A propósito de lo maravilloso en el Romancero, resulta interesante rescatar las palabras de Menéndez Pidal y, posteriormente, de Michelle Débax, quienes sostienen que los relatos populares en los que tienen cabida los romances atienden además de a la experiencia de comunicar, también a valores relacionados con una incipiente “necesidad humana de lo extraordinario y de lo maravilloso” (Débax 161), aunque “la predilección por lo misterioso y fantástico no lleva de ningún modo a la ficción de un mundo maravilloso” (Menéndez Pidal 77) y se admitan solo situaciones muy concretas donde interviene algún elemento sobrenatural —pues abunda principalmente el milagro asociado a santos.

Llegados a este punto, resulta interesante sacar a colación algunos datos de los romances de cordel —o también denominados pliegos de cordel o romances de ciegos—, no mencionados hasta el momento. Aunque bien es cierto que unas líneas más arriba se han arrojado algunas diferencias entre el Romancero viejo y el Romancero de la tradición oral moderna, cabe señalar que los pliegos de cordel proceden en su mayoría del siglo XIX, eran cantados por cantores casi profesionales y abordaban en su mayoría temas más macabros y truculentos que los tradicionales (Atero, “Algunos datos” 450). Resulta asombroso también, cómo en los romances recogidos en los años 80 ambos géneros convergen y son cantados por el pueblo de manera indistinta; no obstante, en función de la localidad en la que

se enmarquen son más abundantes las versiones de romances tradicionales o las de romances de cordel⁴ (451).

Esta diferenciación también se aprecia, por tanto, en las múltiples formas de abordar la muerte que tienen los romances. Pues si en el caso del romance del *Conde niño* o de *Delgadina* intervienen elementos más sutiles e incluso maravillosos, no ocurre lo mismo en el romance *Muerte del príncipe don Juan* donde tienen cabida actos más crueles como los que a continuación se relatan:

Ellos que estaban en esto, cayó en suelo desmayada;

no la fueron de volver nin con vino nin con agua.

Y le abrieron el vientre y de sus entrañas sacan

un niño como una rosa, parece un rollo de plata;

lu llevaron a su padre que la bendición le echara.⁵(Petersen 1909)

En esta línea de historias truculentas y macabras se encuentra también el romance *Casada de lejas tierras*, que constituye un romance patrimonial cuyos elementos moralizantes constatan el rechazo de la exogamia, pues según esta norma moral, las mujeres han de casarse cerca de su tierra y nunca lejos de la madre. Otro elemento clave y bastante recurrido en el Romancero es el de la mala

⁴ A este respecto, señala Virtudes Atero que en la localidad gaditana de Villaluenga recogió romances principalmente tradicionales absolutamente bellos y antiguos, mientras que en Torrealháquime (Cádiz) la mayoría de romances registrados contenían las historias más truculentas (Atero, "Algunos datos" 451).

⁵ Versión de Veneros (Asturias). Recitada por Irene Simón Posada. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en agosto de 1909. Se encuentra en el Archivo Colección de María Goyri-Ramón Menéndez Pidal. Publicado en Petersen, *Pan-Hispanic Ballad Project*, ficha no 2432.

suegra⁶, cuya crueldad condena a muerte a la *Casada de lejas tierras* al no querer asistirle en el parto:

Al entrar en el pueblo las campanas doblan

— ¿Quién se ha muerto, muerto?

— Una casadita de lejanas tierras

se ha muerto de parto por falta partera.

— No tengo más hijas, que si las tuviera

no las casaría en lejanas tierras.⁷(Petersen 1982)

Pero, a veces, la muerte también se trunca —que no solo la historia—, pues así sucede en el romance de *Elisada y el Conde de Monte Alvar*. A estas alturas, no es de extrañar que lo erótico-sexual sea tema, a veces clave y a veces tabú, en el Romancero, y que por estas causas los personajes incluso rocen la muerte como veíamos en *Albaniña*. El romance de *Elisada* aglutina sobremanera varios de los ítems más recurrentes en este género como lo son el trato de amores, la *mujer víctima*, el férreo castigo social y moralizante, así como la muerte —que en este romance no se llega a producir—:

Paseabase Elisada por sus altos corredores,

y el Conde de Monte Alvar, quiso tratarla de amores.

— Si quisieras Elisada aceptar a mis amores.

— No señor que soy muy niña, y lo sabrán en la corte.

⁶ Véase en anexos el romance de *La mala suegra*.

⁷ Versión recogida en Arcos de la Frontera por Virtudes Atero y Pedro Piñero. Publicada en Petersen, *Pan- Hispanic Ballad Project*, ficha no 3006.

—Juro la cruz de mi espada, juro la cruz de mi vida,
que no se ha de saber nada, ni en tu corte ni en la mía.

Y al cabo de nueve meses en el pueblo se decía
que el conde de Monte Alvar con la Elisada dormía.
Su padre que estaba oyendo desde la sala de arriba.

—¿Qué es eso de mi Elisada?, ¿qué es eso de la hija mía?

Que si eso fuera verdad yo viva la quemaría.

El castigo que la dio, eso Dios no lo da a nadie,
fue de meterla en un pozo, que se la pudra la sangre.

...

—Dime tu Elisada mía, ¿por qué te van a quemar?

—Por un beso que di al conde de Monte Alvar.

—¿Y por qué no escribes carta al conde de Monte Alvar?

—Sí señor ya se la he escrito, pero lo mismo me da.

de lejanas tierras por falta partera. que si las tuviera

—¿Por qué te va a dar lo mismo si a tus pies lo tienes ya?

Deténgase la justicia, la vara de la hermandad

que la Elisada es muy mía y me la voy a llevar.⁸ (Nuevo Mester, *El romancero*

13)

⁸ Este romance ha sido recogido por el grupo folklórico “Nuevo Mester de Juglaría” en su disco *El Romancero* (1971-2001), dedicado a la recopilación de romances y canciones antiguas de la provincia de Castilla la Mancha y buena parte de España. Recogemos este romance en el presente trabajo porque su configuración y fórmulas son de una gran belleza lírica. Anteriormente también lo interpretó el cantante de folk Joaquín Díaz, aunque era otra versión denominada *Romance de la Infanta seducida*.

Tal que así se suceden infinidad de romances, adscritos todos ellos a su propia *ars poética*, como señalan Virtudes Atero y Nieves Vázquez pues “el Romancero parece poseer una técnica precisa para empezar la historia, una técnica no impuesta de forma escolar, sino aprehendida inductivamente” (“La gramática” 38). Se despliega por tanto todo un proceso de recreación donde la conciencia de autoría ajena se mantiene —popularización del romance— o se pierde —tradicionalización— y se ponen en marcha una serie de mecanismos de apertura y variabilidad del texto, tanto en la diacronía como en la diatopía. De esta manera, se constituye una combinación infinita de variantes y versiones que siempre serán únicas y nunca conformarán, en sí y por sí, el romance verdadero u originario (Atero, “Patrimonio” 2019).

En la tradición oral moderna los romances han perdido su función noticiara como la tuvieron antaño, para dar paso a una expresión poética de lo íntimo, lo colectivo y, en multitud de ocasiones, lo femenino. No es tema baladí que el papel de la mujer en el género romancístico ha resultado ser determinante, pues se han constituido como “las cantaoras por excelencia de este tipo de relatos” (Atero, “Espacios” 9), donde también son protagonistas.

Así las cosas, es posible observar cómo los romances escogidos para este trabajo contienen la muerte como motivo, y además, la presencia femenina. Mujer y muerte constituye uno de los binomios asaz recurridos en el Romancero y que tantas composiciones de gran calidad poética han dado. Esta cuestión abre la veda a toda una reflexión en torno a la figura femenina en el Romancero, así como a la asociación de la muerte a las pasiones amorosas y por ende, a los espacios de lo femenino.

La muerte no espera a nadie, como se observa en los ancestrales ritos medievales. Cómo se muere en el Romancero resulta ser la explicación a cómo se vive; cómo es el vivir de un pueblo recreado en la colectividad poética que encierra un romance. Tanto va el cántaro a la fuente, tanto canta. Pero la cuestión primordial a la que hoy se debe de dedicar el pensamiento es en lo referente a evitar el olvido del Romancero, pues conllevaría la propia muerte de toda una expresión profunda e íntima que mucho tiempo ha vivió en la memoria de la colectividad de muchas épocas. “No se van los tiempos en balde, ni pasan ociosamente por nuestros sentidos, antes bien producen en nuestras almas efectos

Bibliografía

- Atero Burgos, Virtudes. "Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz." *Anales de la UCA*, no 2, 1985, pp. 441-53.
- . "Romancero de la Provincia de Cádiz." *Romancero General de Andalucía*, vol. 1, Fundación Machado, U de Cádiz, 1996.
- . y Nieves Vázquez Recio. "La gramática de los principios: primeras señas de identidad del romancero." *Estudios de Literatura Oral*, no. 2, 1996, pp. 38-61.
- . "Espacios y formas rituales de lo femenino en el Romancero Tradicional." *Estudios de Literatura Oral*, no. 4, 1998, pp. 9-22.
- . *Patrimonio Literario de Andalucía*. U de Cádiz, Cádiz, 2019.
- Bénichou, Paul. "Romances judeo-españoles de Marruecos." *Revista de Filología Hispánica*, no. 6, 1944, pp. 36-76; 105-38; 255-79; 313-81.
- Catalán, Diego. "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura." *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 159-186.
- Débax, Michelle. "Lo maravilloso en el Romancero Tradicional." *Draco*, no 3-4, 1991-1992, pp. 145-65.
- Deyermond, Alan. *La literatura perdida de la Edad Media castellana: Catálogo y estudio*. Vol. 1, U de Salamanca, 1995.
- Hipona, San Agustín de. *Confesiones*. 397-398 d.C., Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos* (tomo X). *Romances populares recogidos de la tradición oral* (Suplemento a la

“Primavera y flor de romances” de Wolf). Vol. 3. Librería de Hernando, Madrid, 1900.

Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Espasa Calpe, Madrid, 1953.

Navas Ocaña, Isabel. “Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas.” *Revista de Filología Hispánica*, no. 2, 2008, pp. 325-51.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española*. Vol. 1. Cénlit, 2007.

Petersen, S. H. *Pan-Hispanic Ballad Project*, U of Washington, Página web.

Vázquez Recio, Nieves. “Una yerva enconada.” Sobre el concepto de motivo en el *romancero tradicional*. U de Cádiz, Fundación Machado, 2000.

Anexos

Muerte ocultada (6+6 pareados)

Fina n.º 5919

Versión de Albacete. Recitada por Dolores Useros López (51a). Recogida por Juana Marín Puche en marzo de 1979 (Colec.: Mendoza, F). Publicada en Campa 1998, VI.II.39b, p. 296.

Ya viene don Pedro de la guerra herido,
y viene corriendo por ver a su hijo.
--Cúreme usted, madre, estas cinco heridas,
que voy a entrar a ver la recién parida.--
--¿Cómo estás, Teresa, de tu feliz parto?
--Yo estoy bien, don Pedro, ¿tú no vienes malo?
--Algo malo vengo, pero no hay cuidado
Al salir del cuarto don Pedro expiraba.
--¿Qué es ese ruido que hay en la cocina?
--Que han venido a verte, como estás parida.--
Tocan las campanas con mucha alegría
porque no se entere la recién parida.
Cuando ella se levanta y dice a su tía:
¿Qué traje me pongo para ir a misa?
--Ponte el traje negro, que te convendría.
Y al salir de misa todos la miraban:
--¡Qué viuda tan linda, que viuda tan guapa!--
Al volver a casa triste y afligida,
con un cuchillo se quitó la vida.
Tocan las campanas con mucha tristeza
porque ahora han muerto don Pedro y Teresa.

Muerte del príncipe don Juan (á-a)

Ficha n.º 2432

Versión de Veneros (Asturias). Recitada por Irene Simón Posada. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en agosto de 1909 (Archivo: AMP; Colec.: María Goyri-Ramón Menéndez Pidal). Publicada en Petersen-Web 2000. Texto. Reeditada en Petersen-Web 2000-2007.

--Villanueva, Villanueva, ¿qué se cuenta por España?

--La vida del rey don Juan, que está malito en la cama.

Cuatro doctores lu curan, los mejores de la España;
unos le curan con vino, otros lu curan con agua
otros, por no darle pena, dicen que su mal no es nada.

Ahora falta por venir el redentor de las almas,
ése le tomará el puslo le dirá cómo se halla.

--Muy malito está don Juan, la muerte tienes cercana.

Tres horas tienes de vida, hora y media ya pasada,
10 la una para desponer de las cosas de tu alma,
media para despedirte de las gentes de tu casa.

--Ahora llamen a mis padres, pa tan solo una palabra:

Padres, miren por mi esposa, que es niña y queda preñada;
de los dones que le di, padre, no le quite nada,
tampoco el anillo de oro que le di de enamorada.

--Tú se lu diste de oro, yo se lu daré de plata.

Y ellos que estaban en esto, entró la rosa temprana.

--¿Dónde vien, la mi esposa, tan sola y tan de mañana?

--Vengo de Santo Domingo, de oír misa de alba,
de rezar a Dios por ti, te levantes de la cama.

con los pies amarillitos y la cara amortajada;
tú te vestirás de luto, llorando desconsolada,
y te dirás pa la iglesia llorando desconsolada,
hallarás las calles tristes y las tus puertas cerradas;
luegu vendrá la justicia a pidirte las fianzas,
y non habrá quién te fíe, esposa mía del alma;
ya te fiarán mis padres, que a ellos te dejo encargada.--

--Luego me levanto, esposa, el lunes por la mañana,
Ellos que estaban en esto, cayó en suelo desmayada;
no la fueron de volver nin con vino nin con agua
Y le abrieron el vientre y de sus entrañas sacan
un niño como una rosa, parece un rollo de plata;
lu llevaron a su padre que la bendición le echara.
--La bendición de Dios Padre la de Dios Hijo te caiga;
si te crías para el mundo, serás príncipe de España,
y si no, te irás gozar de la bienaventuranza.--
¡Válgame Nuestra Señora! ¡Válgame la Madre Santa!

Mala suegra (á)

Ficha n.º 3241

Versión de Cangas de Onís (Asturias). Recitado por Ramona Iglesias (20a).
Recogido por José Amador de los Ríos, entre 1860-1865. (Archivo: AMP; Colec.:
Amador de los Ríos, J.; cinta: Ms. Rodrigo A., no. 33, pp. 161-67). Publicada en
SilAstur I 1999 (Juan Antonio Cid, ed.), pp. 106-7. Petersen, *Pan-hispanic ballad
project*, 2020.

Sentadita estaba Arbola en su barrido portal,
con la aguja de oro en la mano para la seda labrar.
La dan ganas de parir que la hacen derrodillar;
cuando llega la su suegra, más valiera no llegar:
--Si quieres parir, Arbola, vete para el Valledal,
que allí tienes padre y madre que de ti se dolerán;
de los dolores que tienes la mitad te quitarán.
--Si viene mi esposo, tía, ¿quién le ha de dar de cenar,
cebada para el caballo, carne para el gavilán?
--Si viene tu esposo, Arbola, yo le daré de cenar,
cebada para el caballo, carne para el gavilán
De la caza que él trajese la mitad te mandarán:
de las perdices lo menos, de las palomas lo más.--
Caminó, caminó Arbola, camino pa` el Valledal.
De noche vino su esposo cansadito de cazar.
--¿Dónde está mi espejo, madre, que yo me quiero espejar?
--¿Cuál espejo quieres, hijo, el de oro o de cristal?
Si quieres el de azabache también te lo puedo dar.
--No quiero el espejo de oro ni tampoco el de cristal,
ni tampoco el de azabache aunque me le quiera dar.
¿Dónde está mi esposa Arbola, que es mi espejo natural?
--A tu esposa doña Arbola de fuego la habían quemar;
a mí me trató de puta y a ti hijo de un capellán.
-- Allí hizo juramento con un arido puñal:
no comer pan de manteles en sin saber la verdad.

Se bajó para la cuadra y se montó en el ruán;
caminó camino Alforgo, camino pa el Valledal.
Rodeó las siete esquinas sin que pudiera entrar;
de las siete para las ocho una doncella asomar.
--Albricias, caballero, que ya me las puede dar,
que doña Arbola ha parido, tiene un niño muy galán.
--Diga usted a doña Arbola que pronto se baje ya,
que si no baja por buenas por malas ha de bajar.
Doña Arbola lo ha oído de altas torres donde está
y bajándose a la puerta echaron los dos a andar.
Anduvieron siete leguas sin una palabra hablar.
--¿Cómo no me hablas, esposa, como me solías hablar?
--¿Cómo quieres que te hable si no puedo respirar?

Los campos por donde voy bañados en sangre van.
-- Encontraron una ermita que llamaban de San Juan;
allí pidió confesión, que se quería confesar.
Confesó y después murió, y el niño comenzó [a] hablar:
--Dichosa de la mi madre que para los cielos va
y mi abuela en los infiernos se estará quemando ya,
y la dicha de mi padre no sabemos donde irá.
¡Oh, desgraciada de mí, que voy a la oscuridad!



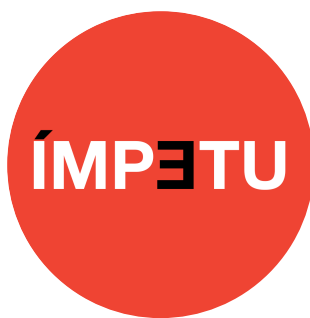
*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
"MUERTE Y SOLO MUERTE",
NOVIEMBRE DEL 2020*

Fecha de recepción: 22/09/20
Investigador independiente
inmaculadacozar@gmail.com

***La trágica muerte del poeta Macías
como símbolo e inspiración para la
creación poética***

Inmaculada Cózar Martínez

***#EdadMedia #CancioneroDeBaena
#MuertePorAmor #PoetaEnamorado***



La trágica muerte del poeta Macías como símbolo e inspiración para la creación poética

Inmaculada Cózar Martínez

RESUMEN: El siguiente artículo trata la influencia literaria que ejerció la trágica muerte de un trovador del siglo XIV llamado Macías, también conocido como el Poeta enamorado. Su vida y muerte son conocidas a través de tres relatos que han servido como referencia para el imaginario poético de escritores desde el siglo XIV, y a poetas coetáneos al trovador, hasta nuestros días. Estos autores han desarrollado la leyenda de la muerte de Macías en sus obras, añadiéndole distintos matices y visiones según la época, transformando al trovador en un tópico literario, en un símbolo de la muerte por amor.

Palabras clave: Macías, Edad Media, Cancionero de Baena, muerte por amor, poeta enamorado.

The Tragic Death of the Poet Macías: Evolving Symbol And Inspiration For Poetic Creation

ABSTRACT: The following article is about the literary influence exerted by the tragic death of fourteenth-century troubadour Macías, also known as "The Poet In Love". His life and death are known through three stories that have functioned as a reference for the poetic imagination of writers from the fourteenth century, as well as more contemporary poems up until the twentieth century. These authors have developed and evolved the legend of the death of Macías in their works, adding different nuances and visions according to the time and creating in the character of the troubadour a symbol of death for love.

Key-words: Macías, Middle ages, Cancionero de Baena, Death for love, Poet in Love.

La trágica muerte del poeta Macías como símbolo e inspiración para la creación
poética

Inmaculada Cózar Martínez

Un hecho puntual puede desencadenar en innumerables consecuencias que tienen repercusión a lo largo de los siglos. Este es el caso de la muerte del poeta Macías, conocido como el poeta enamorado. Santiago Macías fue un trovador gallego del siglo XIV que, según Martínez-Barbeito (21), nació entre los años 1340-1370, durante los reinados de Pedro I de Castilla y Enrique III. Es posible que naciera en El Padrón, un pueblo cercano a Santiago de Compostela. Sin embargo, no fue este su lugar de residencia, ya que estuvo al servicio de Don Enrique de Villena, también conocido por ser Maestre de Calatrava y marqués cercano al rey, que escribió y tradujo numerosas obras de todos los ámbitos, abarcando desde la medicina o la teología hasta la astronomía y la literatura. En estos años de servicio a Enrique de Villena, Macías se enamoró perdidamente de una doncella de la misma casa, doña Elvira. Aunque este amor era correspondido, la doncella se tuvo que casar por orden del Marqués con un caballero de la villa de Porcuna. No obstante, esto no apaciguó el amor que Macías sentía por su amada, por lo que el poeta continuó manifestándose a través de tiernos versos dedicados a la misma que se fijaron en el *Cancionero de Baena*:

Non por mi merecemento

Que á ty lo manda;

Mas por tu merçedconplida

Duele te del perdymiento
En que anda
En aventura mi vyda;
Fas que non sea perdida
En ty mi esperança,
Pues que toda mi menbrança
Es tu figura. (“poema 307”, vv. 15-24)

El Marqués, ante tales demostraciones de amor por parte de Macías, y a instancias del marido de la doncella, Hernán Pérez de Vadillo, encerró a Macías en un calabozo en Arjonilla—pueblo de Jaén—, haciendo uso de su autoridad como gran Maestro de Calatrava. Sin embargo, esto no fue suficiente para que Macías dejara de componer versos a su amada. El poeta continuó loando a doña Elvira hasta el punto de que su marido, en un ataque de celos, mató a Macías con un venablo mientras este se encontraba en la prisión.

Ciertamente, los versos y poemas del trovador fueron conocidos por sus coetáneos, pero el énfasis sobre el personaje de Macías no es causado por su poesía o la repercusión de esta en la literatura, sino por su muerte y las diferentes leyendas que se han creado alrededor de esta. Es propio de las leyendas y de su oralidad que no exista una exacta versión de los acontecimientos, por lo que cabe señalar que hay constancia de tres versiones sobre la tradición de la muerte del poeta.

Cronológicamente, no es la relatada con anterioridad la más antigua, pero sí la que se ha considerado más fidedigna y la que han seguido continuamente los

poetas posteriores. Esta se encuentra en la *Recopilación de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena a Hernán Núñez, el comendador griego*.

Otra versión de la leyenda, y la más antigua, cuenta que Macías salvó a una dama que se estaba ahogando en el río y, tras esto, el poeta le rogó que acudiese a una cita. La joven obedeció y se reunieron en repetidas ocasiones, al mismo tiempo que Macías se enamoraba perdidamente de ella con el paso de los días. Ante esta situación, apareció el marido de la dama que, al observar que Macías seguía pretendiéndola intensamente, lo atravesó con una lanza y lo mató. Esta versión está atestiguada en la *Sátira de felice e infelice vida* del condestable don Pedro de Portugal.

En ambos casos, la trágica muerte de Macías produjo una súbita conmoción en todos los poetas de su época, y estos crearon versos en su memoria, lo que permitió que las poesías de Macías se generalizaran y fueran admiradas por todo el círculo literario de la época. Sainz de Robles afirma que “más vale en él la leyenda que los versos. Pocos y muy desmayados son éstos. Más conocido que por ellos, por su leyenda de su amor adúltero y de su trágica muerte” (83). El trovador, con su muerte, se había convertido en un mártir y en una fuente de inspiración para la creación poética, no a causa de su poesía sino por la forma en la que había vivido y, sobre todo, en la que había muerto. De esta manera, grandes poetas medievales de la talla de Juan de Mena o el Marqués de Santillana mostraron en sus versos el dolor producido por la muerte de Macías. En el caso de Juan de Mena, son conocidos varios poemas dedicados a Macías, además de referencias al poeta en algunas de sus obras, como en el *Laberinto de Fortuna*, donde se muestra el personaje de Macías como prototipo de poeta enamorado, realzando el amor cortés.

El hecho de que Macías aparezca representado en tantos testimonios escritos, hace constatar la importancia que se asienta sobre la leyenda de la muerte del trovador y su conocimiento por parte de los grandes poetas. El siguiente ejemplo es del poema *Cómo falló Macías* de Juan de Mena, que introduce el tema de la muerte del poeta incluso en el mismo título:

Tanto anduvimos el cerco mirando,
que nos fallamos con nuestro Macías,
e vimos que estava llorando los días
con que su vida tomó fin amando.

Lleguéme más cerca, turbado ya quando
Vi ser un tal ombre de nuestra nación,
e vi que dezía tal triste canción,
en elegíaco verso cantando.

Continuando con lo anterior, del mismo modo que se aprecia en Juan de Mena, también el Marqués de Santillana refleja en su obra *Querella de amor* las reiteradas referencias a Macías como poeta enamorado y, en especial, a su muerte. Esta obra forma parte de los *decires narrativos*, el núcleo más extenso y destacado de la obra poética de Santillana. Es considerada de gran valor debido a la complejidad del poema y al lenguaje en el que está compuesta:

Desperté como espantado
e miré dónde sonava
el que d'amor se quexava,
bien como dapnificado;

vi un onbre ser llagado
degrand golpe d'una flecha,
ecantava tal endecha
consenblante atribulado:
*De ledo que era, triste,
¡ay amor!, tú me tornaste,
la ora que me tiraste
la señora que me diste.* (vv. 13-24)

Tanto Juan de Mena como el Marqués de Santillana tienen más de una obra dedicada al poeta Macías con la alusión a su fatídica muerte. La elección de estos versos se debe a que encarnan el espíritu del ideal que creó la muerte de Macías. De hecho, en el poema del Marqués de Santillana se advierte la flecha como símbolo de la herida de amor, motivo que se hizo común en la imaginería amorosa de la época y que recuerda en gran medida a Macías. Además, según Pérez, los versos 21-24 corresponden a una cita de un poema atribuido al mismo Macías (149).

Sin embargo, su fama en un primer momento no derivó de la referencia que hicieron de él las obras de estos grandes poetas. El primero que dio a conocer la leyenda sobre la trágica muerte del poeta Macías fue su coetáneo Juan Rodríguez del Padrón, que vivió hacia 1440, en su obra *Siervo libre de amor*. Es aquí donde se inicia el motivo poético de Macías y su figura como mártir de amor y ejemplo de enamorados constantes y sin ventura (Cortijo 2).

Sentada, de esta forma, la alusión a Macías como poeta enamorado y todos los ideales que este encarnaba con su muerte, otros poetas continuaron aludiendo a Macías en sus romances y poemas populares, destacando, entre ellos, *Infiernos del amor* (s. XV) del Marqués de Santillana, Juan de Andújar y Guevara, donde se transforma en uno de sus personajes. Pero es en la novela sentimental de los siglos XV y XVI, más que en el cancionero, donde Macías se alza como el patrón de amadores. Incluso en la novelística sentimental queda expuesto como representante de los amantes castellanos frente a otros amantes franceses o catalanes, según Cortijo (2). Esto se debe a que su leyenda se repite a modo de *exempluma* lo largo del género sentimental, tomando como modelo perfecto la historia del amador constante que simboliza el tipo de amante masculino ideal.

En cambio, durante el Renacimiento no se encuentran demasiadas alusiones al poeta. Quizá la más conocida sea en la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559), considerada la primera obra pastoril de la literatura castellana, cuyo tema es la contraposición entre el amor pasional y el amor racional. Así, el poeta Macías aparece encarnando al amor más pasional posible, por el que es factible incluso la muerte. Sin embargo, es a partir del siglo XVII, en pleno Barroco, cuando el tema de Macías vuelve a llamar la atención a los grandes poetas. La idea de “infierno de amor”, que luego se hará proverbial, entre otras, es tomada por Lope de Vega en su obra *Porfiar hasta morir* (1624-1628), que recoge ya la muerte de Macías como un tópico literario. Lope presenta a Macías como a un perfecto caballero-poeta renacentista inclinado hacia las armas y las letras, por lo que cambia al poeta medieval representante del amor cortés por uno que se adelanta más en el tiempo, unos cien años de distancia de la época en la que Macías escribió sus

composiciones. La fuente de la que Lope de Vega obtiene la temática de su obra es histórica, probablemente de Argote de Molina (1588) que queda muy cercana al período compositivo de Lope. La versión de Argote de Molina, escrita en su obra *Nobleza de Andalucía* (63), es la tercera que nos ha llegado y la más reciente en el tiempo. Esta interpretación es, en esencia, similar a la de Hernán Núñez, aunque con algunos detalles más desarrollados como el del enamoramiento de Macías por doña Elvira. En definitiva, Lope de Vega convierte a un personaje histórico, cuya leyenda había tenido bastante peso entre los poetas anteriores, en un héroe trágico con una obra caracterizada por el *pathos* en la que se aúnan la justicia poética y el destino irremediable.

Lope de Vega no es el único autor barroco que inserta el tema de Macías en su obra. Quevedo menciona a Macías tres veces a lo largo de sus obras dándole el título de ejemplo de enamorado y, de esta forma, asentando el proverbio formado de Macías como representante del amor. Sin embargo, las alusiones al trovador en su obra son referencias eruditas pero sin más profundidad, por lo tanto no es posible obtener demasiada información sobre la vida del poeta en su obra.

En contraposición a lo anterior, es notable que en las obras literarias que abarcan el tema de la muerte de Macías, en la mayoría de ocasiones, se ha tratado siempre como una tragedia. En cambio, algunos autores rechazan esta perspectiva e incluso le aportan un toque cómico con numerosas menciones burlescas. Este es el caso de Quevedo en su obra *El sueño de la muerte* (1621), donde el poeta aparece conservado en cecina, de forma carnavalesca, entre los que habían muerto por amor, como símbolo de los amantes irracionales:

Alcé los ojos y vi la Muerte en su trono y a los lados muchas muertes. Estaba la muerte de amores, la muerte de frío, la muerte de hambre, la muerte de miedo y la muerte de risa, todas con diferentes insignias. La muerte de amores estaba con muy poquito seso. Tenía, por estar acompañada, porque no se le corrompiesen por la antigüedad, a Píramo y Tisbe embalsamados, y a Leandro y a Hero y a Macías en cecina, y algunos portugueses derretidos. (Quevedo 221)

Continuando con la influencia de Macías en la historia de la literatura, el siglo XVIII, caracterizado por su estética neoclásica, supuso un período hostil para la leyenda del poeta, que suponía un símbolo de emoción pura y sin razón, más típico de períodos literarios como el Barroco o el Romanticismo. Así, a principios del siglo XIX, Mariano José de Larra vuelve a entronizar la figura de Macías como poeta romántico ideal en su obra homónima: *Macías* (1834). Esta es una tragedia histórica cuyas fuentes no son las españolas, sino que se inspiró en el drama de *Enrique III y su corte*, de A. Dumas padre (1829), que representa varios incidentes de la vida del rey. El mismo Larra declara en la introducción de su obra cómo el autor pretende representar a Macías:

Macías es un hombre que ama, y nada más. Su nombre, su lamentable vida pertenecen al historiador; sus pasiones al poeta. Pintar a Macías como lo imaginé que pudo o debió ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión, y retratar a un hombre, ése fue el objeto de mi drama. (Larra 5)

El drama de Larra muestra personajes típicos de su época y de su contexto, haciendo referencia a la propia psicología del autor, que se suicidó a los veintiocho

años por cometer adulterio. La acción se mueve de manera ilógica y desligada. De la misma forma, Larra también expone la figura de Macías en su novela histórica *El doncel de Don Enrique el Doliente*, en la que la acción se muestra más desordenada que en el drama y con unos personajes que poco tienen de veracidad con el fondo medieval, de modo que no se puede atisbar la personalidad del escritor en la obra.

En definitiva y con la visión diacrónica de la influencia del poeta Macías, el tema del amante medieval que no consigue el amor de su esposa es muy recurrente en toda la literatura. En cuanto al tratamiento del personaje de Macías a lo largo de las obras tratadas, se observa un seguimiento del argumento del poeta que sufre a causa del amor y que por este mismo amor muere de forma trágica. Algunos autores dramatizan en más medida que otros el *pathos* que conlleva la muerte, dependiendo de la época en la que enmarquen. Así lo podemos comprobar en la obra *Cuento de abril* de otro autor gallego, Valle-Inclán. Este recupera un tema semejante al de *Macías*, aunque el drama no acaba con un final trágico. Lo que sí es interesante señalar en este punto es la idea de la fuerza de un galleguismo amoroso con un imaginario cultural-literario gallego, que abarca desde la Edad Media hasta la actualidad con Álvaro Cunqueiro con sus poemas *Cantiga nova que se chama Riveira* (1933).

La trágica muerte de un poeta enamorado del siglo XIV ha creado, desde su misma época, una leyenda en torno a su figura, que se ha ido intensificando a lo largo de los siglos con las proyecciones que hacían de él y de su tradición los poetas posteriores. Estas leyendas, siendo tres las que han llegado hasta nuestros días, se muestran confusas en algunos puntos de la historia, e incluso hay quien afirma que todas ellas son falsas y tratan de explicar la vida del poeta y su muerte a

través de sus propios versos, desdeñando, así, todo indicio del mito, como aparece en el poema 307 de Macías:

En ty traygo yo la morte (v. 28)

En meucor tengo tu lança

de amargura.

Aquestalança sin falla

¡ay coitado!

non me la dieron del muro

nin la prise yo en vatalla.

¡Mal pecado! (vv. 33-39).

En los dos fragmentos aparecen claramente referencias a la muerte, en el primero de ellos de forma literal, como si el poeta ya supiese su destino. En el segundo es la *lança*, que aparece como alegoría a la muerte, que también sirvió como símbolo en poetas posteriores y en la misma época del autor para ejemplificar la dualidad amor-muerte, funcionando, en ocasiones, como conceptos sinónimos.

No obstante, todos los poetas tanto coetáneos a Macías como posteriores, han preferido la leyenda sobre su muerte y todo lo que esta conlleva, alejándose del papel de Macías como compositor de poemas y marcándolo, en cambio, como un símbolo de muerte por amor, dotando de más importancia su muerte que su obra. De esta forma, la muerte de Macías alude al proverbio que se muestra profundamente asentado en la literatura medieval: la muerte por amor o el amor como muerte.

Bibliografía

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Tomo I: Edad Media y Renacimiento*. Gredos, 1970.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Cátedra, 1995.
- Argote de Molina, Gonzalo. *Nobleza de Andalucía*. Riquelme y Vargas Ediciones, 1991.
- Baena, Juan Alfonso de. *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas*. Aguilar, 1956.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *El mito de Macías en la literatura española. A propósito de Porfiar hasta morir de Lope de Vega*. Eunsa, 2003.
- Cunqueiro, Álvaro. *Cantiga nova que se chama Riveira*. Galaxia, 2004.
- Del Valle-Inclán, Ramón. *Cuento de Abril*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- Dumas, Alexandre. *Enrique III y su corte*. LibrairieHachette, 1926. Larra, Mariano José de. *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Oberon, 2003.
- . *Obras completas*. Montaner y Simón, Editores, 1886.
- Martínez- Barbeito, Carlos. *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*. Estudio y antología. Bibliófilos gallegos, 1951.
- Mena, Juan de. *Poesías completas*. Turner, 1994.
- Montemayor, Jorge de. *La Diana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. *Edición, estudio y notas de las Poesías completas del Marqués de Santillana*. Alhambra, 1983.

Portugal, Pedro de. *Sátira de felice e infelice vida*. Centro de estudios cervantinos, 2010.

Quevedo, Francisco de. *Los Sueños*. Espasa Calpe, 1998.

Sainz de Robles, Federico Carlos. *Diccionario de la literatura*. Aguilar, 1952.

Santillana, Marqués de. *Poesías completas*. Alhambra, 1983.

Signes Codoñer, Juan, et al. *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano). Una aproximación al humanismo español del siglo XVI*. CSIC, 2001.

Ticknor, George. *Historia de la literatura española*. La Publicidad, 1851.

Vega, Lope de. *Porfiar hasta morir*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

VV.AA. *Recopilación de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena a Hernán Núñez, el comendador griego*. Sevilla, 1958.



*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
"MUERTE Y SOLO MUERTE",
NOVIEMBRE DEL 2020*

***La pintura del vanitas y su incidencia
en los escritos del Barroco español***

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

#Vanitas #Pintura #Barroco #Muerte



La pintura del *vanitas* y su incidencia en los escritos del

Barroco español

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

RESUMEN: El propósito de este artículo consiste en mostrar cómo el subgénero artístico de la *vanitas* influyó en los textos de autores como Lope de Vega, Miguel de Mañara o Francisco de Quevedo, debido a la utilización de los mismos símbolos de índole macabra. Se indagará en el origen del sentido religioso del tópico *vanitas vanitatum* y la presencia de la muerte en esta época, para terminar comparando las obras literarias con las pinturas de artistas como Antonio de Pereda, Ignacio de Ries o Pieter Brueghel el Viejo.

Palabras-clave: *vanitas*, pintura, Barroco, muerte.

The Painting of *Vanitas* and its Impact on the Writings of the Spanish Baroque

ABSTRACT: The purpose of this article is to show how the artistic sub-genre of *vanitas* influenced the texts of authors such as Lope de Vega, Miguel de Mañara or Francisco de Quevedo through the use of the same macabre symbols. We will investigate the origin of the religious sense of the topic *vanitas vanitatum* and the presence of death in this period; and we will finish by comparing the literary works to the paintings by artists such as Antonio de Pereda, Ignacio de Ries and Pieter Brueghel the Elder.

Keywords: *vanitas*, painting, Baroque, death.

La pintura del *vanitas* y su incidencia en los escritos del Barroco español

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

*Pintores y poetas siempre andan
hermanados, como artífices que tienen
un mismo arte.*

A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596)

Todo lo relacionado con la muerte ha atraído al ser humano desde el amanecer de los tiempos. Esta obsesión ha servido como motor de inspiración en cada una de las diferentes culturas a lo largo de la historia, desde la egipcia hasta la precolombina. Por supuesto, el arte se ha visto influenciado, en todas sus vertientes, por la visión que cada pueblo ha tenido sobre la muerte. No son pocas las manifestaciones artísticas en torno al eterno sueño, ya sea para tratar de explicar su sentido o para intentar narrar qué nos espera tras su llegada. Durante los siglos XVI y XVII la muerte se convirtió en un tema obsesivo en la mayor parte de la sociedad europea, debido a los horrores de la guerra y la enfermedad vividos por la población:

La Peste Negra que había asolado a Europa, la Guerra de los Cien Años (1337-1453) entre Francia e Inglaterra y otras múltiples calamidades de distinto tipo que habían acentuado la conciencia de la fragilidad de los seres y el temor a una desaparición prematura. (Ruiz 316)

Estos hechos se instalaron en la conciencia de la ciudadanía y sembraron la idea de que la muerte puede llegar en cualquier momento y para ello había que

estar preparados. En el caso particular de España, se debe desatacar que “el Imperio español va perdiendo batallas decisivas y con ellas influencia en los asuntos europeos . . . Se generalizan las guerras y con ellas, la miseria, la despoblación, el abandono de las actividades productivas” (Núñez Florencio 57), a estas características se le suma el profundo sentimiento católico de la sociedad castellana áurea, como afirma Núñez Beltrán: “Si ya la muerte es motivo de angustia para cualquier cultura . . . unida a la idea de juicio que le acompaña en el cristianismo, explica la obsesión que se tiene por la muerte en el seiscientos y su visión angustiosa” (cit. en Salido 225). La religión en España, como en otros países, dio un sentido a la muerte, y con ello al paso terrenal antes de ella. Es fundamental seguir los preceptos de la Iglesia si sus fieles pretenden lograr la eternidad espiritual tras fallecer: “tarea principal del cristiano del seiscientos preparar la muerte durante toda la vida, por ser desconocido el momento de su llegada pero seguro” (Salido 227). Tras los acontecimientos dramáticos vividos por la sociedad europea durante los siglos anteriores, la idea apocalíptica de un juicio final colectivo se va diluyendo y los hombres y mujeres temen la llegada de la muerte, pues saben que juzgarán sus comportamientos de manera individual. Frente a la concepción de un juicio final universal “prosperó la creencia de un juicio particular del alma, presidido por Dios, en el mismo instante en que el principio vital se separa del cuerpo” (Ruiz 316). Por este motivo, los creyentes buscan la salvación personal de sus almas. Esta idea deriva de la Contrarreforma y su manera de concebir la espiritualidad y la creencia de manera individual para cada fiel. Predicadores como Rodrigo Fernández de Santaella o Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales* (1548) invitaban a la reflexión sobre la mortalidad, hasta tal punto que: “Desde este momento la

meditación de la muerte no falta en ninguna guía espiritual y para facilitar su imagen angustiosa . . . sugiere . . . rezar teniendo delante una calavera para recordar nuestro destino inevitable” (Andrés 419-20). Estas doctrinas insistían en recuperar la noción clásica del *Memento mori*, que combinándola con sus creencias, le dieron un sentido antagónico al del *Carpe diem*:

Si el *Carpe diem* invitaba al disfrute gozoso de la existencia fundamentándose en su brevedad, por ese mismo argumento el *Memento mori* anima a una reflexión en tono penitencial sobre la cercanía de la muerte y la conveniencia de una vida virtuosa orientada a su preparación. (Salido 226)

Rápidamente, el arte —al servicio de esta institución— se inunda de simbología vinculada al aleccionamiento católico sobre la muerte. Ya desde el medievo estas doctrinas fueron surgiendo, como fue el caso del *Ars moriendi* (Anónimo - 1415), fruto de la desesperación por calmar a la sociedad en sus desasosiegos ante la incertidumbre de la muerte. Poco tiempo después de su primera publicación se tradujo a las diferentes lenguas romances, extendiéndose por toda Europa: “La buena acogida de este tratado, redactado en latín, hizo pensar en la conveniencia de facilitar a los fieles un ejemplar de la obra resumida en sus elementos esenciales” (Ruiz 318). Esta obra trata de enseñar cómo pasar por el amargo trago de la muerte al moribundo cristiano e, incluso, a sus familiares y amigos. Entre sus enseñanzas destaca la de la imitación de la vida de Cristo y su buena muerte, con el objetivo de alcanzar las promesas de vida eterna en los cielos. Esta actitud se denominó *Imitatio Christi* y, como indica Delgado Roig (cit. en Huesa), se fundamenta en el *Evangelio de San Juan*: “Jesús, cuando tomó el

vinagre, dijo: ‘Está cumplido’. E, inclinando la cabeza, entregó el espíritu” (1359). Según el catolicismo, Cristo bebe del cáliz de amargura y acepta su muerte renunciando a toda tentación terrenal para cumplir su cometido de redimir a la Humanidad. Afín a esta doctrina, el autor Tomás de Kempis en 1441 escribiría *De imitatione Christi* y sentaría las bases de la mentalidad espiritual de los siglos posteriores: “Toda la vida de Cristo fue cruz y martirio, y tú, ¿buscas para ti holganza y gozo?” (79).

Estos saberes promovían la renuncia de los placeres del mundo en beneficio de la espiritualidad. Se aferraban así al tópico del *Vanitas vanitatum*¹, para insistir en la vacuidad de la vida como tránsito y la futilidad de cualquier cosa material que pueda alcanzarse en ella. Además, se sumó a las diferentes guías espirituales, que surgieron por toda Europa, el empleo de la pintura y la literatura como vehículo de estos principios: “En el Barroco la función de la imagen se somete al servicio del control ideológico que ejercieron el Estado y la Iglesia. Esta última encontró en el arte un instrumento para controlar a las masas” (Andrés 422). Fue en la pintura donde la temática de la muerte se extendió más rápido, especialmente en el género del *vanitas*, de claras influencias flamencas, que a su vez había bebido de fuentes medievales y de la Antigüedad. Pronto este género pictórico tendría su eco en la literatura española coetánea, en escritos de autores de la talla de Francisco de Quevedo o Lope de Vega. Si bien en algunas obras literarias podría hablarse de écfrasis al tratarse de la plasmación verbal de un motivo icónico, también podemos hablar de relaciones interdisciplinarias motivadas por el uso común de temología

¹ Expresión que deriva del libro bíblico del Eclesiastés, en el cual se reflexiona sobre la vida desde el punto de vista de que lo único seguro es la muerte.

mortuoria. De esta manera lo ve Carlos Francisco Monge: “Lo aconsejable es hablar . . . de núcleos de sentido desde los cuales se sustenta una visión de mundo reconocible, y común a obras de diferentes ámbitos” (138).

El constante uso de símbolos idénticos en ambas disciplinas ayuda a la recepción del mensaje que quieren transmitir a su público, ya que este cuenta con una cultura y un contexto común a los artistas. En palabras de U. Weisstein: “es en un mismo círculo cultural donde hay que buscar aquellos puntos de contacto que la tradición, consciente o inconscientemente ha conservado en el pensamiento, en el sentir y en las facultades creadoras de sus gentes” (33). Por ello, los escritores del Siglo de Oro toman atributos empleados en obras pictóricas con temática del *vanitas* que, por lo general, consistían en la pintura de bodegones, pues no hay mejor manera de materializar la fugacidad de la vida que por medio de la imagen de una naturaleza efímera en proceso de descomposición. Ya escribió a finales del s. XV Jorge Manrique en las *Coplas por la muerte de su padre*: “¿Fueron sino devaneos, / qué fueron sino verduras / de las eras” (123), equiparando los logros de la vida con la fugacidad de los frutos estacionales, siendo estos el símbolo más empleado en los bodegones junto a las flores, escogidas por su belleza caduca, como menciona Góngora en sus *Sonetos* al hablar de la hermosura de la rosa al ser cortada:

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en esa hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana
Cuando te corte la robusta mano,

ley de la agricultura permitida. (vv. 5-10)

No solo recae el peso del simbolismo en la naturaleza, también aparecen en estos bodegones elementos como calaveras, campanas, relojes, velas, riquezas, libros o burbujas. Pero si hay un elemento capital de estos bodegones con temática de *vanitas* es el de la personificación de la muerte por medio de una calavera o un esqueleto. Esta imagen se popularizó entre los poetas de la época como puede verse en el soneto “A una calavera de mujer” donde Lope de Vega clama decepcionado: “Donde tan alta presunción vivía // desprecian los gusanos aposento” (vv. 13-14).



Ries, Ignacio de. “El árbol de la vida”, 1653, Óleo sobre lienzo, Capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia. Imagen de Dominio Público.

Durante el s. XVII se intensificaron las obras de esta temática en la pintura. Así puede verse en *El árbol de la Vida* (1653) de Ignacio de Ries. Los atributos de la muerte asignados al *vanitas* son los protagonistas de este cuadro. En las esquinas superiores del lienzo figuran las siguientes sentencias: “Mira que te as de morir / Mira que no sabes quando”, “Mira que te mira Dios / Mira que te esta mirando”, en clara alusión al *Memento mori* bajo los preceptos de la *Imitatio Christi* como modelo de vida para lograr la

salvación tras la muerte y evitar el infierno, de modo que el texto se apoya en la imagen para transmitir de manera más precisa su mensaje. También, mediante el

balanceo del árbol al caer, se materializa la alegoría de la balanza de nuestros pecados, en la cual según hacia donde se incline caerá a un lado u otro. Quevedo recurre a este símbolo en *Las tres musas últimas castellanas*: “Velo soñando, y sin dormir, recuerdo: / el mal pesa y el bien igual balanza” (vv. 7-8). Una balanza que se supone sostiene Cristo, como reflejó Valdés Leal en *Finis gloriae mundi*, obra que se citará más adelante.

La simbología usada por Ries del árbol de la vida como salvación y paraíso deriva de los versículos en los que Dios cerca el Edén tras la expulsión de Adán y Eva en el *Génesis* de la *Biblia*: “A Oriente del jardín del Edén colocó a los querubines y una espada llameante que brillaba, para cerrar el camino del árbol de la vida” (10). Por esto, autores anteriores a la pintura de Ries, como Teresa de Jesús, ya comparaban la cruz de Cristo con el árbol de la vida: “Es la cruz el árbol verde y deseado / . . . / y ella sola es el camino / para el cielo” (Cepeda 1197). Mientras que Lope de Vega escribe décadas después: “¡Oh vida de mi vida, Cristo santo!: ¡Ay Dios!, ¿A dónde estaban mis sentidos, / que las espaldas pude yo volverte, / mirando en una cruz por mí las tuyas?” (vv. 12-14). Refiriéndose a aquellos que dan la espalda a Cristo durante sus vidas sin saber que pasa por él la redención, según las doctrinas católicas.

Otra de las obras pictóricas del género *vanitas* más destacable en el ámbito español es *El sueño del caballero* (1650) de Antonio de Pereda. El ángel retratado en ella porta una filacteria con la siguiente inscripción: “*Aeterna pungit, cito volat et occidit*” (‘eternamente hiere, vuela veloz y mata’), en referencia a la muerte. A la derecha de la escena puede verse una mesa repleta de objetos alegóricos vinculados a la muerte como los tratados hasta ahora. Lo más destacable de esta

obra reside en la actitud del caballero. Afirma la historiadora del arte Elena Andrés Palos:

La idea católica es que la *vanitas* tenga siempre un sentido didáctico, como recordatorio de la preparación para la muerte . . . va a tener dos consecuencias: la resurrección de la iconografía macabra que retoma la personificación de la muerte como esqueleto y . . . la incidencia de que la vida es sueño e ilusión tal como formulan Quevedo y Calderón. (423)



Pereda, Antonio de. "El sueño del caballero". c. 1650, Óleo sobre lienzo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Imagen de Dominio Público.

En esta ocasión la muerte o, más bien, la vida, se encuentra vinculada al sueño. El caballero de Pereda sueña junto a sus bienes más preciados, pero cuando despierte el reloj parará, la vela agotará su mecha y todas las pertenencias a las que se aferró mientras soñaba se desvanecerán, pues como indica la posición de la calavera: la muerte está por encima de todo. Otro de los nombres por el que se conoce este cuadro es *Desengaño del mundo*, y no son pocos los motivos para dar esta otra denominación. El espectador puede percibir que la vida no es más que un engaño del que saldremos tras morir, o en este caso despertar. Por esta razón

pueden verse elementos como el globo terráqueo levemente velado que parece estar indicando que la humanidad está bajo el gran engaño de la vida. Recae en Calderón de la Barca, como su máximo representante, la utilización de la simbología del sueño en la literatura de esta época. Con la publicación en 1635 de *La vida es sueño*, el dramaturgo reflejó la idea de que la vida era un sueño gracias al juego de realidades que desarrolla en el argumento de su obra. Declama Segismundo, su protagonista, confuso ante lo que está ocurriendo: “Decir que sueño es engaño; / bien sé que despierto estoy. / ¿Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño” (125). Al igual que el propósito de Pereda, la obra de Calderón, en una de sus posibles lecturas, enmarca el mensaje del buen comportamiento:

Y aunque sepas ya quién eres,
y desengañado estés,
y aunque en un lugar te ves
donde a todos te prefieres,
mira bien lo que te advierto:
que seas humilde y blando,
porque quizá estás soñando,
aunque vez que estás despierto. (134-35)

De nuevo, es la muerte en Calderón quien revela que ninguna gloria es eterna:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;

. . .

y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte! (156-57)

Se suma a los autores citados por la profesora Andrés Palos una obra de carácter capital en esta idea: *Discurso de la Verdad* (1671) de Miguel de Mañara. Treinta y seis años después la publicación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, el autor sevillano saca a la luz esta obra de tono directo y con el propósito de contar la verdad sobre la vida y la muerte que no es más que “polvo y ceniza, corrupción, y gusanos, sepulcro, y olvido. Todo se acaba: oy somos, y mañana no parecemos: oy faltamos à los ojos de las gentes, mañana somos borrados de los corazones de los hombres” (Mañara 2). El fin de su obra, al igual que en el de la pintura de Pereda, consiste en guiar al católico durante el tránsito de la vida hacia la eternidad: “Quien es de este mundo, no es de Dios; servir à Dios, y a las riquezas, no puede ser . . . Estos son dos caminos muy distantes” (Mañara 41). La misma idea planteaba Lope de Vega a principios de siglo en *Pastores de Belén* (1612): “Si a los tesoros mortales, / que solo aparentes son, / tiene el hombre inclinación / y deja los celestiales, / tenga sus bienes por males; / porque si piensa reír / lo que es tan justo sentir, / arguyo de su placer / que no debe saber / el triste que ha de morir” (316). También Valdés Leal, influido por el libro de Mañara, pintó entre 1670 y 1672 el conjunto *Jeroglíficos de las postrimerías* (Gómez 383), compuesto por *In ictu oculi* y

Finis gloriae mundi, ambos cargados de una vasta simbología escatológica y relacionados con el mundo del sueño.



Valdés Leal, Juan de. "Jeroglíficos de las postrimerías: Finis gloriae mundi [izquierda] In ictu oculi [derecha]". c. 1670-1672, Óleo sobre lienzo, Hospital de la Santa Caridad, Sevilla. Imágenes de Dominio Público.

Una vez más, el sueño vuelve a servir a un autor en su cometido de mostrar el destino final de la humanidad. En esta ocasión se trata de Francisco de Quevedo, que en su obra *Sueños y discursos* (1627) recoge el llamado *Sueño de las calaveras* o *Sueño del Juicio Final*, escrito en 1605. No sería la primera vez que Quevedo se aproximase a la temática de la muerte ya que en 1634 escribe la obra filosófica *La cuna y la sepultura*, a través de la cual reflexiona sobre aspectos generales de la vida, entre ellos la muerte; también, en 1627 publica el *Sueño de la muerte*, obra que debe su estructura a la *Divina Comedia* (c. 1304 - 1321) de Dante. En el *Sueño de las calaveras*, aunque de tono satírico, abarca una gran cantidad de motivos relacionados con la *vanitas*, ya que consiste en la narración de un sueño que tiene el escritor sobre el Juicio Final. Los guiños intertextuales en esta historia son abundantes; el primero de ellos se produce justo al comienzo, cuando el

narrador menciona que antes de dormirse estaba “con el libro del Dante” (293), por lo que no es casualidad que su sueño estuviera relacionado con un tema macabro.

El sueño comienza con el sonido de la trompeta anunciando el Juicio Final:

Pareciòme, pues, que veia un mancebo, que difcurriendo por el aire, dava voz defu aliento á una trompeta, afeando con fu fuerza, en parte, fu hermosura. Hallò el fon obediencia en los marmoles, y oido en los muertos. Y affi al punto començò a moverfe toda la tierra, y à dar licencia a los hueffos, que anduviessen unos en bufca de otros. (293)

Estas imágenes traen a la memoria la obra de Pieter Brueghel el Viejo: *El triunfo de la muerte* (1562). Al contemplar este cuadro puede verse que el poeta madrileño ha tomado algunas de sus escenas, en concreto la del tañido de las campanas, que ya se vio en la obra de Ignacio de Ries, al igual que la muerte portando una guadaña. La parca impasible asola todo a su paso y no distingue de edades ni de clases sociales. Relata Quevedo: “Era de ver como fe entravan algunos pobres entre media dozena de Reyes, que tropeçavan con las coronas, viendo entrar las de los Sacerdotes tan sin detenerse” (296). Se observa en la obra de Brueghel a un rey agonizante mientras contempla impotente a un esqueleto llevarse sus riquezas y a otro le muestra un reloj de arena, símbolo de que su tiempo ha terminado. Otro detalle que Quevedo parece tomar del óleo del pintor holandés es el personaje del cómico o bufón del jubón ajedrezado: “Defcubierto un hombre, que eftava detras defte à gatas, porque no le vieffen; y preguntando quien era, dixo, que Comico; pero un verdugo, muy enfadado, replicó: Farandulero es el Señor” (298).



Brueghel el Viejo, Pieter. "El triunfo de la muerte". c. 1562, Óleo sobre tabla, Museo del Prado, Madrid. Imagen de Dominio Público.

Durante el desarrollo de la historia de Quevedo el narrador es testigo de cómo van juzgando uno a uno a los mortales y aquellos que no han tenido una vida recta se adentran en el infierno: "vi en una cueva honda, (garganta del Averno) penar muchos" (299), una vez más presenta similitud con el cuadro. A pesar de los elementos comunes que se hallan en ambas obras artísticas, lo que las diferencia es el tono, pues parece que en la pintura del flamenco no existe redención alguna, mientras que el relato de Quevedo concluye así: "Diome tanta rifa ver efto que me defpertaron las carcajadas. Y fue mucho quedar, de tan trifte fueño, mas alegre, que efpantado" (299). El poeta presencia que cuando llegue el final, todos serán juzgados por la vida que han llevado, y aquellos que han seguido la ley de Dios serán recompensados, pues esta es la que custodia las puertas del cielo: "Llegò tras ellos un Avariento à la puerta, y fue preguntado qua queria? Dziendole, que los

preceptos [los Diez Mandamientos] guardaban aquella puerta, de quien no los había guardado” (297).

Para Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Miguel de Mañara o Antonio de Pereda, la muerte es solo el paso que lleva a la plenitud de sus creencias católicas, pues en el s. XVII se extendió el culto al Triunfo de la Santa Cruz, que representa la victoria de Cristo frente a la muerte. Escritores como Lope de Vega reflejaron esto mismo: “Que son de Cristo Capitán del cielo / trofeos, y la muerte ya vencida. / Éstos adornan su sepulcro santo, / con estos ha ganado el cielo al suelo, / mató la muerte, y reparó al vida. (vv. 10-14). Una muestra más de cómo la temática religiosa del *Vanitas vanitatum* rompe barreras en el arte y se instala en sus diferentes disciplinas, como la pintura y la literatura. En estas páginas se han mostrado algunos ejemplos en los que el texto se vio reforzado por la imagen, y viceversa, en pos de una mejor asimilación de los símbolos macabros entre el imaginario de la época. Un hecho que facilitó difundir las doctrinas religiosas en relación con la muerte por todos los sectores de la población. Pues, la muerte fue un tema obsesivo en el Siglo de Oro y sus gentes tenían diferentes maneras de enfrentarse a ella. El paso al otro mundo dio sentido a la mayor parte de la población española y su importancia radicó en su omnipresencia, siguiendo el modelo de conducta de Cristo para dejar a un lado las vanidades terrenales, ya que estas no eran más que una ilusión y un engaño según sus doctrinas. Sin embargo, la muerte, y solo la muerte, acabaría mostrándoles la verdad.

Bibliografía

- Andrés Palos, Elena. “La cultura de lo macabro en el Barroco español: la ‘vanitas’ de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro.” *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, edición de Alberto Castán Chocarro y Concepción Lomba Serrano, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2017, pp. 419-32.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- Cepeda, Teresa de. *Obras Completas*. Edición del P. Isidoro de San José, Editorial de Espiritualidad, 1963.
- Conferencia Episcopal. *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.
- Delgado Roig, Juan. *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla*. Editorial Castillejo, Colección Sacra Civitas, Sevilla, 1951.
- Gómez Moreno, Ángel. “Revaluación de Juan de Valdés Leal: claves de ‘In ictu oculi’.” *Medievalia*, vol. 18, no. 2, 2015, pp. 369-97.
- Góngora y Argote, Luis de. *Sonetos*. Edición de Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Huesa Andrade, Francisco. “El Arte de Morir, la Imitatio Christi y el Cristo de la Buena Muerte.” *Distopia*, 2014.
- Kempis, Tomás de. *Imitación de Cristo y Devocionario*. Monte Carmelo, Madrid, 2003.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Biblioteca Nacional, 1596.

- Manrique, Jorge. *Obra Completa de Jorge Manrique*. Edición de Augusto Cortina, Espasa-Calpe, 1979.
- Mañara, Miguel. *Discurso de la verdad*. Biblioteca de Andalucía, 1778.
- Monge, Carlos Francisco. "Las sombras de la duda (Velázquez y el Barroco literario español)." *Atenea*, no. 488, 2003, pp. 135-52.
- Núñez Beltrán, Miguel Ángel. *La oratoria sagrada de la época del Barroco: doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. U de Sevilla, 2000.
- Núñez Florencio, Rafael. "La muerte y lo macabro en la cultura española." *Dendra médica. Revista de Humanidades*, vol. 13, no. 1, 2014, pp. 49-66.
- Quevedo, Francisco de. "El sueño de las calaveras." *Obras de Francisco de Quevedo Tomo I*, Edición de Henrico y Cornelio Verdussen, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, pp. 293-99.
- . *Las tres musas últimas castellanas (Sonetos)*. Edición de Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Ruiz García, Elisa. "El 'Ars moriendi': una preparación para el tránsito." *IX Jornadas científicas sobre documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, 2001, pp. 315-44.
- Salido López, J. Vicente. "La literatura doctrinal y devocional en las escuelas del Barroco español. El 'Memento mori' como materia escolar." *Hist. educ.*, U de Salamanca, vol. 34, 2015, pp. 221-43.
- Vega Carpio, Lope de. *Sonetos*. Edición de Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

---. *Pastores de Belén, prosas y versos divinos de Lope de Vega Carpio*. Edición de Enrique Suárez Figaredo, 2011.

Weisstein, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Planeta, Barcelona, 1975.



*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
“MUERTE Y SOLO MUERTE”,
NOVIEMBRE DEL 2020*

Fecha de recepción: 1/9/20
Auburn University, AL
franciscocanterosoriano@hotmail.com

***Vampirismo, sangre y perversidad:
tensiones sociales, económicas e
ideológicas en las obras “La
exangüe” (1899) y “Vampiro” (1901) de
Emilia Pardo Bazán***

Francisco Cantero Soriano

***#Sangre #Vampirismo #VampiroEspañol
#LiteraturaEspañola #Naturalismo***



**Vampirismo, sangre y perversidad: tensiones sociales,
económicas e ideológicas en las obras “La
exangüe” (1899) y “Vampiro” (1901) de Emilia Pardo
Bazán**

Francisco Cantero Soriano

RESUMEN: la irrupción en la escena literaria decimonónica de cuentos como “La exangüe”(1899) y “Vampiro”(1901) de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) demuestra un cambio de perspectiva en la narrativa española. Las obras retratan a sus personajes con un acercamiento a lo monstruoso y a lo perverso, y en ellas, el rol de la sangre y la medicina cobran suma importancia. Este artículo explora el uso y la desviación de los arquetipos góticos por la autora española, para así representar las ansiedades políticas, económicas y sociales de la España naturalista.

Palabras clave: sangre, vampirismo, vampiro español, literatura española, naturalismo

**Vampirism, blood and perversity: social, economical and ideological anxieties
in Emilia Pardo Bazan’s tales “La exangüe” (1899) y “Vampiro” (1901)**

ABSTRACT: the irruption of stories such as “La exangüe” (1899) and “Vampiro” (1901) by Emilia Pardo Bazán (1851-1921) into nineteenth-century literature embraces a change of perspective in Spanish narrative. These works portray their characters with an approach to the monstrous and the perverse, and in them the role of blood and medicine take on the utmost importance. This article explores the use and deviation of the Gothic archetypes by Pardo Bazán in order to represent the political, economic and social anxieties of naturalist Spain.

Key-words: blood, vampirism, Spanish vampire, Spanish literature, Naturalism

Vampirismo, sangre y perversidad: tensiones sociales, económicas e ideológicas en las obras “La exangüe” (1899) y “Vampiro” (1901) de Emilia Pardo Bazán

Francisco Cantero Soriano

As species vampires have been our companions for so long that it is hard to imagine living without them. They promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated in theirs and our times are inescapable

Nancy H. Traill, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of Paranormal in Literature* (1966)

El Naturalismo, movimiento artístico-literario emparentado con el Realismo, llega a España a finales del siglo XIX, junto a modelos filosóficos como el Krausismo y con autores como Emilia Pardo Bazán, Clarín o Benito Pérez Galdós. Esta nueva visión de la realidad se caracteriza por la objetividad documental, mediante el uso de la razón y la lógica más que de lo imaginativo en las artes.

“La exangüe” (1899) y “Vampiro” (1901) de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) marcan dentro del canon una diferencia sustancial, puesto que en su narrativa se atisban discursos y lecturas en distintos niveles ejerciendo un agudo planteamiento de los conflictos político-sociales de la época. Ambos cuentos retratan a sus personajes acercándose a lo monstruoso y a lo perverso, y en ellos el rol de la sangre cobra suma importancia. Estos retratos se aproximan a las convenciones

góticas tradicionales que surgen en Inglaterra y Alemania con obras como *Drácula* de Bram Stoker. Sin embargo, el presente artículo explora la lógica de la ficción, es decir, la relevancia de la figura del vampiro en los cuentos de Emilia Pardo Bazán y su función, con relación al ambiente del *fin de siècle*.

Mediante el horror y el vampirismo presentado en las obras, el objetivo del artículo es analizar el significado que estas imágenes proporcionan acerca del verdadero terror y las ansiedades de la época. Se destacan en la interpretación temas como el conflicto de clases, el desarrollo de la incipiente ciencia, la sociedad patriarcal y el problema colonial. Por tanto, la meta no es establecer un trabajo comparativo en el que se divisan las influencias de la tradición gótica en sus cuentos, sino explorar el uso y la desviación de los arquetipos góticos por la autora española, para así representar las ansiedades políticas, económicas y sociales de la España naturalista.

Antes de examinar las obras principales, es necesario mencionar el contexto social en el que se encuentra España desde el siglo XVIII. La mención a la Ilustración es fundamental para el entendimiento del imaginario de Emilia Pardo Bazán en sus cuentos. Históricamente conocida como la era de la razón, la lógica y el progreso, representa un momento clave en el que se cuestionan la monarquía y el sistema feudal que más tarde propagó la democracia y el crecimiento de la clase media (Trigo 110). Sin embargo, este nuevo movimiento cultural e intelectual que sostiene disipar las tinieblas de la ignorancia humana mediante lo racional, no parece ser suficiente para satisfacer las preguntas del ser humano al no contemplar el poder de la imaginación. Como José B. Monleón afirma “monstrosity was intrinsically attached to the principles of the order; it belonged to the self” (“A

Specter” 60). Por ello, comparar la herencia del siglo XVIII únicamente con lo racional sería dejar un lienzo a medio pintar en el que no se muestran las complejidades, las propiedades fundamentales y los conflictos de la época, puesto que de la misma manera que la luz crea sombras, la razón produce dudas.

Pongamos por caso el grabado número 43 de los *Caprichos* de Francisco de Goya. Esta obra representa la idea del nacimiento de la monstruosidad a través de la razón: “El sueño de la razón produce monstruos”. A través de su contemplación, puede interpretarse una crítica en la que el pintor retrata las amenazas que conlleva el nuevo mundo burgués. Aunque España en este momento sigue siendo la periferia de Europa y los movimientos sociales y burgueses están aún en crecimiento, Goya parece comunicar la incertidumbre ideológica, religiosa, económica y colonial



Goya, Francisco de. “El sueño de la razón produce monstruos.” grabado no. 43, *Caprichos*, 1797-1799.

que España experimenta. Lo mostrado hasta aquí supone una base en la manera de entender la narrativa de Emilia Pardo Bazán, pues cien años más tarde estos conceptos resultaron fundamentales en la reincorporación del ideario gótico en su narrativa realista, para así desarrollar un nuevo modelo de terror basado en las ansiedades finiseculares.

El análisis, por lo tanto, se centra en los textos de manera individual, puesto que la literatura fantástica “recurs in different periods, informed by the author’s historical position. Through the conventions of realistic fiction, the unreal is introduced, articulating ‘the unnameable’, and giving expression to the absent or the taboo” (Traill 7). Tras ello, se establecerán conclusiones partiendo de las características comunes en ambos textos, para así determinar los rasgos relevantes en la narrativa pardobaziana.

En primer lugar, la figura del vampiro y la enfermedad en el cuento “Vampiro” refleja las tensiones sociales de la época de Emilia Pardo Bazán y, en especial, la vulnerabilidad de la mujer en la esfera privada. La historia relata una boda entre un hombre sesentón adinerado y una joven religiosa e inocente de quince años que acaba muriendo enferma tras cuidar a su anciano marido. El cuento concluye con el marido, Fortunato, sano y sonriente buscando una nueva novia con la que casarse. Por tanto, el terror en esta historia se ejemplifica mediante tres parámetros: el marido como vampiro que absorbe la vida de la joven muchacha, la falta de seguridad de la mujer en la esfera privada y, finalmente, el terror respecto a la ciencia y la enfermedad.

Aunque en ningún momento existen referencias explícitas a *Drácula* (1897) de Bram Stoker o a la asociación del marido con un estilo de vida vampírico, la historia experimenta una modernización de las nociones góticas. Para demostrar las similitudes, a continuación se inserta una de las definiciones de “vampiro” según la experta en literatura fantástica Nina Auerbach:

oscillate between aristocracy and democracy, at times taking command with elitist aplomb, at times embodying the predatory desires of the populace at

large . . . In general, with striking exceptions vampires are male creations; their most stellar incarnations are male; but in their well-bred inhibitions, many need women to act out their natures from them. (7)

Esta definición encaja con la representación del anciano, un hombre rico, que desea casarse y “ser abrigado” por la joven. No solo la asociación de tópicos tradicionales a la figura del anciano replantea su relación con la figura del vampiro, sino que también se observa un halo de misterio a nivel léxico-semántico y mediante el recurso de la ambigüedad. Ejemplos de ello son las descripciones de la casa donde “no se entreabrió una ventana, no se filtró luz por las rendijas”, que nos vuelven a remitir al ideario tradicional, en el que los vampiros no se exponen a la luz solar (Caballal 175). También sustantivos o sintagmas nominales como “monstruo”, “sepultura”, “decrepitud”, “vaho sepulcral” colaboran en este propósito.

No obstante, es necesario clarificar que ambos cuentos se conciben entre dos términos antitéticos como son lo real y lo fantástico. De esta coexistencia emerge el concepto de “ambigüedad sin resolver” (Traill 26), el cual será determinante para entender estas narrativas: “The fantastic tries to fill the void, to imbue the meaningless with signification, not by including within reality the unreal (say, in form of vampires), but by inverting the very notions of real and unreal” (Auerbach, 6). Dicho de otra manera, el objetivo de Pardo Bazán se centra más en acomodar el mito del vampiro al mundo real, para así rellenar los huecos de lo inexplicable.

El papel de la medicina, representada por el curandero inglés en la obra, es un claro ejemplo de la inversión de la realidad, puesto que en lugar de cuidar a la joven, se alía con el viejo para así utilizar su vida y que este reviva: “puesta en

contacto su ancianidad con la fresca primavera de Inesiña, se verificará un misterioso trueque” (353). Los curanderos y médicos suelen representarse en estas narrativas con connotaciones negativas, cercanas a lo enigmático. En cuanto a su concepción, conviene subrayar que en la segunda mitad del siglo XIX, con el auge de las ciencias naturales, los investigadores prestan atención a las habilidades cognitivas del ser humano, y en este proceso empiezan a establecerse nuevas nociones de realidad junto a las ideas de Darwin. Estas nuevas corrientes de pensamiento, unidas al dogma católico de gran peso en la Península (Trigo 113), acercan el lenguaje del terror a la medicina, y por ello, empiezan a tipificarse en grandes novelas conocidas como es *Los Pazos de Ulloa* de la misma autora española, o también en la narrativa anglosajona con *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Levinson. No obstante, la narrativa y el terror español poseen un acercamiento menos monstruoso y más naturalista, posicionando la ansiedad en la propia verosimilitud.

Resulta indiscutible el valor y la importancia del título del cuento, puesto que la transfusión de energía de la joven al anciano, además de reflejar la naturaleza misteriosa del esposo, tiene implicaciones derivadas del sistema económico capitalista. Los vampiros se caracterizan por: “drink energy, emotional generosity, self control, creativity, talent, memories, even (in a recent story) as mundane a life fluid as writing time. They relish intensity and joy” (Auerbach 102). De hecho, no debe olvidarse que la historia se basa en una relación matrimonial en la que la pareja no posee amor; su énfasis radica en las diferencias de clase y en la riqueza del viejo, que tiene un poder adquisitivo alto. Así, es esta realidad social de la España del diecinueve la que permite insertar el terror mediante la concepción

heteropatriarcal de la sociedad, en la que el hombre domina y exprime a su mujer. Inés, representante de la inocencia, parece más que enamorada, comprada y cosificada. Ella pasa a ser un objeto y vive en propiedad de su marido, cuya continua demanda y necesidad acaba con su vida. La mujer (como ocurre en *Los Pazos de Ulloa*) acaba siendo la víctima en una mansión a la que pocos tienen acceso:

Agarrábase a Inés, absorbiendo su respiración sana, su hálito perfumado, delicioso, preso en la urna de cristal de los blancos dientes; aquel era el postrer licor generoso, caro, que compraba y que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya. (Pardo 353)

En definitiva, la participación del marido en la muerte de la joven, sugiere otras lecturas de la obra que son necesarias mencionar. Esta historia propone un matrimonio que era común en la España de entonces, donde la mujer representa claramente el concepto de “ángel del hogar”. De este modo la autora propone una crítica a la sociedad patriarcal, ya que el asesinato ocurre en la propia casa de la protagonista, un supuesto lugar de confort para la esposa, argumentando así la idea del hogar como un espacio incierto y de sumisión. Por otra parte, el capitalismo y la cosificación de la mujer son temas que también se encuentran muy presentes en la lectura. El marido por casarse con ella asume que “Inés era suya” (353) y el matrimonio se transforma más en un contrato de trabajo que en una relación de iguales: “Era un oficio piadoso, era un papel de enfermera y de hija el que le tocaba desempeñar” (353).

La lógica del vampiro y el significado de la sangre revelan a su vez las ansiedades políticas y económicas de la España de finales del siglo XIX en “La exangüe”. En este segundo cuento se presenta también a una mujer enferma, que por su “palidez cadavérica y sepulcral” (268) nos recuerda a las “historias de vampiros de Edgar Allan Poe” (268). Para establecer un análisis más preciso, la narración puede dividirse en dos partes, la que ocurre en España y la que ocurre en Filipinas. En la primera, se describe a una mujer que está sumamente enferma y presenta una sintomatología asociada al ideario de los vampiros, por su debilidad y aparente muerte en vida. Tras ser asistida por un misterioso doctor, se subrayan los conceptos de “vampiro”, “vampirismo” y “jugo vital”. En esta parte, resulta primordial el lirismo en el lenguaje del doctor y su carácter donjuanesco que posee, puesto que el propio misterio se articula mediante su juego con la vida y la muerte:

Otros coleccionan dijes, baratijas, cuadros, muebles, que avalora su belleza o su rareza; yo (no por caridad ni por filantropía; por «tema», por mi carácter tozudo) colecciono vidas; junto resurrecciones... Es para mí deleite refinado arrancar a la nada su presa... Me complazco en saber que gracias a mí andan por la calle más de un centenar de personas que ya tenían ganado el puesto en la sacramental. Ver a la pálida, y prometerme enriquecer con ella mi colección, fue todo uno.

Tras ello, la narración cambia de localización y la enferma se traslada con su hermano a Filipinas. Allí ambos sufren una emboscada por confiar en los trabajadores indígenas que viven con ellos. En esta segunda parte de la obra, y guardando conexión con la importancia de los fluidos en las sociedades primitivas, la sangre toma un rol especial durante este cuento. Nos encontramos ante una

historia cargada de violencia y perversidad en la que se demuestra la diferencia de clases aunada a los conceptos de sangre y raza. Esto se refleja tras el asesinato de todos los españoles y en la exangüe de la protagonista a diario para así evitar la muerte de su hermano. En este desangre, el delirio es igualado al anhelo a la patria:

cuando ya la vena del brazo, exhausta, sólo gota a gota soltaba su jugo, y el corazón desfallecía próximo al colapso mortal, en un momento lúcido, o acaso de fiebre, se le apareció España, sus costas, su tierra amada, clemente.

La historia termina con el descubrimiento del hermano ahorcado y la nueva presencia de un inesperado narrador, que relata cómo pintaría la historia de la protagonista que representa el declive de España.

Para poder explicar y entender el problema político y colonial es necesario marcar como punto de partida el año 1898, justo un año antes de la publicación del cuento analizado. Esta fecha supone para España la gran pérdida colonial de Cuba, Puerto Rico, Guam y las Filipinas por el Tratado de París, un punto de inflexión en su declive político y económico. Este contexto de incertidumbre en España sirvió para Emilia Pardo Bazán como inspiración en “La exangüe”. La autora aprovecha e introduce las ansiedades sociales, económicas y políticas derivadas de la independencia, mediante la muerte de la desangrada.

Sin embargo, no puede olvidarse que el análisis demuestra estas ansiedades a partir del vampirismo en la alegoría de esta historia. Tras la lectura del cuento, se identifican dos conceptos simbólicos fundamentales: la joven mujer como representación de España tras la pérdida de las colonias, y su continuada exangüe como símbolo del declive del país europeo como potencia colonial. En el último

párrafo de la historia, aparece el artista y comenta la obra que creará tras el cuento. En estas últimas oraciones se contemplan referencias a la bandera roja y amarilla, y de ahí la asociación de la mujer con la Península Ibérica: “Voy a hacer un estudio de la cabeza de esa señora. La rodeo de claveles rojos y amarillos, le doy un fondo de incendio..., escribo debajo “La exangüe” y así salimos de la sempiterna matrona con el inevitable león, que representa a España”(270).

De la misma manera, las representaciones comentadas cobran sentido durante toda la obra mediante la sintomatología que la protagonista padece. Es decir, el cuestionamiento de su salud se equipara con el poder y la economía de España, a través de la apariencia de la protagonista, que sufre durante toda la obra el sangrado hasta tres veces: “Todavía está descolorida; no creo que llegue nunca a preciarse de frescachona; pero ya no sugiere ideas de vampirismo...” (269).

Aunque la simbología parece clara, se encuentra inmersa en un complejo marco narrativo que también es reflejo de la sociedad. Particularmente, Tolliver señala que esta manera de enmarcar la historia y retratar a la mujer sugiere que las “anxieties about race and gender were inherent not only in the failed ‘colonial encounter’ but also in that form of artistic representation that present itself as purely ‘simbólica’” (298). Y es que la historia posee relaciones con las construcciones del género masculino y femenino en los niveles de la narración. Se encuentran, al menos, tres tipos de narradores dentro de la historia, y todos poseen género masculino. La voz narrativa es, desde el primer momento, la de un hombre que narra la historia de la exangüe. La protagonista no se pronuncia en toda la historia pero, en el momento de peligro, ella ofrece sin dudarle su sangre (o su vida) para salvar la de su hermano. Por otra parte, el doctor representa a su vez una figura

misteriosa como en el cuento anterior y también es varón, al igual que el artista final que desea pintarla. La protagonista, tras ser desangrada, ni siquiera habla, y lo último que se conoce de ella es que su historia será pintada por un pintor varón. Este recurso tan barroco y metanarrativo nos transmite la capacidad creativa pardobaciana.

Los ataques, la ira y las tensiones sociales se simbolizan en la historia mediante los asesinatos. Tanto el párroco como el hermano de la protagonista mueren a manos de los rebeldes. Durante esta parte del texto, las amenazas y los procedimientos sangrientos revelan la barbarie y la lucha entre ambas culturas, que al corresponderse con los conceptos de “colonizados” y “colonizadores” establecen un contraste de clase, que se equipara al de raza. Un ejemplo de ello ocurre cuando se describe a los indígenas como seres inferiores debido a su raza: “creían inofensivos a aquellos adormilados y obedientes indígenas, y les parecía seguro reducirlos, con solo alzar la voz en lengua castellana, a la sumisión y al inveterado respeto” (264). Por lo que la raza, equiparada a la sangre, se convierte en un elemento distintivo, que empodera y determina.

En cuanto al discurso de la sangre en este segundo cuento, se debe agregar la importancia del papel del doctor como catalizador del verdadero valor de la sangre. Desde el inicio de la historia, el médico, al describir su anemia, no hace uso de los términos científicos y, desde el primer momento, poetiza su enfermedad con adjetivos mercantilistas, ya que posee un “licor precioso”. Esta caracterización nos hace pensar acerca del papel del doctor como posible vampiro. Las referencias son bastante alarmantes y, aunque el médico afirma no ser un filántropo, remarca “Me complazco en saber que gracias a mí andan por la calle más de un centenar de

personas que ya tenían ganado el puesto en la sacramental. Ver a la pálida, y prometerme enriquecer con ella mi colección, fue todo uno” (269). Este discurso, añadido a las referencias a Don Juan Tenorio del doctor, no solo nos sirven para sexualizar el fetiche de este (coleccionar vidas de mujeres), sino para asociarlo con aptitudes vampíricas. Por estos procedimientos y su nacionalidad, el doctor es considerado como otro símbolo imprescindible en la obra, relacionándolo con el Imperio español en su edad dorada. Así, su colección de vidas se equipara a la “colección” de colonias, que contribuyen a su vez a la muerte de España (o de la joven en particular).

Rescatando la importancia de la relación de la sangre y el vampirismo con su simbolismo, las venas de la protagonista en este relato pierden sangre, lo que se paralela tanto con su energía y como con su vitalidad. De esta manera, la historia de Emilia Pardo Bazán alude repetidamente a la pérdida de las colonias, especialmente Filipinas. Mediante la lectura, se infieren las tensiones políticas, sociales y económicas a través del vampirismo moderno que se muestra por medio de la sangre y la enfermedad. Sin embargo, la lectura de la obra argumenta diferentes temas que se pueden relacionar con estudios de género, religión y teoría literaria.

A modo de síntesis final, los cuentos “Vampiro” y “La exangüe” de Emilia Pardo Bazán demuestran que la inclusión del vampiro literario no solo surge como respuesta a los avances científicos y médicos. La autora mediante estos cuentos es capaz de aunar lo real y lo fantástico, en un plano verosímil donde la ambigüedad toma relevancia, es decir, hay un acercamiento del mundo fantástico a lo real, a través de la narrativa naturalista. Para poder crear esta ilusión los vampiros en sus obras se acercan a los temores y tensiones de la época, relacionados con las

consecuencias del desastre del 98, como fueron: las pérdidas demográficas, el declive de la economía española, las críticas al sistema, el desprestigio mundial y militar y el pesimismo nacional, entre otras.

En cuanto a la expresión política, se contempla en ambas historias una representación del ideario vampírico ligada al terror y la debilidad física, mediante los cuales se explican los problemas de clase y derivados del colonialismo español. Respecto al sector económico, el vampiro se ha representado como un ser dominante relacionado en gran parte con el sistema capitalista. Y finalmente, por lo que concierne a los problemas sociales, la figura del monstruo, permite crear una narración en la que figuran temas como la desigualdad de género o el deseo sexual.

En definitiva, los cuentos analizados de la autora gallega reafirman su espíritu revolucionario y provocador. A través de la escritura, Emilia Pardo Bazán demuestra la capacidad de aunar la crítica, la realidad, la ficción y el espíritu naturalista sin abandonar su estilo directo, valiente y discreto. El cuento, parece ser para la escritora, el mejor género para deleitar y criticar a la España decaída, denunciando de manera simbólica el abuso psicológico y el desamparo de la mujer.

Bibliografía

- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. U Chicago P, 1995.
- Cate-Arries, Francie. "Murderous Impulses and Moral Ambiguity: Emilia Pardo Bazán's Crime Stories." *Twentieth-Century Literary Criticism*, vol. 188, 2012, pp. 205-10.
- Caballal, Ana Isabel. "Vampiros, caníbales y chupadores de sangre: el arte culinario gallego en la obra de Castelao." *Moenia*, no. 13, 2006, pp. 165-78.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire. Nineteenth-century Spanish Fiction by Women*. Pennsylvania State UP, 1994.
- Latorre, Yolanda. "La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán." *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Iberoamérica)*, Milenio, 1997, pp. 381-96.
- López Vale, Alma. "Encuentros y desencuentros entre históricas y meigas: una revisión de los usos y abusos." *ETNICEX*, no. 3, 2013, pp. 185-221.
- Mergal, Patricia. "Desmontando el caso de la vampira del Raval. Misoginia y clasismo en la Barcelona modernista." *Social and Education History*, no. 4, 2015, pp. 107-09. Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe*. Princeton UP. 1990.
- ."Vampiros y donjuanes: sobre la figura del seductor en el siglo XIX." *Revista Hispánica Moderna* 48.1, 1995, pp.19-30.
- Pardo Bazán, Emilia. "La exangüe." *Blanco y Negro*, no. 4150, 1899.
- . "Vampiro". *Obras completas de Emilia Pardo Bazán (Cuentos)*, Fundación José Antonio de Castro, 2005, p. 54.

- Pérez Zaragoza Godínez, Agustín. *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*. Vol. 1, D.J. Palacios, 1831.
- Plaza Müller, Elsa. "La construcción de un personaje catártico: 'La vampira del raval'. Una cortina oscura para cubrir una realidad transhistórica." *Anuario de hojas de Warmi*, no. 14, 2009.
- Pont, Jaume. *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Milenio, 1994.
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier. *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. UCLM, 2011.
- Stephanou, Aspasia. "A Ghastly Operation: Transfusing Blood, Science, and the Supernatural in Vampire Texts." *Gothic studies*, vol. 15, no. 2, Nov. 2003, pp. 53-65.
- Torres, Sara. "Sombra y asombro de los vampiros." *Nosferatu*, no. 6, 1991, pp. 50-55.
- Traill, Nancy H. *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of Paranormal in Literature*. U Toronto P, 1996.
- Trigo, Beatriz. "El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal." *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística*, vol. 2, 2002, pp. 109-34.



*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
"MUERTE Y SOLO MUERTE",
NOVIEMBRE DEL 2020*

Fecha de recepción: 16/09/20
Universidad Complutense de Madrid
csanguino.andrea@gmail.com

***Miradas hacia el suicidio en la novela
decimonónica: notas sobre La
desheredada de Pérez Galdós y
Madame Bovary de Flaubert.***

Andrea Carretero Sanguino

***#NovelaRealista #Suicidio #Bovarysmo
#BenitoPérezGaldós #GustaveFlaubert #Muerte***



Miradas hacia el suicidio en la novela decimonónica:

notas sobre *La desheredada* de Pérez Galdós y

Madame Bovary de Flaubert.

Andrea Carretero Sanguino

RESUMEN: El siguiente artículo pretende arrojar luz sobre la perspectiva que asume el escritor canario Benito Pérez Galdós en su novela *La desheredada* (1881), a través de las consideraciones que ha sufrido la tematización de la muerte voluntaria en la sociedad y su reflejo en la literatura decimonónica. A partir del análisis del personaje de Isidora Rufete, se han señalado los aspectos fundamentales que comparte con *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), pues ambas protagonistas se erigen como ejemplos clave del “bovarismo” en la novela realista europea.

Palabras clave: Novela realista, suicidio, bovarismo, Benito Pérez Galdós, Gustave Flaubert, muerte.

Glances over suicide in nineteenth-century novel: notes about Pérez Galdós’s *La desheredada* and Flaubert’s *Madame Bovary*.

ABSTRACT: The following article aims to shed light over the perspective that the Canarian writer Benito Pérez Galdós assumes in his novel *La desheredada* (1881) through the considerations that the theme of voluntary death has suffered and its reflection in nineteenth-century literature. Through the analysis of the character of Isidora Rufete, one can compare the fundamental attributes that she shares with *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert (1857). Both protagonists stand out as examples of “bovarism” in European realist novels.

Key-words: Realist novel, Suicide, Bovaryism, Benito Pérez Galdós, Gustave Flaubert, Death.

Miradas hacia el suicidio en la novela decimonónica: notas sobre *La desheredada* de Pérez Galdós y *Madame Bovary* de Flaubert.

Andrea Carretero Sanguino

“... no me resigno a mi suerte, la dudosa
compensación del más allá no me importa, quiero
que mi vida se realice plena y total aquí y ahora”

La orgía perpetua, Mario Vargas Llosa.

En 1774 se publica el *Werther* de Goethe, novela epistolar que por vez primera pone sobre la mesa la tematización de la muerte voluntaria, en este caso, por parte de un sujeto que responde por entero a la estética y el pensamiento del romanticismo alemán. Esta corriente, caracterizada por el individualismo y la rebeldía del sujeto frente al mundo, toma como modelo la exaltación de la melancolía y el suicidio que quedan plasmados en la obra de Goethe. Todo ello, unido a la angustia y el tedio, conforma lo que se denominó *le mal du siècle*¹, una concepción vital que atraviesa todo el pensamiento y el arte decimonónicos, como apunta Pablo Zambrano (“Literatura” 26). A estos rasgos particulares cabe sumar el desequilibrio social, cultural y político que supuso la Revolución Francesa, que cierra el siglo XVIII con la quiebra de la sociedad estamental conocida hasta entonces.

¹ Término acuñado por Sainte-Beuve, en su prefacio a la reedición en 1883 de la novela *Obermann* de Étienne Pivert de Senancour. Este término alcanzó el carácter de tópico literario, en referencia a la crisis de creencias y valores que se desencadena en Europa en el siglo XIX, especialmente en el contexto del romanticismo; refiere un sentimiento de decadencia y hastío, de la inutilidad de la existencia, que afectó profundamente a la sociedad por su calado en la literatura de la época.

El inicio de la modernidad llevó aparejado un cambio cultural de tal calado que trastocó la manera en que el sujeto se concebía a sí mismo a partir de entonces. Según Pablo Zambrano (“Flaubert” 173), el artista romántico asume una nueva responsabilidad sobre sí mismo como sujeto, de tal manera que el arte romántico queda profundamente marcado por una indagación en las zonas ocultas del yo. La exploración de la conciencia como eje fundamental en la labor artística del escritor, junto con el cambio de paradigma que supuso la caída de los valores sociales establecidos, “conducen inexorablemente al arte a explorar la veta más profunda de todas: el final de la conciencia, la muerte” (174).

Esta reflexión sobre las zonas ocultas de la psicología del individuo desde el terreno de la literatura permite una indagación en los intersticios de la conciencia, llevando a los escritores del momento a establecer debates morales e ideológicos en sus obras alrededor de la muerte voluntaria. A este respecto, Sara Cosano apunta dos vertientes en el tratamiento del suicidio desde el terreno literario:

En España, poemas como “El suicidio” de Agustín de Alfaro, *El romanticismo y los románticos* (1837) de Mesonero Romanos o *Todo es farsa en este mundo* de Bretón de los Herreros (1835) son tres muestras del punto de vista jocoso y satírico con el que algunos autores trataron el tema. Frente a este aspecto, el talante serio y riguroso que Galdós adoptó al plantear el suicidio en sus obras completa la cosmovisión del tema en el panorama literario español del siglo XIX. (517)

Con la entrada de las ideas sobre el realismo y, más adelante, las influencias de la escuela de Zola, la mirada de los novelistas españoles se cierne sobre la realidad para diseccionarla, estudiarla y analizar los problemas que afectan a la

sociedad española, sumida en un siglo de revoluciones y cambios que comportaron una manera muy diferente de comprender el mundo y al individuo en su colectividad. Los avances que la ciencia, la psicología y la filosofía supusieron en ese momento generaron un gran impacto en el panorama cultural, pues desde la mitad del siglo XIX, en España cambian radicalmente los motivos que articulan el objetivo y el proceso creador de la novela.

Benito Pérez Galdós con *La desheredada* lleva a cabo la materialización de muchos de esos cambios que sufre la novela en este siglo, directamente vinculados a los que atañen a la sociedad española, de tal manera que se erige como un ejemplo de la situación opresiva que puede llevar al individuo a un abismo del que no podrá regresar. A este respecto, Germán Gullón (“Originalidad y sentido” 39) apunta hacia la importancia de la dedicatoria a los maestros que abre la novela, pues ya deja ver la influencia de la filosofía krausista en un Galdós que pone toda su esperanza en estas figuras con el fin de alcanzar una cierta regeneración social. No obstante, como se observará, el caso de Isidora es particular, pues no rechaza la idea del marquesado hasta que no se despoja de su identidad, renuncia a su dignidad y lleva a cabo el suicidio social. Los mismos sueños que le dan la vida a Isidora, se la quitan.

El caso de Flaubert no difiere tanto de la protagonista galdosiana, pues de igual manera el suicidio se erige como el fatal desenlace al que llevan los delirios de grandeza de su protagonista. No por casualidad es precisamente *Madame Bovary* (1857) la novela que permitirá al autor vislumbrar el cadáver ya despojado del “carácter efectista basado en la belleza” (Aboal 35) que domina el pensamiento romántico. En el mismo estudio se apunta, como consecuencia de esta incisión en

los aspectos sórdidos de la muerte, hacia una radicalización del individualismo en el siglo XIX, que lleva a mirar la realidad “con una lente de aumento para descubrir sus más ínfimos rincones” (*ibid.*).

A este respecto, cabe pararse a reflexionar sobre la influencia que ejercieron los avances en el terreno científico, el influjo del positivismo² y de las corrientes que fomentaron el desarrollo del realismo en el siglo XIX en España, puesto que propiciaron también un tratamiento del suicidio en las obras literarias que difiere del resto de la literatura española publicada hasta entonces, tanto en los planteamientos que desarrolla como en los objetivos que persigue.

Para establecer unos antecedentes en lo que a la concepción del suicidio se refiere, tanto en lo social como en lo cultural y, particularmente, en la literatura, cabe remontarse a los textos de Rousseau y Hume, así como a su influencia sobre autores como el mencionado Goethe. Según Pablo Zambrano (“Literatura” 20), las ideas sobre el suicidio que refleja Robert Burton en su ensayo *La anatomía de la melancolía*, publicado en 1621, podrían asumirse como un precedente del pensamiento racionalista del siglo XVIII. En este análisis, el pensador inglés da cuenta de nuevos motivos que pueden llevar al sujeto a la muerte voluntaria, alegando la influencia del temperamento melancólico en las decisiones de este, de tal manera que se aleja de la consideración del suicida como un criminal, para

² Corriente filosófica que desde finales del XVIII y principalmente el siglo XIX se impone como método de estudio donde el conocimiento científico se erige como la única forma legítima de conocimiento; este se basa en la observación y en la experimentación. Esta corriente fue defendida principalmente por Henri de Sant-Simon y por Auguste Comte. Además del campo de las ciencias de la naturaleza, el positivismo fue la filosofía inspiradora del naturalismo literario en la corriente realista decimonónica. Fue precisamente Zola quien primero aplicó esta filosofía a la creación literaria mediante un sometimiento del arte a la ciencia. Puesto que las pretensiones de la novela realista y naturalista de la segunda mitad del XIX son el conocimiento profundo de los individuos con el fin de solucionar los problemas que degradan las sociedades, la filosofía positivista se constituye como el procedimiento ideal para el estudio de las mismas.

acercarse al terreno del victimismo, pues el sujeto sufre una enfermedad que requiere soluciones por parte de la sociedad.

Casi un siglo más tarde, subraya Zambrano, se publica *Exercitatio philosophia de morte voluntaria*, de Johann Robeck (1736), donde se ve reflejado un sentimiento de indiferencia ante la vida marcado por una vinculación patológica entre el suicidio y la melancolía:

la apreciación de Robeck de que el suicidio estaba ligado a un estado patológico se añadía a la de Burton y quedaba reafirmada años después por Johann Bernhard Merian, quien, pese a argumentar contra el suicidio, lo ve como resultado de una enfermedad mental. (21)

Precisamente será el pensamiento de Robeck el que determine las ideas de Rousseau y Hume que publica en 1783 el ensayo *On suicide* acerca del suicidio (*ibid.*), y serán estos planteamientos los que más se aproximen a la concepción romántica de la muerte voluntaria que encontrará su máxima expresión en el *Werther* de Goethe. A este respecto, apunta Zambrano que

frente a los razonamientos que lo veían como un acto no sólo contra el individuo mismo sino contra la sociedad en la que se inserta (desde Santo Tomás, por ejemplo), Hume ... sostiene que el suicidio evita que el hombre sea una carga pesada que evite el avance de la sociedad. ("Literatura" 22)

No obstante, como sugiere Cuevas Cervera, aunque Rousseau, Hume y los ilustrados abogaran por la libertad individual del sujeto, incluso en lo que respecta a decidir sobre la continuación de su vida, la del sujeto suicida era una posición que manifestaba el fracaso del ideario ilustrado (13).

En un contexto donde lo tétrico y lo telúrico se unen con el individualismo exacerbado, la muerte se torna como un puntal dentro de las reflexiones que conforman el pensamiento romántico. En la misma línea, el suicidio permite la evasión completa de la sociedad, consecuencia de la pugna que establece el individuo contra ella. No obstante, el racionalismo y el positivismo que determinan la manera de entender el mundo fomentan el estudio del fenómeno de la muerte desde su raíz científica y naturalista (Cuevas 15). Ilustrados y románticos muestran una idea de rechazo hacia el presente, además de una necesidad de regeneración de las sociedades; por ello, encuentran en el suicidio una respuesta a muchos de los interrogantes sociales que se planteaban entonces. Pese a la libertad individual abanderada por el romanticismo, en la segunda mitad del siglo entrarán en juego otra serie de planteamientos, principalmente los derivados de la medicina y la corriente científicista, que según Cuevas (23), reniegan de la voluntad individual en el acto suicida.

El debate que se genera en la España decimonónica alrededor de la muerte voluntaria vino propiciado por el suicidio de Mariano José de Larra. Acerca de las impresiones que este acontecimiento suscitó en la época apenas me detendré en las ideas que apunta Eloy Navarro Domínguez alrededor de las interpretaciones de Galdós. Según este artículo, en *La estafeta romántica* (1899) Galdós adelanta algunas ideas sobre la interpretación que hace del suicidio de Larra, alejándose ya de la situación particular para ampliar su alcance, haciendo del impulso que lleva a este al suicidio una actitud o pensamiento generalizado en la España decimonónica.

Según Navarro Domínguez (133), el pensamiento de Galdós está marcado por el determinismo naturalista y el simbolismo que marca el fin de siglo. Me

interesa rescatar el concepto del suicidio político, que prolifera en los textos decimonónicos y se erige como

una consecuencia de la correlación que establece el romanticismo liberal entre los pueblos y los individuos en virtud de la afirmación del valor supremo de la libertad en ambas esferas, pues tanto el pueblo como el individuo, al hallarse investidos de esa misma libertad, pueden utilizarla eventualmente en su propia destrucción. (*ibid.*)

En consecuencia, se puede argüir que Galdós entiende la figura de Larra y su suicidio como una manifestación más de los problemas de España. Es decir, el problema de la decadencia de la sociedad española no radica en las modas extranjeras que pudieron introducir obras como el *Werther* de Goethe, sino que es un conflicto propio de la población, de la degradación política y social que sufre el país en dicho momento.

No sólo la concepción del suicidio cambia en el tránsito del romanticismo al realismo, sino que la misma imagen de la muerte se ve trastocada por el influjo de la perspectiva médica en el arte decimonónico. En este sentido, tanto la *Emma Bovary* de Flaubert como *Isidora Rufete* reflejan una realidad de la decadencia y la muerte muy distintas a las que se representaban en el romanticismo. En este marco, Aboal apunta que el efecto de la muerte en las obras románticas “apenas parecía causar estragos en la belleza del personaje” (31); la idea de la muerte sucia propuesta por Ariès (470) sucede al tiempo “de las bellas muertes” (341), coincidiendo, como ya se ha apuntado, con los avances de la medicina. En consecuencia, encontraremos tanto en la obra de Flaubert como en la de Galdós una situación donde la

degradación y la muerte son vistas desde una perspectiva clínica, poniendo atención en los aspectos más bajos y repugnantes.

En su estudio introductorio a la edición de Cátedra de *La desheredada* (2000), apunta Germán Gullón que la novela moderna de la segunda mitad del XIX comienza su incursión por los cauces de lo verosímil a través de “las vías idealistas, del costumbrismo, levemente cercanas a lo palpable, a lo tipificable de lo real” (12). Galdós irrumpe en este panorama con una idea de la novela inseparable de su ideología, por lo que, mediante la reproducción de la vida social en sus textos a modo de fresco de la cotidianeidad, brinda una suerte de testimonio con una fuerza tal que permite enfocar directamente “el corazón de la realidad” (“Introducción” 13).

Subraya este estudio que ya con la publicación de *Doña Perfecta* en 1876, Galdós favorece la mayor diferenciación de las dos corrientes que surcaba la novela en ese momento: de un lado, los escritores que abogan por defender el ideal español católico, más ligado a las tradiciones y a un panorama nacional pasado que está destinado a desaparecer tras la Revolución burguesa; y de otro, los “anticlericales” donde se incluye Galdós, cuyos héroes, lejos del pesimismo de los primeros, “trabajan para el futuro, luchan por una nueva sociedad de fraternidad y justicia social” (Oleza 24). Asimismo, apunta este estudio que

La novela liberal reivindica a las minorías oprimidas. La educación es considerada como el fundamento incondicional para edificar una nueva España. Los novelistas anticlericales se conciben a sí mismos como misioneros, evangelizadores que llevan la luz allí donde sólo existe la oscuridad y la podredumbre moral. Se respira en sus novelas un utopismo de

cariz religioso: la caridad, el amor al prójimo, la benevolencia, la tolerancia, la rectitud moral, etc. En el fondo es, también, una actitud religiosa. (*ibid.*)

Con su obra, Galdós inicia un nuevo ciclo de la novela en España. Respecto al costumbrismo, el realismo del escritor canario escoge otra forma de acercamiento a la realidad y se diferencia de ello porque

buscaba las huellas individuales del contacto entre el ser humano y los problemas comunes del vivir, rechazando en cada línea precisamente lo que interesaba a sus predecesores, la descripción típica o tópica de esa relación, buscando en cambio la vida que bulle libre debajo de toda existencia. (Gullón “Introducción” 19)

De esta forma, su innovación no vino propiciada solamente por la mirada hacia la realidad. Desde la recuperación de la tradición cervantina que le permite relativizar la posición del hombre en su universo, dirige la atención “a la burguesía española de la época, a sus bondades y desequilibrios” (“Introducción” 17).

A este respecto, buena parte de la crítica ha prestado atención al papel que juega la imaginación de Isidora Rufete en el desarrollo de *La desheredada*. Se puede hablar de una interpretación³ muy extendida sobre los vínculos entre este personaje galdosiano y *El Quijote*, en tanto que ambos, negándose a aceptar el devenir de la realidad, construyen un mundo donde su desarrollo individual queda marcado por la fantasía y el alejamiento del mundo “real”. Precisamente Gullón, alude a este aspecto de la obra galdosiana: “Isidora supone la imagen de un Quijote femenino, a quien Galdós paseó por los escaparates del Madrid burgués, y del que

³ Pardo Pastor, Jordi (2000); Gullón, Germán (1982, 2000); Risley, William R. (1987); Torres, David (1976).

luego decantará otras imágenes, Rosalía Bringas, Eloísa, hasta Barbarita Santa Cruz” (“Originalidad” 41).

La importancia del discurso de la imaginación adquiere en esta novela el mismo valor que el discurso racional, de la realidad, de manera que ofrece autonomía a esta manera de ver el mundo. En cierta manera se puede entender que le da legitimidad a la fantasía de Isidora, pues esta asume su condición de marquesa como una realidad. Los planteamientos de David Torres sobre la fantasía y sus consecuencias en esta novela (1976) apuntan hacia la concepción del ensueño como el medio por el cual Isidora huye de la realidad trágica, deprimente y hostil que la rodea. Para ello, las apariencias son el elemento fundamental que enciende la mecha que lleva a la Rufete a vivir una segunda vida imaginada de acuerdo con un ideal inalcanzable por la clase media a la que pertenece en la España del ochocientos. Según este estudio, la psicología del personaje, la fe y la esperanza son los tres elementos fundamentales que articulan la estrategia evasiva de *La desheredada* (303).

El delirio de grandeza que Isidora sufre viene determinado, de acuerdo con la consideración de novela naturalista, por la herencia y el medio ambiente, además de los tres aspectos que apunta Torres en su artículo. La imaginación de Tomás Rufete, su padre, se gesta en la conciencia de Isidora como un sustento sobre el que aguantar su imaginación; por tanto, la herencia es el primero de los detonantes, unido a los comentarios del canónigo Canencia y las lecturas de folletín, tan populares en el momento (303). Isidora, instalada en Madrid, ve alimentada su ficción por las imágenes de la Castellana, los carros y las gentes con vestidos y

trajes. Su imaginación le dicta la pertenencia a ese mundo, pero la realidad va mermando sus aspiraciones, junto con su dignidad y sus esperanzas.

Pese a que en este trabajo se está tratando el problema del suicidio consumado, no se corresponde esta situación con la que encontramos en *La desheredada*. No obstante, me parece fundamental entender que la caída de Isidora Rufete supone un suicidio social; si el individuo que se da a la muerte voluntaria lo que pretende es deshacerse de su identidad por medio de la aniquilación de la existencia, en esta novela encontramos un ejemplo que, en cierta forma, casa con estos planteamientos. En este sentido, las ideas de Gabriel Cabrejas sobre el suicidio en la novela galdosiana apuntan hacia el propósito de Galdós cuando lleva a sus personajes hasta el cuestionamiento de su vida; el suicidio al que aboca el escritor canario a algunos de sus personajes está movido por una preocupación por

la responsabilidad final del sujeto por sus actos, resultado de una toma de conciencia o determinación personal de un destino contra la imposición del medio, cuyo influjo queda recortado y proscrito con la definitiva afirmación de una voluntad, aunque signifique la oclusión de la propia vida. (Cabrejas 48)

Isidora Rufete, víctima de unas esperanzas infundadas sobre su posible ascenso social como descendiente de la casa de Aransis, existe y construye su identidad alrededor de una idea imaginada, inventada, rechazando su existencia e identidad reales. Por ello, nunca reconoce que esa sea una vida que no le corresponde y, cuando lo hace, es desde la posición de negación de su identidad. Así se dirige a Augusto Miquis hacia el final de la segunda parte, cuando su suicidio social inminente es ya como apunta el título la conclusión de los Rufetes:

Así es el mundo: unos se quedan y otros se van. Yo me fui, ¿te enteras? Yo me he muerto. Aquella Isidora ya no existe más que en tu imaginación. Esta que ves, ya no conserva de aquélla ni siquiera el nombre. (Pérez 490)

No obstante, el suicidio social de esta segunda parte no es calificado como tal por el autor, que prefiere titular el capítulo decimoséptimo de la primera parte precisamente aludiendo al suicidio de Isidora (“Igualdad. Suicidio de Isidora”), pues es en este apartado donde asiste el lector a la primera pugna de la protagonista frente a la verdad de su destino. En este momento, la confirmación por parte de la Marquesa de Aransis de la falsedad del testimonio de Isidora y la consecuente negación de su estatus de marquesa convergen con los acontecimientos de la realidad social: la huida del rey lleva aparejada la alteración en las calles de Madrid por las que Isidora y José Relimpio pasean y que genera en esta las siguientes reflexiones:

El mundo era de otro modo; la naturaleza misma, el aire y la luz eran de otro modo. La gente y las casas también se habían transformado; y para que la mudanza fuera completa, ella misma era punto menos que otra persona. (Pérez 270)

Párrafos después se hará realidad el suicidio de Isidora, pues habiendo perdido toda esperanza en la Marquesa de Aransis, se lanza a los brazos de Joaquín Pez, agotando los últimos atisbos de dignidad:

Al penetrar en las calles bulliciosas, cuya vida y animación convidan a los placeres y a intentar gratas aventuras, sintió la joven que se amenguaba su profundísimo pesar, como el dolor agudo que cede a la energía narcótica del calmante. Se sintió halagada por el contacto de la sociedad; percibió en su

cerebro como un saludo de bienvenida y voces simpáticas llamándola a otro mundo y esfera para ella desconocida. Y como la humana soberbia afecta desdeñar lo que no puede obtener, en su interior hizo un gesto de desprecio a todo el pasado de ilusiones despedazadas y muertas. Ella también despreciaba una corona. También ella era una reina que se iba. (274)

Apunta Francisco Caudet que, en las novelas de Galdós, Madrid funciona como “un microcosmos metonímico-alegórico” (64) de la capacidad destructora de la sociedad española. El discurso de Madrid, como reflejo de esa sociedad, era un discurso también dirigido contra la Restauración (66). Así, una vez despojada de su quimérica corona, en la segunda parte Isidora da cuenta de su caída “con vuelo de pájaro”, como augura Miquis, pues “de todos modos y por todas partes se puede ir a la perdición, lo mismo por el suelo polvoroso que por el firmamento azul” (Pérez 485).

Isidora Rufete es uno de los ejemplos donde la pugna entre los condicionantes herencia-medio, la voluntad y las decisiones del personaje lo superan; la degradación que sufre la protagonista de *La desheredada* no la lleva a la restauración de su identidad anterior ni a conseguir una nueva, va más allá de la pérdida de la dignidad y la posibilidad de un futuro esperanzador. Es decir, el comportamiento la protagonista no cambia en aras de una adaptación al medio, sino que lucha contra ese medio circundante, contra esa sociedad burguesa a la que no pertenece y, por esa falta de adaptación, acaba deshaciéndose incluso de sí misma, renegando de su identidad individual, dejando de ser Isidora Rufete. A tal efecto cabe destacar las palabras de Ricardo Gullón sobre el capítulo que cierra esa primera parte y que supone el final del folletín que Isidora construye en su cabeza:

En el capítulo siguiente se «suicida» Isidora. Es decir, destruye la imagen de la joven pobre y decente, llamada a claros destinos, negando la figura ideal que en su segunda vida había forjado. Le queda la primera, la realísima y desde ahora un poco más sórdida que vivirá en la segunda parte, en la novela de verdad, donde sus fantasías seguirán, pero desangradas, como si mantenerlas fuera terquedad y no convicción. (244)

El caso de la muerte figurada de Isidora, como apunta María Aboal, es producto de la indagación en un conflicto constante en la conciencia de los personajes que pueblan la obra galdosiana. Tras la aniquilación de la primera Isidora, marquesa de Aransis, por las circunstancias de la realidad y el desencanto al que le llevan sus fantasías cuando se reconocen como tales, coinciden con la patología del *bovarysimo* (144).

Si bien Flaubert publica su *Madame Bovary* en 1857, cuando en España la corriente realista no había alcanzado aún su culmen, la construcción de esta novela en el ocaso del romanticismo, permite al autor francés indagar en la exploración de la conciencia individual, que en dicho periodo adquiere “un afán de trascendencia evidente y obsesivo” (Zambrano, “Flaubert” 174), pero que, en *Madame Bovary*, desaparece o se ridiculiza. En este sentido son claras las coincidencias con la obra galdosiana que en estas páginas se han analizado, pues, aunque Isidora Rufete se aleja de la rebeldía y el hedonismo románticos que sí posee Emma Bovary, en la construcción identitaria de ambas entra en juego la condición de “la mujer ‘bováryca’”. Según el artículo de Pardo esta idea se corresponde con estas protagonistas en tanto que define a “aquella que se refugia en un mundo de fantasía para apartarse por momentos de la acuciante y opresora realidad, cultivando

actividades ajenas a las habituales” (293), cuyo desarrollo individual está marcado por la “experiencia de un medio hostil, que se identifica con lo provinciano, y ante el cual sienten una reacción de superioridad que las coloca . . . en una absoluta ‘soledad moral’” (*ibid.*).

Ambas viven una realidad que difiere de la objetiva, y es precisamente esto, unido a las consecuencias que trae el capitalismo a la modernidad, lo que aboca su pugna al fracaso. Subraya además este artículo que tanto Emma como Isidora son:

dos personajes que han nutrido su imaginación desbordándola con novelas románticas y de folletín, aunque la formación de Emma sea más completa (*Paul et Virginie*). Son una especie de Quijote, pasándose las noches de claro en claro leyendo e imaginando. Pero al punto que la imaginación traspasa la barrera y se convierte en realidad surge lo que denominamos ‘bovarysismo’, porque los actos humanos muestran un señalado *modus operandi*. (305)

Como conclusión, me permito rescatar las consideraciones de Gustavo Correa sobre el bovarysismo en la novela decimonónica española porque, a pesar de los años que separan la publicación de las dos obras y las evidentes diferencias que existen entre los objetivos y estrategias de sus novelas, tanto Flaubert como Galdós han sido lectores de Cervantes. En consecuencia, la estructura de sus novelas se aleja de lo arbitrario y ambos asumen “la función de hacer poética la realidad vulgar situándola frente al mito, con el fin de destruirlo al mismo tiempo que lo reabsorbe” (25).

Tras estas palabras, se puede argumentar que el suicidio en la novela realista del siglo XIX, figurado o literal, pretende arrojar luz sobre conflictos sociales que van más allá de la oposición liberalismo-tradicionalismo, pues la situación que viven las

dos protagonistas se lee inevitablemente como un fracaso del progreso de la sociedad prometido con las revoluciones, de un lado; y de otro, de la degradación moral y física a la que lleva contemplar la realidad bajo los visos de la imaginación, en definitiva, el idealismo que tanto criticó el realismo europeo. Desde la alteridad, empujadas por una sociedad que no les augura satisfacción vital alguna, Emma Bovary e Isidora Rufete asumen el suicidio como la única salida a su desesperada situación:

En este sentido, todas nuestras heroínas acaban, de un modo u otro, en los brazos de la prostitución, es decir, venden su cuerpo o su alma a alguno de los amantes con los que se abandonan. Así pues, Isidora no se suicidará de forma evidente como lo hace Emma, aunque al abandonarse a la prostitución se produce una especie de suicidio moral, espiritual e, incluso, físico. (Pardo 305)

No obstante, Galdós, a diferencia de Flaubert, sí otorgará a todas las Isidoras la posibilidad de redimir sus pecados y restituir su identidad gracias a la moraleja que cierra la novela:

Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fieis de las alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera. (Pérez 503)

Bibliografía

- Aboal López, María. *La muerte en Galdós*. U de Alicante, San Vicente del Raspeig, 2015.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Edición de Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1983.
- Cabrejas, Gabriel. "Galdós y el suicidio." *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 1, 1991, pp. 47-61.
- Caudet, Francisco. *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. Ediciones de la U Autónoma de Madrid, Madrid, 1995.
- Correa, Gustavo. "El bovarysmo y la novela realista española." *Anales galdosianos*, no. 17, 1982, pp. 25-32.
- Cosano Laguna, Sara. "La atracción del abismo en Galdós: el suicidio en *La estafeta romántica*." *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 2, 2011, pp. 517-45.
- Cuevas Cervera, Francisco. "Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, U Cádiz, no. 14, 2006, pp. 11-41.
- Gullón, Germán. "Introducción." *La desheredada*. Cátedra, Madrid, 2000, pp. 9-60.
- . "Originalidad y sentido de *La desheredada*." *Anales galdosianos*, no. 17, 1982, pp. 39-49.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Taurus, Madrid, 1987.
- Navarro Domínguez, Eloy. "La detonación y sus ecos: algunas interpretaciones políticas del suicidio de Larra en la literatura española de los siglos XIX y XX." *Estudios sobre literatura y suicidio*, Alfar, Sevilla, 2006, pp. 123-72.

- Oleza, Joan. "Realismo y naturalismo en la novela española." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.
- Pardo Pastor, Jordi. "El bovarysmo en la novela decimonónica." *Cuadernos de Investigación filológica*, vol. 26, 2000, pp. 291-312.
- Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Risley, William R. "La Desheredada, el «nuevo Galdós» y el comienzo de la gran novela española de la década de 1880." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1987, pp. 197-212.
- Torres, David. "La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada*." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1976, pp. 301-07.
- Zambrano Carballo, Pablo, "Literatura y suicidio: breve historia del debate." *Estudios sobre literatura y suicidio*, Alfar, Sevilla, 2006, pp. 13-42.
- . "Flaubert y Dostoievski: suicidio, trascendencia y cambio de paradigma." *Estudios sobre literatura y suicidio*, Alfar, Sevilla, 2006, pp. 173-201.



REVISTA ÍMPETU, NO. 5
“MUERTE Y SOLO MUERTE”,
NOVIEMBRE DEL 2020

Fecha de recepción: 2/09/20
Universidad Complutense de Madrid
sergmont@ucm.es

***Análisis del concepto de la muerte en
la lírica de Emilio Prados***

Sergio Montalvo Mareca

***#EmilioPrados #Muerte #Poesía
#Generacióndel27 #Filosofía***



Análisis del concepto de la muerte en la lírica de Emilio

Prados

Sergio Montalvo Mareca

RESUMEN: Este artículo analiza la importancia de la muerte en la poesía de Emilio Prados. Prados es una de las figuras más complejas, interesantes y, a la par, menos estudiadas de la Generación del 27. El exilio, la violencia de la Guerra Civil, los terrores nocturnos que sufrió en la infancia y la enfermedad respiratoria que padeció durante toda su vida hacen que la muerte sea un elemento de acusada presencia en su poesía. Sin embargo, este concepto de la muerte difiere de la tradición literaria española. Para el autor, la muerte se combina con la concepción cristiana del fin de la vida, con la filosofía oriental y con las principales corrientes filosóficas de la modernidad. Como parte de la metodología de este trabajo, se relacionan sus poemas con aquellos aspectos de su biografía que ayudan a explicar la poética del autor.

Palabras clave: Emilio Prados, muerte, poesía, Generación del 27, filosofía

Analysis of the concept of death in the poetry of Emilio Prados

ABSTRACT: This article analyzes the importance of death in the poetry of Emilio Prados. Prados is one of the most complex yet least studied figures of Generation of '27. The exile, the violence of the Civil War, the night terrors he suffered during his childhood and the respiratory illness he suffered make death a prominent element in his poems. However, this concept of death differs from the Spanish literary tradition. For the author, death fuses the Christian conception of the end of life with Eastern philosophy and with the main paradigms of modern philosophy. As part of the methodology of this work, his poems are related to those aspects of his biography that help to explain the poetics of the writer.

Keywords: Emilio Prados, Death, Generation of '27, Poetry, Philosophy

Análisis del concepto de la muerte en la lírica de Emilio Prados¹

Sergio Montalvo Mareca

Emilio vivía la muerte

María Zambrano, *El poeta y la muerte* (1989)

La poesía de Emilio Prados Such (Málaga, 1899) puede definirse como una de las más ricas, complejas e interesantes del panorama lírico español del siglo XX. Sin embargo, y a pesar de la reciente proliferación de estudios en torno a sus versos, la figura del poeta malagueño todavía se encuentra lejos de recibir la acogida de la que sí gozaron otros de sus compañeros de la afamada Generación del 27. En palabras de Francisco Chica, una de las figuras que más ha estudiado la obra pradiana:

En cierto sentido (y sin negar el peso y el valor objetivo de algunas de las aproximaciones críticas que se le han dedicado) cabe decir que estamos aún deambulando ante lo que puede considerarse el pórtico de entrada a su obra (14).

La falta de estudios críticos puede deberse, y con bastante probabilidad, a la complejidad de su poesía. Como señala Patricio Hernández (64-65), para encontrar su lugar como poeta, Prados experimentó con todo tipo de registros, estilos e influencias. Cultivó la poesía pura siguiendo la estela de Juan Ramón Jiménez,

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

después la surrealista para más tarde desembocar en una poesía política y comprometida y, finalmente, culminó su poética con su experiencia en el exilio. Ni la propia María Zambrano, amiga y admiradora del poeta, se sintió preparada para escribir sobre él en la antología *Poetica del Novecento italiano e stranieri* que estaba preparando Elena Croce: “Pues, Emilio, además de esas infandas interrupciones, tengo miedo a escribir sobre tu Poesía. Tengo miedo. Sí. Lo tengo. Temo no poder, como nunca he temido. Ya ves...” (Valender et al. 647). El respeto que la filósofa profesaba hacia Prados era tal que solo logró escribir sobre él tras su muerte, cuando redactó *El poeta y la muerte*, donde defendió a su amigo frente a los clichés que lo describían como un hombre solitario, ajeno a todo cuanto lo rodeaba (Berrocal 441-44).

Un buen número de los trabajos que pretenden explicar la figura del poeta malagueño lo hacen a través de los restos de su correspondencia. La imposibilidad de volver a España tras su llegada a México como exiliado hizo que Prados se refugiase en la comunicación por cartas como única manera de mantenerse ligado a sus seres queridos. La prosa de sus epístolas, distintamente de lo que pasa con sus versos, es humana, cercana y cariñosa (Jiménez 112). Sus interlocutores se refieren a Prados como un hombre que indagaba en la esencia de todo cuanto lo rodeaba y que pretendía conocer el mundo para, después, poder explicarlo en su poesía. De ahí procede el epíteto con el que lo bautizó Antonio Carreira: “Prados fue poeta *full time*” (246). Junto al análisis de la cartas, la otra línea de apoyo para desentrañar la ardua labor creativa del poeta andaluz pasa por la consulta de una colección de notas y reflexiones literarias que recopiló Sanchis-Banús para su edición de *La*

pedra escrita (Berrocal 352-53). Estas notas se conocen coloquialmente como “papeles”².

Además del interés por el pensamiento humano y por la metafísica, la vida de Emilio Prados estuvo condicionada por otros agentes, especialmente de carácter médico. Desde la infancia, sufrió una enfermedad en los bronquios que arrastró durante el resto de su vida y que lo obligó a pasar largas temporadas ingresado en centros hospitalarios —como en el sanatorio suizo de Davos Platz, donde estuvo un año durante su adolescencia— o, en el mejor de los casos, recluido en la cama. Además, dicha afección obligaba al poeta a suspender *sine die* tanto su labor profesional (ora poeta, ora impresor) como cualquier otro tipo de intención personal. Por otra parte, durante la infancia, Prados experimentó algunos ataques de terror nocturno causados por el miedo a la oscuridad. Estos ataques de pánico se mantuvieron, aunque mermados, durante su madurez, generando en su mente cierta preocupación. Esta llegó a su poesía, aunque convertida en un interés especial por el instante nocturno³.

Estos dos factores, los terrores y la patología respiratoria, provocaron que el poeta se sintiese desde muy temprano fuertemente vinculado a la muerte, como él mismo reconocía: “El recuerdo primero que tengo es el de estar siempre a punto de morirme” (Prados, *Poesías* xiv). Por ello, la muerte es uno de los ejes sobre los que orbita toda su poesía, fruto de esa obsesión. Lo cierto es que su vida se vio marcada por varias tragedias en numerosas ocasiones. La primera, la muerte de su

² Sobre los “papeles”, véase la monografía de Blanco Aguinaga (1967), responsable de su compilación y clasificación.

³ Sobre la importancia de los elementos nocturnos en la poesía de Emilio Prados, véase Garrido Moraga (2001).

padre, en 1934, que causó en la familia Prados Such una fuerte crisis económica y que obligó al poeta a vender la célebre Imprenta Sur. Tras esta, llegaron la de su madre, en 1946, y la de su hermano pequeño, Manuel, que falleció en 1959 como consecuencia de un accidente de tráfico. Ambos sucesos afectaron gravemente al poeta andaluz, que no había vuelto a ver a su familia desde su marcha a México en 1939 como exiliado, y generó en él una profunda depresión marcada por la sensación de soledad, de miseria y de olvido. Así lo narra en una carta inédita fechada el 9 de julio de 1959 a uno de sus mejores amigos, Bernabé Fernández-Canivell (Jiménez 128):

Bernabé: Pasa un día y otro, y cada vez me siento peor, más destrozado. Se ha muerto Manolito y se me ha muerto mucho más de lo que nadie piensa. No lo puedo recordar como a un hermano, eso lo harás tú. Yo lo tengo en mí vacío como a un hijo doloroso. ¡Qué horroriza! Sé que mi vida ahora va a cambiar, ha cambiado ya para siempre. . . . Quiero que digas que a nadie ni aquí ni ahí voy a mandar nada sobre Manolito. Comenzarán los homenajes, etc. Que hablen de nosotros, Manolito y yo juntos. Yo no quiero más que tenerlo vivo. Adiós. Escíbeme si quieres y si no ¡se acabó! ¡Me acabé con Manolito! Adiós.

La progresiva pérdida de familiares y amigos, y especialmente su exilio en Hispanoamérica, contribuyeron a crear una soledad casi permanente para Emilio Prados, quien tuvo que aprender a vivir en ella⁴. Este aprendizaje comenzó temprano, pues él mismo en una carta a Sanchis-Banús del 4 de junio de 1958 le

⁴ Las pérdidas de amistades fueron tan numerosas como importantes para el autor. Remito, por ser la más significativa, a la de Federico García Lorca y al trabajo de Reina (1984) sobre el poema que Prados le escribió *in memoriam*.

cuenta cómo desde la infancia “fue formándose en mí el deseo de soledad” (Sanchis-Banús 67). Durante su juventud, y a pesar de los lazos que trabó en la Residencia de Estudiantes, tampoco sintió un arropo mayor: “Sigo más aislado cada vez (aunque también, este aislamiento lo sentí al estar con mis amigos de generación). Realmente no me entendía con ellos. En el sentido afectivo sí; pero tampoco siempre, ni con todos, esa es la verdad” (Sanchis-Banús 89-90). No obstante, sería el exilio el que sentenciase la añoranza del autor malagueño, convirtiendo este en lo que Díaz de Guereñu denominó “una forma radical de ausencia, que le encaminó a su madurez expresiva” (56-57). No obstante, convirtió su soledad en una necesidad para la creación poética: solo cuando se encontraba sin nada a su alrededor lograba comprender la realidad. A través de esta idea, es posible dilucidar cómo para Prados lo material supone una distracción respecto de lo abstracto. Así lo describe en la tercera composición del poema “Tres canciones”, perteneciente a *Mínima muerte*:

Me pierdo en mi soledad
y en ella misma me encuentro,
que estoy tan preso de mí mismo
como en la fruta está el hueso.
Si miro dentro de mí,
lo que busco veo tan lejos,
que por temor a no hallarlo
más en mí mismo me encierro.

. . .

que solo quiero alcanzarlo
cuando esté libre del cuerpo.
Hoy mi soledad me basta,
que en ella sé lo que espero,
lo que por ella he perdido
y lo que con ella tengo. (*Poesías Completas* I 804-05)

En esta misma teoría sobre la importancia de la soledad para la creación de su poesía incide Elena Reina cuando señala que Prados necesita la “soledad total, sin movimiento, porque en este estado de interioridad nada es necesario: la soledad será el centro de la plenitud” (*Hacia la luz* 112). María Zambrano también se refiere a la soledad del poeta como uno de los detonantes para la creación lírica y, a su vez, vincula soledad y muerte en un mismo binomio: “La soledad de Emilio Prados era quizá la del exiliado total, aquel que se aparta del lugar propio para quedar a la intemperie, entre cielo y tierra, sin clase social de origen y sin ninguna otra cosa, sin asidero, como si empezase a nacer cada día” (72).

A través del análisis de la soledad han aparecido algunas claves del pensamiento pradiano que están directamente relacionadas con la muerte: el concepto de ausencia total, la plenitud, la inmovilidad, el hallazgo de lo oculto... La lírica de Prados se identifica, en su mayoría, por la búsqueda de un todo inalcanzable entendido desde una doble perspectiva: filosófica y católica. Zambrano describió la vida y la obra de su amigo Emilio como: “Su ‘camino’ era el de ir a hundirse más allá del nacimiento; allí donde cuerpo y alma comienzan a separarse, a no reconocerse apenas. . . . buscaba la unidad de su ser en la unidad del ser del

universo” (141). Zambrano fue una de las personas que mejor descifró el misterio poético del poeta malagueño y que describió con mayor acierto su vínculo con la muerte. Se trata, pues, de un binomio que no estaba marcado por la manera tradicional de entender la muerte como fin de la vida, sino donde una y otra quedan hermanadas. Así lo expone en el prólogo a la edición de *Circuncisión del sueño* (5). La labor de la filósofa malagueña adquiere un elevado interés en tanto en cuanto se ocupa de aquello de lo que:

la crítica ha evitado adentrarse en ello por el carácter hermético de su lenguaje, pero que adquieren todo su sentido si se analizan desde la cosmovisión de Prados que ve al ser humano como signo o indicio del Ser. (Hernández 68)

Para tratar de comprender la compleja relación que establece Prados entre la vida, la muerte y el universo resulta útil acudir a su biografía. Gahete sugiere que la enfermedad respiratoria y su flaca salud generaron, desde temprano, una obsesión por la muerte (153). Lo cierto es que estos elementos no están presentes, al menos de manera relevante, en sus poemarios de juventud, donde el protagonismo recae en la sensualidad y el erotismo. A partir de la década de los treinta, Prados comenzará una conversión cristiana, que, como bien matiza Cano en el prólogo a *Cartas desde el exilio*, no se debió a ningún tipo de herencia cultural o familiar (Prados 14-15). El poeta, a través de la búsqueda de Dios, quería conocerse mejor a sí mismo, apagar el desasosiego que sentía ante la inmensidad del universo y alcanzar el consuelo para la soledad que le sobrevino tras su partida a México. Así, Prados supo fundir la poesía y la religión en un solo cuerpo y en torno a él encontró

su refugio. Así se lo narró a Carmen Saval Prados en una carta fechada el 5 de septiembre de 1946:

La poesía me hizo ver que ella es, como decía Jesucristo, el Reino de Dios que está en nosotros mismos. Así, ¿cómo es posible que muera en Él? . . . La Poesía, nuestra Poesía, que es la vida misma: su luz, ella es la que nos salva hoy, ayer, en el futuro, dentro de su tiempo hermoso en el que nos hace sentir que nada muere, que nadie muere. (*ibid.*)

La concepción cristiana de la muerte como vehículo para la unión con Dios también se encuentra presente en su poética, aunque se hace más explícita en sus últimos poemarios, especialmente en *La piedra escrita* (1961), donde la influencia bíblica se advierte ya desde el título. El Dios de Prados es un ente infinito y, a la vez, está formado por cada uno de los seres humanos que integran el universo. Estos, que no son infinitos ni libres, pues están encadenados al mundo material, sienten vergüenza ante su creador por no ser eternos. Comienza entonces todo un proceso de desarrollo cuyo objetivo no es otro que el de acercarse a Dios, logrando así la perfección. Llegar junto a Dios equivale a formar parte de él, a ser él; se alcanza la eternidad. Esto se refleja en el fragmento de los papeles que recoge Hernández: “El hombre evolucionando progresivamente hacia Dios, llegará a Él, a ser en Él, como Él, Vida Eterna . . . La resurrección de la carne es la total espiritualización de la materia” (71). En la poesía de Prados subyace un fuerte componente de influencia cristiana que, a su vez, se combina con los diferentes postulados filosóficos de la modernidad. Tampoco deben quedar fuera de sus influencias las menciones a la cultura oriental, esencialmente a las prácticas de concentración como el budismo zen, y al concepto de Divinidad invisible a través de la cual el poeta explica el

universo (Chica 30). Como consecuencia de esto, la idea de la muerte que aparece en sus poemas posee determinadas peculiaridades fruto de la mezcla de ideologías y dogmas. Se sustenta sobre dos argumentos fundamentales: la muerte supone una de las mitades del círculo del universo, que es infinito, y desempeña una función liberadora.

La primera de estas ideas hace referencia a la concepción cíclica del universo que se advierte en la poesía de Prados y que pudo ser fruto de las enseñanzas krausistas de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Según esto, el sujeto va identificando, progresivamente, todo aquello que está a su alrededor, adquiriendo conocimiento y experiencia. Después, tras la muerte, y de acuerdo con esta doctrina, “volverá al mundo de la armonía, enriquecida por sus propios actos” (Chica 30). El segundo argumento, que interpreta el fallecimiento como una liberación, es de ascendencia neoplatónica; adviértase la tendencia constante de esta poética a enfrentar el mundo sensible y el mundo abstracto (ininteligible). A este último se accede tras dejar atrás ligaduras materiales. Sirva el poema X del segundo libro de *Signos del ser* (1962), como explicación a este párrafo. Los primeros versos reflejan cómo las experiencias y los conocimientos penetran en el yo poético hasta fundirse con él. Después, fruto de ese trance, se alcanza la armonía. El aviso de una muerte próxima es constante en la composición y se manifiesta a través de la elección del léxico: ‘dejar’, ‘ley de vida’... Por último, los dos versos finales recogen el concepto de integración:

Bueno, sí, me visitan, se van, vuelve,

Me cruzan, me alimentan, me devoran.

No hay paz. Sin relación, se ha desatado

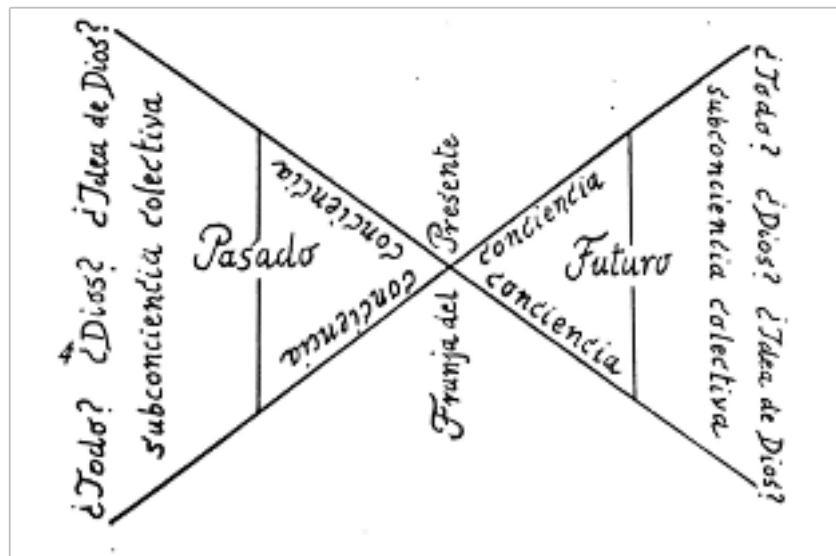
Y queda en mí la vida. La armonía
Es fuerza externa que me da su gracia.

. . .

Y sigo. Tal vez pronto he de dejar
Mi relación consciente y, lo elegido,
Libre de mí será mi propia herencia
Y gracia en propiedad de la armonía.
Abierta en ella —externo, sin sentido:
Ley de vida en acción nueva mi fuerza—,
Si el que la flor me trajo me comprende,
Lleno estará de mí, lleno de él mismo. (PC II 902)

Para entender esta visión positivista de la muerte, resulta ineludible analizar la concepción que tiene el malagueño del universo. Este es global e infinito, por lo que no tienen cabida en él las nociones de pasado y futuro. Como representa de manera sobresaliente Sanchis-Banús en su edición de *La piedra escrita*, el presente no equivale a un punto en mitad del pasado y el futuro, sino que es un tiempo total o, con mayor precisión, una sucesión imparabile de presentes. Este presente total estaría situado en el punto donde convergen las aspas de una cruz, mientras que las nociones de pasado y futuro partirían de él hacia los extremos, generando así un círculo que simule la continuidad del universo. En este hipotético círculo no hay divisiones, solo integración e infinito. A través de este esquema, es posible comprender que para el pensamiento pradiano la muerte no se identifica con ningún

final, por lo que no debe temerse. A continuación se muestra el dibujo que adjunta Sanchis-Banús para ilustrar su tesis (183):



El razonamiento del editor parte de una carta fechada el 17 de abril de 1958 que el poeta manda a su hermano mayor, Miguel. En ella, sintetiza su concepción del universo y de la muerte:

La muerte es un río de vida que desemboca en el centro de nuestra cruz momentánea y continua . . . Y naturalmente, este río de vida que llamamos muerte, si lo pudiéramos recorrer en sentido inverso, por lo que se ha dado en llamar tiempo pasado, describiría . . . un círculo que nos haría volver a nosotros mismos por el tiempo futuro. (*ibid.*)

Contrariamente a lo que cantaba Manrique en sus *Coplas* (ca. 1476), el río vital de Prados va a dar a la eternidad. Desde esa atalaya metafórica, el poeta contempla el mundo sin tener que estar sujeto a las limitaciones espaciotemporales que imperan sobre el resto de los mortales. De acuerdo con la filosofía de Heráclito,

uno de los máximos referentes de Prados para entender el mundo, todo comienza y acaba en el mismo punto, por lo que la muerte solo supone un elemento más en el *continuum* que es el universo.

Según Emilio Prados, el ser humano debe completar un itinerario que consta de tres muertes diferentes, aunque no deja de existir en ninguna. La primera llega con el nacimiento. El poeta concibe la llegada al mundo como una muerte cegadora que impide ver la realidad (el mundo ininteligible). La segunda no sucede en todos los casos, pues no es tanto una muerte como un asesinato. El individuo debe escapar del yo de su primer nacimiento para poder comprender el mundo sin los límites materiales. Solo tras matar a ese primer yo es posible acceder a la creación poética. Así, quienes han logrado esta segunda muerte —que son los poetas— tienen como misión trasladar la realidad al resto. La tercera y última se corresponde con la muerte tradicional, aquella cuyo significado implica el abandono del cuerpo físico. Para el poeta andaluz, cuando el sujeto muere, abandona la prisión que le impide la contemplación del universo. Solo entonces, cuando ha superado los límites terrenales, pasa a formar parte del infinito y de Dios. Una vez superadas las tres muertes, “será el hombre universal que ha superado la visión producida por la apariencia de sí mismo” (Reina, *Hacia la luz* 213). Para personificar su teoría, el poeta andaluz recurre al símbolo de la rosa, a la que canta en su poemario *Mínima muerte* (1944):

La rosa tuvo tres muertes:

La que vino a ser la rosa,

La que se fue y la presente.

Luego la rosa nació
Del anillo de sus muertes,
Sobre la mano De Dios.

¡Feliz quien su rosa siente! (*PC* II 813)

En la última composición de *Río natural* (1957), “Prófugo del cielo”, el yo poético cuenta en primera persona su experiencia mortal. El poeta escucha una llamada que procede del cielo, que más tarde confirma que es Dios, que lo llama por su nombre, “Emilio”. Los versos finales suponen la integración del yo en el propio Dios, convirtiéndose el sujeto en un “hombre sin muerte”, pues ya ha trascendido los límites humanos y se encuentra en la esfera divina. En el poema abundan las referencias cristianas al fin de la vida (“cielo”, “luz”, “llamada de Dios”...), pero no por ello debe pasar inadvertida la carga filosófica de dos de los versos: “Ahora sí, desvelado / de mi naturaleza:” (589). En ellos reside uno de los fundamentos de la poética pradiana: la vida actúa como un velo sobre el ser humano que le impide conocer la naturaleza —entiéndase por ello el universo— e, incluso, tener conciencia de su propio ser. Por lo tanto, debe escapar de ella para alcanzar la felicidad, que aparece representada a través del recurso final de la exclamación:

Porque el cielo, de luz
mi sombra ha fecundado...

Llamó en la tierra:

“¡Emilio!...”

...

Ahora sí, desvelado

de mi naturaleza:

dentro de mí se forma

la historia de mi vida

. . .

Fuera y dentro de mí

oigo decir:

“¡Emilio!”

Miro a Dios...

Sobre el cielo,

alguien me llama:

“¡Emilio!...”

. . .

¡Muerta escapa la luna

desde un hombre sin muerte

que ha comenzado a ser

Emilio en Dios continuo! (*PC II 587-90*)

En conclusión, este artículo confirma que el concepto de ‘muerte’ en la lírica de Emilio Prados nació a través de sus vivencias personales y, como estas, fue evolucionando con el tiempo. Tuvieron una relevancia especial todos aquellos episodios en los que el poeta sufrió experiencias traumáticas, por ejemplo, los diferentes ingresos hospitalarios que le causó la grave enfermedad bronquial que arrastró a lo largo de su vida, la pérdida de familiares y amigos muy cercanos o la absoluta soledad en la que vivió tras su destierro en el continente americano. El

poeta, quizás como mecanismo de defensa ante el dolor, liberó la idea de la muerte de todas las connotaciones negativas que, desde la tradición, se le habían adjudicado; después le otorgó un nuevo enfoque para terminar fusionando esta obsesión por la muerte con la totalidad de su poesía. De esta manera, Prados logró la catarsis, pues solo a través de la muerte el ser humano es capaz de acceder a un plano superior, caracterizado por ser eterno e infinito, allá donde el individuo pasa por formar parte de Dios y del conjunto del universo.

Bibliografía

- Berrocal Betés, Alfonso. *Razón poética: un estudio genético de su construcción (La poética de Emilio Prados y el pensamiento de María Zambrano)*. Tesis doctoral. U Autónoma de Madrid, 2008.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Lista de los papeles de Emilio Prados*. The Johns Hopkins Press, 1967.
- Carreira, Antonio. "Emilio Prados: las dos versiones de *Jardín Cerrado*." *Creneida*, vol. 2, 2014, pp. 246-57.
- Chica, Francisco. "Emilio Prados: Cuestiones esenciales." *Emilio Prados. Un hombre, un universo*, Centro Cultural Generación del 27, 2000, pp. 13-33.
- Croce, Elena. *Poetica del Novecento italiano e stranieri*. Einaudi, 1960.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel. "Emilio Prados: el sentido de la ausencia." *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las primeras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1994*, El Colegio de México, 1991, pp. 49-62.
- Gahete Jurado, Manuel. "Memoria de la muerte en la poesía de Emilio Prados." *Emilio Prados. Un hombre, un universo*, Centro Cultural Generación del 27, 2000, pp. 148-65.
- Garrido Moraga, Antonio. "Notas a la lírica de Emilio Prados." *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, vol. 2, 2001, pp. 23-34.
- Hernández Pérez, Patricio. "Los límites del lenguaje poético en las poéticas de Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados." *Huarte de San Juan: Filología y Didáctica de la Lengua*, vol. 11, 2011, pp. 57-72.

- Jiménez Tomé, María José. "Emilio Prados a la luz de la correspondencia con Bernabé Fernández-Canivell. Desde mi cuartito." *Emilio Prados. Un hombre, un universo*, Centro Cultural Generación del 27, 2000, pp. 111-29.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Edición de C. Díaz Castañón, Madrid, 1993.
- Prados, Emilio. *Cartas desde el exilio*. Prólogo de J. L. Cano, Pre-Textos, 1981.
- . *Circuncisión del sueño*. Prólogo de M. Zambrano, Pre-Textos, 1981.
- . *La piedra escrita*. Edición de J. Sanchis-Banús, Castalia, 1990.
- . *Poesías completas*. Edición de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, Aguilar, 1975.
- Reina, Elena. *Hacia la luz. Simbolización en la poesía de Emilio Prados*. Biblioteca Hispanoamericana y Española de Ámsterdam (BHEA), 1988.
- . "Lo órfico y lo elegíaco en el poema de Emilio Prados: 'Estancia en la muerte con Federico García Lorca'." *Anales de Literatura española contemporánea*, vol. 9, no. 1-3, 1984, pp. 29-48.
- Sanchís-Banús, José. *Correspondencia (1957-1962)*. Edición de J.M. Díaz de Guereñu, Pre-textos, 1995.
- Valender, James et al. *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*. El Colegio de México, 2008
- Zambrano, María. "El poeta y la muerte. Emilio Prados." *España, sueño y verdad*, Siruela, 1994.



*REVISTA ÍMPETU, NO. 5
"MUERTE Y SOLO MUERTE",
NOVIEMBRE DEL 2020*

Fecha de recepción: 7/9/20
Investigador Independiente
eli.maíquez22@gmail.com

***La vida, el dolor y la muerte: la
necesidad de contar en El dolor de los
demás***

Elisabeth Maíquez Sánchez

***#EscriturasDeYo #MuerteComoLeitmotiv
#Escritura #Dolor #NecesidadDeContar***



La vida, el dolor y la muerte: la necesidad de contar en

El dolor de los demás

Elisabeth Maíquez Sánchez

RESUMEN: En el ámbito de las escrituras del yo, *El dolor de los demás* (2018), de Miguel Ángel Hernández es una obra difícil de catalogar; se podría definir, dependiendo de la corriente crítica a la que se atiende, como una autoficción o como una novela autobiográfica. Sin embargo, al margen de los criterios genológicos, este trabajo abordará la muerte como *leitmotiv* de la novela, con el objetivo final de entender la manera en que un hecho trágico del pasado condiciona la vida del autor-narrador-personaje. A su vez, ahonda en la escritura como medio legítimo para canalizar el dolor y entender la importancia del respeto en el dolor de los otros. De esta manera, el autor utiliza la propia palabra como elemento para conocerse a sí mismo y acercarse a los demás.

Palabras clave: escrituras del yo, muerte como *leitmotiv*, escritura, dolor, necesidad de contar.

Life, Pain and Death: The Need to explain it all in *El dolor de los demás* of Miguel Ángel Hernández

ABSTRACT: *El dolor de los demás* by Miguel Ángel Hernández is a novel difficult to assign to a subgenre within the writings of the self the debate still stands whether it is more of an autofiction or autobiographical novel. Despite its vague placement among subgenre, this article will focus on death as the prime leitmotiv of the novel, specifically how a tragic event from the past determines the future of the hybrid autor/narrator. In addition, Hernández delves into writing as a legitimate means to channel pain and underscore the importance of respecting that of the pain of others. In this way, the autor uses each word to further understand himself and become closer to others.

Keywords: writings of the self, death as leitmotif, writing, pain, need to tell

La vida, el dolor y la muerte: la necesidad de contar en *El dolor de los demás*

Elisabeth Maíquez Sánchez

El punto de partida de este artículo se sitúa en la presencia de la muerte como tema principal de una novela que aúna dentro de sí diferentes cuestiones que se persiguen desde la crítica literaria. *El dolor de los demás* (2018) es una novela de difícil asignación a un subgénero determinado dentro de las escrituras del yo, en las que autor, narrador y personaje se funden en un mismo sujeto. Se puede concebir como una novela autobiográfica, como un diario íntimo o como una autoficción. De esta forma, el autor introduce elementos propios de la crónica, la metaficción o la novela de no ficción; además, las numerosas influencias a las que hace referencia explícita en la obra dejan entrever la miscelánea teórica de la que bebe. Tal es su relación con el género presentado que uno de los personajes llega a decir que se trata de “un *A sangre fría* murciano” (Hernández 225), haciendo ver la semejanza que podría guardar la novela de Hernández con la de Truman Capote. En cuanto a su construcción narrativa, también se mencionan las figuras de Carrère, Javier Cercas o Piglia.

En primera instancia, se presentan aquellas teorías que podrían acotar la constitución de la obra desde el punto de vista de la narración y de la estructura. Se parte del “yo” como ente que escribe, narra y participa de los hechos que se cuentan, pero la historia —como se desvela desde el principio de la novela— nace de un hecho real concreto que determina la vida y la obra del autor. Este momento trágico que rescata al novelista se convierte en el epicentro de una historia envuelta por las dudas morales que despierta la recreación y la resurrección del dolor.

Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977) permite que el lector se sumerja en el proceso de creación de la novela, al mismo tiempo que narra la historia del asesinato que su mejor amigo —el Nicolás— cometió en la Nochebuena de 1995, cuando acabó con la vida de su propia hermana —la Rosi— y después se precipitó por un barranco, quedando así infinitas preguntas sobre el porqué del acto criminal. El Nicolás —y lo que hizo— parecerá el objetivo claro de un autor que no puede, en principio, desligarse de la subjetividad, pero hacia el final de la obra, su mira telescópica dará un giro que pondrá de manifiesto la figura de la Rosi como verdadera protagonista de la historia. En este análisis y en la progresión de la narrativa, el discurso se construye a través de los conceptos del punto ciego, la escritura por necesidad y la legitimidad de los hechos, que serán los ejes del estudio.

La literatura española actual cuenta con una serie de autores que se valen del género escritural del yo para crear sus obras desde los límites entre la ficción y de la vida. En cuanto a la autoficción, el crítico francés Doubrovsky la definió como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (en Casas 7); de esta manera, y contradiciendo a Lejeune, apostó por un pacto de ficción en el que se podía aunar la figura del autor, narrador y personaje. La frontera entre la autobiografía y la autoficción queda hoy muy alejada de la nitidez teórica que defienden estudiosos como Ana Casas:

La progresiva ampliación del espacio autobiográfico que venía fraguándose desde finales del XIX, así como su colonización de la novela, fomentaron la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema

episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa. (Casas 10)

Por su parte, Manuel Alberca determina que “el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa” (en Amo 394). A su vez, destaca Íñigo Amo que este resultado puede llevar a considerar una obra como propia de la “autoficción biográfica” o de la “autoficción fantástica” y la posible confusión que puede darse entre ellas, aunque el proceso narrativo de cada una sea muy distinto (Amo 395).

Esta novela, como apunta Pozuelo Yvancos, sigue la estela de otras contemporáneas donde se manifiesta “la necesidad de contar la vida, y quizás de entenderla mientras se hace. La necesidad de conocerse” (“Miguel Ángel Hernández, contar y entender la vida”). La muerte, que determina la vida de Hernández, aparece desde las líneas de apertura de la siguiente manera:

Han entrado a la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás. Es lo primero que oyes. La voz que te despierta. La frase que ya nunca podrás olvidar. (Hernández 13)

Estas palabras se irán repitiendo a lo largo de la novela como si de una letanía se tratara, como un lastre del que el autor quiere desprenderse con la escritura de la obra: “Hace veinte años, una Nochebuena, mi mejor amigo mató a su hermana y se tiró por un barranco . . . Esa frase contenía una historia. El pasado del que toda mi vida había intentado escapar” (Hernández 16-18). Esta enunciación se

sitúa en un tiempo presente, pues la obra intercala capítulos en los que se rescata la memoria del suceso veinte años atrás, y los del tiempo presente en los que el autor muestra las diferentes vicisitudes, tanto personales como burocráticas, por las que pasó en el proceso de composición de la novela. Desde el presente, Miguel Ángel Hernández recorre los lugares del pasado —su pasado— entrevistando a las personas que conocieron a la víctima y al verdugo, a los hermanos, a su propio amigo. La narrativa podría entenderse como un viaje de catábasis hacia el momento tragedia mediante los relatos de la gente del pueblo, sus propias vivencias con Nicolás y las entrevistas que la televisión y los periódicos regionales recogieron del suceso que marcó el resto de su vida y que, a modo de escudo, quiso dejarlo en una memoria postergada en el olvido.

Javier Sánchez Zapatero (2019) le da a la novela una dimensión confesional argumentando que el autor relata en la obra la decisión que tomó de alejarse de sus raíces. La huerta murciana se convierte en el cronotopo que determina a los personajes que viven en ella, un espacio del que el Hernández adolescente sueña con salir:

Eso era yo. Un gordo que leía en un mundo en el que nadie lo hacía. Porque en mi casa no hubo libros hasta que yo comencé a traerlos . . . Lo pienso ahora y creo que esa imagen condensa mis dos mundos. El mundo de debajo de la colcha del sofá y el mundo de afuera. El universo de los libros y la vida de la huerta. El territorio hacia el que quería huir y el espacio en el que me había tocado vivir, un mundo viejo y pequeño, cerrado y claustrofóbico, un lugar donde pesaba el aire. (Hernández 19-20)

El escritor presenta la idiosincrasia de la huerta y cómo esta determinó la manera de enfrentar el crimen y el suicidio de su mejor amigo. La búsqueda de respuestas lleva al narrador a encontrarse consigo mismo y con la vida compartida con Nicolás. En otras palabras, el lector asiste al proceso de construcción de una novela autoconsciente mediante las reflexiones y descubrimientos que Hernández transita desde el presente trayendo una y otra vez los ecos del pasado: “Tampoco lograba reconstruir lo que alguna vez sentí por Nicolás. Cuánto lo quise, lo importante que fue para mí, lo que supuso saber lo que había hecho, lo que significó perderlo para siempre” (Hernández 103). En este empeño por recuperar el pasado, el autor se enfrenta a una dificultad moral al tratar la relación y los sentimientos que tenía hacia Nicolás. Estos están marcados por el dilema existencial de distanciamiento de su pasado al que ya no pertenece, pero del que no puede olvidarse, haciendo que dichas vivencias conformen la persona que es actualmente. Además, el fuerte vínculo que mantiene con su familia lo pone en continuo contacto con el pasado al que perteneció.

En *El dolor de los demás*, Pozuelo Yvancos subraya la presencia de lo que Cercas definiera como “punto ciego”. Dicho término hace referencia a las preguntas que un autor debe hacer para llegar a la “verdad” de la novela; sin embargo, el punto ciego actúa como un agente que imposibilita las respuestas a esas preguntas. Miguel Ángel Hernández comienza haciéndose cuestiones sobre el crimen cometido por Nicolás y cuál habría sido el móvil. Estas dudas empiezan a fraguarse desde el momento en el que encuentran a Nicolás en el barranco. Los padres de los fallecidos creen firmemente que alguien ha entrado en la casa, ha matado a la Rosi y ha secuestrado al Nicolás, pero la gente del pueblo ya habla de asesinato:

Alguien lo ha llevado allí en el coche. Eso es lo que intentas pensar. Pero ya no puedes hacerlo. Por mucho que te esfuerces. Por mucho que quieras. Ya no imaginas a Nicolás en el asiento de atrás, amordazado, indicando el camino. O en el asiento delantero, con una pistola apuntando a su cabeza y conduciendo hasta la tierra del campo. No. En tu mente Nicolás conduce solo. En tu mente, él aparca el coche, abre la puerta y comienza a correr. Nadie se lo ha llevado. Nicolás ha escapado. Intuyes la razón, pero aún no quieres asumir el porqué. (Hernández 109)

A lo largo de la novela, el autor avanza en la investigación del crimen llevando a cabo una estructura dual:

Se integran la historia del crimen —lo ausente, solo conocido por la víctima y el criminal, envuelto en el misterio en este caso por la ausencia de ambos— y la historia de la investigación —lo presente, conocido por el investigador y los lectores, repleto de dilemas en este caso por las implicaciones personales. (Sánchez 193)

Sin embargo, esta obra no llega a ninguna conclusión con respecto al asesinato; Miguel Ángel Hernández decide no continuar con el propósito de conocer por qué su amigo mató a su hermana, cómo lo hizo, cuántos golpes le había asestado hasta matarla, si eran verdad las habladurías o si Nicolás había intentado abusar de su hermana. Ante esta decisión del autor, se genera el punto ciego de la novela que conlleva un cambio de dirección y apunta hacia un nuevo objetivo: la Rosi. Rescatar a la víctima de ese “no lugar” está estrechamente ligado al punto ciego, ya que este “exige que el misterio que había conducido toda la trama quede

finalmente sin resolver, mejor aún, no se quiera resolver” (Pozuelo, “El punto ciego” 38).

En los últimos capítulos, pertenecientes a la parte quinta llamada “El dolor de los demás”, Hernández focaliza la atención en la figura de la Rosi —tras verla en una fotografía de la infancia—, pero ya no como la hermana de su amigo, sino como mujer asesinada, como la víctima que fue:

Sentí la punzada de la imagen en el cuerpo. Y no pude escapar a lo que requería de mí. Abrirme a su memoria. Tratar de conocerla. Para que nunca más fuera solo una sombra. Para poder volver a mirar la fotografía y saber que detrás de aquella figura había una vida. Una existencia arrancada de cuajo. (Hernández 246)

Para llegar a la Rosi, el autor se valdrá de la memoria de su prima Sole, quien fuera su mejor amiga. Tras la conversación con este personaje, Hernández saca la siguiente reflexión: “Ella había sido una historia, un cuerpo lleno de emociones, una vida. Y él, mi amigo, Nicolás, la sombra que lo había arrebatado todo” (261). De esta manera, el escritor-narrador se introduce en el dolor de los demás y se posiciona ante una serie de dudas morales, entre lo que está bien y lo que está mal, al escribir sobre el dolor de los otros. Por esta razón, Hernández parte del ensayo de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás* y de la premisa de esta: “La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos” (en Hernández 11). Esta problemática precipita al autor a una suerte de abismo cuando se encuentra con el hermano de Nicolás ya teniendo en marcha la escritura del libro:

Creo que aquella noche decidí que jamás intentaría hablar con él de lo que hizo Nicolás, que no hurgaría en su herida y que nunca trataría de derribar el muro que había construido. Y también fue entonces cuando me pregunté si podía escribir sobre su pasado y al mismo tiempo respetar su dolor. (Hernández 67)

En relación con este principio, Pozuelo Yvancos asegura que hay una necesidad de contar que legitima la escritura de la obra y que la convierte en una especie de *bildungsroman* del escritor donde “el curso del aprendizaje no es la biografía, o los sucesos, sino la condición y la posibilidad de la escritura de ficciones para decir la vida, para atrapar la verdad de ella” (“El punto ciego” 39). El lector asiste a ese proceso de aprendizaje de una novela metaliteraria por los límites “tanto de la escritura como de la memoria, por las trampas del recuerdo” (Pozuelo, “El punto ciego” 39). Se dan en ella las características propias de la “autoficción biográfica” (Alberca 4) que sella un “pacto autobiográfico” (Leujene en Alberca 5). Esta historia parte de un hecho real en busca de la verdad, pero que se crea mediante una mirada subjetiva y se abre paso a la ficción:

Mi amigo mató a su hermana y se suicidó. Eso ocurrió. Eso me destrozó. Eso no es ficción. Ahora bien, el modo en que lo narro, la manera en la que reconstruyo lo sucedido, la transcripción de las conversaciones, lo que yo pienso acerca de ese hecho comprobable ya está en el ámbito de la imaginación. Y, claro, escribir es inventar. (Hernández en Anzacot, 2019)

Esa ficción nace de la fragilidad del recuerdo y de las evocaciones a un pasado desde una visión personal, sobre todo en lo que a la persona de Nicolás se refiere: “Era nuestro amigo. Y eso será así para siempre” (Hernández 81). La

memoria del autor está estrechamente vinculada a la existencia de Nicolás, a todo lo que conocía de él, y a todo lo que no: “Y a cada uno de los recuerdos, también, siempre, la mancha de la noche en que sucedió la tragedia, la oscuridad de un crimen, como un cuchillo, cortando el flujo de la memoria” (Hernández 99).

La muerte, como elemento omnipresente en la novela y en la vida, se presenta como un debate ético en el momento en el que se decide hablar de ella. ¿Hasta qué punto es lícito escribir sobre un hecho traumático? Esta pregunta perturbará a Miguel Ángel Hernández durante todo el proceso de creación de la obra; sin embargo, como ya antes se apuntaba, él encuentra en la escritura una forma de sanación de sí mismo que legitima su dolor y la forma de enfrentar su pasado: “Desde el principio, intuía que escribir esta novela iba a ser también un modo de buscarme” (Hernández 189). Lo que se traduce en escribir de su dolor para llegar al de los otros, traer la muerte al presente para sanar. Un pasado, una muerte y una vida que no solo le pertenece a él, pero que sí le permite tratarlo como algo propio: “Lo personal y lo colectivo se funden así en la obra, en la que Hernández habla de sí mismo para hablar de los demás” (Sánchez 192).

A modo de conclusión, es inevitable que la vida y la literatura se unan fraguando una alianza indisoluble e imperceptible para el lector. Cada línea de literatura es un instante de vida y viceversa, como bien apunta Miguel Ángel Hernández, quien ha sabido llegar a los límites de una y otra forma de vivir. Al exponer su pasado y su dolor que, en definitiva, también es de los otros, nos ofrece la posibilidad de revivir la culpa, la soledad y el desamparo de la pérdida, pero también nos hace partícipes del desasosiego que conlleva cargar con el peso de una historia que pertenece a un colectivo. La necesidad de escribir para sanar las

heridas de un pasado que vuelve en forma de recuerdos, para tratar de curar los avatares y enhebrar las vidas de un universo que nos presenta en la huerta. La legitimidad del dolor y la expresión de este suponen para la humanidad —para quien tenga la virtud de la moralidad— un dilema sobre el que se asientan las teorías de la memoria y de la posmemoria, lo que está bien y lo que está mal para tratar el recuerdo, pero también para el respeto hacia el otro. Cada persona accede a la sanación de una manera distinta, cada uno gestiona el dolor como quiere —o como puede— pero lo que sí es cierto es que este es inherente a la propia existencia humana. La terapia a la que acude nuestro autor para tratar su dolor es la escritura, dándole a esta el valor de la defensa de lo propio, de algo tan íntimo y tan universal como son la vida, el dolor y la muerte: “Y entenderás por primera vez lo que importan las palabras. Las que duelen y las que salvan. Las que se escriben en un cuaderno y las que se dicen al oído. Las que se guardan en el alma y las que tardan media vida en llegar” (Hernández 305).

Bibliografía

- Alberca, Manuel. "Umbral o la ambigüedad autobiográfica." *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, no. 50, U. de Málaga, 2012, pp. 3-24.
- Amo, Íñigo. "El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción." *Revista Signa*, no. 18, 2007, pp. 393-95.
- Anzacot, Nuria. "Miguel Ángel Hernández: 'Este es el libro por el que me convertí en escritor'." *El Cultural*, 2019.
- Casas, Ana. *La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales*. U. de Alcalá, Madrid, 2011.
- Hernández, Miguel Ángel. *El dolor de los demás*. Anagrama, Barcelona, 2018.
- Pozuelo Yvancos, José María. "El punto ciego de *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández." *Ínsula*, no. 869, 2019, pp. 36-43.
- , "Miguel Ángel Hernández, contar y entender la vida." *ABC*, 2018.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Una novela de vida: *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández." *Rassegna iberistica*, no. 42, U. de Salamanca, 2019, pp. 189-96.

LE CHAT NOIR



CÉSAR GUESSOUS
SACRISTÁN Y MARIBEL
ZAFRA PÉREZ

Ajuste de cuentas

Cuando las autoridades llegaron al lugar de los hechos, se quedaron ojipláticos por la escabechina que allí se había producido en lo que, al parecer, había sido un velatorio. Las primeras pesquisas apuntaban a que el fuego, que había calcinado prácticamente toda la casa, había sido provocado y ningún miembro de la familia se había salvado de la quema. Nadie excepto él. Porque, a pesar de la virulencia del incendio, aquel nonagenario seguía tumbado en la única esquina del salón que, milagrosamente, no había sido pasto de las llamas. Tenía las manos cruzadas a la altura del pecho, el maquillaje intacto y los zapatos impolutos; seguía enfundado en su elegante traje de domingo con su corbata de la suerte anudada al cuello y, lo más extraño de todo, mantenía una expresión beatífica en su cincelado rostro.

Sálvese quien pueda, César Guissous Sacristán

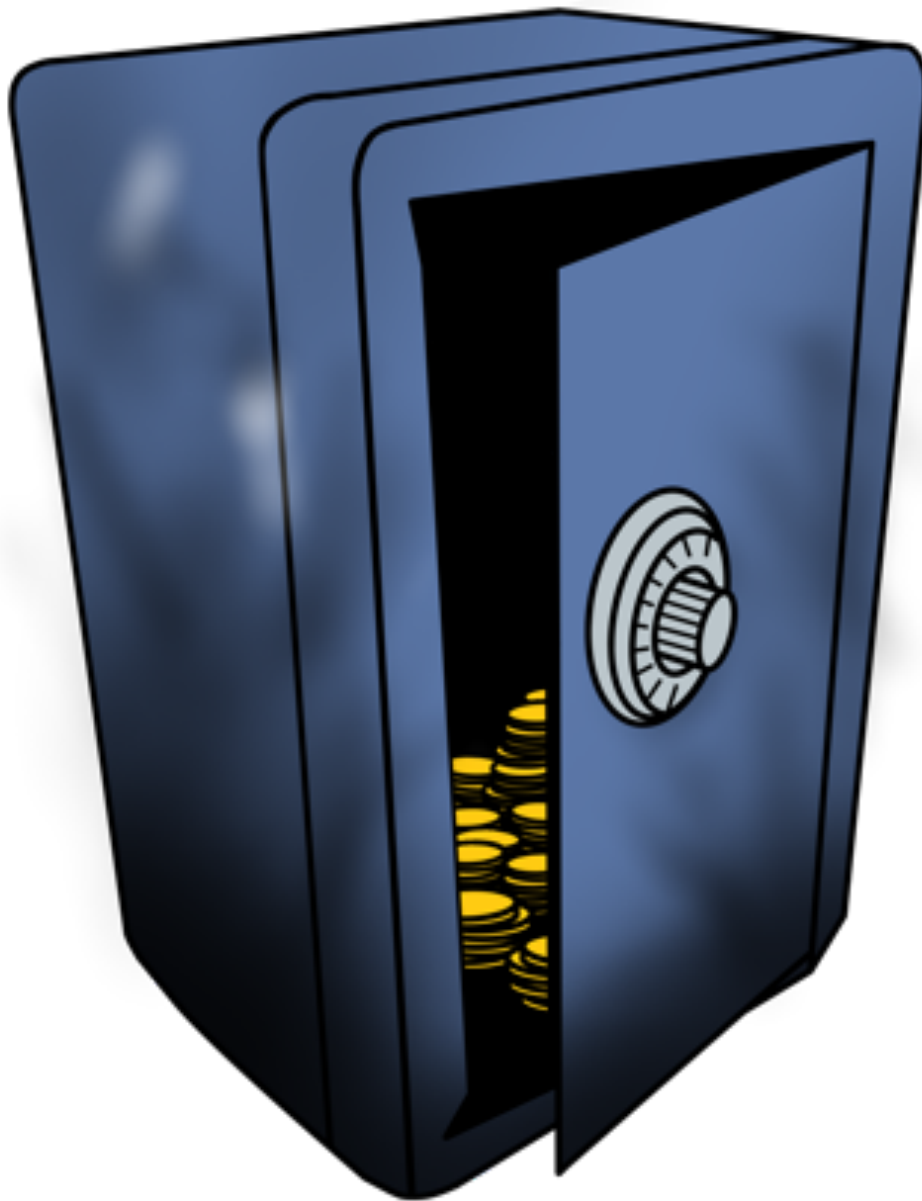


Ilustración de Maribel Zafra Pérez, para “Ajuste de cuentas” en *Sálvese quien pueda*



DISTRITO ACTUALIDAD

La sangre de las mujeres (2019) de Nieves
Vázquez Recio

Vázquez Recio, Nieves. *La sangre de las mujeres*. Espuela de plata, 2019

Noelia Avecilla Blanco

*Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y
náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía.*

Xavier Villaurrutia

Vivir, acordarse o volver a pasar. Por el corazón. Un continuo echar la vista atrás y agarrar de la memoria los relatos oídos en la infancia. Darse cuenta de cuánto pesan los recuerdos que entrevera la muerte. Y la sangre con todas sus terribles y benditas connotaciones. En esta línea se desarrolla *La sangre de las mujeres*, una novela de Nieves Vázquez Recio escrita durante diez años, donde la autora ha sabido establecer estrechas sinergias entre sus recuerdos y la ficción literaria. Un libro que bien podría ser todos los libros a su vez, por tanto cuanto evoca.

No falta la muerte en una obra que como su título bien indica, está bañada por la sangre. Así se refleja en un prólogo marcadamente poético donde se da a conocer la muerte de uno de los personajes clave: Malaq. Y de pronto, “Todo arde, todo desaparece. Te has despertado de una noche de sueños inciertos, tambaleantes, y has oído en la radio la lejana noticia de su muerte” (Vázquez 9). Un relato prolongado que se abre hacia todos los acontecimientos del mundo, “algo así como después de una guerra” (11). Y es que la guerra será el trasfondo del que ya

vienen de vuelta todos los personajes. Una circunstancia que se asienta como un eco en la vida de ellos, pues todos tienen algún caído en la guerra, o un sobreviviente de la misma que se extiende por sus días como una serpiente trastornada.

Se ha cometido un intento de asesinato y esto perturbará sobremanera al niño chivero que contempla cómo sale a borbotones la sangre de la muchacha. Desde el primer momento, la sangre hace acto de presencia, y lo hace en asociación a una mujer. Una mujer no tiene miedo “porque es mujer” (15) tal y como cree Malaq. Y la sangre, que parece que nunca llega —como la de esa niña que día tras día espera espantada la primera mancha— en contraposición a la que se derrama como un manantial de miseria y tragedia —la muerte de Nora, que deja a su paso un charco de sangre y la cara atónita de sus hijos—. Las mujeres tienen un papel fundamental en la obra, al igual que lo han tenido siempre en todos los aspectos de la vida. Es por ello que tras estos relatos se palpa un discurso de empoderamiento femenino.

Y por supuesto, los libros, que no pasan desapercibidos en estas líneas. Es así como el niño chivero se encuentra un día con el maestro que le dice “toma y lee” —o si lo preferimos “tolegué, tolegué”— y añade: “¿Eh rapaz, es que no sabes latín?”. Que bien pudiera evocarnos aquel “¿Qué hay Gorrión? Espero que este año podamos ver por fin la lengua de las mariposas”. Porque no podía faltar en una historia con resonancias de la guerra, la figura del maestro que guía y enseña. Y al que tristemente se recuerda como a un fantasma: “No digas en el pueblo que me has visto, te dirán que ha sido un fantasma” (22).

Por otro lado, está *la niña*, protagonista y narradora de muchos de los sucesos que siguen. Una niña que “tenía zapatillas de cartón, pero sonreía feliz”, que en cada dedo de su mano portaba una caballa cogida por las branquias, y que cuando el sol despuntaba “hacía brotar destellitos de plata de sus manos marinas”. Era entonces una infancia marcada por el trabajo prematuro y la miseria. Así como por las conversaciones escuchadas de soslayo donde se entreveraba la palabra ‘guerra’ como en esos días que “la niña esperaba con terror desde el miércoles, llorando, su padre hablaba de la sangre, de que el río bajaba lleno de sangre y de que eso era la guerra” (41).

No son pocas las vivencias de una niña llamada Isabel, que también juega, dice mentiras piadosas y es, en ocasiones, presa de los remordimientos. Como los que le sobrevienen de aquel día en el que da unos mordisquitos al plátano de su amiga Joaquinita —que estaba muy enferma y murió poco después—. Porque es cierto que todo arde y está destinado a la más profunda de las miserias, donde ya están rotos los sueños, los mantones de manila y las sábanas de Holanda. Barriendo la suerte de una época condenada a morir, enferma o de hambre, porque al fin y al cabo, “la guerra lo había roto todo” (63) y solo queda:

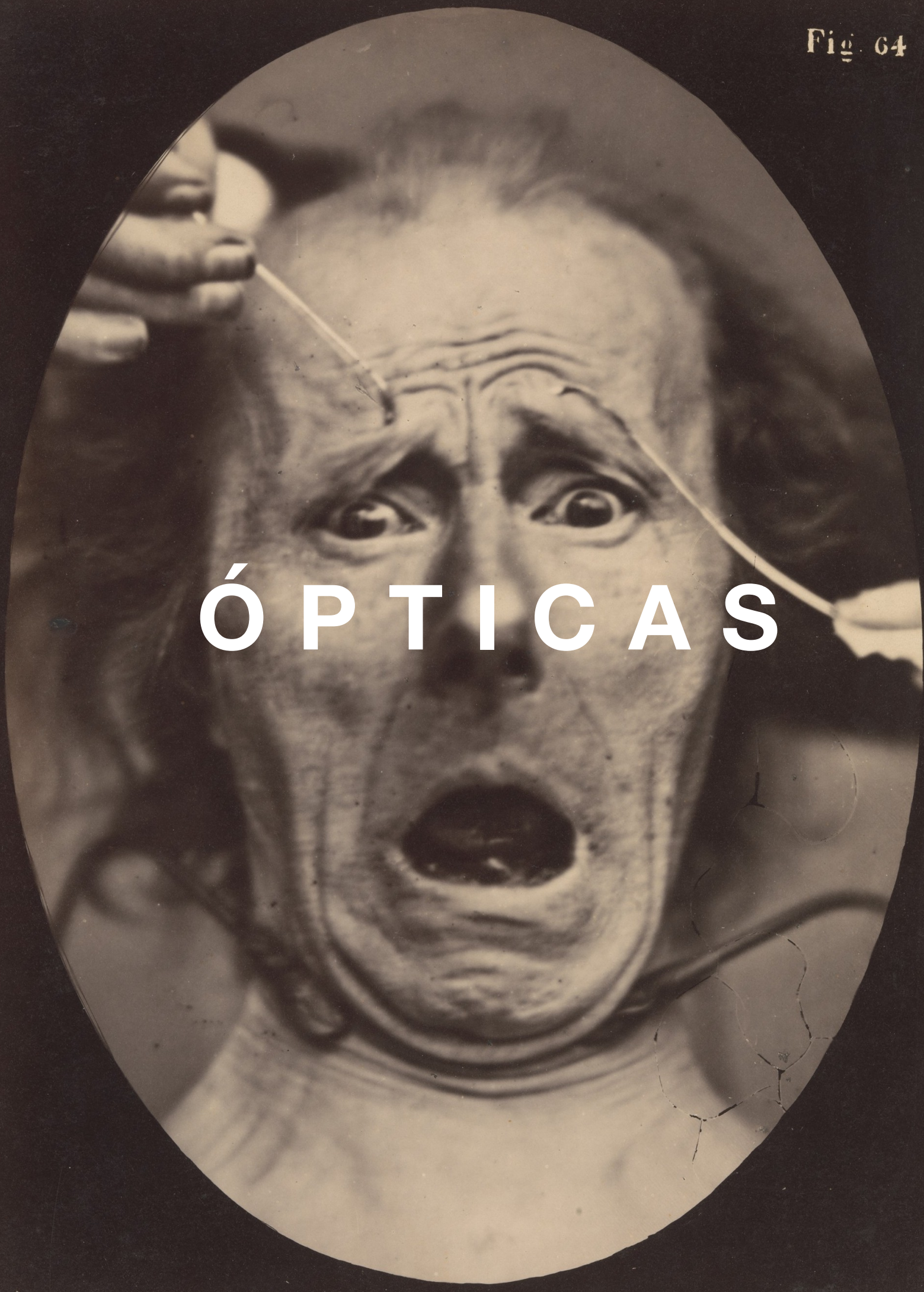
Dormir para quitarte el hambre. Te comes el caliche, rascas la pared con las uñas mordidas, y a pesar del crac crac que te encoge las tripas, sigues rascando y sintiendo el sabor ácido entre los dientes. Los gritos de Juanita la Loca, perennes. La cola del cachucho . . . La bombilla del techo del dormitorio con el trapo negro encima, de noche es una mano que viene por ti . . . Eres pequeña, estás barriendo cristales (126-27).

Y siempre la sangre, esa sangre que empuja a la niña Isabel a preguntarse qué elegiría ella, si “la sangre o lo otro” (92), es decir, ser monja o casarse. Un sinfín de preguntas que a tan tierna edad solo generan más preguntas. Un curso vital que parece estar ya preestablecido por aquello que dicta la norma social y la época — aunque bien pudieran ser todas las épocas—. Y por supuesto, las primeras inquietudes amorosas. El niño chivero, Malaq. El niño que lee las *Confesiones* de San Agustín y que despierta en la niña una curiosidad especial hacia aquello que pone en los libros: “No obstante ser yo polvo y ceniza” (99).

Abrazar la sabiduría parece ser el camino por el que se abre paso la esperanza. Un camino silencioso de palabras que no se pronuncian y expiran apenas tocan los labios. Todo un elenco de recuerdos que se pasean por las calles gaditanas donde siempre hay una ventana al mar, “seguro que el mar” (70), y un narrador que lo relata. Y precisamente esta es otra de las peculiaridades de *La sangre de las mujeres*, donde las narraciones de la niña se presentan en segunda persona del singular. Un amago de hablarle al tiempo, a la niña de ese tiempo que solo puede volver a ser en la memoria.

Los sucesos se entremezclan y con ellos las voces. Es por eso que esta obra se construye desde una gran maestría narrativa donde no faltan las referencias intertextuales. Pero allende el texto existe toda una referencia a lo popular, a la gente de un lugar bañado por los tiempos de la guerra. Tiempos donde todo arde y todo desaparece como lo hiciera el escritor que muere por salvar sus libros del fuego; la niña que se recrea en el amor de su madre, el niño tras el libro. Y todo, a pesar del mar de muerte que recorre cada recoveco de la miseria. Miseria, muerte y sangre.

ÓPTICAS



www.jordilarroch.com

@jordi.larroch

JORDI LARROCH

(Barcelona, 1978) juega con el blanco y el negro a que comprendamos aquello que nos rodea. Generalmente, no prestamos demasiada atención al mundo de los objetos y nos perdemos en abstracciones sobre la felicidad, la tristeza, el deseo, la frustración, el amor..., acaso, deidades intangibles de las que sólo podemos alcanzar la sombra. Pasamos junto a las pinzas de la ropa, los globos en la fiesta de cumpleaños, las latas de conserva sobre la mesa, un abanico, el dedal en la caja de costura o una cuchilla de afeitar, sin darnos cuenta de que estamos también cosificados en el uso que les damos o, quizá, son ellos los que se humanizan de tanto tenernos cerca y convivir con nuestros defectos y nuestras virtudes.

Jordi Larroch tiene la capacidad de observar desde la calma y la reflexión todo lo que forma parte de nuestro universo de rutinas y notar el latido de las cosas, cómo respiran, en qué pueden convertirse. Este fotógrafo del concepto traza un puente entre lo sugerido y la imaginación dormida del humano para provocar un chispazo que, igual que una reanimación cardiopulmonar, nos devuelva a la vida, más allá de la rueda de hámster en que a veces se convierte la costumbre que nos ordena qué hacer o no cada día.

Si hablamos de un objeto real que da la mano a uno imaginado, nos referimos también a la metáfora. Y, si citamos esta figura literaria, el siguiente escalón es el de la poesía. Jordi Larroch escribe poemas con su cámara, mira a la cara a los objetos y les pregunta qué soñaron ser un día para concederles el deseo. Hacer fotografía es también escribir un verso que nos deje sin respiración, flotando sin tiempo en un planeta formado de piezas, pequeñas y grandes, animadas o inanimadas, del puzzle que somos.

Irene Cortés Arranz

“EL DUELO”

Hemos tenido el privilegio de contar para este número de Ímpetu con la imagen que Jordi Larroch titula “El duelo”. En ella, una pieza de dominó que, en lugar de puntos negros sobre el blanco, muestra a dos moscas enfrentadas. La primera vez que la vi, no pude evitar recordar el cuento de Horacio Quiroga. Decía en uno de los párrafos de *Las moscas*: “Vivo aún el paciente, ellas acuden, seguras de su presa. Vuelan sobre ella sin prisa mas sin perderla de vista, pues ya han olido su muerte. Es el medio más eficaz de pronóstico que se conozca”. Entonces, en ese preciso instante en que el sentido de la vista conecta con la memoria literaria, me estremezco. Aparece la duda: quizá sea sólo un baile de sustituciones; tal vez, una manera de imaginar que las duelistas están preparadas para la lucha y, en cualquier momento, atravesarán la línea que las separa y se lanzarán la una contra la otra. Pero también me asalta la idea de la muerte, de la posibilidad – como en el cuento de Quiroga- de que la clave esté en la mano que mueve esa ficha y que estos dípteros de oscura presencia se hayan posado en el pasatiempo para estar en primera línea cuando llegue el momento de tomar el mando. Sea como fuere, Jordi Larroch juega con nosotros a que iniciemos el viaje de imaginar, de creer que todo es posible, de emocionarnos o sentir un escalofrío a partir de una fotografía.

Irene Cortés Arranz



A photograph of a weathered, stone church building with a bell tower and a palm tree in the foreground. The church has a prominent bell tower with a cross on top and a large arched doorway. The walls are made of rough, textured stone. A palm tree is visible on the left side of the frame. The sky is a clear, bright blue.

FEDERICO 2.0

EL CORTIJO DEL FRAILE

He caminado por un sendero desértico hasta unas ruinas. Deseaba ver en ellas lo que tantas veces he imaginado al leer *Bodas de sangre*, un lugar donde reconocer algunas de las escenas que Lorca revivió en el drama que vio la luz en 1933.

Campo de Níjar, Almería, 22 de julio de 1928. Un crimen pasional que trascendió a la prensa. La noticia relataba que una pareja de enamorados huyó el día en que ella iba a casarse con otro hombre para evitar así su unión con él. Presuntamente, fueron encontrados por unos familiares y se produjo el asesinato del amante. Federico quedó impactado por la historia y, durante casi cinco años, investigó y pensó el drama, que sería escrito en apenas unos días y representado con gran éxito desde su creación.

Sólo hay piedras y polvo a mi alrededor. Al fondo de la imagen, todo es dorado a esta hora de nadie en que el sol y la luna se miran antes de alejarse, en esta comarca que fue en otro tiempo yacimiento de oro y de la que ya sólo queda el

recuerdo que da la sombra de las canteras. Apenas se distingue la línea que separa lo que es construcción de aquello que el suelo no quiere ni como herencia. Algunos arbustos ruedan por este escenario improvisado olvidado del tiempo.

Me acerco al muro que una vez fue casa y capilla. Sobrecoge pensar que nadie ha vigilado el fuego de ese hogar y que el viento y un sol de justicia han envejecido sus paredes en estos noventa y dos años desde el crimen. Nadie ha pensado en la muerte de este lugar, que rezuma arrugas de piedra caliza por esconder en ellas lo que ocurrió un día.

Silencio y ruinas. Eso encuentro en este viaje. Inspecciono la zona y me siento frente al inmueble. Se deshace por momentos. Respiro hondo. Nada ni nadie a mi alrededor. Es una libertad densa esta que siento sobre mis hombros. La certeza de estar sola frente a la sensación de que es un espacio cargado de palabras, de recuerdos, de venganza. Tengo en mi bolso el libro de García Lorca. No lo abro porque, de tanto leerlo, me he aprendido los diálogos de memoria. Pienso en la madre del novio, en las cuatro horas de viaje hasta el lugar donde pediría a la que sería la mujer de su hijo vivo, mientras el tormento por su hijo y su marido muertos no cesaba nunca. Todo a mi alrededor se traslada a las páginas escritas por el poeta e imagino a la gente acudiendo a la boda, a Leonardo y a su mujer en una esquina discutiendo; veo a la novia atormentada y tensa, evitando que su ya marido se acerque a ella o la toque. El padre de la novia habla de futuro y de nietos, anhela la prosperidad de la familia, la unión de dos buenos capitales. “Mi hijo tiene y puede”. “Mi hija también”. Una honra que no se discute y que se lleva como estandarte, igual que una sábana puesta al sol.

Dudo de si lo que escucho es el graznido de algunos cuervos o los coros de la gente que se acerca cantando por las terreras del río. Me acuna la brisa de esta última hora del día que se parece más que nunca a la *Nana del caballo grande* entonada por quién sabe qué voz escondida entre las piedras. No soy consciente de que transcurren los minutos en este mundo olvidado de todos. La noche me sorprende y sale la luna a recitar su monólogo. “Cisne redondo en el río, ojo de las catedrales, alba fingida en las hojas soy; ¡no podrán escaparse! ¿Quién se oculta? ¿Quién solloza por la maleza del valle? La luna deja un cuchillo abandonado del aire, que siendo acero de plomo quiere ser dolor de sangre”.

¡Corred a esconderos! No sé si lo he soñado o he gritado esta advertencia a la tierra que abrigó a los amantes aquella noche. Nadie pensó en esos dos corazones a galope, escapando hacia la verdad de lo que sentían y que habían callado durante tanto tiempo.

Leonardo: “¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! Porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía. Es verdad. ¿No lo recuerdas? Y cuando te vi de lejos me eché en los ojos arena. Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta”.

La Novia: “¡Ay qué sinrazón! No quiero contigo cama ni cena, y no hay minuto del día que estar contigo no quiera, porque me arrastras y voy, y me dices que me vuelva y te sigo por el aire como una brizna de hierba. He dejado a un hombre duro y a toda su descendencia en la mitad de la boda y con la corona puesta. Para ti será el castigo y no quiero que lo sea”.

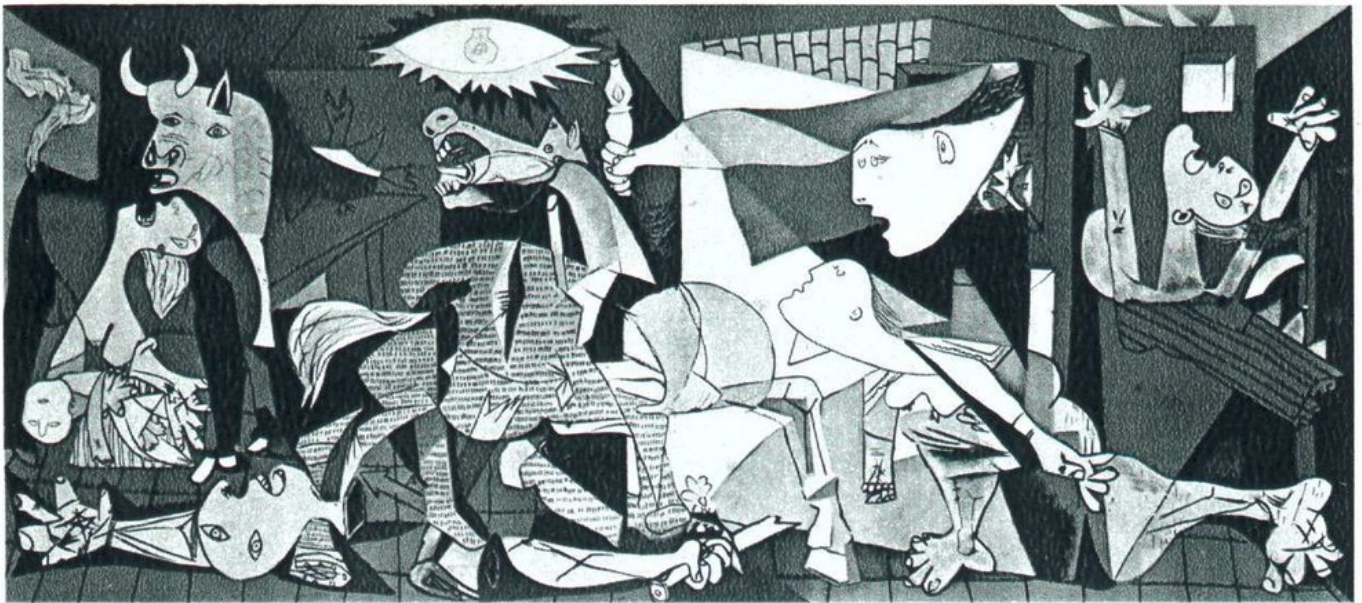
La guadaña y la noche son la misma persona. La sangre se vuelve agria cuando se trata del qué dirán, del honor de la familia. Ya no es sangre lo que transita por las venas, sino odio que se acumula en la mano y en la navaja.

Es rojo también el cielo después de un día de viento en estos parajes. El polvo arrancado flota y da color a la niebla intermitente de esta noche. Grillos. Hace frío y el silencio cae con aplomo sobre el camino. Creo que es momento de marcharme. Cierro la puerta del cortijo como quien tiene una llave maestra que todo lo puede. Llevo la cerradura en el bolso, una suerte de mirilla por la que ser testigo de lo que pasó aquel día. Estoy en la frontera entre la palabra y el hecho, entre lo imaginado y el metal del cuchillo. Tierra de nadie. Odio. Muerte.

Irene Cortés Arranz



DADA



correos
ESPAÑA

Picasso

200
PTA

GUERNICA. PABLO RUIZ PICASSO

FN.MT. 1981

“Lo que cuenta no es lo que hace el artista, sino lo que él es. Cézanne no me hubiera interesado nunca si hubiera vivido como Jacques Émile Blanche, aunque la manzana pintada por él hubiese sido diez veces más hermosa. Lo que nos interesa es la inquietud de Cézanne, son los tormentos de Van Gogh, es decir, el drama del hombre. El resto es falso¹”

Pablo Picasso

Intentar estudiarte, Picasso, es aventurarse pretenciosamente al deseo candoroso de alcanzar la eternidad y de desenmascarar si más cabe, mi calidad de novicia.

Violento y agresivo maestro que, en principio, alejas tu compañía para que acabemos inexorablemente en la matriz de tu creación. Odié como me lastimaron la agudeza de tus ángulos, la deformidad de tu existencia y la crudeza de tu cosmos. Son tus formas vivas representadas en un mundano lienzo, las que profesan tus asoladores golpes a un alma a la que dejas a la intemperie.

El navío del humanismo, en su pureza, busca compartir profundamente el dolor de su desgraciada patria. Allí está la llamada a tu genio, allí nos convoca y nos refleja. No podías ser otro más que tú, un español, quién construyese esta muerte en vida. En tu cultura de extremos y catarsis, ha llorado Lorca lágrimas de sangre.

Tus monstruos configuran el crisol de la existencia humana y laten nuestra razón de ser, en la cual tus pinceladas arrojan su verdadera videncia. Ahí aterrizas Picasso, presentándonos en tu rigor abstracto la realidad en su más excelsa verdad. En ti nos depositamos y en ti existimos.

Pintas muerto el Monte, que ni en su mayor desnudo supo cobijarse de una lluvia ígnea. Plañe como un niño a lágrima viva un río de espinas.

En las losas de tu patio, Guernica, perece la flor de tu inocencia, abrazada por la madre que llora muerta. En tu mantilla, España, descansan tus héroes. Los

¹ Mérida, Carlos, “Influencias ejercidas por Picasso.” *Primera Exposición de la Sociedad de Arte Moderno*, México, 1944

trabajadores de tu campo llevan en un hombro el pan, y en el otro, la azada. Lloro una guitarra, hoy entierran su corazón.

En el andar de tu villa arrastra la paisana el peso de su respiro. Se asoma en el alféizar el sollozo de una conciencia que intenta, baldía, alumbrar a un necio progreso. Tus intrépidos caídos conforman estatuas mientras en un fuego ajeno muere la candidez.

Tus tejados duermen en un sueño sempiterno y en tu cielo cerrado no hay pájaro que sienta vivo su vuelo. En ellos soñé a mi tierra y con ellos paseo de la mano de tu pena.

Con la punta de tu lengua, noble équido, abates las puertas de un cielo que creíamos salvador. El mismo cielo que, bajo su capote, nos blandió su puntilla.

En tu lidia voluntad de ser, Toro, cornúpeto enhiesto de virilidad aplastante, alcanzas tu destino de invicto eterno.

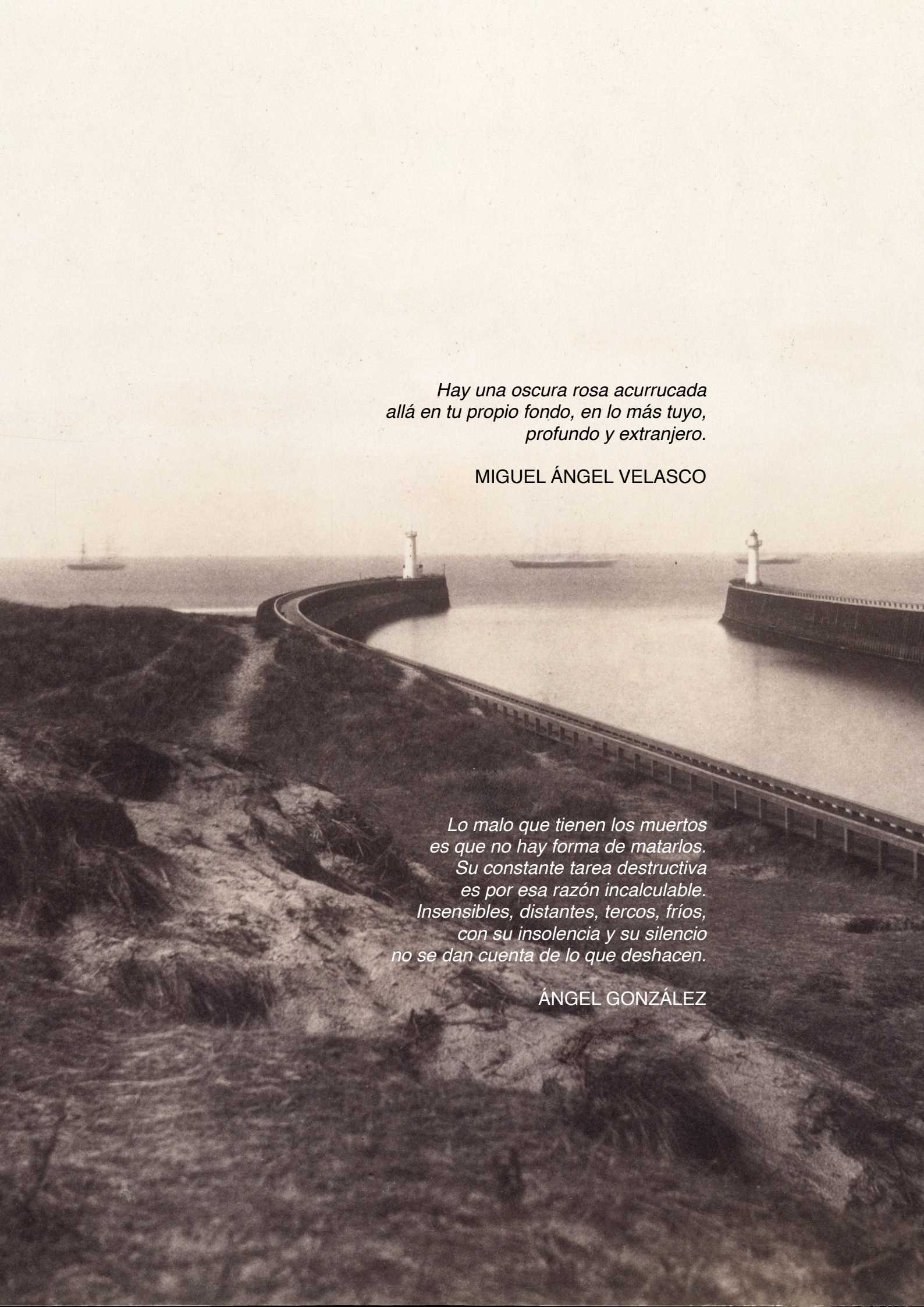
La guitarra llora y alcanza, en tu íntimo ser genio Picasso, la razón de su perenne quejío.

Marina Lion, noviembre de 2020



***HAIKUS Y
ESTACIONES***

***De todo lo que queda
Caty Palomares***



*Hay una oscura rosa acurrucada
allá en tu propio fondo, en lo más tuyo,
profundo y extranjero.*

MIGUEL ÁNGEL VELASCO

*Lo malo que tienen los muertos
es que no hay forma de matarlos.
Su constante tarea destructiva
es por esa razón incalculable.
Insensibles, distantes, tercos, fríos,
con su insolencia y su silencio
no se dan cuenta de lo que deshacen.*

ÁNGEL GONZÁLEZ

DE TODO LO QUE QUEDA

*¿Qué palabras
de tu boca quedaron en la nuez
con velo, en el sellado cascarón
de tu muerte y la mía?*

Miguel Ángel Velasco

Es todo lo que sucede después.
Evaluada la memoria, con franqueza.
Lejos
la emoción, en consecuencia, el tiempo.

Todo lo que se dijo a medias o no.

Quiénes los figurantes.
La verdad absoluta puesta en duda.
Imposible el amor.
Seguir en pie – ya lo pensaron –
perseverando
en la fragilidad.

Mujeres. Hombres. Raza deseante,
a pesar de nosotros.

Como el vacío en el hueco del absurdo
y su pisada puesta en la caricia.

Deslumbramiento inútil de lo que acaba.
Y su continuidad. Su sinsentido.

Todo lo que sucede después
de lo que queda.

Es con errática precisión la vida.

YO, MÍ, ME, CONTIGO...

*Son los cuerpos crujiendo en el sol
de otra infancia.*

José Luis Rey

Si voy a hablar de ti, soy vulnerable.
Y me doy a la verdad, a la certeza
de todas esas cosas que aún importan.

Ignorando la pérdida,
convoco
la cernida quietud del daño.
Y olvido.
Comprensible ambición.

Para saber que soy conmigo tú.
Y existo.

Contigo ese pájaro en la lluvia y tierra.
Contigo esa luz y sol para el crepúsculo.

Libre mi cuerpo y sacro
porque ama.
Hallará la materia de la rosa.
Y el exultante pulso de tu beso.

Acertará mi fe a pronunciarte: ven.
Aún no es tarde para empezar a sernos.

Para qué sirve la sed, si no hay deseo.

Ven. Solo si me encuentro, yo te olvido.
Regresa las palabras de mi infancia.
Y duerme como ayer, aún, entonces.

NADA SERÁ NUNCA

*Aquel que ha sentido una vez
en sus manos temblar la alegría
no podrá morir nunca.*

José Hierro

Tan álgido el futuro.
Tan pagado de sí.
Tan dios e imprevisible.
Tan vertical ahora
en su deslizamiento.

Quién hallara por suerte la habilidad suprema
de tener su certeza y su dominio.

Poseer la estrategia
– invicta aristocracia –
del tiempo y del espacio.

Ir mañana y rescatar su regreso
como quien posee la luz,
el mapa, la memoria,
una mano, el camino.

(Es
el futuro
un tiempo hecho
a medida de las cosas
del hombre. En primitivo fuego).

Mientras tanto en su viaje:
nos domeña en presente,
mirándonos, nos miente y nos tacha
incapaces de ser.

En otro tiempo ahora.

Ignora. Cree. Piensa.

Dónde plantar el árbol. Dónde el amor,
si cabe.

Acierta cuando vive.
Como un sol puesto en alto.
Como una cúspide de interrogantes
al recibir el pan, el trabajo, los días.
Ahí su historia.
Como *hathórica* luz de belleza impagable.
Ahí su casa.
La palabra del fuego está hecha de ofrenda.

Apenas un instante es suficiente
para su apagamiento y natural retorno

(como si polvo fuera y al polvo retornase).

A la llama encendida
a pulso,
al punto de partida.

ÍMPETU