

Tejuelo.

(Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación).

Número 3.

Año I (septiembre de 2008).

© Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2008.

© Texto, los autores.

Edita: JUNTA DE EXTREMADURA.

Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología.

CPR de Trujillo.

IES Gonzalo Torrente Ballester.

Trujillo-Miajadas. 2008.

Editor y Coordinador: José Soto Vázquez.

ISSN: 1988-8430

URL: <http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/index.htm>

Equipo de este número:

Editor:

Dr. D. José Soto Vázquez (Universidad de Extremadura).

Consejo de Redacción:

D. Manuel Rodas Llanos (IES. G. T. Ballester).
D^a Inmaculada Sánchez Leandro (IES. G. T. Ballester).
D. Eduardo Pérez-García Ortega (IES. G. T. Ballester).
D. José Miguel Carbajo Cascón (IES. G. T. Ballester).
D. Juan Luis García Sánchez (IES. G. T. Ballester).
D^a Mercedes Nacarino Ramos (CPR de Trujillo).

Consejo Asesor:

Dr. D. Jesús Cañas Murillo (Universidad de Extremadura).
Dr. D. Francisco Javier Grande Quejigo (Universidad de Extremadura).
Dr. D. Enrique Barcia Mendo (Universidad de Extremadura).
Dra. D^a M^a Rosa Luengo González (Universidad de Extremadura).
Dr. D. José Roso Díaz (Universidad de Extremadura).
Dr. D. Joaquín Villalba Álvarez (Universidad de Extremadura).

Consejo de Supervisión Externo:

Dr. D. Antonio Mendoza Fillola (Universitat de Barcelona).
Dr. D. Juan Antonio Garrido Ardila (University of Edinburgh).

Consejo Corrector:

D^a Rosa Macarro Asensio (Universidad de Extremadura).

Editorial.

Hispanismo español en los EE.UU.: nuevas perspectivas críticas.

El número de septiembre de la revista *Tejuelo* compila los trabajos de jóvenes hispanistas españoles cuya actividad investigadora y docente tiene lugar en universidades a lo largo y ancho de los EE.UU. Marián Sáiz (University of Colorado, Boulder), Daniel Lorca (University of Chicago), Cristina Guijarro (University of Chicago), Julio Vélez (University of Massachussets), Marisa García-Verdugo (Pursue University), y las extremeñas Begoña Caballero (Wofford College) y Gemma Delicado (University of Chicago) son exponentes de una realidad que afecta a muchos intelectuales en España, expatriados en el norte del continente americano para formarse en programas de Máster y Doctorado en lengua y literatura hispanas. Estas migraciones académicas son, por un lado, fruto de la acuciante necesidad de profesores de lengua y literatura española requeridos en universidades estadounidenses. Dicha necesidad viene generada por el hecho de que el castellano es la segunda lengua más hablada, con unos treinta y cinco millones de hablantes en todo el territorio, destacando su uso activo en estados del sur como Nuevo México, Florida, Texas y California, y en ciudades densamente pobladas como Nueva York, Los Ángeles, Miami, San Antonio o San Francisco. Por otro lado, estos emigrantes académicos persiguen formarse en las sólidas escuelas críticas americanas, cuyo origen se remonta al XIX, siglo en el que nacieron las cátedras de español de Harvard (1819), Virginia (1825) y Yale (1826).

Las primeras escuelas críticas norteamericanas las crearon intelectuales nacionales que estudiaban la cultura hispana. Por tanto, en sus orígenes, el término hispanista describía a aquellos que se dedicaban al estudio del Hispanismo. Sin embargo, Fernando Lázaro Carreter afirmaba, a principio de los sesenta, que esta acepción primigenia del término hispanista había evolucionado hasta incluir las investigaciones de los españoles dedicados al estudio de la lengua y literatura hispana. Muchos de estos hispanistas españoles y latinoamericanos trabajaron en universidades norteamericanas durante el franquismo. En aquella época, el estudio de la literatura española y latinoamericana era ya un campo arraigado en las universidades norteamericanas. En los departamentos donde se estudiaba Hispanismo encontraron un lugar y sentaron cátedra gran número de escritores y críticos exiliados. En concreto, en el departamento de Lenguas Románicas de la

Universidad de Chicago impartieron clases, investigaron y escribieron Francisco Ayala, Joan Corominas y Ricardo Gullón. Ellos y otros tantos crearon escuelas donde se analizaban la literatura peninsular y latinoamericana desde una doble perspectiva española y transatlántica. Su tributo al enriquecimiento de las bibliotecas universitarias, creación de revistas, contribución a publicaciones ya existentes y su magisterio a generaciones de alumnos se ha dejado sentir en los últimos treinta años, lo cual ha permitido que la academia norteamericana haya enriquecido sobremanera el estudio de la lengua, la literatura y la cultura españolas.

Muchos han sido los pupilos españoles directos e indirectos de Ayala, Gullón, Corominas y otros. Ellos forman hoy día una segunda y tercera generación de hispanistas españoles en los Estados Unidos que ofrecen en sus reflexiones nuevas perspectivas para los estudios literarios, lingüísticos y culturales hispanos. Estas investigaciones, realizadas bajo la influencia de sistemas académicos y corrientes teóricas diversas, están generando nuevas metodologías y perspectivas críticas para este campo de estudio, que desde el otro lado del océano influyen en las escuelas críticas españolas, produciéndose una retroalimentación enriquecedora. Su contribución a este número de *Tejuelo* ofrecerá una visión que abarcará varios periodos y géneros de la literatura hispana.

Gemma Delicado Puerto.
José Soto Vázquez.

Artículos.

***El uso de la perspectiva múltiple en la novela de Mercedes Formica A instancia de parte.* Cristina Guijarro Cazorla.**

Department of Romance Languages and Literatures.
University of Chicago, Illinois.

Resumen: En el artículo se examina el uso que la periodista, abogada y novelista Mercedes Formica hace de la técnica literaria de la perspectiva múltiple en su novela *A instancia de parte*.

Esta técnica permite a la autora proporcionar una visión más íntegra y reflexiva acerca del tema central de la novela: el adulterio.

La novela fue publicada en 1955 y forma parte de la campaña que Mercedes Formica llevó a cabo en defensa de la reforma de los derechos jurídicos de la mujer española. Formica fue la primera que llevó esta reivindicación a un medio de comunicación de gran influencia social (el periódico ABC) y de este modo se pudo iniciar el debate público acerca de la necesidad de modificar la condición jurídica de la mujer española en el Código Penal y Civil en la década de los cincuenta.

Palabras clave: Mercedes Formica. Adulterio. Perspectiva múltiple.

Summary: The article examines the use of “multiple perspective”, which is a literary technique used by the lawyer, journalist and novelist Mercedes Formica in her novel *A instancia de parte*. This technique allows the author to provide a deeper and richer view on the main topic discussed in the novel: adultery.

The novel, which was published in 1955, is part of Mercedes Formica’s campaign in favor of reforming women’s legal rights. She was the first person who took the issue to the media, and in this way a debate on Civil and Criminal Laws concerning women started in the 1950’s Spanish society.

Palabras clave: Mercedes Formica. Adultery. *A instancia de parte*.

En 1955 se publicó en España una novela titulada *A instancia de parte*, la cual fue galardonada con el Premio Cid de la Cadena Ser.¹ Su autora era Mercedes Formica, que se erige como una de las figuras clave para entender la situación jurídica y social de las mujeres en la España franquista de los años 50. Su aportación resulta especialmente relevante puesto que la atmósfera política y cultural no era la más favorable para ningún tipo de iniciativa reformista. Su condición de mujer, por el sólo hecho de serlo, la relegaba a ciudadano de segunda categoría.

En los años cincuenta, Mercedes Formica, abogada, novelista y periodista, defendió la necesidad de una reforma jurídica para la mujer y denunció la patente discriminación por razón de sexo que imperaba en la jurisdicción española a través de contribuciones en la prensa, conferencias y también en su producción literaria, entre la que cabe destacar la novela ya mencionada. Ésta, junto a sus ponencias y artículos periodísticos,² contribuyó activamente a que en 1958 se aprobara una ley que reformó toda una serie de artículos del Código Civil que mejoraron la situación legal de la mujer casada en España. A pesar de la importancia de su labor en la reforma legislativa, en la actualidad no se ha reconocido suficientemente su papel en los acontecimientos sociales, legales y literarios de aquel momento.³ Esperamos que este trabajo pueda de alguna manera contribuir a la recuperación de la figura histórica de esta polifacética mujer y de su obra literaria especialmente.

El artículo que sigue posee como objetivo el estudio de la novela de Formica *A instancia de parte*, cuyo tema principal gira en torno al adulterio, e incluye una denuncia explícita de la discriminación por razón de sexo en los códigos legales de la época.

¹ El jurado estaba formado por algunos de los intelectuales más prestigiosos del momento, tales como Dámaso Alonso, Carmen Laforet, Dionisio Ridruejo y Melchor Fernández Almagor, entre otros. BRAVO (1991: 26).

² Destacamos principalmente el artículo que publicó en el periódico *ABC* el 7 de noviembre de 1953 titulado “El domicilio conyugal”, en el cual denunciaba las injusticias del Código Civil con la mujer en general, y en particular con la casada que quiere iniciar el proceso de separación. El juez, según exponía la abogada, carecía de facultades para dictaminar que fuera la esposa la que permaneciera en el domicilio común y el esposo culpable el que lo abandonara. En el mismo artículo destacaba la necesidad de otorgar a los jueces la facultad de conceder la titularidad del domicilio conyugal al cónyuge inocente, puesto que para Formica el domicilio conyugal era la casa de la familia y no la casa del marido. El artículo causó una gran conmoción social, llegaron a la redacción de *ABC* numerosas cartas a favor y en contra de las opiniones de Formica. El director del periódico decidió publicar una encuesta durante los meses de noviembre y diciembre del mismo año, en la que algunos de los juristas más destacados de la época discutieron la condición jurídica de la mujer española.

³ Se ha publicado una biografía sobre la escritora en la cual se apuntan dos motivos por la falta de reconocimiento de Formica: el primero es lo que historiográficamente se denomina invisibilidad de las mujeres en el discurso histórico. El segundo tiene que ver con el pasado falangista de Formica, el cual ha condicionado enormemente su reconocimiento. RUIZ FRANCO (1997: 15).

Lo que hace sumamente interesante esta narración es la diversidad de ángulos que la autora ofrece sobre el adulterio. Para mostrar los variados matices del tema, Formica emplea la técnica narrativa de la perspectiva múltiple. Con esta técnica proporciona una visión más compleja y enriquecedora sobre la controvertida cuestión del adulterio. De este modo, Formica nos presenta el tema del adulterio desde seis diferentes puntos de vista: el del esposo adúltero (Julián), el marido engañado y que no denuncia a la esposa (Chano), la esposa falsamente acusada de adulterio (Aurelia), la esposa adúltera que no ha sido denunciada por su esposo (Esperanza), la que sí fue denunciada y por lo tanto cumple condena (Fuensanta), la manceba o amante del esposo adúltero (Bárbara).

La suma de todos estos ángulos nos permite reflexionar junto con la autora acerca de un problema, tomando en cuenta distintos enfoques sobre un tema, cuestionando concepciones previas sobre el asunto que resulta en sí bien complejo y dejando al descubierto algunas contradicciones. Esta técnica permite a la novelista el espacio para explorar todas estas distintas facetas que el artículo periodístico o el ensayo jurídico no le proporcionan, y al mismo tiempo permite al lector la oportunidad de acercarse a un problema de una forma más crítica considerando diversos factores.

La trama de la novela gira principalmente en torno a cuatro de los seis personajes citados anteriormente y corresponden a dos matrimonios que presentan conflictos simétricos pero opuestos: Julián (esposo adúltero) y su esposa filipina Aurelia (acusada falsamente de adulterio), Chano Maldonado (el marido engañado o “cornudo”) y su esposa Esperanza (la esposa adúltera). De hecho, toda la novela está construida en torno a una serie de oposiciones binarias: hombre/mujer, culpable/inocente, marido fiel/marido adúltero, esposa fiel/esposa adúltera. A partir de estas oposiciones se desarrollan los conflictos en la narración y se exponen las contradicciones y complejidades de la experiencia humana, las leyes, y las tradiciones y usos.

Julián es el marido adúltero que manipulará a otros personajes – Chano, Aurelia, incluso su propio hijo – para construir un escenario que cumpla con las disposiciones del Código Penal que permiten castigar a la mujer adúltera, obteniendo la separación. La esposa, siguiendo las disposiciones del Código penal, será condenada a prisión, y el padre, el cual es el “cónyuge inocente”, conservará la tutela del hijo de ambos. Formica construye este personaje presentándolo como un astuto que, página tras página, va desarrollando su plan en el que atrapará cual tela de araña a dos de los personajes – Aurelia y Chano –, destruyéndolos.

Resulta paradójico que Julián, quien es verdaderamente el único culpable de adulterio en ese matrimonio, está exento de castigo ya que la legislación refrenda sus acciones. Debemos señalar que las leyes de la época ofrecían una visión totalmente discriminatoria del adulterio, ya que para comenzar el delito de Julián ni siquiera recibía

la denominación de adulterio sino de amancebamiento. La definición de adulterio según el artículo 428 del Código Penal no incluía al esposo:

El adulterio será castigado con la pena de prisión menor. Cometan adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido y el que yace con ella, sabiendo que es casada.

Para condenar al esposo, debían de reunirse una serie de requisitos para que fuera considerado delito: tener a su amante o manceba dentro de la casa en la que reside con su esposa, o fuera del hogar públicamente. Comprobamos que el mismo delito se califica con un término diferente, es decir, amancebamiento. De este modo vemos que la ley no sólo no castigaba por igual el mismo delito sino que en cierta manera favorecía situaciones como las que describe Formica en la novela: maridos que con más o menos discreción mantenían amantes o, empleando el termino legal de la época, mancebas. En cualquier caso, Julián difícilmente podría ser condenado por el delito de amancebamiento, ya que para ello tendría que tener manceba públicamente fuera de casa. A través de la novela, Formica caracteriza a Julián como extremadamente manipulador y al mismo tiempo extremadamente cauteloso; tanto que mantiene a la amante viviendo en otra ciudad (Gibraltar) con lo cual la ley no consideraría el caso de Julián como sujeto a delito, puesto que no tiene manceba notoriamente fuera de casa sino discretamente. Julián parece conocer los entresijos de la ley perfectamente puesto que ante la impaciencia de la amante le dice a esta:

Mi proyecto no resulta fácil... he de tener cautela, dominar la impaciencia. Si lo consigo, me libraré para siempre de Aurelia (FORMICA, 1991: 145)

A través del personaje de Julián, Formica deja al descubierto el discriminatorio trato del adulterio para hombres y mujeres, y al mismo tiempo presenta también una crítica acerca del peligroso uso fraudulento de la ley del adulterio, tratando de llamar la atención de los legisladores y de la sociedad en general frente a esta posibilidad. Una eventualidad de la cual ella fue testigo en numerosas ocasiones de su vida adulta como abogada en causas de separación.⁴

Y regresando a la novela, vamos a centrarnos en el personaje de Aurelia, la esposa de Julián. El ángulo que se nos presenta a través de ella es el de la víctima de la acusación falsa de adulterio. Aurelia, como resultado de las engañosas maniobras de su marido, será castigada por un delito de adulterio que no ha cometido. A través de la segunda parte de la novela nos enfrentaremos con un constante recordatorio de que hay una víctima inocente que ha sido injustamente condenada:

⁴ La propia novelista comenta su labor como abogada de mujeres en causas de separación durante la década de los cincuenta en su tercer volumen de memorias titulado *Espejo roto. Y espejuelos*. FORMICA (1998: 32-33).

Al desconcierto de Aurelia, privada de libertad, se añadía la certeza de ser víctima de una injusticia (FORMICA, 1991: 208).

Como vemos, la propia Aurelia, muy pronto, aunque todavía trastornada por los sucesos que ocurrieron la tarde anterior, empieza a tomar conciencia de haber sido acusada falsamente de haber cometido adulterio.

La autora subrayará la inocencia de Aurelia al contrastarla con otros dos personajes femeninos que son culpables del delito que se imputa a la filipina: por una parte tenemos a Fuensanta, la mujer adúltera y compañera de celda de Aurelia en el convento de arrepentidas y que aparecerá en la segunda parte de la novela⁵. En esa sección, además de Fuensanta, la oposición viene dada también mediante toda una serie de mujeres encerradas en el convento y culpables todas de diversos delitos desde el robo hasta el asesinato. El contraste entre la primera parte y el final de la novela se consigue al oponer a la filipina Aurelia con Esperanza, la esposa adúltera que engañó en dos ocasiones a Maldonado pero que no fue denunciada por su marido y por lo tanto permanece libre. Mediante esta doble oposición, la autora quiere atraer la atención del lector sobre un tema que le preocupaba enormemente: la necesidad de defender siempre al cónyuge inocente en los casos de separación conyugal. Este motivo, la defensa del cónyuge inocente, ya está presente en sus artículos periodísticos, siendo un principio que siempre defendió. De hecho, para Formica la defensa del cónyuge inocente es la cuestión más importante en el debate sobre la asignación del domicilio conyugal en caso de separación. Insiste hasta la saciedad en la defensa del inocente y así lo comprobamos en un artículo que publicó en el diario *ABC*:

Aquí llegamos al nervio y al límite de la cuestión. Protección del cónyuge inocente, sea el marido o la mujer... No se me podrá tachar de parcialidad si mantengo la defensa del cónyuge inocente mujer (FORMICA, 1954: 10).

La defensa del cónyuge inocente ya había sido un motivo presente en el artículo de “El domicilio conyugal”:

(...) los señores jueces deberían tener facultades para otorgar la titularidad del domicilio conyugal al cónyuge inocente, en este caso la esposa (FORMICA, 1953: 12).

En ese mismo artículo, convierte a Antonia Perna, la esposa que estuvo a punto de ser asesinada por su marido, en un símbolo, el de la doblemente víctima (de la ley injusta y de la violencia infringida por el marido):

⁵ En este punto quizás debemos hacer una breve referencia a la estructura de la novela, que puede dividirse en dos partes: la primera abarcaría desde el primer capítulo al 18, y la segunda incluye los capítulos 19 al 24, es decir, hasta el final. Esta división es temática y se basa en la doble vertiente desde la cual se aborda el adulterio, o sea, la social y cultural por una parte, la cual correspondería a la primera parte de la novela, y la segunda parte sería la vertiente jurídica.

El de la buena esposa, excelente madre de familia, a la que la injusticia de la ley llevó al inútil sacrificio de su vida (FORMICA, 1953: 12).

De hecho se pueden establecer algunos paralelismos entre la mujer de ficción, Aurelia, y la mujer del artículo, Antonia Perna, ya que las dos son víctimas de la injusticia de las leyes por distintos motivos: una ha sido injustamente acusada de un delito que no ha cometido, la otra arriesgó su vida ante el temor de las injustas leyes que probablemente la dejarían sin casa, dinero y sin la tutela de sus hijos. Las dos son víctimas de abusos infringidos por sus esposos: la violencia física en el caso de Antonia Perna, y el engaño y la manipulación en el de Aurelia.

Continuando con los contrastes presentes en la novela, se establece una oposición entre los personajes de Aurelia y Bárbara, la amante o manceba del esposo de la primera. Este contraste tiene que ver con el aspecto racial. El rechazo que experimenta Aurelia por parte de Julián parece tener un origen racial:

Tras doce años, Julián vio mujeres blancas y empezó a comparar sus facciones equilibradas, con el rostro de Aurelia cuyos rasgos asiáticos, débiles en el archipiélago, parecían agudizados (FORMICA, 1991: 84).

No tardará Julián en encontrar en el mismo barco que lo lleva hacia a España una amante que comparte su aversión y odio hacia los asiáticos. Bárbara es alemana y éstas son algunas de las descripciones físicas que se hacen de ella:

Rubia, y en extremo delgada...su moño una masa de oro (FORMICA, 1991:85).

Resulta evidente el contraste con las de la filipina Aurelia, la cual es percibida de la siguiente manera por su esposo Julián tan pronto embarcan en el barco que les lleva a España:

El color de la piel, de un tono verdoso, que le pareció el compendio de las delicadezas, se le representaba, ahora, como signo de una raza podrida...el mareo había descompuesto sus facciones y la piel mostraba su desagradable tonalidad (FORMICA, 1991:88).

En el transcurso de la novela, no será únicamente Julián el que siente aversión hacia Aurelia por su condición racial, también otros personajes lo experimentarán. Este rechazo racial por parte de otros personajes se inicia desde que desembarca en Cádiz, convirtiéndose en un proceso para Aurelia de aislamiento, desamparo y profunda incomprensión que culminará una vez ingresa en la cárcel:

Sola, sin nadie a quien confiarse, sintiéndose extranjera, se consumía intentando comprender (FORMICA, 1991: 206).

Allí, entre otras mujeres que sufren la dureza de un sistema judicial discriminatorio, el cual siempre castiga con mayor dureza los delitos de adulterio y crímenes pasionales cuando son cometidos por mujeres, todavía – aunque las otras mujeres expresan compasión ante el hecho de que Aurelia sea privada de las visitas del hijo – persiste en Aurelia la sensación de aislamiento, de no pertenecer a ese lugar, siempre acentuada por su diferencia racial.

De este modo, cuando la envían de vuelta a Filipinas para cumplir la condena, su compañera de celda le dice:

Vuelves a lo tuyo. Entre nosotras siempre te hubieras sentido extranjera (FORMICA, 1991:223).

Todos los que rodean a Aurelia poseen una percepción errónea e injusta de este personaje que es víctima de una acusación falsa de adulterio, de un sistema judicial discriminatorio genéricamente y de una sociedad racista:

Todos la habían juzgado torpe, primitiva, resignada, pero tendría que estar muerta para dejar a su hijo (FORMICA, 1991:223).

Como ya mencionamos, para establecer simetría y contraste con la pareja formada por Julián y Aurelia, tenemos a Chano y Esperanza. Con ambos obtenemos otras dos perspectivas distintas que completan este complejo rompecabezas del adulterio en la novela de Formica. En este caso, la perspectiva del adulterio que nos proporciona la novela es la de la mujer adúltera que ha sido perdonada por el marido, y la del marido engañado. En *A instancia de parte* el personaje que corresponde a la mujer adúltera perdonada, y que por lo tanto escapa de la pena de cárcel, es Esperanza. Como ya apunté antes, junto a Fuensanta y las otras mujeres de la cárcel, son el instrumento de Formica para establecer el contraste con la inocencia de Aurelia, la cual encarna el rol de víctima en la novela. El narrador focalizará los hechos a través de la visión de este personaje en tres capítulos de la primera parte y en el capítulo que cierra la novela. En el capítulo 9, y también en menor medida en el 13, Formica emplea el recurso de analepsis o flashback. Mediante este recurso, el lector tiene acceso al pasado de Esperanza, puesto que la evocación del tiempo que pasó con su amante permite al lector vislumbrar algunos de los motivos por los que abandonó a su marido: la ruina, el aburrimiento, la incomunicación, la falta de hijos se perfilan como algunas de las causas que llevaron a Esperanza a cometer adulterio. También el lector descubre que abandona al esposo en dos ocasiones y que en ambas éste la perdona. Esta retrospectión también descubre los sentimientos entremezclados de Esperanza ante esos acontecimientos que transformaron su vida y la de Maldonado: remordimiento por el daño causado al esposo pero al mismo tiempo:

Los recuerdos anteriores a la muerte de Manuel, todavía le traían consuelo...se había enamorado como una loca (FORMICA, 1991:166).

A través de la evocación del pasado, Esperanza intenta evadirse de un presente gris marcado por un trabajo agotador de limpiadora, malviviendo en un cuartucho junto a Chano, que la golpea:

Se inclinó sobre Esperanza, la mente turbada. Al tenerla a su alcance, comenzó a golpearla con furia, como nunca lo hiciera (FORMICA, 1991:120).

La autora caracteriza de una forma bastante positiva a Esperanza como un ser desvalido y resignada con su destino, que despierta compasión entre sus compañeras de trabajo, las vecinas y también en el propio lector.

Sin embargo, esta comprensiva y compasiva caracterización de la mujer adúltera y reincidente (abandona dos veces a su esposo) se ve borrada al final de la novela, en el cual la autora inserta una fuerte condena que coincidiría con su opinión en los artículos periodísticos acerca de la necesidad de equiparar el castigo en caso de adulterio, no de eliminarlo. Lo interesante es que en las anotaciones de la edición de María Elena Bravo apunta esta crítica que en la edición de 1955 la condena de Esperanza era todavía más contundente, así el final terminaba de esta manera:

El perfume de Aurelia la envolvió. Era como el olor de una muerta, de una mujer, a la que ella sola hubiese asesinado (FORMICA, 1955:230).

Así tenemos que además del remordimiento por el daño producido al esposo, Esperanza arrastrará también el de la injusticia cometida contra Aurelia, de la cual ella es la última y única responsable. En la edición de 1990, sin embargo, Formica decidió cambiar este final y el tono exagerado de acusación y condenación del de la versión de 1955 de la forma siguiente:

Sintió un escalofrío y se cubrió con el abrigo de Aurelia, su perfume la envolvió (FORMICA, 1991:230).

En la versión más reciente, la condena se presenta de forma más sutil. El lector puede leer entre líneas la responsabilidad inherente, pero se hace de una forma más solapada, lo cual añade más interrogantes a esta investigación: ¿se deberá a un cambio de opinión en lo referente al adulterio?, ¿habrá cambiado su postura con los años, la distancia y los cambios políticos y sociales que se han producido en España?, ¿habrán influido este cambio en la percepción del problema?, ¿creerá que no es el final adecuado en un contexto histórico en el cual el lector vive mucho menos moralista y quiere adecuarlo a los nuevos tiempos?

Sobre el personaje de Esperanza, sin embargo, se cierne la certidumbre de que aunque no cumple condena como otras mujeres en la cárcel, en algún momento tiene que ser castigada. Este es un aspecto que Formica no cambió en la versión de 1991:

Pagaría por aquello. Y sin embargo jamás podría arrepentirse de su amor por Manuel (FORMICA, 1991:165).

En el capítulo final, Esperanza reaparece, tras salir del hospital donde ha permanecido ingresada, y a través de una vecina se entera de lo que sucedió a Maldonado y Aurelia. Estos sentimientos de remordimiento que ya la perseguían anteriormente se vuelven casi insoportables ahora:

Su malestar no podía aliviarse... cuando llegue el momento (de la muerte), ¿que será de mí?... Aquellas horas felices, encadenaron estas bieles (FORMICA, 1991:230).

Con el final sabemos que hay una condena por parte de la autora a la mujer adúltera no condenada por la ley del hombre, pero que será juzgada por la ley de Dios. Este juicio refleja sin duda las convicciones católicas de la autora y coinciden con la defensa en su artículo sobre el adulterio en la revista *Semana* de la equidad en la condena, pero no la despenalización del adulterio. Recordemos que en su artículo solicitaba la implantación de la ley canónica en el Derecho civil, empleando un argumento moral y religioso, subrayando la superioridad de la ley religiosa a la humana.

El siguiente ángulo del adulterio que analizaremos corresponde al del marido engañado, el “cornudo”, que en la novela corresponde a Chano Maldonado. Maldonado decide perdonar a su esposa y no la denuncia a la justicia. Esta acción le costará la expulsión de su círculo social burgués, la pérdida de su trabajo y hasta la expulsión del casino. Chano se convierte así en un paria social, rechazado por amigos y familiares, puesto que no ha cumplido con su obligación social de “macho”, castigando a su mujer, ya sea matándola (uxoricidio) o denunciándola a la justicia. Con Maldonado es difícil decidir si hay o no una condena hacia el personaje y a lo que representa, es decir, el perdón, la despenalización del adulterio. Probablemente Maldonado es el personaje más complejo y contradictorio de los que presenta Formica. En algunos momentos de la novela parecen ensalzarse los motivos que lo llevaron a perdonar a la esposa y se presentan bajo una luz positiva:

Yo era un hombre mediocre, de buena fe, creyente de la bondad ajena y de la mujer elegida... Ella me traicionó. ...Por eso no puedo tolerar que se inmiscuyeran en mi vida, arrebatándome la libertad de perdonar, o no, las ofensas (FORMICA, 1991:119).

En la mayor parte de la novela, es decir, hasta que acepta convertirse en cómplice de Julián, Maldonado, a pesar de que se ha convertido en una sombra, un despojo humano, alcoholizado y embrutecido, al menos mantiene cierta dignidad y defiende su opción de perdonar, tal y como le recuerda a Julián:

—La dignidad es mía (FORMICA, 1991:118).

No obstante, la situación de embrutecimiento en la que se haya sumido junto con la hábil manipulación de Julián lo lleva a ignorar sus principios:

La libertad de perdonar (FORMICA, 1991:119)

Tras una larga lucha interna, en la que Chano intenta encontrar o rechazar la justificación para convertirse en el cómplice de la trampa, acepta, con lo cual termina corroído por el remordimiento:

Debí quedarme en mi pozo. Mejor la muerte en una cuneta, que esta agonía que me traspasa (FORMICA, 1991:222).

Sin embargo, pensamos que es un personaje íntegro porque a pesar de todo no culpa a los demás y asume la responsabilidad de sus acciones:

No acusaba a Julián, tampoco a Esperanza, la culpa le pertenecía (FORMICA, 1991:222).

En el final de la novela, sin embargo, como ya vimos, parece perdonársele, imputando la responsabilidad de la injusticia cometida contra Aurelia a Esperanza, la pecadora, la adúltera, la mujer caída.

En cuanto a las otras dos perspectivas del adulterio en la novela, estas vienen dadas por los personajes Bárbara y Fuensanta, las cuales poseen una relevancia menor que los anteriores, en especial Bárbara. Con Bárbara se nos ofrece la perspectiva de la manceba, o amante. La legislación de la época también penalizaba a la manceba mediante su artículo 452:

La manceba será castigada con la misma pena o con el destierro.

Bárbara es un personaje secundario, oscurecida por su amante, Julián. El texto no nos proporciona mucha información. No aparece caracterizada de manera positiva, se la describe, en las pocas ocasiones que aparece, como cruel y sin escrúpulos.

Fuensanta, la esposa adúltera y encarcelada por tal delito, aparece en la segunda parte de la novela, y aunque no ocupa mucho espacio textual, posee un rol importante en esa parte. Como se mencionó anteriormente, Fuensanta y las otras presas del convento-cárcel se configuran como una manera de establecer contraste con Aurelia, la esposa inocente, enfatizando la injusticia que se está cometiendo contra esta mujer. Sin embargo, aunque Fuensanta cometió adulterio y así lo admite ante Aurelia, el tratamiento de este personaje es positivo en la novela. La explicación debe buscarse en los principios que Formica abogaba en su artículo de *Semana* sobre el adulterio: la abogada defendía la igualdad en el castigo del delito, no la eliminación del adulterio como delito. Junto con Maldonado, Fuensanta es un personaje complejo, ya que a

través de su caso Formica nos enfrenta a las contradicciones existentes en la ley y en la sociedad. Formica nos enfrenta con un dilema moral, porque a través de las conversaciones que mantiene con Aurelia nos familiarizamos con los motivos que la llevaron a cometer adulterio, y el lector se ve inclinado a justificar las acciones de Fuensanta: la experiencia de Fuensanta es presentada de tal forma que el adulterio parece una consecuencia lógica e inevitable debido a la situación jurídica de aquel momento, que no parece proporcionar otras alternativas:

Mi marido me engañaba, mis hijos carecían de lo necesario. Intenté traerle al buen camino y cuando fracasé quise castigarlo. Has de saber que a un hombre no se le castiga con facilidad. Los hombres están protegidos que ellos mismos se han dado... Apareció el otro, me ayudó y le quise (FORMICA, 1991: 202).

El lector se ve inclinado a aceptar que en la situación de esta mujer, su comportamiento no es necesariamente inmoral sino más bien el producto lógico o inevitable de la situación legal y personal del momento en el que vive.

Otra razón por la cual también puede explicarse el tratamiento favorable de Fuensanta es la exaltación de la maternidad que a través de este personaje, y también el de Aurelia, se ofrece en la novela. Fuensanta, aunque culpable de adulterio – culpabilidad que reconoce y asume y por cual cumple condena – siempre fue una madre devota, y este constituye uno de los atributos definitorios del personaje:

Soy culpable, nunca lo negué, pero quiero a mis hijos... Nunca he dejado de quererles... Siempre los he querido –insistió – jamás deje de quererles, ni cuando quise al otro... Es fácil de entender. Nunca deje de ser madre, aunque buscase un poco de ternura en otra parte (FORMICA, 1991:206-207).

Del mismo modo esta cualidad materna se destaca sobre cualquier otra en el personaje de Aurelia; uno de los momentos más dramáticos de la novela sucede cuando Aurelia se escapa del barco que la lleva a cumplir condena en el destierro para ver por última vez a su hijo:

Tendida en la litera, aguardaba el instante preciso, la inteligencia alerta. Todos la habían juzgado torpe, primitiva, resignada, pero tendría que estar muerta para dejar a su hijo... Gritaba una mujer. Un chirrido lacerante, que podría la sangre... Aurelia ya no gritaba. De la calle subía un gemido sordo, una especie de lamento animal (FORMICA, 1991:223).

Este proceso de soledad e incomunicación para Aurelia culminará en el destierro retornando a Filipinas y en el cumplimiento de su condena en una cárcel allí, sin la posibilidad de ver a su hijo, que permanece bajo el cuidado y la custodia del padre.

Conclusiones.

La novela, publicada en 1955 –fue objeto de dos ediciones en ese mismo año– aborda el tema del adulterio desde diversos puntos de vista, y denuncia explícitamente un sistema judicial que siempre favorece a los hombres y penaliza con mayor dureza a las mujeres. La crítica de Formica en la novela no se limita únicamente a denunciar una legislación sexista que castiga con dureza y únicamente a la mujer adúltera, ya que Formica también cuestiona la validez de unas tradiciones sociales y culturales que condenan al marido engañado que decide perdonar a su esposa en vez de matarla o denunciarla con la consiguiente pena de prisión. Así vemos que la denuncia de Formica alcanza a modelos legales, sociales y culturales.

La novela le ofrece a Formica la posibilidad de continuar y ampliar el debate sobre la necesidad de reformar las leyes que afectan a la posición de la mujer, que ya había iniciado en los artículos periodísticos. La novela debió de contribuir a la campaña que Formica había iniciado en 1953 en el periódico *ABC* con el artículo titulado “El domicilio conyugal”, que fue seguida por otros artículos en diferentes revistas y periódicos de la época, así como toda una serie de conferencias en las principales ciudades del país. Estos esfuerzos de Formica verían sus frutos 5 años más tarde al aprobarse la Ley de 24 de abril como:

Respuesta a una realidad social que requería una solución (RUIZ FRANCO, 2007: 125).

Gracias a la campaña de Formica – en la que sin lugar a dudas el artículo de *ABC* de 1953 y la novela *A instancia de parte* tuvieron un lugar destacado en su campaña de denuncia y sensibilización – se produjeron varias reformas que aunque no completas sí fueron importantes y un paso hacia la equiparación de derechos de hombres y mujeres. En lo que concierne al adulterio se eliminó:

La diferencia de trato que, con relación al adulterio establecía el art. 105, después de la reforma, dicho precepto establece como causa de separación, el adulterio de cualquiera de los cónyuges, fundándose, como dijo el ministro de Justicia, en que es de igual entidad la trascendencia moral del quebrantamiento por cualquiera de los cónyuges del deber de fidelidad que mutuamente se deben (CASTÁN TOBEÑAS, 1963:13).

En cuanto al delito de uxoricidio, habría que esperar hasta 1963 para que fuera suprimido. Hasta esa fecha, el padre o marido que descubriera a su hija o esposa cometiendo adulterio podía matarla, recibiendo una pena insignificante que consistía en el destierro (SCANLON, 1976: 348).

Los ensayos, las conferencias y la novela de Formica muestran al mismo tiempo el interés de esta autora en construir una proximidad e interacción entre los

debates jurídicos de su época y las experiencias vividas por algunas mujeres. Sin duda, en la novela de Formica existe la siguiente intención:

Both law and literature share the activity of generating narratives that illuminate, create, and reflect normative worlds that bring experiences that might otherwise be invisible and silent into public view. Both law and literature have often assumed that if not totally absent, women are the other, the object of male gaze, the subject of discussion, not the speaker. Looking at law and at literature together enables us to see how each discipline incorporates these assumptions (as men speak, judge, describe, and ascribe) and how to challenge that shared vision of the social order (HEILBRUN Y RESNIK, 1998: 92).

Para estas críticas, el punto de partida de los estudios de narrativa femenina y la ley debe ser la experiencia real, verdadera de las mujeres, puesto que subrayar esta experiencia es en parte un acto de reconocimiento que sucede sin duda en la novela de Formica. La novela analizada yuxtapone el pensamiento teórico legal de los códigos jurídicos españoles – leyes totalmente alejadas de situaciones de la vida diaria – con ejemplos particulares y concretos de las posibles consecuencias de las leyes en las vidas de las mujeres. Tal y como los abogados y jueces interpretan los textos legales, Mercedes Formica interpreta la ley de su tiempo y convierte en ficción su disfunción. La autora contextualiza y particulariza situaciones hipotéticas y critica con dureza todo el sistema legal español, no limitándose a las leyes, sino también a los usos y costumbres sociales y culturales.

Aunque los cambios que se produjeron en 1958 no fueron suficientes, significaron un comienzo a toda una serie de reformas que continuarían en los años sesenta. La misma Formica reconoció que la reforma fue incompleta, sin embargo, creemos que la contribución de esta extraordinaria abogada, novelista y periodista no debe ser desvalorizada ni caer en el olvido.⁶ Además debemos recordar que fue la primera persona que durante el franquismo logró llamar la atención y despertar el interés de la opinión pública, ya que anteriormente el debate se había limitado a los juristas.

Nos gustaría terminar este artículo con la valoración que la propia Mercedes Formica hizo de la campaña y que aparece recogida en su biografía:

Minimizando lo que significó una verdadera revolución en el mundo del derecho, con el cambio de importantes artículos del Código Civil, Ley Procesal y a favor de la mujer. El mayor sufrido por estos cuerpos legales desde su promulgación en 1888. Incompleta desde luego, trajo entre otras ventajas de indiscutible trascendencia [...] Fue importante, nunca una simple anécdota y si no llegó a más, se debió al ambiente. Sin embargo la resonancia de la campaña supuso una llamada a las conciencias, aunque la mentalidad del cincuenta

⁶ Este necesario reconocimiento ha sido señalado por la historiadora Rosario Ruiz Franco, la cual publicó una biografía sobre Mercedes Formica. RUIZ FRANCO (2007: 98).

por ciento de las esposas dichosas se resumiese en esta frase: "Yo no necesito que nadie me defienda". Un singular masoquismo que desaparecía cuando el caso tocaba de cerca (RUIZ FRANCO, 1997: 128).

Bibliografía.

- Bravo, María Elena. "Introducción", *A instancia de parte*, Edición, introducción y notas, Madrid, 1991, págs. 1- 31.
- Castán Tobeñas, José. *Últimos avances en la condición de la mujer española*, Madrid, 1963, pág. 13.
- Formica, Mercedes. "El domicilio conyugal", *ABC*, Madrid, 7 de noviembre de 1953, pág. 12.
- ___ "Acercas del estado jurídico de la mujer", *ABC*, Madrid, 13 de enero de 1954, pág. 10.
- ___ "El problema del adulterio en las leyes civiles y canónicas", *Semana*, Madrid, 9 de marzo de 1954.
- ___ *A instancia de parte*, Madrid, 1955.
- ___ *A instancia de parte*, Edición, introducción y notas María Elena Bravo, Madrid, 1991.
- ___ *Espejos y espejuelos*, Madrid, 1998, págs. 32-33.
- Heilbrun, Carolyn, y Resnik, Judith. "Law, Literature and Feminism", *Beyond Portia*, Ed. Jacqueline St. Joan, Annette Bennigton McElhiney, New York, 1997, pág. 92.
- Ruiz Franco, María del Rosario. *Mercedes Formica*, Madrid, 1997.
- ___ *Eternas menores*, Madrid, 2007, pág. 125.
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en España*, Madrid, 1976, pág. 348.

***Ficción y realidad en Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Bauss: hacia una nueva concepción del ser humano.* Marián Sáiz Angulo.**

University of Cincinnati.

Resumen: Ambientada en la Inglaterra del siglo XVII, *Un Drama nuevo* (1867) nos presenta al ya consagrado Shakespeare durante el estreno de la primera obra de un joven desconocido—el “drama nuevo”. Se da la casualidad de que cuando el gran actor cómico Yorick decide adoptar el rol de marido engañado para demostrar su talento, su propia esposa Alicia se encuentra enamorada de Edmundo, el joven actor protegido por su esposo, y que a su vez representan los papeles de esposa infiel y amante respectivamente. Otro de los personajes, Walton, resentido por no poder trabajar en la obra, intenta vengarse revelando a Yorick la infidelidad de su esposa. Por un lado, los papeles de los personajes-actores llegan a convertirse en reales, de manera que la ficción se introduce en la vida imponiéndose a ésta. Por otro, los sentimientos reales de los actores se superponen al papel que representan en la escena, de forma que la vida se sitúa por encima de lo ficticio. Este entrecruce entre el teatro y la vida revela la artificialidad de los límites entre las esferas del teatro y la realidad. La falsa dicotomía entre vida y ficción culmina con la muerte, la del joven Edmundo, que ha de ser entendida como el único final posible de la representación del papel que adopta el ser humano. Aunque ya antes se había explorado la naturaleza teatral de la vida, la presencia de la metaficción da a esta obra una significación que se presta a un análisis de la misma bajo una perspectiva moderna. En última instancia, el juego entre ilusión y realidad plantea un concepto de realidad que desmantela la concepción convencional del mundo.

Palabras clave: Tamayo y Baus. *Un drama nuevo*. Teatro del siglo XIX. Metateatro. Metaficción.

Summary: Situated in seventeenth-century England, *Un drama nuevo* (1867) shows us an already-famous Shakespeare during the premiere of the first work of an unknown playwright—the so-called “new drama.” Coincidentally, when the great comic actor Yorick decides to play the role of the cuckolded husband in order to demonstrate his talent, the actor’s own wife Alicia finds herself in love with Edmundo, the young actor under the protection of her husband. Alicia thus plays the role of the unfaithful wife while Edmundo takes on the role of the lover. Another character, Walton, upset because he cannot act in the play, attempts to exact revenge by revealing Yorick’s wife’s infidelity to Yorick. On one hand, the roles of the characters-actors become real, introducing many elements of fiction into real life. On the other hand, the real feelings of the actors are superimposed onto the roles they play on stage, privileging real life at the expense of fiction. This meeting of theater and life reveals the artificiality of the limits between theater and reality. The false dichotomy between life and fiction culminates in the death of young Edmundo that is understood as the only possible ending for the role played by humans. Even though the theatrical nature of life had previously been explored, metafiction gives this work a meaning that deserves further analysis from a modern perspective. In sum, the play between illusion and reality establishes an idea of reality that dismantles the conventional conception of the world.

Key Words: Tamayo y Baus. *Un drama nuevo*. 19th-century Spanish Theater. Metatheater. Metafiction.

En *Un drama nuevo* (1867) los papeles de los personajes-actores llegan a erigirse como una realidad, con lo que la ficción se introduce en la vida imponiéndose a ésta. Por otro lado, los sentimientos reales de los actores se superponen al papel que representan en la escena, de forma que la vida se sitúa por encima de lo ficticio. Este entrecruce entre el teatro y la vida pone de manifiesto la artificialidad de los límites entre las esferas del teatro y la realidad. La muerte se va a convertir en la culminación de esa falsa dicotomía, dando por terminada la representación del papel del ser humano. Aunque ya antes se había explorado la naturaleza teatral de la vida, el grado de metaficcionalidad de *Un drama nuevo* le da una significación que se presta a un análisis de la obra bajo una perspectiva moderna. De este modo, el juego entre ilusión y realidad plantea un concepto de realidad que desmantela la concepción convencional del mundo. Entre los distintos tipos de metaficción destaca la incursión del drama nuevo dentro de la obra principal, de la que sólo se representa el último acto. Además, la presencia de Shakespeare como personaje literario conlleva la aparición de un ente literario en la realidad. También la carta que se lleva de la vida real a la ficticia va a jugar un papel determinante en la desaparición de los límites entre teatro y vida. Aunque Tamayo y Baus no concebía la realidad en estos términos, a mi modo de ver *Un drama nuevo* contradice sus palabras:

Al no poder representarse en la ficción escénica más que sucesos positivamente acaecidos, sin alterarlos de manera ninguna; si un personaje cualquiera no hubiese de poder hacer ni decir sino lo que hubiese hecho y dicho en la vida, ni hablar más que en prosa incorrecta como habla la gente, ni siquiera usar otro idioma que el suyo natural, el arte y la realidad serían lo mismo, o, antes bien, el primero no existiría. Nadie, al sustentar que debe ser verdadero, ha querido nunca dar a entender semejante absurdo (citado en DAVID T. GIES, 246).

En primer lugar, y a pesar de esta declaración del autor, tiene lugar en la obra una superposición entre realidad y ficción. La fusión entre lo real y lo fantástico tiene lugar cuando los personajes sólo son capaces de expresar sus sentimientos representando un papel ficticio. El drama dentro de la obra principal se convierte entonces en la realidad misma al apropiarse los personajes de las palabras del guión, confundiendo su vida con éste. Como resultado se produce una superposición entre lo real y lo ficticio que, según Gies, da lugar a tres planos de realidad diferentes: “the three levels of play –the play we are watching, the play being performed by the actors, and the play of emotions in each character– merge into one and become indistinguishable” (245). El binarismo entre realidad e ilusión se desmantela de forma que el personaje revela su naturaleza artificial.

Es importante tener en cuenta los recursos formales que ayudan al público a distinguir entre la realidad y la ficción: el uso del verso y la prosa junto al uso de vocativos y monólogos. Con ellos el autor logra “idealizar con el verso lo fingido, dándole así mayor realismo con la prosa a lo que se considera verdad en el drama” (RAMÓN ESQUER TORRES, 214). Sin embargo, la distinción desaparece al final de

la obra, una vez que el verso como medio de expresión de la ficción sustituye a la prosa para expresar la realidad. Como afirma Alberto Sánchez, “la ficción presta su lenguaje poético a la explosión real de las pasiones de los actores, que vivirán ahora en el teatro el funesto desenlace del conflicto de sus vidas” (45). Esta imposición de la ficcionalidad problematiza la realidad misma, ya que tiene lugar una inversión de forma que lo inventado revela la verdad, mientras que lo real oculta los sentimientos auténticos del individuo. Esto conlleva la pérdida de fiabilidad en la realidad en oposición a lo inventado. D. C. Muecke utiliza el concepto de “Ironía romántica” para referirse a la naturaleza ilusoria de la obra. Según este autor, la obra trasciende la tradición mimética para plantear la imposibilidad de capturar la complejidad de la vida a través del juego entre realidad e ilusión.

El drama nuevo que se va a estrenar se configura como un tercer nivel de realidad entre el teatro y la vida, al que no tenemos acceso directo. Sólo sabemos que hay un marido engañado y una esposa infiel en ese último acto representado, sin que se llegue a resolver la cuestión del honor. El personaje de Yorick es el primero que introduce físicamente la obra representada en el drama en forma de manuscrito. Éste es otro objeto ficcional que se introduce en la realidad y que en última instancia provoca el nudo de la acción de la obra. Sin esa nueva comedia Yorick no hubiese tenido la oportunidad de desempeñar el papel de marido engañado, con lo que el actor y el individuo no se hubieran fusionado. La ficción en este sentido es la que propicia que lo verdadero salga a la luz. Así, Yorick se va a aferrar a la nueva obra como un medio catalizador de su problemática personal en relación a la identidad. Se trata de un actor cómico que se niega a seguir representando su papel a pesar de la fama que le ha proporcionado. Por ello, le pide al director de la compañía que le permita desempeñar el trágico papel de marido engañado. El paralelismo entre la nueva obra y la realidad se debe a que los actores que hacen el papel de amantes, su esposa y su hijo, están enamorados. Entonces, la ficción va a fundirse con la vida al representarse una situación real en el escenario. Otro elemento paralelo entre la obra y la realidad es el de la rivalidad del actor suplantado por Yorick, Walton, el cual a su vez oculta su resentimiento representando un papel en la realidad. La falsa aceptación que hace al ser desplazado del papel de marido ultrajado es en sí misma una muestra de cómo la teatralidad se impone por encima de lo real. Esta teatralidad del ser humano que adopta una serie de papeles para ocultar la verdad de su mundo interior tiene implicaciones existenciales. Si Yorick por un lado insiste en hacer un papel para autorealizarse, mientras que Walton encubre su odio, la teatralidad va a configurar la identidad. Walton le ayuda a Yorick a estudiar el papel de marido engañado que irónicamente le corresponde en la realidad. Esta confusión entre lo que uno representa y lo que es va a terminar desdibujando la barrera entre ilusión y verdad. La entrada de Yorick y Walton en el escenario ensayando los papeles del drama nuevo tiene como resultado el desmayo fulminante de Alicia al oír las palabras “Tiemble la esposa infiel, tiemble...” (90). De esta manera, la ficción va de nuevo a influir en la realidad y del desmayo va a surgir en Yorick la sospecha de la infidelidad. Luego lo ficcional, además de incidir en lo real, tiene la función de desvelar la verdad.

Shakespeare, el director de la compañía teatral, va a tratar de mantener bajo control los sentimientos auténticos de los dos amantes. Aunque intenta convencer a Alicia y a Edmundo de que se olviden de su pasión, la verdad termina imponiéndose como algo irrefrenable. Como afirma Emilio González, la obra recoge la problemática del interior del ser humano en cuanto a las motivaciones que impulsan la conducta de los seres humanos (amor, odio, envidia, celos, desconfianza, amistad), las cuales pugnan a veces en la conciencia de la misma persona, y a través del drama, vemos cómo van cambiando de carácter los personajes, principalmente el alegre y confiado Yorick, que se va tornando triste y desconfiado de todos (548).

En el segundo acto Walton se da cuenta de que Yorick va a representar con éxito el papel trágico. Entonces cumple a medias la promesa hecha a Shakespeare de no contarle la verdad a Yorick y no revela el nombre del amante de su esposa. Esta verdad a medias consume a Yorick, el cual -aunque debería convencerse de que está siendo engañado- no puede asimilar que su papel de actor se haya superpuesto al de individuo.

Alicia y Edmundo también están representando un papel en cuanto a que disimulan su pasión, reafirmando la idea de la identidad como encubrimiento del interior. Alicia se debate entre el amor a Edmundo y la gratitud a Yorick. Es decir, se enfrentan su deseo interior y el papel aprendido de esposa fiel que sostiene su matrimonio. Cuando revela que se casó influenciada por su madre, el matrimonio con Yorick se descubre como algo acordado según la conveniencia social en vez de la ley natural. La carta que prueba la huida que ambos planean como única solución posible pertenece a una larga tradición literaria que precipita el climax de la obra. Al caer en las manos de Walton, la carta dinamiza y da dramatismo a la acción. Se confunde la carta real con la carta ficticia del drama nuevo, que en los dos planos revela la infidelidad de la esposa. Walton, como confidente del marido en ambas obras, la principal y la ficticia, logra engañar a Shakespeare con la carta fingida. En el momento en que Yorick lee la carta en el escenario, se produce una confluencia entre actor y personaje. La introducción de un elemento real en la ficción provoca la fusión de ficción y realidad. La ficción deja de ser mentira y pasa a ser la verdad misma. Edmundo muere a manos de Yorick, y Walton a manos de Shakespeare, de forma que la muerte restaura la dicotomía entre ficción y realidad.

La cuestión de la identidad se explora a partir del componente del teatro dentro del teatro. Yorick es el personaje que mejor representa el conflicto entre el mundo interior del individuo y el externo. ¿Qué es lo que mueve a Yorick a cambiar de papel? “El nunca bien alabado cómico, el festivo Yorick, Gloria y regocijo de la escena” ya tiene fama suficiente, pero algo en su interior genera ese cambio (61). Parece como si la verdad necesitase de la ficción teatral para sacar a la luz lo que el ser humano lleva escondido. En otras palabras, la imaginación le abre los ojos enfrentándole a lo que no quiere o no puede ver.

Respecto al título, Gerard Flynn ha señalado que se trata de una manera irónica de acercarse al tema bien poco novedoso del deseo del ser humano, ya sea en forma de ambición, envidia o amor. A primera vista, sorprende que la obra reciba el título de esa comedia de la que no sabemos apenas nada. Se trata de la primera obra de un joven autor que provoca la admiración del mismo Shakespeare. Yorick lo saca de su casa a una hora no muy normal con el pretexto no muy convincente de elogiar la obra de un autor desconocido. Entonces la conversación pasa de la alabanza a la envidia como indicio de que algo le preocupa:

YORICK. Téngola yo también por cosa excelente, aunque algunos defectillos le noto.

SHAKESPEARE. Los envidiosos contarán los defectos; miremos nosotros únicamente las bellezas.

YORICK. A ti sí que nunca te escoció la envidia en el pecho. Cierto que cuando nada se tiene que envidiar... (62).

La envidia que obsesiona a Yorick, “temoso” como le dice Shakespeare, nos parece sospechosa. Aunque afirma que el mundo teatral está lleno de ambición, con la excepción de su esposa e hijo, en las palabras de Yorick subyace una ironía que no sabemos si se debe a su inocencia o a su tenacidad:

Porque fui generoso y caritativo logré en Alicia una esposa angelical, y en Edmundo, un amigo --¿Qué amigo?--, un hijo, lleno de nobles cualidades. ¡Y qué talento el de uno y otra! ¡Cómo representan los dos el Romeo y Julieta! ¡Divinos son estos dos héroes, a que dio ser tu fantasía, más divinos aún cuando Alicia y Edmundo les prestan humana forma y alma verdadera! ¡Qué ademanes, qué miradas, qué modo de expresar el amor! ¡Vamos, aquello es la misma verdad! (63-64).

De nuevo, la fantasía se constituye en la verdad. Yorick está reconociendo en la esfera teatral los deseos de Alicia y Edmundo, y no puede o quiere hacer lo mismo en la realidad. Sin embargo, la forma en la que lleva a Shakespeare a su casa y su obsesión por la envidia del mundo teatral nos hacen vislumbrar que se ha dado cuenta. Quizás al tratarse de un actor, ha llegado a tal identificación con su función de actuar que necesita hacer uso de la fantasía para expresar lo que en la vida real sería mucho más sencillo. Es decir, se ha metido tanto en su papel de actor que sólo representando puede hacer frente a la realidad del engaño y la traición de su esposa e hijo. Si éstos son las únicas personas que consideraba al margen de ese mundo de envidia, parece lógico que el enfrentarse al engaño en la realidad sea autodestructivo. El hecho de hacerlo dentro de la escena le va a permitir poner una distancia entre los traidores que facilite la venganza.

El tono de desengaño y su obsesión por la envidia evidencian que más que el reto profesional de hacer un papel distinto al que le ha consagrado, se trata de una venganza. Su papel de gracioso no le permite en el mundo teatral desempeñar el papel de marido ultrajado. Ahora bien, pudiera ser que esta maquinación de la venganza tenga lugar en el plano del subconsciente, de forma que no sea capaz de enfrentar la situación

en la vida. El manuscrito al que se aferra puede ser la solución a ese conflicto que retiene en su interior al permitirle dar salida a sus sentimientos de venganza:

YORICK. *Quisiera hacer ese papel.*
SHAKESPEARE. *¿Qué papel?*
YORICK. *El del drama nuevo.*
SHAKESPEARE. *Pero ¿cuál?*
YORICK. *¿Cuál sino el Conde Octavio? (65).*

La insistencia no deja lugar a dudas de que algo mueve a Yorick, ya sea consciente o inconscientemente, a querer el papel de marido. Si hasta ahora ha hecho reír a los demás, con el papel de gracioso no puede vengar la traición de su esposa y amigo de una forma verosímil. Del personaje burlado que es en la realidad, necesita transformarse en vengador, pero dentro del teatro. La estrecha relación entre el papel y el individuo llega a un extremo en que ambos se confunden:

SHAKESPEARE. *¡Vive Cristo! ¿Lloras?*
YORICK. *Lloro porque el infierno se empeña en que yo no cumpla mi gusto; porque no es sólo Walton quien me tiene por grosero bufón, capaz únicamente de hacer prorrumpir a los necios en estúpidas carcajadas; porque veo que también tú... Y eso es lo que más me duele. Que tú... ¡Válgame Dios, qué desgracia la mía! (67).*

La actitud de Yorick con Edmundo, el joven huérfano al que acogió bajo su protección, también muestra ese tono de desconfianza y amargura como indicio de que sabe perfectamente lo que ocurre. Edmundo ha dejado de llamarle padre por señor, y Yorick le acusa de su trato frío y distanciado. Cuando le imputa el crimen de estar enamorado de una mujer casada, parece difícil creer que no sepa la verdad. Entonces, ¿por qué encubrir constantemente lo que entonces todos saben? Como afirma Guido Mazzeo, el personaje necesita la ficción para autorealizarse:

what is involved is the skilful handling of a highly delicate situation involving a deep understanding of human behavior and motives, since Yorick's desire to portray the role is actually an expression of wish fulfillment (276).

Yorick está obsesionado con el tema de la burla y necesita otro papel diferente al de gracioso porque cree que se ríen de él y no del papel. La identificación entre papel e individuo, verdad e ilusión, teatro y vida, no deja lugar a dudas de que nos hallamos ante una única realidad teatral que se superpone a la vida. Aunque Yorick argumente que necesita que le tomen en serio representando un papel trágico, y en lugar de burla inspirar respeto, no consigue en ningún momento cambiar su condición burlesca. Así ocurre, por ejemplo, cuando Walton lo busca para ofrecerse como su confidente: “Venía en busca de un amigo, hallo un tonto y me voy” (75). Ni siquiera es capaz de entrever los motivos oscuros que mueven a Walton a querer ser su amigo: “Parecía lo más natural que te disgustase perder la ocasión de alcanzar un nuevo triunfo, y que en

cambio yo...” (76). Lo natural es sustituido por lo teatral en cuanto a que en lugar de descubrir los deseos internos, el individuo se desenvuelve engañando al resto, en otras palabras, actuando. La condición cómica de Yorick traiciona sus deseos de actor trágico a cada momento, por ejemplo, cuando le pide que le dé unos cuantos “pescozones” a Walton después que éste se haya ofrecido como confidente (77).

El desmayo de Alicia por fin siembra la sospecha en Yorick y empieza literalmente a abrir los ojos a la realidad. Se da cuenta de que el suyo es un amor de gratitud y a través de la mirada se da cuenta de la angustia de su esposa sin saber quién puede ser su amante. Ni siquiera en un contexto tan dramático el personaje pierde su comicidad, como cuando tras revelarle a Edmundo su intención de preguntarle a Alicia para salir de dudas y éste intenta retenerle: “¡Qué obstinación tan insufrible! ¡Vaya si es terco el mozo! (Forcejeando para desprender de la suya la mano de Edmundo)” (104). Esta ambigüedad presente en el interior de Yorick dibuja al personaje desde una perspectiva muy moderna, que conlleva el cuestionamiento de la identidad como algo homogéneo y estable. El querer ser lo que no es, actor trágico en lugar de cómico, va a trascender el nivel teatral y le va a arrastrar a la tragedia en la vida. Por tanto, se deshace la barrera entre una y otra esfera al afirmarse la naturaleza teatral del individuo.

Por otro lado, es importante analizar la intertextualidad o referencialidad literaria en la obra. Son evidentes las referencias literarias a *Hamlet*, *Romeo y Julieta* y *Otelo*. Así, además del personaje de Shakespeare, nos encontramos con la obra dentro de la obra, que al igual que en *Hamlet*, revela la verdad a Yorick. Este personaje alude al bufón del rey del mismo nombre en *Hamlet*. Walton por su parte nos recuerda al malvado Yago de *Otelo*. El hecho de que aparezca un personaje histórico como Shakespeare junto a dos de sus creaciones elimina la distancia entre la realidad histórica y la teatral. Respecto a Yorick, el personaje de Tamayo y Baus presenta ecos de Otelo en cuanto a su obsesión por los celos, si bien carece de su fuerza física y mental, al tratarse de una figura cómica que cuando se enfrenta a los personajes no provoca sino risa. Yorick, el bufón del rey en el drama shakespeariano no se libra aquí de su naturaleza cómica. La venganza de Otelo es superior en intensidad a la de Yorick, cuya debilidad le impide enfrentarse a la verdad en la vida, y de ahí que lo haga en el escenario. Sin embargo, ambos están casados con una mujer mucho más joven y son los celos, en combinación con un componente malicioso encarnado en Yago y en Walton respectivamente, lo que les lleva al asesinato. Si bien en el caso de *Un drama nuevo* muere el amante, al revés que en *Otelo*, donde su amada Desdémona es envenenada. A *Romeo y Julieta* alude Yorick elogiando la increíble versosimilitud con que Edmundo y Alicia la han representado y, de hecho, se repite el destino trágico de los amantes. En cuanto al malvado Yago de *Otelo*, como Yorick, se consume por la envidia, si bien el personaje de Tamayo y Baus tiene una justificación en su pasado que debilita la carga negativa del personaje. A pesar de estos ecos de los personajes del dramaturgo inglés, es evidente la originalidad de Tamayo y Baus en esa fusión de realidad y ficción que tiene lugar en el personaje “hasta el punto de llegar a expresarse por completo dentro de ésta y siguiéndola fielmente” (ESQUER, 210).

En cuanto a la figura de Shakespeare, se constituye en una especie de “*deus ex machina*” que controla al resto de los personajes ejerciendo su papel de dramaturgo fuera del teatro. En cierto modo, este personaje se convierte en el portavoz de las normas y leyes morales. Al mismo tiempo, como afirma Gerard Flynn, es parte intrínseca de la obra: “He is both a member of the fictitious world and a godlike being that is creating it” (79). La identificación entre el individuo y su cometido en el mundo teatral tiene lugar en el director de la compañía al igual que en los actores. El personaje sabe muy bien que Alicia y Edmundo se aman y sin embargo le oculta a éste la verdad, aunque lamenta su desgracia. Para Shakespeare la solución consiste en lograr que Alicia y Edmundo repriman su deseo, desempeñando los papeles de esposa e hijo que convienen a todos: “¡Miseria humanidad! Vuélvese en ti manantial de crímenes la noble empresa acometida sin esfuerzo bastante para llevarla a cabo. [...] Retrocedes ante el obstáculo pequeño; saltas por encima del grande. Os amáis: es preciso que no os améis” (87). La solución de la separación tiene como objetivo evitar que se les escape una mirada que les delate y eche por tierra el papel social que les corresponde. En la obra la mirada revela los deseos auténticos del ser humano, de forma que el propio director es consciente de que “nunca pudo estar oculto el amor” (88). El director logra que los amantes le confíen sus deseos instaurándose en su protector y salvador, pese a que el borrar su pasión para ellos sólo es posible en la muerte, la no existencia. El bien social es un débil argumento frente al amor y Shakespeare lo sabe. Sin embargo, convence a los amantes de que se saquen de su cabeza la factibilidad de su amor: “Si esta buena obra pudiera yo hacer, reíríame de Otelo y de Macbeth, y de todas esas tonterías” (88). El director encarna la autoridad en el drama, ya que posee un liderazgo que enfatiza el paralelismo entre el arte y la vida: “admired as much for his goodness and moral authority as for his artistic worth. At times, he seems to represent the conscience of the others” (INGLIS, 149). Según este autor, Shakespeare es el que mantiene viva la responsabilidad moral en el resto de los personajes. Sin embargo, no por ello está carente de fallos humanos, ya que es engañado por Walton, y de hecho recurre al asesinato para castigarle violando así la ley social que defiende. José Alberich incluso reconoce en la figura del director un doble del autor, que además de dirigir artísticamente a sus creaciones se siente responsable de guiarlas moralmente en su vida ficticia. El sentido moral debe ser entendido de acuerdo a Alberich como responsabilidad del individuo de controlar a tiempo sus deseos y pasiones, no por medio de “modelos de buenas costumbres” o “Melodramas ingenuos”, sino mostrando “la realidad psicológica y axiológica de lo humano, su complejidad, sus miserias y sus ideales” (304).

En lo que concierne a la moral en los personajes, la envidia de Walton es el motivo que precipita el conflicto en el drama. La actitud de Walton es sumamente teatral si tenemos en cuenta que su identidad se conforma a partir de papeles diferentes según las circunstancias. Tan auténtico es el trágico papel de marido que le ha hecho famoso, el cual además sabemos que es real porque lo experimentó en el pasado, como el de doble confidente del conde Octavio y de Yorick. Este personaje por tanto refleja

la superposición en el plano teatral de la realidad, de forma que ambos coinciden. La naturaleza teatral del confidente que le lleva a desdoblarse su identidad continuamente se descubre en las situaciones más triviales:

Si lo sabes, ¿a qué quieres que te lo diga? Pero ¿qué hacéis de pie, señor Walton? (Dirigiéndose a sí mismo la palabra) Aquí tenéis silla. (Tomando una silla y colocándola en el centro del escenario.) Gracias. (Sentándose.) (75).

Además de la envidia, la mentira es fundamental en la obra al constituirse en la única realidad de manera que los personajes no hacen sino engañarse unos a otros. Walton le hace creer a Yorick que no le importa cederle el papel de marido: “Se me cree díscolo porque no sé mentir ni disimular” (77). Si Walton engaña, Yorick es el “engañado” por los demás y por él mismo al ser incapaz de cambiar su papel burlesco.

En el acto segundo, Walton se da cuenta de que su primer plan para vengarse de Yorick no va a funcionar viendo que va a representar con éxito el papel de marido. Entonces sabemos que el teatro es su único consuelo en la vida, después de una experiencia traumática que nunca ha superado. Por ello, decide manipular a Yorick por medio de una verdad a medias. El engaño sin embargo también le atañe a Walton, pues él mismo trata de borrar la verdad de su pasado para sobrevivir. Irónicamente logra el éxito representando el papel de marido ultrajado que él fue en el pasado. Cabe preguntarse entonces si su talento como actor nace de la inspiración en su propia vida o si es real. En ocasiones Yorick le acusa de no saber mentir y él mismo lo confiesa, entonces no está sino representando lo que realmente es. El mismo Yorick se pregunta por la fusión entre la vida y la ficción respecto a la fidelidad de su esposa, “¿quién sabe si de los celos verdaderos del hombre estará recibiendo inspiraciones el actor para expresar los celos fingidos?” (94). Por tanto, de nuevo vemos cómo el nivel de teatralización del personaje es tan alto que no es capaz de distanciarse como individuo de su función de actor. El arte, lo inventado, llega a ser lo único que configura al individuo, de forma que éste no puede concebir el dejar de actuar sin dejar de existir.

Frente a la envidia y la mentira, parece que el amor es lo único que no puede ocultarse representando otro papel. Alicia y Edmundo tratan de imponerse a sí mismos el papel de buena esposa y amigo, pero cuando se trata de algo auténtico no sirve la ilusión para encubrirlo:

EDMUNDO. [...] Propóngame lo que todo el mundo en ocasiones parecidas: convertir en amistad el amor. El amor, trabajando por hacerse más pequeño, se hace más grande. No se convierte el amor en amistad; si acaso, en odio tan vivo y tan profundo como él. [...] A ver, dime: ¿cómo lograría yo aborrecerte?

ALICIA. Los días enteros se me pasan a mí también discurriendo medios de vencer al tirano de mi albedrío. Si Edmundo se enamora de otra mujer, [...] No más pelear inútilmente. Conozco mi ingratitud para con el mejor de los hombres: Te amo (81-82).

Los dos enamorados sufren al tener que ocultar sus sentimientos, ya que la represión del deseo produce una angustia al estar siempre pendientes de que no les descubran. Vemos aquí una referencia al motivo del viejo y la niña en el que la mujer se ve obligada por las circunstancias a casarse con un hombre mucho mayor y a respetarle por gratitud. Edmundo le debe el mismo respeto a Yorick porque le recogió de niño, con lo que la generosidad del esposo y padre le asegura a éste su control sobre ambos. Sin embargo, el personaje escapa a ese control, primero planeando la huida y después materializándose en la muerte. A partir de este momento, la ficción tiene consecuencias reales y la muerte es la única salida a esa dicotomía entre la mentira y la verdad que autodestruye al ser humano. La necesidad de la huida que planea Edmundo convence a Alicia, la cual está convencida de que la muerte le puede proporcionar la paz definitiva. Tal vez debido a esa estrecha relación entre verdad y muerte, Yorick quiere saber la verdad, pero no creerla: “¡Oh, entonces la iniquidad es tan grande, que la mente no la puede abarcar, [...] que parece mentira! [...] No puedo creerlo. ¡No lo quiero creer!” (109). Entonces, rechaza la idea de que un hombre viejo no debe casarse con una muchacha en contra de la ley natural. Incluso recurre a la metáfora de la vida como sueño o pesadilla antes de aceptar su responsabilidad en la realidad.

En relación a la metaficción, el teatro como tema es evidente en *Un drama nuevo*, ya que se reproduce el mundo del teatro por dentro. En este sentido, podemos afirmar que aparte de la complejidad del ser humano, el otro gran tema es el teatral. Este elemento justifica el carácter metateatral de *Un drama nuevo*. No podemos olvidar que el teatro fue el medio familiar y social donde se formó el autor, el cual conocía a la perfección. En la época, el denominado “hombre de teatro” por Roberto G. Sánchez era, además de actor, empresario y director de escena. El público iba al teatro a ver a un determinado cómico para el que se escribían las obras y es dentro de esta tradición donde se sitúa Tamayo y Baus. Como indica Muecke, el dramaturgo lleva a la obra el mundo teatral que tan bien conoce en forma de metáfora: “In building his play a dramatist must think in terms of production and reception and often in terms of particular companies, actors, audiences and theatres” (84). Se trata de teatro sobre teatro, no sólo como fondo en el que los personajes son a la vez actores o público, sino también como la misma representación a la que asistimos. Por otro lado, el público real se convierte en doble espectador, por un lado de la obra principal y por otro de la representada dentro de ésta. Se produce así un fenómeno de “Double seeing” en el que el público no puede olvidarse ni de la vida ni de lo teatral en ningún momento. Ambas esferas se hayan presentes al mismo tiempo, con lo que se experimenta una dislocación que pone en duda la noción de realidad convencional. Si una cosa es la vida y otra el teatro, ¿cómo concebir que los personajes no dejen en ningún momento de representar a lo largo de su vida, mientras que en el teatro no hacen sino descubrir su interior? Esta inversión desorienta al público al plantear una problemática existencial vigente hoy en día, la de la identidad del hombre como un vacío que se llena con un papel convencional, en ese caso el de marido, esposa o hijo. Este uso de la fantasía para encontrarse a uno mismo lo veremos más adelante en Luigi Pirandello y en otros dramaturgos modernos como Federico García Lorca.

Es revelador que los personajes no puedan definirse y se hallen inmersos en una continua contradicción: “living in a kind of halfway house, between natural desires that are beautiful in themselves and terrible crimes that recall Lucifer rebelling against the Almighty” (FLYNN, 83). Edmundo y Alicia por un lado niegan su amor a favor de la gratitud que le deben a Yorick, por el otro lo reafirman planeando la huida. Walton por su parte controla sus deseos de venganza por el respeto que le inspira el director. Shakespeare mismo, sabe que la pasión de Alicia y Edmundo es incontrolable y en cambio les pide que la borren de su mente. Yorick se da cuenta de que su matrimonio con Alicia no tiene sentido, debido a la diferencia de edad y, en cambio, se siente traicionado tal y como corresponde al marido burlado en la sociedad. En el fondo, a Yorick sólo le importa su carrera como actor, ¿cómo entender si no que siga adelante con la representación una vez que sabe que su esposa le engaña con otro? La prueba definitiva de la infidelidad que le exige a Walton parece más bien una excusa para evitar tener que reaccionar fuera del escenario. Los deseos son una realidad que no puede admitirse con plenitud porque existe un temor a lo que la sociedad ha establecido como correcto. El amor y la envidia que estructuran la obra son reprimidos por la cultura, y de ahí surge la dualidad al tratar el personaje de transformar su deseo interior para amoldarlo a la convención moral. El escenario se convierte así en un espacio de expresión libre de toda norma social, donde los personajes pueden, a través del disfraz, eludir su responsabilidad moral. En este sentido, destaca el discurso de Edmundo en varias ocasiones en las que parece que se va a desenmascarar la verdad, refleja la disonancia entre ésta y lo que se espera que ocurra de acuerdo a la moral y la sociedad. Por ejemplo, cuando Walton le contesta a Yorick que no le va a ser difícil representar el papel de marido:

WALTON. Te engañas. El papel de marido ultrajado se hace sin ninguna dificultad. ¿A que Edmundo opina de igual manera?

EDMUNDO. ¿Yo? (¿Qué dice este hombre?) (78).

Del mismo modo, cuando Yorick le pregunta qué le ha parecido la actuación de Alicia como “esposa desleal”, Edmundo contesta titubeando: “Bien...; muy bien”, “Sí, señor...; yo creo...” (100).

En cuanto al drama nuevo, ya hemos mencionado que poco sabemos del autor y del mismo, aparte de la valoración favorable del director, los actores y el propio traspunte. La obra físicamente presente, en forma de manuscrito que lleva en la mano Yorick en el comienzo o el mismo autor momentos antes de ser estrenada, es un misterio. Sólo accedemos a la representación del último acto después del éxito de los dos primeros. El autor novel, presente durante la representación, llama la atención por su poco carisma en contraste con el de Shakespeare, que parece tener en sus manos la solución para todo. Es en ese tercer acto donde tiene lugar una intromisión de la realidad dentro de la ficción del drama nuevo. Edmundo trata de hacerle llegar a Alicia

la carta con las instrucciones para fugarse en el bajel de un amigo cuando se cruzan en el escenario:

Hasta ahora no he sabido con certeza si podríamos huir mañana... Ya todo lo tengo preparado... Esta madrugada, a las cinco, te esperaré en la calle... No nos separaremos nunca... Mi amor durará lo que mi vida... Huyamos; no hay otro remedio; huyamos. Alicia de mi alma, y... (125).

No sabemos cómo termina la carta porque en ese momento Walton intercepta la carta de manos de Alicia. Ésta le ruega que espere al día siguiente para descubrir la verdad, pero Walton aprovecha que debe entregar una carta al conde Octavio, descubriendo la traición de su esposa, para intercambiarlas. Aunque el director le obliga que se la entregue, Yorick le engaña con la carta en blanco del traspunte. El truco de Yorick, en el que un elemento real y uno ficticio se intercambian, tiene como efecto real la propia muerte. Shakespeare después que “La serpiente ha engañado al león”, saca su espada para restaurar su autoridad: “¡Aplaste el león a la serpiente!” (134).

La aparición de un objeto real en la ficción tiene como resultado la ruptura de la distancia entre la obra principal y la representada. La presencia del director, el autor, el traspunte y demás empleados al fondo del escenario, junto a los actores representando la obra, rompe la separación entre las dos obras adelantando la interposición entre fantasía y realidad con la que termina la obra. Una vez que por fin la carta, la prueba de la infidelidad, llega a sus manos, Yorick entra en un estado de confusión completa. Por un lado, trata de reaccionar como ser humano; por otro el papel de Conde Octavio le obliga a reprimir sus sentimientos moviéndose entre dos planos, el existencial y el ficticio:

*CONDE. (YORICK) ¡Jesús mil veces!
(Dice estas palabras de la comedia como si fueran hijas de su propio dolor y verdadero asombro. Cae desplomado en el sillón que hay cerca de la mesa, cubriéndose el rostro con las manos. Pausa. Levántase Yorick muy despacio; mira a Edmundo y Alicia, luego al público y quédase inmóvil sin saber qué hacer apoyado en la mesa.) (137).*

Vemos como las acotaciones son un gran acierto porque a través de ellas percibimos semejante confusión: “*Vencido de la sorpresa, olvídase de que está representando, y dice lo que realmente le dicta su propia condición, con el tono de la verdad*” (136). Atrapado entre la vida y la representación, el personaje por fin decide seguir adelante con el guión de forma que tal y como nos aclara la acotación, “*Desde este momento, la acción dramática queda convertida en viva realidad, y tanto en Yorick como en Alicia y en Edmundo se verán confundidos en una sola entidad el personaje de invención y la persona verdadera*” (138). Muerto Edmundo a manos de Yorick, se vuelve a deshacer la fantasía con los gritos de Alicia llamando a Shakespeare, que entra en la escena seguido del resto de los empleados del teatro. Alicia por fin puede expresar su deseo, “*¡Le amaba!*”, con lo que deshace el papel de esposa que le impedía revelar la verdad (143).

El director interrumpe la representación para explicar al público lo que está pasando: “No puede terminarse el drama [...] Yorick, ofuscada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo” (143). En ese momento no sólo el público sino también los personajes del mundo teatral y nosotros los lectores nos enteramos de que Walton ha muerto. La posible transgresión moral de la obra se diluye con las palabras finales de Shakespeare al público: “También ha dejado de existir el famoso cómico Walton. Acaban de encontrarle en la calle con el pecho atravesado de una estocada. [...] Rogad por los muertos. ¡Ay, Rogad también por los matadores!” (144). Se restaura entonces la separación entre la esfera real y la ficticia, de forma que el director pone distancia entre su papel teatral y el de individuo sin que el público dentro de la obra se dé cuenta de que él ha matado a Walton. El “entusiasmo” de Yorick-actor mata a Edmundo, no el individuo, con lo que se niega la superposición entre verdad y fantasía. En este sentido sí que debemos admitir que queda anulada la supuesta trasgresión del autor respecto a la concepción del mundo y de la identidad. Sin embargo, al público le queda la opción de pasar por alto esta llamada del director y recuperar lo que la obra misma expresa. La ambigüedad que suscita la obra tal y como Esquer plantea se observa a través de las dualidades “amor-odio, ingratitud-gratitud, ambición-desfallecimiento, juego y ficción-muerte, envidia-emulación” (222). Entre uno y otro polo del binarismo se desplazan los personajes hasta que, finalmente, la dualidad que conforma la obra va a concluir en la muerte como único freno posible a ese ir y venir de lo ficticio a lo verdadero.

En última instancia, la confusión entre lo real y lo ficticio en el plano existencial y artístico se convierte en la problemática que explora la obra. El carácter subversivo de *Un drama nuevo* se debilita si tenemos en cuenta que el pecado y los remordimientos constituyen el verdadero eje en torno al que se teje la trama. Si los jóvenes actores que se aman no sintieran remordimientos, entonces podrían pasar por alto la moral que los reprime. Tiene que ser en la obra ficticia donde declaren abiertamente que se aman. Lo mismo ocurre con Walton, que mantiene su respeto al director, o con Yorick, que se venga en el escenario restando intensidad al crimen. Este salvaguardar las normas morales y las jerarquías sociales supone un rechazo a la verdad interior. Cabe entonces preguntarse si el ser humano tiene una alternativa al control de las pasiones que han de permanecer ocultas. Parece que para Tamayo y Baus, la moralidad consiste en el deber de ser responsable de uno mismo y de sus actos, frente al estado de irresolución de los personajes. La debilidad que los caracteriza termina en catástrofe tal y como señala Inglis: “there are values which have to be defended, [...] to do this involves resolution and action, and [...] to depart from these values, even in the slightest degree, is to court disaster” (156).

De acuerdo con Roberto G. Sánchez, no debemos buscar en la obra implicaciones filosóficas más allá de la innovación técnica que hace confluir la dimensión real del personaje con la ficticia del actor. Sin embargo, esta afirmación pasa por alto el hecho de que en *Un drama nuevo* se supera la concepción calderoniana del

mundo de manera que “la verdad humana y la verdad artística” coinciden (Alberich 316). Al expresar la complejidad del ser humano, indiscutiblemente esta búsqueda de lo auténtico le da a la obra un tono de profundidad marcadamente moderno. La superposición entre vida y arte tiene aquí claramente el propósito de reivindicar la verdad en contraste con el efecto emocional y sentimentalista de otras obras de la misma época. Como ha señalado Borrallo-Solís, esta obra representa un cambio estilístico para el autor, que responde al intento de mostrar lo efímero y ficticio de la existencia, así como la imposibilidad de distinguir entre lo falso y lo real (35). Aunque Tamayo y Baus no llega a concebir la realidad ni el ser humano como mero juego de representación tras el cual no hay una verdadera esencia, sí que existe en su obra el compromiso de buscar lo verdadero. Es en este sentido en el que *Un drama nuevo* se constituye en antecedente del teatro contemporáneo que lleva a cabo una trasgresión total en el plano artístico y existencial.

Bibliografía.

- Alberich, José. “El papel de Shakespeare en *Un drama nuevo* de Tamayo”, *Filología Moderna*, 39, 1970, págs. 301-22.
- Borrallo-Solís, Adela. “El metateatral viraje en la obra de Tamayo y Baus; *Un drama nuevo*”, *Tropos*, 28, 2002, págs. 32-47.
- Esquer Torres, Ramón. *El teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- Flynn, Gerard. *Manuel Tamayo y Baus*, Nueva York, Twayne, 1973.
- Gies, David Thatcher. *The Theater in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge U P, 1994.
- González López, Emilio. *Historia de la literatura española. La Edad moderna (Siglos XVIII y XIX)*, Nueva York, Las Americas, 1965.
- Inglis, A. D. “Tamayo y Baus’ *Un drama nuevo*.” *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, Dolphin, 1972, págs. 149-56.
- Mazzeo, Guido E. “Yorick’s Cover Motives in *Un Drama Nuevo*”, *MLN*, 83, 1968, págs. 275-78.
- Muecke, D. C. *The Critical Idiom*, Londres, Methuen, 1982.
- Sánchez, Roberto G. “Los comediantes del XIX: *Un drama nuevo*”, *Hispanic Review*, 48, 1980, págs. 435-47.
- Tamayo y Baus, Manuel. *Un drama nuevo*. 1867, Madrid, Cátedra, 1998.

El método histórico de Paz en El laberinto. Daniel Lorca.

University of Chicago.

Resumen: Este ensayo pretende explicar el tipo de historia que hace Octavio Paz en su obra *El Laberinto*. Esta explicación es necesaria porque la concepción de la historia, debido en gran parte a la influencia post-estructuralista de Foucault, ha cambiado radicalmente. Dicho de otra forma, los intereses de Paz con la historia no son los nuestros debido a las teorías de Foucault, y por lo tanto, juzgar su proyecto desde nuestra perspectiva actual nos puede llevar hacia la incompreensión.

Palabras clave: Octavio Paz. Foucault. Historia. Post-estructuralismo.

Summary: This essay aims to explain the type of history done by Octavio Paz in his work *The Labyrinth*. This explanation is considered necessary since the conception of history, mostly due to the influence of Foucault's post-structuralism, has changed. That is to say, Paz's interests in history are not similar to our current ones because of Foucault's theories. Therefore to judge Paz's work from our present perspective can lead us to incomprehension.

Escribo este ensayo para explicar el tipo de historia que hace Paz en *El laberinto*. Esta explicación es necesaria porque la concepción de la historia, debido en gran parte a la influencia post-estructuralista de Foucault, ha cambiado radicalmente. Dicho de otra forma, los intereses de Paz con la historia no son los nuestros debido a la influencia de Foucault, y por lo tanto, juzgar su proyecto desde nuestra perspectiva nos puede llevar hacia la incompreensión.

El método histórico de Paz.

En una conversación con Claude Fell, Paz dice lo siguiente:

Yo no quise hacer ni filosofía ni ontología del mexicano. Mi libro es un libro de crítica social, política y psicología. Es un libro dentro de la tradición francesa del moralismo. Es una descripción de ciertas actitudes, por una parte y, por la otra, un ensayo de interpretación histórica (421).

El método de Paz, por lo tanto, está compuesto por dos partes: empieza con una descripción de ciertas actitudes, y acaba con una interpretación histórica. Más específicamente, con respecto al primer elemento de su método, el libro de Paz empieza con unas “descripciones de ciertas actitudes”, como por ejemplo, la del Pachuco, o la del Gran Chingón. Sus descripciones son personales: Nos explica o describe lo que él ha visto en algunos sujetos, o lo que piensa de ellos:

¿Qué nos hace diferentes, y en qué consisten esas diferencias?

Voy a insinuar una respuesta que quizá no sea del todo satisfactoria. Con ella no pretendo sino aclararme a mí mismo el sentido de algunas experiencias, y admito que tal vez no tenga más valor que el de constituir una respuesta personal a una pregunta personal (*El laberinto*, 156).

Al mismo tiempo, el libro no acaba con una descripción de sujetos, sino como historia. La meta final es obtener una explicación histórica de la personalidad de los mexicanos:

La historia nos ayuda a comprender ciertos rasgos de nuestro carácter, a condición de que seamos capaces de aislarlos y denunciarlos previamente [de describirlos]. Nosotros somos los únicos que podemos contestar a las preguntas que nos hacen la realidad y nuestro propio ser (211).

Hay por lo tanto una relación interna entre las dos fases de su método: Paz identifica primero “ciertas actitudes” (421) mexicanas, y a continuación se fija en la historia de México para explicar por qué los mexicanos son como son.

Debemos también tener en cuenta que según Paz su libro es un ensayo dentro de la tradición del moralismo francés (*Conversación con Claude Fell*, 421). Paz nos dice que esta tradición llegó a España con los escritores de la generación del 98:

Este tipo de reflexión sobre los países es tan viejo como la cultura moderna. En Francia, en el siglo pasado, hubo algunos ensayos importantes sobre este aspecto. En nuestra lengua, la generación española del 98 inició el género (419).

Esta cita es importante porque nos ayuda a situar el pensamiento de Paz dentro de una tradición intelectual. Nos dice que la “reflexión sobre los países” empieza con la “cultura moderna” y que la “cultura moderna” empezó en Francia “en el siglo pasado”; es decir, empieza con los grandes pensadores franceses del siglo XVIII (Voltaire, Marat, Rousseau). Más tarde el “moralismo francés” emigra a España gracias a la generación del 98. No podemos olvidar que uno de los escritores más influyentes de esa generación es Unamuno.

La semejanza entre Paz y Unamuno se hace patente cuando consideramos la opinión de Paz sobre la intra-historia:

Es decir, que el hombre no solamente es un objeto o un sujeto ante la historia, sino que él mismo es la historia, él es los cambios. [...] Hay una continua interacción. A mí me parece que la expresión “intra-historia” - no fueron los españoles los primeros en usarla: ¿Unamuno o Américo Castro? - es más adecuada que otra expresión [...]. Yo creo que la historia auténtica de una sociedad tiene que ver no solo con las ideas explícitas sino sobre todo con las creencias implícitas (422).

Al mismo tiempo, Unamuno nos dice lo siguiente sobre la intra-historia:

Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que [...] hecha las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. [...] Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa, se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición eterna (En torno al casticismo, 59).

Teniendo en cuenta ambas citas, se deduce la siguiente semejanza: según Paz, lo que importa son las creencias de una sociedad y sus ideas, es decir, las creencias e ideas de esos millones de seres que forman una sociedad, y que cada día se dedican a su quehacer cotidiano. De la misma forma, según Unamuno, lo que importa en la historia es la vida intra-histórica, la vida de millones de seres que “como el mismo fondo del

mar” hacen la historia. Ambos pensadores entienden la historia como una historia de creencias e ideas compartidas por el pueblo.

Otra semejanza son los temas escogidos por ambos autores: de la misma forma que Paz intenta explicar algunos de los mitos mexicanos (como el mito del Gran Chingón, o el del Pachuco, o el de la Malinche), el interés de Unamuno es aclarar el significado del mito “lo castizo” en Castilla: El título general de sus cinco ensayos deja poca duda sobre esto¹.

Los dos pensadores también utilizan el mismo tipo de psicoanálisis histórico-social: por ejemplo, esto es lo que nos dice Paz sobre la iglesia durante la Colonia:

Esta situación paradójica [...] explica buena parte de nuestra historia y es el origen de muchos de nuestros conflictos psíquicos. El catolicismo ofrece un refugio a los descendientes de [los aztecas], pero [...] les niega toda posibilidad de expresar su singularidad. Así, redujo la participación de los fieles a la más elemental y pasiva de las actitudes religiosas (246).

Al mismo tiempo, Unamuno, nos dice lo siguiente sobre los romanos:

El que quiera juzgar por la romanización de España no tiene sino ver que el castellano, en el que pensamos y con el que pensamos, es un romance del latín, casi puro: que estamos pensando con los conceptos que engendró el pueblo romano, que lo más granado de nuestro pensamiento es hacer consciente lo que en él llegó a inconsciente (68).

En ambos casos, los dos pensadores utilizan el psicoanálisis histórico-social para comprender por qué somos como somos: Según Paz, gran parte de los conflictos psíquicos del mexicano se explican con lo que hizo la iglesia durante la colonia, y según Unamuno, la forma de ser del castellano (y del mito de “lo castizo” [69]) se explica en gran parte con lo que los romanos dejaron en el inconsciente.

Los dos autores también se parecen en su gran estima de la imaginación. Paz nos dice que “el historiador describe como el hombre de ciencia y tiene visiones de poesía” (422), y Unamuno nos dice que “hemos de ver que cuando se dice de un historiador que resucita los siglos muertos, es porque les pone su alma, los anima con un soplo de intra-historia que recibe del presente.” (62).

Por último, sus motivaciones y la forma en que intentan conseguir sus propósitos son también parecidos:

¹ Unamuno, *En torno al casticismo*, 1958.

La tradición eterna es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarse a la luz, haciendo consciente en ellos lo que en el pueblo es inconsciente, para guiarle así mejor (UNAMUNO, 60).

Los conflictos examinados en el curso de este ensayo habían permanecido hasta hace poco ocultos [...]. Pero en el momento en que estos aparecen a plena luz y tal cual son, el enfermo debe enfrentarlos y resolverlos por sí mismo [...]. La reflexión filosófica se vuelve así una tarea salvadora y urgente, pues [...] deberá ofrecernos una solución concreta, algo que dé sentido a nuestra presencia en la tierra (PAZ, 315).

Las dos citas nos dejan ver dos cosas claramente: primero, ambos pensadores tienen exactamente el mismo propósito moral (guiar y sanar al pueblo), y segundo, Paz y Unamuno utilizan el mismo método: quieren hacer consciente en el pueblo lo que antes era inconsciente. La gran importancia del psicoanálisis, aplicado a los pueblos con el fin de curarlos, es por lo tanto otro tema que une a ambos autores.

Mi comparación del pensamiento de Paz y Unamuno es únicamente enumerativa. Es decir, no he intentado descubrir el porqué sus pensamientos se parecen tanto, sino que tan solo he enumerado cinco características de sus pensamientos para dar a entender que, en efecto, se parecen mucho. Estas cinco semejanzas son útiles porque nos permiten situar a Paz dentro de una tradición intelectual ya establecida. En esta tradición lo que importa no es necesariamente cómo las ideas o las actitudes de una sociedad se vuelven diferentes con el transcurso del tiempo (cómo cambian, cómo evolucionan), sino todo lo contrario: Lo que importa realmente es cómo el pasado afecta al presente, o cómo el pasado se mantiene dentro del presente (en la intra-historia).

Para llevar a cabo su proyecto, ambos autores entienden la historia como un proceso lineal y causativo; es decir, el pasado es la causa que explica el porqué el presente es como es. Es importante tener en cuenta que esta concepción de la historia es precisamente lo que les permite utilizar el psicoanálisis histórico-social para comprender por qué los pueblos son como son. Imaginemos por un momento que el pasado no es la causa de cómo son las cosas en el presente. Con esta concepción de la historia, entonces no importa lo que nos dice Unamuno sobre el legado de los romanos en el inconsciente de los castellanos (UNAMUNO, 60), y tampoco importa lo que nos dice Paz sobre el legado de la iglesia colonial en el inconsciente de los mexicanos (Paz, 249). No importa lo que nos dicen precisamente porque si asumimos que el pasado no es causativo, entonces el legado de los romanos o de la iglesia colonial no puede ser la causa de cómo son, respectivamente, los castellanos o los mexicanos.

Por último, hay que tener en cuenta que una concepción lineal y causativa de la historia y el psicoanálisis son las dos caras de una misma moneda. Dentro de la tradición intelectual de Paz y Unamuno, se descubre que la historia es lineal y causativa, gracias a la evidencia ganada con el psicoanálisis (por ejemplo, descubrimos que la

historia de la iglesia colonial es la causa de cómo son los mexicanos de hoy, gracias a un análisis del inconsciente del mexicano de hoy), y al mismo tiempo, el historiador puede utilizar el psicoanálisis precisamente porque concibe la historia como un proceso lineal y causativo. Esta dependencia mutua entre el psicoanálisis y una historia lineal y causativa no es un círculo vicioso, ni mucho menos: hay evidencia independiente para ambos. Son las dos caras de un método.

Foucault.

El pensamiento de Foucault nos permite ver de forma clara las diferencias entre los intereses de Paz y el post-estructuralismo. En *La arqueología del conocimiento* Foucault esquematiza la filosofía post-estructuralista. Explica, en otras palabras, sus intereses y método. Para empezar, estas son las metas de Foucault:

My aim was to analyze this history, in the discontinuity that no teleology would reduce in advance; to map in a dispersion that no pre-established horizon would reduce in advance; to allow it to be deployed in an anonymity on which no transcendental constitution would impose the form of the subject; to open it to a temporality that would not promise the return of any dawn (203).

Es decir, Foucault quiere un tipo de historia que no es teleológica. Foucault busca una historia de cómo el pensamiento cambia en sí (se dispersa), y para descubrir esto no puede admitir un “horizonte preestablecido” (i.e., una teleología). La misma cita también nos informa que Foucault quiere dos cosas más: primero, quiere una historia que no tenga nada que ver con los sujetos, y segundo, no quiere una historia que sea necesariamente cíclica, en la cual los sucesos se repitan necesariamente.

Hay otros dos rasgos en la filosofía de Foucault que se deben de tener en cuenta. Primero, Foucault se concentra en un estudio del “discurso” porque según él, el discurso se puede estudiar sin tener en cuenta los eventos mentales que normalmente están asociados con la historia:

To describe a group of statements not as the closed, plethoric totality of a meaning, but as an incomplete, fragmented figure; to describe a group of statements not with reference to the interiority of an intention, a thought, or a subject, but in accordance with the dispersion of an exteriority; to describe a group of statements [...] it is to establish what I am quite willing to call a positivity (125).

Foucault repite el mismo mensaje, quizá un poco más claramente, unas páginas más tarde:

Archeology tries to define not the thoughts, representations, images, themes, preoccupations that are concealed or revealed in discourses; but those discourses themselves, those discourses obeying certain rules (139).

Segundo, ya que a Foucault no le interesa una historia cíclica, y también teniendo en cuenta que no usa los eventos mentales, lo que hace no es estudiar cómo la historia perdura en el presente, sino todo lo contrario: lo que le interesa es cómo cambian las cosas, cómo el discurso evoluciona para hacerse diferente. En pocas palabras, Foucault descubre el cambio en la historia, y no lo que permanece:

My aim was to show what the differences consisted of, how it was possible for men, within the same discursive practice, to speak of different objects, to have contrary opinions, and to make contradictory choices; my aim was also to show in what way discursive practices were distinguished from one another (200).

Todo lo dicho hasta ahora demuestra que el post-estructuralismo es exactamente lo contrario al método de Paz. Mientras que con el post-estructuralismo no presuponemos una teleología, Paz presupone una teleología (debemos presuponer que la historia explica por qué somos como somos, que hay un proceso causativo de la personalidad presente). Mientras que con el post-estructuralismo no tenemos en cuenta las actitudes mentales de los sujetos (y por lo tanto no se puede usar el psicoanálisis), Paz las tiene en cuenta, porque sin esas actitudes mentales no es posible psicoanalizar. Mientras que con el post-estructuralismo nuestro interés es estudiar sobre todo el cambio y las diferencias en la historia, a Paz le interesa descubrir lo que permanece del pasado en el presente (en la intra-historia). Mientras que con el post-estructuralismo no entendemos la historia como un proceso causativo, el método de Paz se basa en aceptar que la historia es necesariamente la causa de la personalidad. Por último, con el post-estructuralismo intentamos eliminar la subjetividad asociada con los discursos, y al mismo tiempo Paz concibe la historia como un proceso que se arraiga en lo subjetivo.

Aguilar y El Laberinto.

La opinión de Aguilar sobre *El laberinto de la soledad* demuestra el precio a pagar si ignoramos la tradición intelectual de Paz. Aguilar llega a una conclusión que es irrelevante e injusta:

Con Paz tenemos un pensamiento muy agudo, muy sutil, pero no hay en él ningún cambio de valor, no hay definitivamente ningún sentido nuevo: prisionero de la dicotomía historia-mito, no puede evitar historiar esa dicotomía (historia-mito-historia-mito...) y por consecuencia su voluntad de novedad queda siempre atada a un relativismo histórico que la hace caducar, que la hace envejecer en el momento de su enunciación. En última instancia, Paz nunca se propuso llevar hasta su límite la inconsecuencia de sus propias ideas, nunca las adoptó como ideas extremas, quedó prisionero de la relatividad, de la pluralidad discreta, de la diferencia discreta, de la discreta novedad: y los valores nuevos solo se imponen como posiciones extremas, nunca como posturas mediocres, de medianía (La divina pareja: Historia y Mito en Octavio Paz, 187).

El juicio de Aguilar sobre *El laberinto* no puede ser más radical. Según Aguilar, (1) el pensamiento de Paz no explica la novedad, o el cambio. (2) al no explicar la novedad o el cambio, es un pensamiento sin utilidad porque se hace viejo en el momento mismo de su concepción, y por último, (3) Paz no adoptó la inconsecuencia de sus propias ideas caducadas. En pocas palabras, Aguilar nos dice dos cosas: el pensamiento de Paz es irrelevante (y caducado) porque no explica el cambio en la historia, y Paz es inconsistente.

Aguilar no tiene en cuenta que dentro de la tradición intelectual de Paz, lo que interesa no es una explicación del cambio, sino todo lo contrario: mi estudio de las ideas de Unamuno y Paz demuestran que ambos buscan una explicación de cómo el pasado permanece y afecta al presente. No importa, por lo tanto, que el método de Paz no explique la novedad o el cambio, ya que desde el principio la novedad es lo que menos importa dentro de su método. Por ejemplo, a Paz no le interesan las diferencias entre el discurso de la Iglesia Colonial y el discurso de los mexicanos de hoy en día; todo lo contrario, a Paz le interesa descubrir lo que permanece de la iglesia colonial en los mexicanos modernos. Los comentarios de Aguilar son por lo tanto irrelevantes: si desde el principio a Paz no le interesa el cambio, decir que el pensamiento de Paz está caducado o es inútil porque no explica el cambio es, sencillamente, no comprender lo que busca Paz.

El error de Aguilar se explica cuando tenemos en cuenta que la tradición intelectual de Aguilar es el post-estructuralismo:

No rechazo, pues, el hecho de que de que [Paz] acuda a la ciencia (aunque al hacerlo el mismo se contradiga, situación que si señalé) , lo que profundamente rechazo es la imagen que ha adoptado; y me guardo el derecho de recurrir a otras imágenes científicas que muestran que la historia no es ni curva, ni circular, ni lineal , sino producción de diferencias, producción de similitudes también, pero por sobre producción de elementos singulares, moleculares, dispersiones, pululaciones que terminan por imponerse a la identidad que autores como Paz quieren imponerles (AGUILAR, 191).

Las semejanzas entre el pensamiento de Aguilar y el de Foucault son obvias: ambos quieren una historia que no sea cíclica o lineal, y también (o a consecuencia de esto), buscan una historia de las diferencias, de “elementos singulares, moleculares, dispersiones, pululaciones.” Aguilar, por lo tanto, está juzgando las ideas de Paz partiendo de una base post-estructuralista, y por supuesto, si partimos de esa base, nuestra opinión sobre el trabajo de Paz no puede ser positiva.

La opinión de Aguilar es también injusta: no tiene en cuenta toda la evidencia. Hay que tener en cuenta la tradición intelectual de Paz, y esto es precisamente lo que Aguilar ignora. A lo más que Aguilar puede llegar a decir es que a él no le interesa lo que dice Paz porque él es un post-estructuralista y Paz no lo es. Pero añadir que el

pensamiento de Paz es irrelevante, simplemente porque Paz no es un post-estructuralista, no se justifica².

El método histórico de Paz no deja de ser útil simplemente porque las tendencias teóricas hayan cambiado. Debemos recordar que en lo más profundo, Paz explica la influencia de nuestros antepasados en nuestros pensamientos. Por ejemplo, para explicar por qué esta persona es racista y esta otra persona no lo es, es útil comprender a sus familias. ¿Cómo eran sus padres, y los padres de sus padres? ¿Qué dijeron sus madres y los abuelos? Esos pensamientos, pasados de generación a generación, es el racismo intra-histórico, es lo que permanece por mucho que cambie el mundo.

La historia de Paz no quita fuerza a los intereses post-estructuralistas, ni mucho menos. Ambos métodos son útiles a su forma: Con uno, el post-estructuralismo, descubrimos las diferencias, a veces sorprendentes, que transforman a los discursos; con el otro, la historia de Paz, descubrimos lo que permanece, inmutable, a pesar de las diferencias. Juzgar un método con los criterios impuestos por el otro es inútil. Somos, a la vez, permanencia y diferencia.

Bibliografía.

- Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*, México, Biblioteca Era, 1978.
- Foucault, Michel. *The archeology of knowledge*, R. D. Laing (Ed.), A.M. Sheridan Smith (Trans.), London, Tavistock Publications, 1969.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí (Ed.), Madrid, Ediciones cátedra, 2001. Conversación con Claude Fell, págs. 141-416.
- Paz, Octavio. “Conversación con Claude Fell”, en *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí (Ed.), Madrid, Ediciones cátedra, 2001. Conversación con Claude Fell, págs. 417-444.
- Unamuno, Miguel de. “En torno al casticismo”, en *Unamuno, obras selectas*, Julian Marías (Ed.), Madrid, Editorial Plenitud, 1960, págs. 47-144.

² Foucault es mucho más cauto que Aguilar. No dice que el pensamiento anterior al suyo no tiene su propia justificación (o es irrelevante, o está caducado). Tan solo dice que es diferente:

despite the element of doubt introduced by our apparent dispute over structuralism, we understood each other perfectly. I mean, each of us understood perfectly what the other was trying to do. It is quite normal that you should defend the rights of a continuous history, open both to application of a teleology and to the endless processes of causality (203).

Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle-Inclán. Begoña Caballero-García.

Wofford College.
Spartanburg, South Carolina.

Resumen: Este artículo estudia las similitudes entre piezas de teatro de diversos siglos. A pesar de los trescientos años que separan las comedias burlescas del Siglo de Oro y el teatro esperpéntico de Ramón del Valle Inclán ambas comparten una gran cantidad de temas y técnicas dramáticas. Analizo estas conexiones que están en su mayoría interrelacionadas con el grotesco.

Palabras clave: Esperpento. Martes de Carnaval. Ramón del Valle Inclán. Comedia burlesca del Siglo XVII. Grotesco.

Summary: This article studies the similarities among Spanish plays written in different centuries. In spite of the 300 hundred years that separate the Spanish burlesque comedies of the Golden Century and the theater written under “esperpento’s” techniques by Ramón del Valle-Inclán, they both share similar dramatic techniques and themes. I analyze those connections which are mainly related to the grotesque.

Key words: "Esperpento" techniques. Burlesque comedies. Golden Age. Grotesque. Ramón del Valle Inclán.

Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle Inclán.

La comedia burlesca del siglo XVII es un género que ha sido muy poco estudiado por la crítica literaria. Son escasas las obras de este tipo que se conocen (unas cincuenta) y la mitad de ellas son anónimas. A estas piezas también se las llama comedias “de disparates”, “de chanzas” o “de chistes.” Como el mismo nombre indica, estas “comedias” inciden en el humor disparatado, donde la parodia tiene un papel importante. Dicha parodia es también parte fundamental del esperpento de Ramón del Valle-Inclán (1966-1936), el cual empezó a surgir en los años veinte y se da sobre todo en su teatro. Noemí Campanella define el esperpento como “la configuración de una realidad estética inobjetiva, sistemáticamente construida sobre una realidad objetiva, trágicamente deformada.” Aparecen ya en esta definición dos de sus características principales: lo trágico y lo deformado.

En este estudio voy a comparar las características que tienen en común las comedias burlescas con el teatro del esperpento de Valle-Inclán. La particularidad principal que comparten las comedias burlescas con las obras esperpénticas es la comicidad grotesca. Para conseguir esta comicidad se utilizan diferentes técnicas. Una de ellas es la parodia anteriormente mencionada. Se parodian personajes, situaciones, escenas o diálogos de obras ya escritas de autores conocidos. En el caso de las comedias burlescas incluso tienen el mismo título de la obra a la que imitan. Ambos tipos de piezas que analizo están relacionadas con el carnaval y algunos de los personajes principales puedan ser considerados figuras grotescas de carnaval. Además, la comicidad verbal interviene en los dos tipos de obras. Esta comicidad es siempre ridícula (lo risible) y no es la ingeniosa típica de los galanes y las damas de las comedias serias. Para conseguir este efecto cómico, los autores usan metáforas degradantes y animalizadoras, diferentes niveles lingüísticos y el registro coloquial, nombres ridículamente fonéticos, los juegos de palabras y la escatología. Dos particularidades que comparten las comedias burlescas y el esperpento, no estrechamente relacionadas con la comicidad, son la música y la degradación de la mujer. En ambos tipos de obras la figura de la mujer queda degradada, siendo la deshonestidad y a veces la prostitución su característica definitoria. Todas estas características se van a demostrar con ejemplos tomados de cuatro comedias burlescas: *El Hamete de Toledo*, *El caballero de Olmedo*, *Darlo todo y no dar nada* y *Céjalo y Pocris*. En cuanto a obras esperpénticas de Valle-Inclán, he analizado desde esta perspectiva las obras de la trilogía titulada *Martes de Carnaval*, compuesta por *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*.

Una de las semejanzas entre las comedias burlescas y el esperpento la encontramos sin necesidad de adentrarnos en sus páginas. El título de la trilogía de Valle-Inclán es *Martes de Carnaval*. En el carnaval no hay distinciones de grupos

sociales, hay permisividad y los disfraces hacen que las personas sean por ese día o días otros individuos diferentes. Se puede decir que en esos momentos el mundo está al revés. Cabe destacar que el término “el mundo al revés” lo usó Luciano García Lorenzo para definir la comedia burlesca. Además, las comedias burlescas se representaban en palacio durante carnavales y el día de San Juan y ambas festividades están relacionadas con el disfraz y el cambio de papeles. Todo ello se relaciona con lo irracional y lo disparatado, que son según Serralta dos características importantes de las comedias burlescas. Por tanto, el título de la trilogía y el hecho de que las comedias burlescas se interpreten en esas mismas festividades hace que haya una conexión entre los diversos dramas. Más importante aún, todas estas piezas comparten ese “mundo al revés”, en el cual hay una pérdida de valores de la sociedad, y que se demostrará con las numerosas características que comparten.

La parodia es una de las semejanzas principales entre las comedias del Siglo de Oro que estudio y las obras esperpénticas, ya que tanto el esperpento como las comedias burlescas imitan y parodian obras anteriores. Con respecto a las comedias burlescas que se están analizando, casi todas ellas tienen su base en una obra anterior. *El Hamete de Toledo* tiene como modelo serio las comedias del mismo título de Lope de Vega, y de Belmonte y Martínez Meneses. *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Lanini de Sagrado, es una parodia de la obra calderoniana del mismo nombre; y *Céfalo y Pocris*, de Pedro Calderón de la Barca, está basada en un tema de las *Metamorfosis* ovidianas. En cuanto a las obras esperpénticas, *Las galas del difunto* es considerada una parodia del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y Moral (1817-1893). Según Eladio García, *La hija del capitán* es “una parodia del famoso crimen conocido como el del Huerto Francés.” Vemos por tanto cómo estas obras de siglos diferentes se relacionan en que son parodias y están basadas en obras anteriores llegando incluso a titularse de la misma manera que sus predecesoras en el caso de las comedias burlescas.

Siguiendo con la parodia como característica de la comicidad burlesca, todas estas piezas teatrales no solo imitan burlescamente obras concretas anteriores sino también motivos de obras serias. Este es el caso del esperpento *Los Cuernos de don friolera*, que no tiene una fuente específica, pero según Antonio Risco: “*Los cuernos de don friolera* es una sátira de los lances de honor de nuestro teatro barroco.” En cuanto a estos motivos parodiados en obras de siglos tan dispares, tenemos por ejemplo la burla de la muerte, el desafío o duelo, o la representación de los galanes y el rey como fantoches. Todo este tipo de pantomima está relacionado con lo irracional y disparatado de sus personajes. En las comedias burlescas los protagonistas mueren y resucitan fácilmente, como Don Alonso en *El caballero de Olmedo* (vv. 1681-82) o Don Marcos en *El Hamete de Toledo* (v. 1163). También en el esperpento se ve la burla del tema de la muerte en *La hija del capitán*, donde nadie se preocupa por el cadáver, o el hecho de que Juanito Ventolera en *Las Galas del difunto* no tenga ningún respeto por el fallecido y abra el ataúd para robarle el terno.

Con respecto al motivo del desafío, en la comedia burlesca *El caballero de Olmedo*, Don Alonso le dice a don Rodrigo “En todo os he de servir/ digo que quiero reñir/ por no parecer grosero” (vv. 636-39). Es decir, está de acuerdo en batirse en duelo por su amistad con él, lo cual no tiene sentido. Además, ambos carecen de las características típicas de los galanes, ya que por ejemplo don Alonso no es valiente y huye de su supuesto duelo, y el diálogo de toda la comedia es ridículo, haciendo que los personajes sean fantoches y toda la escena sea irracional y disparatada. Esta misma parodia se ve en el esperpento *Los cuernos de don Friolera*, donde el protagonista descrito como un “fantoche trágico” (115) y cincuentón “con cuatro pelos en su calva que bailan un baile fatuo” (100) pide un duelo al barbero cojo llamado Pachequín. Este personaje es descrito como “galán, negro y zancudo” (169). Es una burla que don Friolera/pelele/fantoche quiera batir a duelo a un barbero con objeto de recuperar un honor que nunca ha tenido. En cuanto a la figura del rey degradada, se puede observar en *El caballero de Olmedo* que el rey es un pelele que debe pedir permiso para poder ver las corridas de toros (v. 1379). También el rey Alejandro Magno de *Darlo todo y no dar nada* aparece débil ya que se deja llamar “Viva el príncipe mostrenco” (v. 1), e incluso el personaje Apeles le llama cornudo en su presencia. (vv. 281-283) En el esperpento *La hija del capitán*, el rey es descrito de forma despectiva: “sacando la figura alombrigada y una voz de cana hueca.” (237) Atrás queda la visión de los galanes hermosos, valientes o del rey poderoso, soberbio, justo o injusto de las comedias serias del Siglo de Oro de autores renombrados como Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Lope Félix de Vega Carpio (1563-1935), entre muchos otros. Nos acercamos aquí, gracias a la parodia y a lo que podría llamarse personajes carnavalescos, a escenas disparatadas que provocarían la risa al lector o auditorio.

Una vez señalados algunos de los factores de la comicidad grotesca, como la parodia o lo carnavalesco, voy a proceder a indicar características de la comicidad verbal entre las que destacan la animalización, diferentes niveles lingüísticos relacionados con el registro coloquial, los nombres ridículamente fonéticos, los juegos de palabras y la escatología. La animalización es una característica muy común tanto en las comedias burlescas como en el esperpento. Algunos ejemplos de animalización en las comedias burlescas están en *Darlo todo y no dar nada* en el soneto que escribe Alejandro a Campaste y la compara con un gato y con una bestia. Un ejemplo en *Céfalo y Pocris* es cuando Céfalo dice “Arre, hombre.” (v. 53) La animalización es más abundante en el esperpento. Un muestra en *Las galas del difunto* es cuando el boticario, padre de la Daifa, le dice a La Bruja “Llévate ese papel, y remonta el vuelo, si no quieres que te queme las pezuñas” (43). Este personaje es en muchas ocasiones comparado con una lechuza. En *La hija del capitán* el Brigadier comenta “Supongo que necesitas padrinos para esa cucaracha” (230). Además, en esta misma obra la animalización llega al punto de que hay un personaje en la obra que se llama “el loro” y otro que responde al apelativo “el pollo.” Es, por tanto, la animalización, una manera de comicidad verbal que desvaloriza y degrada a los personajes, y que se usa tanto en las comedias burlescas como en el esperpento con esta misma finalidad.

La mezcla de diferentes niveles lingüísticos y el uso abundante del lenguaje coloquial y de los refranes son características que comparten estas obras de tan diferentes siglos. En *Darlo todo y no dar nada*, cuando Campaspe explica al rey Alejandro cómo le intentaron robar comenta “escurri luego la bola” (227). Esto es una expresión vulgar que significa intentar ocultar un error. También en la misma obra, Estatita comenta “Marica, ¿quieres creer?” (221). En las comedias burlescas se mezclan esas expresiones vulgares con frases en latín, y así también en esta pieza se encuentra “feminis y ungis” (v.162) o en *Céfalo y Pocris* se dice “Gloria in excelsis Deo” (v. 102). Estas expresiones en latín no suelen adecuarse al contexto, por lo que producirían risa. Muestra del refranero español en *El Hamete de Toledo* es cuando don Marcos exclama “Si nos matamos no doy por nuestras vidas un higo” (vv. 280-81), oración que expresa el hecho de que sus vidas no tienen valor. En esta misma comedia, Marina apunta: “se me ha dado a mí dos pitos” (v. 394), que procede de la frase vulgar “me importa dos pitos”, lo que indica “no me importa nada.” En cuanto a un nivel lingüístico que no le corresponde al que habla, en *Céfalo y Pocris*, la princesa Filis le pide a su doncella Clori “Espúlgame aquí porque sirva de algo el sol” (244). Al público le debía hacer gracia que una princesa necesitara ser espulgada. En las obras esperpénticas, esta misma característica de nivel coloquial en un personaje elevado se halla por ejemplo en *La hija del capitán*, donde el monarca explica “El antiguo Régimen es un fiambre y los fiambres no resucitan,” (237) en ese caso se entiende el término coloquial fiambre como persona fallecida. Asimismo, el coloquialismo y los refranes abundan mucho en las obras esperpénticas. Un ejemplo de refrán lo encontramos en *Los cuernos de don Friolera*, cuando un personaje secundario, Doña Calixto, para expresar que la individualidad tiene más beneficios que la compañía, aserta: “el buey suelto bien se lame” (139). Y en *Las galas del difunto*, Juanito Ventolera informa a la Daifa de que su padre ha muerto diciéndole “Ayer estiró el remo.” Son por tanto los diferentes niveles lingüísticos, el coloquialismo y la alusión a refranes características compartidas por todas las piezas comentadas, que ayudan a la comicidad verbal.

Siguiendo con las características de la comicidad verbal que comparten las obras de este estudio, son los nombres de personajes, bien porque sean ridículamente fonéticos o bien por referirse a nombres de animales (animalización antes comentada) o cosas (cosificación), una peculiaridad que se da a menudo en estos dramas. En el caso de las comedias burlescas, observamos apodos como “Chichón” en *Darlo todo y no dar nada*, “Polidoro” que recuerda a “pollo de oro”, “Tabaco” y “Pastel” en *Céfalo y Pocris*. En las obras velleinclanescas se localizan apelativos como “Juanito Ventolera”, que es una alusión directa a la personalidad del protagonista y que significa jactancia o vanidad. Conjuntamente en esta misma pieza esperpéntica, *Las galas del difunto*, el autor utiliza el calificativo “Rapista”, que representa rapa barbas o barbero, y “Cadenas,” sustantivo que cosifica al protagonista. Apelativos despectivos como Pedro Malcasado o La golfa en *Los cuernos de don Friolera* y motes del tipo “La poco-gusto,” “La mucama”, “El cosmético” o el “Tapabocas” en *La hija del capitán* contribuyen todos ellos a la diversión del texto.

Los juegos de palabras cuyo objetivo se relaciona directamente con el humor es otro recurso lingüístico que, aunque abunde más en las comedias burlescas, se halla en el esperpento. En *Darlo todo y no dar nada* se puede observar este juego de palabras que se refiere al lenguaje musical: “Deja que toque tu mano/ No estoy templada de veras/ para que armonía hagas,/ ya veo que no hay terceras.” (vv. 1277-1280) Los términos *estar templada*, *armonía* y *terceras* se refieren al mismo tiempo a la música y al deseo físico o acercamiento del protagonista. El doble significado en obras valleinclinascas se da en numerosas ocasiones. “El cosmético en *La hija del capitán* relata a “El horchatero” las relaciones íntimas que mantiene la hija del capitán con el general. Este personaje corrupto, los cuales abundan en las obras valleinclinascas, mantiene relaciones sexuales a cambio de favores burocráticos, en este caso aplazar un proceso judicial del capitán. Por ello se comenta: “La dormida de la hija por la dormida del expediente” (191). Otro caso lo encontramos en *Las galas del difunto*, donde la Daifa pregunta a Juanito si posee dinero y él asombrado con la pregunta en una rotunda negativa responde: “Pelado al cero, niña” y ella le exclama “¡Más que pelado! ¡Calvorota! La protagonista juega con la expresión *estar pelado*, que significa no tener dinero y pelarse el pelo. Los juegos de palabras son sin duda un elemento importante para dar comicidad a las piezas.

Lo desagradable, la suciedad, incluso lo escatológico, se ve tanto en las comedias burlescas como en el teatro del esperpento. Ya se ha comentado como en *Céfalo y Pocris* se hablaba de espulgarse. Además en *Darlo todo y no dar nada*, Chichón habla de regüeldo (v. 315) que significa eructo, o también en esta obra se habla de “necesidades” (745), refiriéndose no solo a cualquier tipo de necesidad sino también a las corporales. En *El Hamete de Toledo* se enuncia “vaciar”, que es una metáfora escatológica (v. 1012). En las piezas de don Ramón, se expresa la suciedad en *Las galas del difunto* con el personaje de La bruja, el cuál exhibe “las uñas sucias”, o vemos lo desagradable en *Los cuernos de don Friolera*, donde el personaje animalizado como una bestia busca el ojo de cristal que se le ha perdido: “Don Lauro rubrica con un gesto tan terrible, que se le salta el ojo de cristal. De un zarpazo lo recoge rodante y tropicante en el mármol del velador y se lo incrusta en la órbita.” (145) Todo ello son también recursos para ensalzar el humor.

Un elemento que no es cómico en sí pero que ayuda a la predisposición del público a la risa es la música. He observado el hecho de que los elementos musicales se manifiestan de manera abundante tanto en las comedias burlescas como en las esperpénticas. Cabe destacar que este tipo de música es siempre popular y que se la relaciona estrechamente con las fiestas de carnavales y las fiestas de San Juan comentadas anteriormente. Los personajes no sólo canturrean sino que en muchas ocasiones hay músicos en escena y bailes. En *El Hamete de Toledo* cantan Marina y Toribio y aparece la canción en forma de verso (vv. 679-686 y 687-690) En *Darlo todo y no dar nada*, Apeles exclama “Bailemos un zarambeque” (v. 1692), el cual es un baile desgarrado mal visto por la sociedad del momento. También en *El Hamete de Toledo* se baila esta misma danza y se tocan las castañetas (83). En *Céfalo y Pocris* los personajes

disfrutan de los ritmos musicales y al autor hace partícipe al lector en la acotación “Vuelven a tocar el almirez y cantan” (326). También en las tres obras esperpénticas que se comentan aparecen los cantos y bailes. En la primera acotación escénica de *Las galas del difunto* se mencionan “cantos remotos” (31) y posteriormente uno de los personajes secundarios baila un tango. (197) En *Los cuernos de don Friolera*, tanto don Friolera como doña Tadea cantan unas coplas. (157) El canto y baile popular es una característica compartida por todas las comedias que se están estudiando y sirve para crear un ambiente agradable y relajado en el público/lector, que le prepara para la risa.

Se ha podido comprobar que el humor que se traslada en estas piezas está conectado directamente con connotaciones sexuales, tanto de forma indirecta con juegos de palabras, como de forma directa con multitud de “salidas de tono.” La gran mayoría de personajes son ridiculizados y degradados y, en el caso particular de las mujeres, hay una incidencia en que dicha degradación sea por un comportamiento sexual, con connotaciones de deshonestidad hacia sus esposos y con el apelativo frecuente de prostituta. La degradación pues va más allá de la animalización y cosificación, y llega de forma muy concreta a la desvalorización por comportamiento sexual, en este caso de la mujer. Sería interesante revisar minuciosamente cada uno de los personajes femeninos para hacer un estudio detallado de éstos en estas piezas, lo cual no corresponde a este estudio. Sin embargo, voy a presentar algunos ejemplos donde hay connotaciones sexuales y otros donde esas connotaciones llevan consigo esta degradación manifiesta de la mujer. En *El Hamete de Toledo* se utiliza “cardarse la lana” con connotación sexual (nota 64) (v. 64) y posteriormente se compara a Marina con una prostituta (vv. 449-450). Esto se hace con la expresión “perro ... no me la he de dar”, que según Ignacio Arellano, editor de esta obra, *dar perro* es engañar a una prostituta a la que no se le pagaba el servicio (66). En *El caballero de Olmedo* se da a entender que la madre de la protagonista, doña Elvira, tuvo relaciones íntimas con más de cien hombres (v. 142). En cuanto a las obras del esperpento, en *Las galas del difunto* la protagonista, al ser echada de casa, ha tenido que prostituirse. Del mismo modo, en *Los cuernos de don Friolera*, doña Loreta decide ser infiel a su marido, y en *La hija del capitán*, La Sini se ha casado por dinero y abandona a su esposo cuando su primer amante se lo pide. Todo ello presenta la desvalorización de la mujer por suponerla prostituta y en cualquier caso usualmente relacionada con una conducta sexual deshonesta.

En conclusión, se ha demostrado que obras de siglos tan dispares como la comedia burlesca del siglo XVII y las obras esperpénticas de Valle-Inclán del siglo XX comparten muchos de los rasgos relacionados con la comicidad grotesca, como la parodia, el carnaval o los personajes fantoques. Además, comparten características típicas de la comicidad verbal, como las metáforas degradantes y animalizadoras, diferentes niveles lingüísticos y el registro coloquial, los juegos de palabras, la escatología, y los nombres ridículamente fonéticos. Aparte de todo esto, la música y la desvalorización de la mujer desde el punto de vista de sus relaciones sexuales son elementos que encontramos en los dos tipos de obras. Todo ello desvaloriza no sólo las obras anteriores y temas en los que se basan estas piezas sino también a la sociedad

en general. Aunque todos estos textos literarios se asemejen por la desvalorización y la deformación comentada, cabe señalar que la finalidad última para el uso de estas técnicas es diferente. Los críticos en su mayoría consideran que el esperpento tiene una base de crítica social. Recordemos que Valle Inclán, con su representación degradada de la sociedad en la que vive y sus personajes corruptos, critica ferozmente la España de su momento y la mayoría de sus estamentos sociales. Buen ejemplo de ello es el ataque a todos los diferentes grados de mando del ejército en la triología que se estudia en estas páginas, *Martes de Carnaval*. El objetivo de las comedias burlescas del Siglo de Oro sigue siendo objeto de debate para los críticos expertos en el siglo XVII. Frédéric Serralta no cree “ni en la intención satírica ni en la eficacia satírica” de las comedias burlescas. En contraposición, García Lorenzo opina que el fin primordial de deleitar y divertir es aparente. Por otro lado, Ignacio Arellano considera que la importancia de estas comedias está en verlas como burla de los mecanismos literarios y teatrales de los géneros serios. Cabe destacar por tanto que, aunque existan semejanzas en las técnicas, hay diferencia en la finalidad de ambos tipos de obras. De cualquier manera, aunque no se pueda argumentar que Valle-Inclán leyera comedias burlescas del siglo XVII, es fascinante comprobar la gran cantidad de características que comparten con sus esperpentos.

Bibliografía.

- Anónimo. *La ventura sin buscarla*, comedia burlesca parodia de Lope de Vega, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1994.
- Arellano, I. *La comedia burlesca*, en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 641-659.
- Campanella, H. N. *Valle-Inclán Materia y forma del esperpento*, Buenos Aires, Epsilon, 1980.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua, 21ª ed, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- García, E. *Valle Inclán, Esperpentos*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1977.
- García, E. *Comedias burlescas del siglo de oro*, Madrid, Austral, 1999.
- García Lorenzo, L. *La comedia burlesca en el siglo XVII. Las mocedades del Cid de Jerónimo de Cáncer*, Segismundo, 25-26, 1997, págs. 453-66.
- García Valdés, C.C. *De la tragedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991, págs. 9-56.
- Monteses, F.A. de. *El caballero de Olmedo*, en C.C. García Valdés, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991, págs. 183-262.
- Risco, A. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el “Ruedo Ibérico”*, Madrid. Gredos, 1966.
- Serralta, F. *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, en *Risa y sociedades el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 99-114.

La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II). Julio Vélez-Sáinz¹.

University of Massachusetts, Amherst.

A Laura, Elena y Julia, pequeñas grandes mujeres.

Resumen: A lo largo de la Edad Media se fue formando una rica imaginería en la que las ideas abstractas se concretaban a partir de su representación prosopopéyica en forma de mujer. Por medio de técnicas exegéticas dispuestas en diálogo con dos de las tradiciones más destacadas de los estudios literarios e hispánicos del mundo anglosajón (los *cultural studies* y el feminismo postmoderno), analizamos en el presente artículo tres ejemplos señeros de esta representación: la *Psicomaquia* de Prudencio en la baja latinidad, los comentarios patrísticos al *Génesis* (2. 21-25) en la alta Edad Media y los poemas dedicados al nacimiento de Juan II en 1406.

Summary: Throughout the Middle Ages, a rich discourse evolved on abstract ideas which were shaped through personifications of women. Anchored in a fruitful conversation with two exegetical traditions common in the English-Speaking world (cultural studies and post-modern feminism), I analyze three instances: Prudentius's *Psychomachia*, the patristical commentaries on *Génesis* (2. 21-25) and a series of poems devoted to the birth of Castilian king Juan II in 1406.

Palabras clave: Iconización. Representación. Mujer. Prudencio. Santo Tomás. San Agustín. San Isidoro. Juan de Mena. Marqués de Santillana. Francisco Imperial. Feminismo. *Cultural studies*.

¹ Este trabajo se enmarca en líneas de investigación desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación del Gobierno de España).

Uno de los fenómenos culturales que el imaginario colectivo contemporáneo ha heredado de la tónica medieval consiste en el interesante efecto según el cual las ideas abstractas se presentan a partir de imágenes de mujeres. Sin buscar ejemplos recónditos, se puede citar, entre muchos otros, el famoso cuadro *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1830, Museo del Louvre de París) en el que la alegoría de una mujer representa un concepto abstracto (la libertad), las representaciones de los continentes africano, europeo, asiático y americano en la *Iconología* de Cesare Ripa (1603) a partir de mujeres con caracterización étnica y racial diversa, las múltiples imágenes de la justicia cegada y con una espada, las estatuas de la libertad, las representaciones barrocas de las virtudes, etc. En el presente artículo pretendo, partiendo de un diálogo con dos de las corrientes más destacadas de los estudios literarios y del hispanismo sajón (el feminismo y los estudios culturales), establecer una serie de parámetros de análisis de estas representaciones femeninas de ideas (que he nombrado “iconizaciones de lo femenino”) en la literatura patristica religiosa medieval y la literatura laica del momento, de la cual analizo una serie de poemas dedicados al nacimiento de Juan II (1406-1454), rey de la dinastía Trastámara y padre de Isabel la Católica.

Los Padres de la Iglesia utilizaron imágenes de mujeres del antiguo testamento como alegorías de la Iglesia. Escritores laicos y cortesanos medievales desarrollaron la noción (ya presente sin duda en la tradición mitológica) de que una mujer puede representar un concepto, una idea o una abstracción. La lógica para la iconización de lo femenino depende de un razonamiento filológico latino. El género gramático del nominativo, vocativo y acusativo de los nombres abstractos de la segunda, tercera y cuarta declinaciones en Latín clásico es femenino o, más bien, acaba en -a. La iconización de los conceptos se desarrollaría, lógicamente, a partir de figuras femeninas: “to a great extent the gender of the abstract noun determines the gender of the personification” [en gran medida, el género del nombre abstracto determina el género de la personificación] (Ferrante 1975: 5; cf. Nugent 13). De esta manera, la unión entre lo femenino tiene una base lingüística y, por lo tanto, cultural. A lo largo de la Edad Media la iconización de la mujer se desarrollará en, al menos, tres ámbitos culturales de amplia significación: las virtudes y los vicios serán mujeres en la *Psicomaquia* de Prudencio, Eva servirá como ejemplo icónico de la santa *madre* Iglesia en la escritura patristica y, finalmente, la corte en sí será representada como una mujer en la literatura sentimental del cuatrocientos y en los debates sobre la naturaleza de la mujer, lo que ejemplificaremos en los poemas dedicados al nacimiento de Juan II².

En la *Psicomaquia*, Aurelius Prudentius Clemens, o Aurelio Prudencio (348 d. C. - † c. 410) representa, a partir de una complicada alegoría, el combate por el alma

² En otra rica tradición los países serán representados como mujeres en, por ejemplo, el anónimo *Tratado de la consolación de España* o en el *Triunfo de las donas* (1438) de Juan Rodríguez del Padrón. También se hace Diego de Valera eco de la iconización femenina de España en su *Crónica valeriana* al quejarse: “¡Oh mezuquina España, dos vezes eres destruyda, & tercera & tercera vez los erás por casamientos ilícitos!” (319).

humana entre las virtudes y los vicios. Tras poner a Lot y a Abrahán como modelos de virtud bíblicas, Prudencio narra cómo es posible la imitación de estos modelos. En una batalla épica, pues el poema es una épica dedicada a Cristo (“Christe, graues hominum semper miserate labores” (v.1; pág. 42), las virtudes toman el terreno de batalla. La primera en aparecer es la Fe (*pugnatura fides*), con la espada desnuda (*nuda umeros* v. 23; pág. 42), seguida por la Castidad (*Virgo Pudicitia*), la Gracia (*Legis*) y la Vergüenza (*Pudicitia*). Los vicios son Soberbia (*Superbia*), Lujo (*Luxuria*), Avaricia (*Avaritia*), Lujuria (*Libido*) y Fraude (*Fraus*). La pelea de Pudicia con Lujuria es memorable por los detalles que ofrece de la muerte del vicio:

*Tunc exarmatae iugulum meretrices adacto
Transfigit gladio; calidos uomit illa vapores
Sanguine concretos caenoso, spiritus inde
Sordidus exhalans uicinas polluit auras* (vv. 49-52; pág. 44).

[Así, de parte a parte inserta la espada en la garganta de la meretriz; quien vomita vapores calientes, densos de sangre fangosa, mientras al exhalar su espíritu ensucia el aire].

Partiendo del cruel estilo senequista en boga en el momento, Prudencio utiliza una imagería muy cruel y un tanto gratuita en su reflejo de cómo las virtudes se enfrentan a los vicios (una *Virtud militante* quevediana *avant-la-lettre*). Ya C.S. Lewis había llamado la atención sobre el tema: “fighting is an activity that is not proper to most of the virtues. Courage can fight, and perhaps we can make a swift with Faith. But how is Patience to rage in battle? How is Mercy to strike down her foes, or Humility to triumph over them when fallen?” [Luchar es una actividad que no es propia a la mayoría de las virtudes. El coraje puede luchar, y quizá incluso la Fe, pero ¿cómo se espera que la Paciencia batalle? Y la Caridad ¿Cómo atacará a sus enemigos? Y la Humildad ¿Cómo se comportará cuando estos estén caídos?] (69). Llama también la sexualización de la lujuria, la cual es una “meretriz”, igual que antes sería una puta, “lupa” (v. 47), o incluso una sodomita (v. 42). Es decir, Lujuria, más que una casual feminización lingüística de un vicio, es un vicio altamente sexualizado en una imagen que ralla la gran puta bíblica del *Apocalipsis*, a su vez, contrasta fuertemente con la imagen asexuada de la Castidad, quien no aparece reflejada en su faceta femenina. Encontramos, además, una serie de referencia no demasiado sutiles de la sexualidad femenina de la “lujuria”. Por ejemplo, la Castidad hace una purificación de su espada sagrada en el Jordán tras matar a la lujuria:

*Diserta haec, et laeta Libidinis interfectae
Morte Pudicitiae gladium Iordanis in undis
Abluit infectum* (vv. 97-100; pág. 46).

[Dicho esto, la Pudicia, feliz de haber matado a la Libido, limpió su espada en el Jordán].

No es necesario remitirse a Freud para ver el impulso sexual de la espada que se

inserta en el cuerpo putrefacto de “Lujuria” y que necesita ser depurado, tal y como se recomienda en el *Levítico*³. Se puede ver cómo la iconización de la mujer no exhime que los autores se recreen en destacar los aspectos más físicos de las malas mujeres. Tanto las buenas como las malas mujeres representan algo alegóricamente. Kenneth Haworth ha destacado cómo Prudencio utiliza un método de alegoría descriptiva que une la tradición alegórica de los comentadores de Homero con la *praxis* de la retórica romana, según la cual se debe dar lujo de detalles en la *amplificatio* de una descripción. Las buenas y malas mujeres son respectivamente símbolos de virtudes y vicios. Asimismo, aparecen sexualizadas y descritas con sus atributos físicos lo que las convierte en figuras alegóricas físicas, palpables y humanas. Dado lo visual de las descripciones de las alegorías de los vicios y virtudes no es de extrañar que muchos de los manuscritos que albergan la obra tengan una profusa y detallada iluminación. Por ejemplo, en el siguiente manuscrito anglosajón del siglo X se puede ver una descripción de la “Lujuria” que conduce a unos hombres a la perdición (**Lámina 1**). “Luxuria” aparece representada con una gasa suave en posición de baile mientras conduce a los hombres a la perdición. Con respecto a las virtudes también se desarrolla sus atributos en iluminaciones. En la Parker Library de la Universidad de Cambridge (MS 23) se puede observar una elaborada alegoría sobre el alma (**Lámina 2**). En la alegoría, la figura del alma toma el primer plano mientras se desarrolla a su espalda una batalla entre los vicios y las virtudes por ella. El alma aparece representada con la perla en el medio lo que declara el origen anglo-sajón de la ilustración pues la perla es, dentro de esta tradición imagen inequívoca del alma (recordemos el poema alegórico “The Pearl”). Estas representaciones icónicas de los vicios y virtudes de la *Psicomaquia* tendrán una gran fortuna posterior, lo que influirá en la construcción del imaginario medieval sobre la virtud, el vicio y, a partir de aquí, diversas abstracciones. Por ejemplo, a lo largo de la Edad Media resultan comunes imágenes como la siguiente en la que se desarrolla una alegoría del buen gobierno a partir de una mujer (**Lámina 3**). Ambrogio Lorenzetti escenifica la “paz” que reina en la Comuna de Siena en este detalle de su cuadro alegórico sobre la “Alegoría del buen gobierno: La comuna de Siena” (1338-40). La “Pax” de la ilustración se apoya mayestática sobre un trono (una cadira), obvio símbolo de poder, mientras sostiene en la mano izquierda una pluma y en la derecha mantiene su cabeza erguida coronada por el laurel del triunfo. En términos arquitectónicos, destaca la entrada oeste de la Catedral del Sagrado Corazón de *Notre Dame* de París donde se puede observar esta imagen (**Lámina 4**).

³ Entre los tabúes que se recomiendan, uno puede encontrar el de limpiarse tras haberse acostado con una mujer impura: “mulier quae redeunte mense patitur fluxum sanguinis septem diebus separabitur / omnis qui tetigerit eam inmundus erit usque ad vesperum / et in quo dormierit vel sederit diebus separationis suae polluetur / qui tetigerit lectum eius lavabit vestimenta sua et ipse lotus aqua inmundus erit usque ad vesperum / omne vas super quo illa sederit quisquis adtigerit lavabit vestimenta sua et lotus aqua pollutus erit usque ad vesperum / si coierit cum ea vir tempore sanguinis menstrualis inmundus erit septem diebus et omne stratum in quo dormierit polluetur” (*Biblia Sacra Vulgata* 15:19-24) [La mujer que tiene su flujo, flujo de sangre en su carne, estará siete días en su impureza. Quien la tocara será impuro hasta la tarde Si alguno tocara un mueble sobre el que ella se sentó, lavará sus vestidos, se bañará en agua y será impuro hasta la tarde Pero si uno se acostare con ella, será sobre él su impureza, y será inundo por siete días.] (*Reina Valera* 1955).

Tras esta tradición laica, el segundo *corpus* que influyó de manera destacable en la “iconización de lo femenino” son los comentarios bíblicos a la segunda narración del Génesis en la que Virago nace de Adán (2. 21-25). El archiconocido texto va como sigue:

inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam cumque obdormisset tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea / et edificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem et adduxit eam ad Adam / dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est / quam ob rem relinquet homo patrem suum et matrem et adhaerebit uxori suae et erunt duo in carne una / erant autem uterque nudi Adam scilicet et uxor eius et non erubescerant (Biblia Sacra Vulgata 2.21-25)

[Y Jehová Dios hizo caer sueño sobre Adam, y se quedó dormido: entonces tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar; / Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y trájola al hombre. / Y dijo Adam: Esto es ahora hueso de mis huesos, y carne de mi carne: ésta será llamada Varona, porque del varón fué tomada. / Por tanto, dejará el hombre á su padre y á su madre, y allegarse ha á su mujer, y serán una sola carne. / Y estaban ambos desnudos, Adam y su mujer, y no se avergonzaban] (*Reina-Valera*).

Los comentaristas bíblicos convirtieron el nacimiento de Varona (el nombre Eva no se le adjudicará hasta la expulsión) dentro de la Biblia en uno de los iconos más influyentes de la Edad Media. El primero fue San Agustín (354 –430) quien, a la vez que mantuvo algunos de los elementos propios del discurso misógino bíblico, partió de un particular platonismo para amalgamar doctrinas clásicas con algunas religiosas. Por ejemplo, mientras continuaba la doctrina aristotélica de la imperfección de la mujer, mantenía que, tras la muerte, las sexualidades de mujer y hombre dejarían de tener importancia, pues ambos serían ángeles en felicidad (o Buenaventuranza) y hombre y mujer en cuerpo. San Agustín destaca una conclusión “filógina” del episodio bíblico de la costilla de Adán en la que Eva es profecía del Nuevo Testamento:

Así como en el principio del género humano se le quitó una costilla al costado del varón para hacer a la mujer, era conveniente que en tal hecho se simbolizase proféticamente a Cristo y a la Iglesia. En efecto, aquel sopor del varón significaba la muerte de Cristo, cuyo costado fue atravesado pendiente aún en la cruz después de muerto, de donde salió sangre y agua. Que es la figura de los sacramentos con que se edifica la iglesia. [. . .] La mujer es, pues, criatura de Dios como el varón; pero en el hecho de salir del varón se pone de relieve la unidad, y en cuanto al modo de ser formada, se significa a Cristo (XVII; 901; cf. Archer 87).

La noción de la mujer como imagen de la Iglesia se popularizó enormemente y produciría una resignificación de la figura femenina. A partir de San Agustín se puede mantener que la mujer pasa a ser un símbolo de algo, en este caso metáfora de la iglesia.

Por su parte, Santo Tomás de Aquino (1225 —1274) continuó en la *Summa Theologica* 1 algunos de los temas de discusión que desarrollara San Agustín. Por ejemplo, partiendo de la noción aristotélica de la mujer como materia y el hombre como alma justificó la creación de Eva a partir de una serie de parámetros que inciden en su iconización:

Respondeo dicendum quod necessarium fuit feminam fieri, sicut Scriptura dicit, in adiutorium viri, non quidem in adiutorium alicuius alterius operis, ut quidam dixerunt, cum ad quodlibet aliud opus convenientius invari possit vir per alium virum quam per mulierem; sed in adiutorium generationis. [...] Animalibus vero perfectis competit virtus activa generationis secundum sexum masculinum, virtus vero passiva secundum sexum femininum.

Fue necesaria la creación de la mujer, como dice la Escritura, para ayudar al varón no en alguna obra cualquiera, como sostuvieron algunos, ya que para otras obras podían prestarle mejor ayuda los otros hombres, sino para ayudarlo en la generación. [...] la potencia generativa activa de los animales perfectos reside en el sexo masculino, y la pasiva en el femenino (I, 92.2; 823).

El argumento fundamental de Santo Tomás es la posibilidad de regeneración del género humano a partir de la creación. Eva es, pues, reconocida como madre y como recipiente, como “vaso” de la generación del ser humano. Santo Tomás responde también a quienes se preguntaban el por qué de la concepción *contra natura* de la mujer dentro del hombre “*Por qué fue conveniente que la mujer se formara del hombre*”. A esto le dedica una serie de razones:

Respondeo dicendum quod conveniens fuit mulierem, in prima rerum institutione, ex viro formari, magis quam in aliis animalibus. Primo quidem, ut in hoc quaedam dignitas primo homini servaretur, ut, secundum Dei similitudinem, esset ipse principium totius suae speciei, sicut Deus est principium totius universi. Unde et Paulus dicit, Act. XVII, quod Deus fecit ex uno omne genus hominum. Secundo, ut vir magis diligeret mulierem, et ei inseparabilis inhaereret, dum cognosceret eam ex se esse productam. Unde dicitur Gen. II, de viro sumpta est, quamobrem relinquet homo patrem et matrem, et adhaerebit uxori suae. Et hoc maxime necessarium fuit in specie humana, in qua mas et femina commanent per totam vitam, quod non contingit in aliis animalibus. Tertio quia, ut philosophus dicit in VIII Ethic., mas et femina coniunguntur in hominibus non solum propter necessitatem generationis, ut in aliis animalibus; sed etiam propter domesticam vitam, in qua sunt alia opera viri et feminae, et in qua vir est caput mulieris. Unde convenienter ex viro formata est femina, sicut ex suo principio. Quarto est ratio sacramentalis; figuratur enim per hoc quod Ecclesia a Christo sumit principium. Unde apostolus dicit, ad Ephes. V, sacramentum hoc magnum est, ego autem dico in Christo et in Ecclesia.

Responderemos, que en la creación primitiva de los seres fue conveniente que la mujer fuese formada del hombre, conveniencia que no tenía razón respecto de los demás animales: 1º porque, para investir al primer hombre de cierta dignidad, quiso Dios se le asemejase su ser él el principio de toda su especie, como Dios es el principio de todo el universo; por lo cual dice San Pablo Act.

17,26 que hizo Dios de uno solo todo el linaje humano. 2º Para que el hombre amase y se adhiriese más inseparablemente a la, mujer, sabiendo que había sido hecha de él, como se expresa Gen. 2,23: del varón fue tomada; por lo cual Gen. 2,24 dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer; y esto era necesario sobre todo en la especie humana, en la que el hombre. y la mujer viven siempre juntos durante toda su vida, lo que no pasa entre los demás animales. 3º Porque, como dice Aristóteles Eth. I. 8, c. 12, el varón y la hembra entre los hombres se juntan, no exclusivamente por la necesidad de la generación, como en los demás animales, sino también para la vida doméstica, en la cual el uno y la otra desempeñan algunos oficios comunes, siendo en ella el hombre cabeza de la mujer: era pues conveniente que esta fuese formada del varón, como de su principio. 4º Hay también la razón sacramental de simbolizarse en esto que la Iglesia tiene su origen en Jesucristo; a cuyo efecto dice el Apóstol (Ephes. 5, 32): este sacramento es grande; mas yo lo digo en Cristo y en la Iglesia (S. Th. I, q. 92 a. 2 co.).

Santo Tomás resume los argumentos fundamentales anteriores. La formación de Eva dentro de Adán equipara a éste último con Dios pues fue hecho a semejanza de aquél. En segundo lugar, recoge el argumento del primer relato del *Génesis* sobre la creación de la mujer en el cual Dios decide hacer a ambos para que se complementen (*Génesis* I.26-29). En esta primera narración del *Génesis* el ser humano fue creado en sus dos sexos a la vez de manera que ambos son complementarios e igual de natura⁴. Tras las razones segunda y tercera, de carácter moral y social respectivamente, Santo Tomás establece una última razón sacramental en la que vuelve al argumento de San Agustín sobre la iconización de la mujer en la Madre Iglesia y de Adán en el antiguo testamento. Santo Tomás lleva la iconización un paso más adelante al adelantar los significados de la compleja alegoría de la costilla:

Por qué fue formada Eva de la costilla de Adán.

Primero, para dar a entender que entre ambos debe haber una unión social. Pues la mujer no debe dominar al varón (1 Timoteo 2, 12); por lo cual no fue formada de la cabeza. Tampoco debe el varón despreciarla como si le estuviera sometida servilmente; por eso no fue formada de los pies. En segundo lugar, por razón sacramental. Pues del costado de Cristo muerto brotaron los sacramentos, esto es, la sangre y el agua, por los que la Iglesia fue constituida (I, 92,2; 825).

El episodio de la costilla de Adán sirve para establecer un paralelo entre Cristo y

⁴ Estudiosos contemporáneos han insistido en que, contrariamente a lo que Santo Tomás mantiene en la *Summa*, en el Génesis el hombre no tiene *potestas* sobre la mujer sino ambos sobre el resto de las criaturas naturales pues ambos, hombre y mujer, están hechos a imagen y semejanza de Dios. La androginación de Dios tendrá también repercusión en el debate sobre la naturaleza de la mujer en el siglo XIV al incluir Constanza de Castilla en su *Libro de devociones y oficios* memorias la posibilidad de la divinidad de uno y otro al insistir en que “omne” se refiere al “hominem” de este pasaje: un ser humano masculino y femenino (Baldrige 2001: 30-38).

sus sacramentos y Adán y la Iglesia. El cuerpo de Eva representa entonces la versión del Antiguo Testamento de los sacramentos y se pone en relación con aquellos que seguirán los sacramentos: la Iglesia. Esta noción se puede ver claramente en diversas iluminaciones en las que Eva sale del cuerpo de Adán para unirse a Cristo como su Iglesia (**Láminas 5 y 6**). En estas iluminaciones se destaca un vocabulario pictórico-bíblico que parte del comentario de San Agustín para indicar que, puesto que se ha añadido la figura de Cristo al pasaje del antiguo testamento, no se permite la identificación de Adán con Cristo y Eva con la Iglesia (como plantea Agustín) sino que se fuerza a identificar a Adán con el antiguo testamento y a Eva con el nuevo que sale de Jesucristo. Tanto Eva como Adán pasan a ser símbolos de uno y otro testamento.

A partir del siglo XII con el desarrollo de la cultura cortesana bajomedieval vemos una última tendencia con respecto a la “iconización de la mujer”. Encontramos una serie de poemas en los cuales las abstracciones del amor y del gozo tienen forma femenina. Por ejemplo, Peire d’Alvernha pone al amor y a la mujer en el mismo plano al mantener que el amor le dio el regalo de poder trovar a la vez que asegura que no podría hacerlo sin la mujer (5, v-viii; cf. Ferrante 1975: 70). Peire Vidal mantiene que está a punto de morir por culpa de ambos; Raimbaut insiste en que el amor y la mujer son sus enemigos. Como mantiene Ferrante:

The figure of Love is a woman in Provençal partly because Amors is a definite noun, but clearly also because the poets think of Love and the lady as one. [...] Love’s powers do not differ perceptible from the woman’s: she can be capricious tyrant, preferring the proud and faithless, perversely choosing the worst suitor; she is cruel to those in her power; she uses the beauty of the woman to make the poet her slave. [...] Amors is not the only personification that appears in Provençal poetry [...] Joys, Joven, and Proeza are common figures, sometimes united in family groups (1975: 71-72).

[La figura del amor es una mujer en la poesía provenzal en parte porque Amor es un nombre concreto, pero también porque los poetas piensan en el amor y la dama como lo mismo [...]. Los poderes del amor no cambian perceptiblemente con los de la dama: ella puede ser un tirano caprichoso, que prefiere los orgullosos y los infieles, perversamente escogiendo el peor de sus entendedores; ella es cruel para con los que tiene en su poder; usa la belleza para esclavizar al poeta [...]. El amor no es la única personificación en la poesía provenzal [...]. Joys, Joven, y Proeza son figuras comunes, a veces unidas en un grupo familiar].

La imagen abstraída e iconizada de la mujer le sirve a los poetas provenzales para hablar de muchos temas directamente relacionados con el amor que sienten por ellas. Si recordamos con Stephen Jaeger que el concepto del amor medieval va mucho más allá del ámbito psicológico no nos debe resultar extraño que los poetas de amor cortés hablen tanto del amor como de la corte a partir de la imagen de la mujer. En el

aparato cultural de la corte de Juan II (1406-1454), una corte en la que la producción de poemas de amor cortés es abrumadora⁵, es común encontrar ideas abstractas que aparecen representadas como símbolos femeninos. En algunas de las mil y una fiestas del momento se representaron “entremeses” o máscaras en las que aparecían mujeres vestidas de diosas, musas o esclavas del amor. Por ejemplo, en el “Passo peligroso de la Fuerte Ventura” que describe Pero Carrillo de Huete en la *Crónica del Halconero*, En una fortaleza se dispuso una torre con cuatro torreones, un campanario, y un pilar que sustentaba un grifo dorado que, a su vez, sujetaba un estandarte dorado. Alrededor de la torre se encontraba una muralla de doce torres que las que “estaua en cada vna dellas una dama bien arreada” (20). El infante don Enrique fue a la fortaleza con muchos gentil-hombres, “e andobo dançando un rrato al pie de la fortaleza” (21). Apareció entonces un entremés en el que ocho doncellas más venían encima de caballos ataviados y con paramento. Les seguía un carro que tenía una diosa “e doze doncellas con ella, cantando todas, con muchos menestrales” (21). Una nueva doncella salió de la fortaleza y explicó a los caballeros, a los infantes y a los monarcas que no podían irse sin celebrar una justa. En el decorado de la fiesta encontramos una mujer en cada una de las doce torres de la muralla; ocho doncellas a caballo; y una diosa con doce muchachas, la cual aparece representada como una “Diosa del Amor” a las que una serie de cortesanos le rinden pleitesía.

Igualmente encontramos imágenes de mujeres iconizadas en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, obra dispuesta indudablemente desde los entresijos palatinos para promoción del monarca y de don Álvaro de Luna, su privado. En primer lugar, la obra se abre con una invocación a una Musa: Calíope, musa de la épica, que aparece representada (lógicamente) como mujer. “Providencia”, que hace de Virgilio del yo diegético (que se debe identificar con el mismo autor pues aclara ser cordobés y no poder, por ende, cantar las virtudes de Córdoba), aparece igualmente como una muchacha:

*Y está en el medio cubierta de flores
una donzella tan mucho hermosa
que ante su gesto es loco quien osa
otras beldades loar de mayores* (est. xx, ed. Gómez Moreno 25).

Providencia, además, espera ser más provocar “al bueno y honesto” (xxi. ed. Gómez Moreno 25) que ser “requerida de amores”, lo que indica que es una doncella joven y casta. Por supuesto, “Fortuna” también es una mujer, en este caso enamoradiza, que se le aparece al monarca y a Álvaro de Luna y que espera que la cortejen. De este modo, las figuras alegóricas comunes en el momento aparecen descritas como mujeres a las que además se les otorgan atributos femeninos y la capacidad de despertar amores

⁵ A la corte de Juan II corresponde por completo la producción de los poemas recogidos en el *Cancionero de Baena* Entre muchos otros se pueden citar los libros de Roger Boase, Ana Rodado Ruiz, Ingrid Bahler y Katherine Gyékényesi Gatto y Archer (2005).

o no. En el *Sueño* del Marqués de Santillana aparecen la “Perferta Fermosura”, “Vergüenza”, “Mesura”, “Cordura”, “Destreza”, “Donaire” y “Juventud”, entre otras muchas virtudes, que mantienen un combate singular por el corazón del Marqués en un remedo muy interesante de la *Psicomaquia* de Prudencio. El *Bías contra Fortuna* y el *Hércules contra Fortuna* del Marqués de Santillana hace también uso de la imagería de la “Fortuna” como una mujer a la que se enfrentan Bías y Alcides como ejemplos de estoicismo. Igualmente, las mujeres alegóricas aparecen entremezcladas con las reales en la *Comedieta de Ponza*. María de Aragón (hermana de Juan II), María de Castilla (primera mujer del rey), la Infante Catalina (hermana del Rey) discuten con Boccaccio sobre las caídas de príncipes ilustres que prefiguran la derrota de los aragoneses en Ponza:

*¿Eres tú Bocaçio, aquel que tractó
de tantas materias, ca yo non entiendo
que otro poeta a ti se equaló?* (xi. vv. 82-84. Ed. Rohland 138).

María de Castilla inicia un monólogo en el que se queja de las luchas intestinas entre parientes en un ejemplo más de cómo la reina funcionó a partir de la doctrina pisaniana en la que la mujer noble deber servir como mediadora entre las distintas facciones y clanes. Santillana explica que la reina:

*A esta consiguen las siete donzellas
que suso he tocado en otro logar* (xxxix. vv. 305-6. Ed. Rohland 149).

Las siete doncellas son las siete virtudes (tres teologales y cuatro cardinales), que acompañan a la reina como si de una comitiva se tratase. También aparece la reina doña Leonor, madre de los Infantes de Aragón, quien predice la derrota de los infantes. Finalmente, aparece la consabida Fortuna. Santillana aclara que aparece en “Feminil forma” (lxxxiv. Ed. Rohland 169):

*La madre de Alecto las nuestras regiones
dexara ya claras al alva lumbrosa,
assí que patentes eran las visiones,
e non era alguna que fuesse dubdosa,
quando en presençia la muy poderosa
deesa rodante me fue demostrada
con grand compañía, ricamente ornada,
en forma de dueña benigna e piadosa* (lxxxv. vv. 673-680; Ed. Rohland 169-70).

La Fortuna aparece asimismo dotada de atributos simbólicos que pertenecen a la esfera cortesana, lleva una “çinta de caderas / con doze morlanes ricamente obrados / de oro”, es decir, un cinturón con monedas aragonesas. Cada uno de los “morlanes” corresponde a un signo del zodiaco: Aries, Tauro, etc. Asimismo, lleva una guirnalda con siete “firmalles” o broches que representaban un planeta del sistema tolemaico. La Fortuna establece una conversación con la Infanta y la Reina de tal manera que las

mujeres reales conviven con la simbólica en el poema. Santillana explicita que en el contexto cultural de la corte de Juan II, las mujeres nobles pueden coexistir con las alegóricas.

Quizá el ejemplo más claro de iconización de lo femenino en la corte de Juan II aparezca en el *Cancionero de Baena* donde se recoge una serie de composiciones dedicadas al nacimiento de Juan II en Toro el 6 de marzo de 1405. Francisco Imperial, Fray Diego de Valencia, Fray Bartolomé García de Córdoba, Mosé el Cirujano de Enrique III y un anónimo autor participaron en la celebración. En el *Decir de Francisco Imperial* se relata con lujo de detalles el difícil parto de Catalina de Lancaster —con gritos de desesperación en inglés incluidos [“Moder Goddes Helpe” en el v. 12; 256]—⁶. Tras haber dado a luz, una serie de mujeres alegóricas se le presentan a la reina:

*Alcé los ojos e vi en el aire
en fazes de dueñas lozir ocho estrellas,
ojos e faziones e graçia e donaire
muy angelicales e, juntas con ellas,
vi ocho fazes de ocho doncellas,
dueñas e doncellas todas coronadas
con coronas de oro e piedras labradas,
que me pareçían muy bivas çentellas* (7. 49-56; 257).

Ocho estrellas con forma de mujer se le aparecen a la reina y al yo diegético. Las estrellas mantienen una serie de elementos decorativos que recuerdan a la función de la *donna angelicata*, pues tienen “graçia e donaire / muy angelicales”. A la vez, Imperial deja clara la conexión entre las donas y las estrellas al recalcar que parecen que tienen “çentellas” sobre sí. A las ocho estrellas, les siguen los doce signos del zodiaco “Vi doze fazes muy alvas de anzillas”. Los signos del zodiaco aparecen también descritos como mujeres, son “anzillas”, es decir, servidoras.

*Desqué más miré, de oriental çafi
vi letras escritas, e en la primera
corona de dueña muy clara leí:
“Saturno só,” e en la otra era
“Júpiter” escripto, “Mars” en la terçera,
e Sol e Venus, Mercurio e Luna,
e assí degradando “Magna Fortuna”
con tales letras en la postrimera* (11. 81-88; 257).

El cosmos se presenta a saludar al recién nacido futuro monarca: cada uno de los planetas lleva al lado una virtud que le acompaña. De este modo, Saturno comienza

⁶ La madre era bastante mayor para la época (38 años) por lo que el parto debió resultar especialmente complicado.

su exordio indicándole una serie de modelos clásicos de conducta (“Oclides”) y programas de grandeza: “de nobles palacios sea labrador”, “en todos sus auctos sea acabado”, etc. Tras éste, Saturno le entrega a “Prudencia”;

*E dóle a Prudencia, esta mi donçella,
por su Mayordoma mayor, e con ella
será sin dubda mejor obrador* (154. 118-20; 258).

Después de “Prudencia”, Salomón deja “Templanza” en las manos del joven rey, por supuesto, “Prudencia” aparece claramente feminizada pues el rey sabio se refiere a ella como una “Donzella señora”. A la vez que le hacen entregas de estas figuras alegóricas, unos planetas realizan un parangón entre Juan II y personajes de la Antigüedad: Júpiter lo compara con Metelo y Marte con Aquiles, Héctor, Cipión y otros guerreros clásicos mientras le hace entrega de la lanza de Aquiles (su clava), la espada de Geofroi (Godfrey) de Bouillon (quien conquistó Jerusalén en 1099 en la primera cruzada), el caballo de Atila, Bucéfalo, el estado de Galaad (Caballero de la mesa redonda) y, finalmente, la virtud de la

*Fortaleza por Guarda mayor
E porque batalle sin ningunt pavor* (24. 187-88; 260).

Tras Marte, el Sol le compara con Alejandro Magno y con César y le otorga la Fe. Venus hace lo propio con amantes clásicos y le entrega la Caridad. Mercurio le compara con Justiniano y San Agustín y le pide que “tome por amiga, aquesta muy diva, / donçella garrida, por nonbre Esperança” (36. 288-89; 262). La Luna, vestida como Diana, le otorga la Justicia junto a sus arcos y flechas, la Fortuna le indica que va a ser “Próspera amiga d’este gran nasciente” (264) mientras promete que va a encontrar una mujer que le acompañe. Al final, aparece Discreción, que parece la acompañante de Fortuna, y le indica su favor final.

Como podemos ver, Francisco Imperial utiliza el nacimiento de Juan II como excusa para establecer una complicada alegoría en la que los planetas del sistema tolemáico (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno) se le aparecen al monarca acompañados por algunas fuerzas abstractas como la Fortuna y por las cuatro virtudes cardinales (*fortitudo*, *sapientia*, templanza y justicia) y las tres teologales (fe, esperanza y caridad), todas representadas en mujeres. El *dezir* de Imperial recoge las tradiciones iconográficas de un Prudencio o un Lorenzetti o de los padres de la Iglesia para someterlas a un contexto cortesano en el que las distintas figuras alegóricas actúan como un espejo de príncipes para el monarca. Cabe destacar asimismo que la adquisición de virtudes se ejemplifica a partir del vocabulario amoroso: El monarca debe hacerse “mantenedor” o “tomar amigas” para hacerse con una virtud u otra lo que ejemplifica el carácter educativo y formacional de la poesía amorosa.

Fray Diego de Valencia realiza una glosa al Dezir de Francisco Imperial en la que insiste en las imágenes que utilizara Imperial para celebrar el nacimiento del príncipe.

*Las ocho donzellas planetas las llamo;
con alta Fortuna, que es más valiente,
fazén armonía muy paresçiente
en su concordança vida tan regida* (10. vv. 75-79; 268).

Diego de Valencia resume la intención del poema anterior: predecir cómo el Monarca va a regir su vida por medio de los planetas y la Fortuna. Valencia repite las virtudes correspondientes a cada uno de los planetas: Saturno entrega a Prudencia, Júpiter templanza, Marte la Fortaleza, Sol le otorga la Fe, Venus la Caridad, Mercurio Esperanza, Luna la justicia, y Fortuna la discreción. El poema glosa el original en casi todo.

No obstante, quizá quepa destacar que Valencia añade un toque religioso a lo que sería de otro modo un ejemplo de paganismo galopante, quizá poco apropiado para celebrar el nacimiento de un rey que ha de continuar la reconquista. Imperial hace que las estrellas le sean favorables al monarca, lo cual con un sentido puramente áulico no debería presentar problema. Si embargo, recordemos que desde la doctrina de la Cátedra de Teología de París de Jean Gerson—de la que se hace eco Martínez de Toledo en España—se insiste en que no se debe supeditar el alma a las estrellas en el *Trilogium Astrologiae Theologizata* (Mañero 1997: 356). Valencia incluye un ángel de la paz que debe resultar ser el guardante del monarca y ascribe todo el poema a la celebración divina:

*¡Oh Dios, tú lo guarda de mal e lision,
que vea corona de cielo onrada
e noble criatura por tí liñeada,
nasçido el día de tu pasión!
Por ser más guardado de culpas mortales,
Señor, rey del cielo, tú anda con él* (50-51. vv. 397-402; 275).

Bartolomé García de Córdoba recoge también la misma imagería y tópica en su poema al nacimiento de Juan II: los siete planetas, los doce signos del Zodíaco, los cuatro elementos con sus “potencias” o posesiones. Significativamente, todos los elementos descritos aparecen retratados como mujeres: “*Todas acordaron de dar altos dones*” (276). Los dones son las virtudes que le entregan al monarca. Puesto que los tres poemas coinciden en la descripción del nacimiento de Juan II no parecería extraño que se refirieran los tres a una fiesta que ocurriera de verdad. En la *Crónica del Victorial* de Pero Niño se indica cómo “fizo fazer un torneo muy famoso, en que entraron los mayores caballeros de Castilla. En aquel torneo entró Pero Niño, e fizo tanto en él como el que más ende fizo” (139). Bien pudiera ocurrir que al torneo famoso que se

celebró para conmemorar el nacimiento del rey le acompañara un Paso de los que tanto abundaban en el momento en el que, de verdad, se representara la sumisión del cosmos, los elementos y las virtudes al recién nacido monarca.

En resumen, a lo largo de la Edad Media se desarrolla un amplio y vital discurso basado en una interesante prosopopeya a partir de la cual la mujer y lo femenino son utilizadas como imágenes multiformes en las que se escondían lecturas en clave: la mujer podía representar igualmente a un vicio, que una virtud, que una ciudad, un concepto; el uso de la iconización de lo femenino podía tanto ceñirse al terreno de la exégesis bíblica como a la alabanza política; igualmente podía ser utilizado en pinturas, como en representaciones festivas como la del “Paso honroso” y tanto en poemas largos y meditados de carácter político como la *Comedieta de Ponza* o el *Laberinto de Fortuna* como en composiciones de ocasión de carácter festivo. La “iconización de lo femenino” es uno de las imágenes más difundidas de la Edad Media pues se encuentra igualmente en textos de la baja latinidad (Prudencio), como de la alta (San Agustín), baja (Santo Tomás) y del ocaso de la Edad Media (Juan de Mena, el Marqués de Santillana, el *Cancionero de Baena*). La iconización de lo femenino nos presenta una poderosa imagen, morfeica, amalgamable y capaz de transmitir los más diversos mensajes a partir de la cual se pueden diseccionar obras de carácter muy diverso pero que tienen en común una cosa: utilizan imágenes de mujeres como método de construcción narrativa, pictórica y discursiva.

Bibliografía.

- San Agustín de Hipona. *Obras completas de San Agustín*, Trad. Santos Santamaría del Río y Miguel Fuertes Lanero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Archer, Robert. *The Problem of Woman in Late Medieval Hispanic Literature*, Londres, Tamesis, 2005.
- Baena, Juan Alfonso de. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.
- Bahler, Ingrid y Katherine Gyékényesi Gatto. *Of Kings and Poets : Cancionero Poetry and the Trastámara Courts*, Nueva York, Peter Lang, 1992.
- Baldrige, Mary. “Constanza de Castilla and the Discourse of Female Identity”, *Medieval Perspectives*, 16, 2001, págs. 30-38.
- Boase, Roger. *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Londres, Routledge, 1978.
- Carrillo de Huete, Pedro. *Crónica del balconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete (hasta ahora inédita)*, Ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Díez de Games, Gutierre. *El Victorial, Crónica de don Pero Niño, Conde de Buelma*, Ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

- Ferrante, Joan. *Woman as Image in Medieval Literature From the Twelfth Century to Dante*, Nueva York, Columbia University Press, 1975.
- Jaeger, Stephen J. *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- Haworth, Kenneth R. *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius' Psychomachia*, Tesis no publicada, Michigan State University, 1979.
- Lewis, C.S. *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1958.
- López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana). *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, Ed. Regula Rohland de Langbehn y Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1994.
- Mañero, Sara. *El Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos, 1997.
- Mena, Juan de. *Obras completas*, Ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Nugent, S. Georgia. "Virtus or Virago?: The Female Personifications of Prudentius's Psychomachia. *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, Ed. Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 2000, págs. 13-28.
- Prudencio. *Psychomachia*, Ed. Emanuele Rapisarda, Catania, Università de Catania [Centro di studi sull'antico cristianesimo], 1962.
- Rodado Ruiz, Ana. "*Tristura conmigo va*": *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- Rodríguez Velasco, Juan. *El debate sobre la caballería en el siglo XV: La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, SEMYR, 1996.
- Valera, Diego de. *Epístolas de Mosén Diego de Valera enbiadas en diversos tiempos é á diversas personas*, Ed. José Antonio de Balenchana, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878.

La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II).

Láminas.



Lámina 1. “Lujuria” en la *Psicomachia* (Backhouse et al).



Lámina 2. *Psychomachia* de Prudencio (Cambridge, Parker Library, MS 23)



Lámina 3. Detalle de la “Paz” dentro de *Alegoría del buen gobierno: La comuna de Siena* de Ambrogio Lorenzetti (Palazzo Pubblico in Siena).

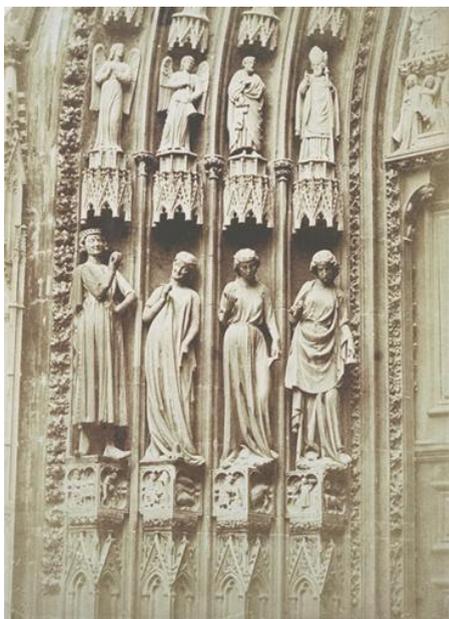


Lámina 4. Un grupo de mujeres fatuas representa imágenes de los vicios y de las virtudes (catedral de Nuestra Señora de París, ala oeste).



Lámina 5. Manuscrito en el St John's College de la Universidad de Cambridge (Ms. K.26, fol. 3v).



Lámina 6. Jean Bondol, *Bible historial*. París, 1372.

Breve estudio sobre la influencia de la History of Spanish Literature de George Ticknor en manuales posteriores: aparición y desaparición de las mujeres en el canon literario. Gemma Delicado Puerto.

University of Chicago/
Universidad de Extremadura.

Resumen: George Ticknor, autor de una Historia de la literatura española (1849), que comprende desde el s. XIII hasta principios del s. XIX, ha influido sobremanera en manuales de literatura posteriores y, por ende, en el canon literario oficial. Ticknor y más tarde el erudito británico James Fitzmaurice-Kelly borran de la historia de la literatura española a numerosas escritoras por dos motivos: al no incluir sus nombres en la obra y de los incluidos hacer referencias negativas en la mayoría de los casos. En este artículo se analizan estas ausencias, las referencias negativas, los posibles motivos que parecen haber llevado al autor a hacerlas y las consecuencias de todo ello en manuales posteriores.

Palabras clave: George Ticknor. Historia literatura. Desaparición. Escritoras

Summary: George Ticknor, author of a History of Literature that *covers* the period from early 18th century to the XIX, has influenced in later literature manuals, and therefore in the official literary canon. Ticknor and later on the British scholar James Fitzmaurice-Kelly contributed to erase the names of a great number of women writers from the history of Spanish literature for two main reasons: by no including their names in the manual and comment negatively most of those included. Absences, negative comments, and the possible reasons that lead the authors to do so, together with the consequences of these facts are analyzed in this article.

Key words: George Ticknor. History of literature. Disappearance. Women writers.

“You remember a while since,” I said, “we spoke of necessary lies. Is there any device by which we might tell one genuine lie worthy of the name, and persuade the rulers themselves that it is true, or at least persuade the rest of the city?” *The Republic* (3: 214) by Plato.

Es bien sabido que la historia de la literatura no tiene nombre de mujer, a pesar de que la obra femenina siempre ha existido, tanto en el ámbito público como en el privado. Sin embargo, un exiguo número de escritoras ha conseguido aparecer y permanecer en las historias de la literatura, y por ende, en el canon. Por ello, debemos ejercer de abogados del diablo y poner entre interrogantes las siguientes cuestiones a la hora de estudiar el canon literario en lengua castellana: ¿realmente hubo tan pocas mujeres que escribieron obras de calidad? y ¿fueron motivos estéticos o éticos los que las hicieron desaparecer de los repertorios oficiales? A lo largo de los siglos se ignoró el discurso femenino, probablemente porque en el pensamiento androcéntrico no había, como afirma Christina Dupláa, “lugar para la voz de las mujeres cultas: de las literatas” (19). Como ejemplo de esta masculinización de la historia de la literatura, analizaremos la *History of Spanish Literature* de George Ticknor (1791-1871), con el propósito de examinar qué escritoras aparecen, cómo aparecen y en qué momento desaparecen. En otras palabras, estudiaremos el modo en que Ticknor selecciona, evalúa a las escritoras y a sus obras y, de este modo, observaremos si sus juicios estéticos y éticos han influido en manuales de historia de la literatura posteriores y, por tanto, si esta herencia ha afectado a la construcción del canon ulterior. Al analizar el discurso de Ticknor no se pretende quitar valor a su excelente obra recopilatoria ni a sus méritos filológicos, sino rescatar la visión del mundo de una época.

El siglo XIX es un periodo de grandes movimientos intelectuales e ideológicos. Surge entonces, entre los críticos, la necesidad de catalogar las obras ya existentes por medio de Historias de la literatura, las cuales establecerían el canon durante un dilatado periodo de tiempo. Romero Tobar nos recuerda que este proceso de construcción de la “literatura española” había dado sus primeros pasos durante el siglo XVI. Constance Sullivan también propugna que esta escritura historiográfica no surgió y se construyó de la nada durante el XIX, sino que se estableció sobre un suelo de valimientos anteriores:

A book review, a prologue to a collection of poetry, whether or not -and by whom and for what political and social purposes- a play gets performed as well as published, are some of the foundation blocks of the building of an institutionalized narration of a literary history (181).

Fruto de esta cimentación nace la *History of Spanish Literature* de George Ticknor, la cual tuvo mucha más repercusión de la que se esperaba, considerando que era un manual de crítica literaria. En un primer momento se pensó que solo atraería a

un número reducido de lectores eruditos. Sin embargo, su estilo crítico, claro y mordaz cautivó a un público más amplio en Gran Bretaña y más tarde en España y Alemania, donde pronto aparecieron traducciones en ambos idiomas. Margaret Ezell¹ reivindica que este tipo de historias no solo influyeron en el periodo de tiempo que transcurrió inmediatamente después de su publicación, sino que muchas de ellas todavía suponen un problema porque gran número de mujeres fueron literalmente borradas:

The structures used to shape our narrative of women's literary history may have unconsciously continued the existence of the restrictive ideologies that initially erased the vast majority of women's writings from literary history and teaching text (15).

Y si la construcción de estas historias se cimentó sobre un suelo de valimientos anteriores, una vez contruidos, estos manuales también sirvieron como material que influiría notablemente a la hora de confeccionar las historias más tempranas, de las cuales, aún hoy día, es tangible el legado intelectual que transmitieron. Siguiendo esta premisa, recorramos los cuatro volúmenes escritos por el crítico norteamericano.

1.- Siglos XVI y XVII.

El manual de Ticknor no recoge el nombre de ninguna escritora en lengua castellana antes del siglo XVI, debido probablemente a la escasa conservación de textos femeninos y a que la tarea de rastreo de los existentes es poco menos que “una labor arqueológica” (15), como lo denominó Ezell². Cronológicamente, la primera mujer a la que se hace referencia es Santa Teresa de Jesús. La monja es una de las pocas privilegiadas que consigue una sección propia, a la que se suman algunas acotaciones a pie de página en diferentes capítulos del manual. Es interesante observar cómo en una de ellas se alude a la difusión y recepción de la obra de Santa Teresa en los Estados Unidos, la cual cobra importancia por razones religiosas y no literarias, pues es la Iglesia Católica quien se encarga de difundir su obra con motivos catecumenales:

The works of Santa Teresa, it may be noted, are attracting regard in the United States, where her 'Autobiography' and 'Way of perfection' are announced among the standard publications of the Catholic Church (2: 210).

¹ A la primera edición de *History of Spanish Literature*, con una dimensión de tres volúmenes y publicada en Nueva York y Londres en 1849, le siguió una segunda también de tres volúmenes, publicada en las mismas ciudades en 1854. A esta última hay que añadirle una tercera con el mismo formato que se publicó en Boston en 1863. La cuarta edición, revisada por el propio Ticknor, apareció tras su muerte. Esta obra fue traducida al castellano y en ella se incluyeron comentarios de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. Consta de cuatro volúmenes y fue publicada en Madrid en el año 1851.

² Menciona a María de Francia, quien escribió fábulas en francés alrededor del año 1240.

En lo concerniente a su trabajo, los comentarios de Ticknor son bastante positivos si se los compara con los que reciben otras escritoras:

Her letters fill four volumes, and though, in general, they are only to be regarded as fervent exhortations or religious teachings, still, by the purity, beauty, and womanly grace of their style, they may fairly claim a distinguished place in the epistolary literature of her country (2: 169).

Pese a los aparentes halagos que recibe, se relega la escritura de la Santa a un ámbito limitado de la enseñanza religiosa. Se considera que sus cartas merecen un lugar en el canon español, debido a “la gracia femenina,” y al estilo “puro” y “bello” que las caracteriza. El uso de determinados adjetivos evidencia que Ticknor busca en la escritura de mujeres una sensibilidad y feminidad estereotipada y preconcebida desde una perspectiva masculina. Son ilustrativas las palabras de la crítica Joan Brown con respecto a esta concepción:

Consonant with such low representation is the condescending manner in which this first group of literary histories describes and categorizes literature by women as they present this literature in chronological order with that of male writers. While it may seem ironic to contemporary scholars concerned with gender and textual difference, these literary histories take pains to emphasize (though rarely to define) the “feminine” nature of all literature by women (555).

La feminidad escudriñada por Ticknor reside en una concepción metonímica, que en otras épocas ha servido para caracterizar y enjuiciar el conjunto de los textos escritos por mujeres. Si, a la luz de estas premisas, leemos los comentarios de Ticknor, podemos comprobar que cuando alguna escritora carece de dicha feminidad y sobrepasa la línea permitida por la sociedad “de lo que se debe ser y hacer”, ya sea por rebeldía o por el uso de temática erótica, es censurada y se alega que ninguna mujer, y menos una dama, debe escribir ese tipo de cosas. Quizá sea esto lo que le sucede a Sor Juana, que corre la misma suerte que Santa Teresa y tan solo consigue tres entradas en toda esta historia de la literatura. Únicamente se menciona que fue una monja mexicana “a remarkable woman, but not a remarkable poet”. De nuevo se alaba la religiosidad de la mujer, pero se le niega su merecido valor como poeta, quizá porque algunas de sus composiciones se dirigen más al suelo que al cielo.

La siguiente autora que consigue una sección en la obra de Ticknor es la granadina Mariana de Carbajal. El crítico justifica la inclusión de esta autora afirmando que “the fair sex, too, entered into the general fashionable competition” y, a continuación, ofrece una sucinta explicación sobre su vida, comentando de forma positiva su obra:

Mariana Carbajal, a native of Granada, and descended from the ancient ducal families of San Carlos and Rivas, published, in 1638, eight tales, pleasing both by their invention and by the simplicity of their style [...] (2: 143).

Son relevantes la mención de su origen aristocrático y el uso del adjetivo “pleasing,” el cual demuestra, una vez más, que el lector masculino de la época busca estructuras agradables, complacientes y dulces en la escritura de mujeres. En la misma sección se incluye a María de Zayas, quien no recibe tan buenos comentarios como su contemporánea. De una de sus obras, *El prevenido engañado*, dice que es de lo más grosero que ha leído, a pesar de haber sido escrito por una dama perteneciente a la corte:

Though written by ‘a lady of the court’ is one of the most gross I remember to have read, and was used by Scarron in his ‘Precaution Inutile,’ with little mitigation of its shameless indecency (2: 143).

Parece que a Ticknor le escandalizó leer escenas sensuales escritas por la mano de una mujer y filtró sus juicios estéticos a través de su mentalidad puritana decimonónica. Este hecho demuestra, como dice Romero Tobar, que:

La historia literaria, como la historia tout court, es una reconstrucción del pretérito y una interpretación del mismo, que dice tanto o más del presente del historiador como del tiempo reconstruido (32).

Como en los casos anteriores, vemos que se busca lo femenino en pos de lo literario. Por supuesto, en este concepto de femenino no cabe aquello que para la sociedad patriarcal de la época sobrepasa lo complaciente y se convierte en escandaloso.

La tercera mujer a quien se le concede una sección propia es Jaúregui. Es curioso que su nombre de pila no aparezca ni en el capítulo ni en el índice alfabético. De ella se dice que su sátira dirigida a Lydia, en la que la voz poética habla como si fuera la propia Lydia horaciana, supera a la sátira escrita por un contemporáneo suyo llamado Barahona de Soto. Pese a la cortesía, la miel no permanece en los labios durante mucho tiempo, porque inmediatamente después se resta valor a su obra al compararla con la de los hermanos Argensolas, “but in the particular style and manner of the Philosophical Horatian satire, none succeeded so well as the two Argensolas” (2: 48).

Siguiendo la estela de las religiosas, otra monja lisboeta referenciada en esta Historia es Violante del Cielo. De ella se especifica que escribió en portugués y en castellano, lo cual, según Ticknor, debió enorgullecer a los españoles en una época en la que Portugal se independizaba:

[...] gave proofs of a pride in the Castillian which we should hardly have expected just at the time when their native country was emancipating itself from the Spanish yoke (2: 26).

Una vez más, su valía como escritora subyace a las lenguas que usa para escribir y a los tumultos políticos de la época. Tras mencionar a Violante del Cielo, el crítico recalca que sí hubo muchos, aunque poco notorios, autores portugueses que siguieron escribiendo en español tras la separación entre los dos países, aunque no se dio el fenómeno contrario, “a number of other Portuguese continued to write wholly or occasionally in Spanish [...], but they are not of sufficient consequence to be noted” (2: 26). El hecho de que se incluya a esta autora, y se excluya a otros hombres que escribieron en Portugués, nos hace pensar que, probablemente, su obra tuvo repercusiones en la época y de ahí que su presencia refleje su prestigio. Es significativo el comentario que se hace respecto a la temática de algunos de sus poemas, que parecen demasiado galantes para provenir de una religiosa (“some of the contents of which are too galant to be very nunlike” [2: 26]). Una vez más, asistimos a los conceptos preconcebidos de lo que debe ser la escritura femenina y, en este caso concreto, lo que él entiende como la escritura de una monja. Parece que las rimas que escribió tampoco fueron de su agrado, y uno de los pocos, según él, poemas “legibles” es una oda a la muerte de Lope: “one of the few poems among them that can be read is an ode on the death of Lope de Vega” (2: 26). A pesar de todos estos comentarios, al final, y para darle un poco de crédito, termina por reconocer que quizás algunos de los poemas que tratan temas religiosos eran un poco mejores que las rimas.

Bernarda Ferreira fue otra monja portuguesa que vivió en un convento en la ciudad de Buzaco. A diferencia de Violante del Cielo, Ticknor no aclara si Ferreira escribió en castellano o en portugués. Sucintamente explica que su obra “Spain Emancipated,” es un poema dividido en dos partes, que recorre la historia de España desde los tiempos de Pelayo y finaliza de forma abrupta en la época de Alfonso Décimo. Con este trabajo tampoco se deshace en halagos y lo define como un “tedious poem” (2: 503). Por sus palabras podría entenderse que censura el hecho de que una mujer pretenda poner la historia de España en verso.

Un gran número de las mujeres que escribían también se dedicaron a traducir textos y, paradójicamente, se las llegó a conocer más por su labor como traductoras que como autoras. Este es el caso de Isabel de Correa, la siguiente escritora que recibe una mención negativa. Correa fue la autora de la traducción y continuación de un poema titulado “Pastor Fido”, del que se dice que es de mal gusto (“its worst fault, however, is its bad taste”). Si con esto no fuera suficiente, también se critica a Correa por querer reclamar la autoría del mismo, a pesar de no tener mucho valor literario, “it is one of the few trophies in poetry claimed by the fair sex of its author’s faith; but it is not worthy of much praise” (2: 104). Este comentario evidencia las circunstancias con las que convivían las mujeres en el siglo XIX: camufladas bajo un seudónimo e infravaloradas las que, con valentía, levantaban la voz para firmar su obra.

El caso de Francisca Baltasara no se diferencia de los anteriores, a pesar de que esta no fue escritora, sino actriz, en un periodo en el que los actores no gozaban de muy buena fama. Tras toda una vida sobre el escenario, terminó sus días viviendo como una ermitaña y protagonizando una obra religiosa. Refiriéndose a la reputación de los actores y a la propia Baltasara Ticknor dice:

Many of them, filled with compunction at their own shocking excesses, took refuge at last in a religious life, like Prado, who became a devout priest, and Francisca Baltasara, who died a hermit, almost in the odor of sanctity, and was afterwards made the subject of a religious play (521).

Otras actrices de la época fueron Josefa Vaca, Bárbara Coronel, más conocida como la amazona, María de Córdoba y María Calderón. Es probable que muchas de ellas, ya que era abundante el número de actrices que actuaban en papeles masculinos, conocieran a fondo grandes obras y autores, pero nunca se les dio crédito por ello.

A estas menciones hay que añadir otros nombres de reinas, esposas y madres de reyes, de nobles y escritoras importantes que también son mencionadas. Desgraciadamente, el motivo por el que aparecen no se debe a su relevancia como mujeres eruditas, sino a la importancia de su cónyuge. En otras ocasiones se las menciona por ser coetáneas de algunos de los escritores más famosos. Una de ellas fue Isabel la Católica, quien, como se sabe, fue una mujer educada en las letras. Sin embargo, Ticknor no reconoce este hecho y escribe bajo las premisas del pensamiento que surgió después de la Ilustración, el cual, como apunta Sullivan, rechaza la educación para las mujeres y señala su papel doméstico como su única misión en la vida (“rejected the idea of women receiving education or expressing themselves in writing: marriage, the home, children, and silent passivity were woman’s only proper realm of being” [185]).

Otras mujeres fueron Ann Bacon, Margarita de Austria y María de Francia. De esta última sí se menciona brevemente, en una acotación, que fue autora temprana de fábulas escritas en francés. De Mariana de Austria solo se dice que escribió sus memorias. Juana de Guardio y María de Luxan, la una esposa y la otra madre de la hija favorita de Lope de Vega, Marcela, también son citadas sucintamente en la narración de la vida de Lope. De esta última se dice que el mismo Lope le pidió que leyera y corrigiera una de sus obras titulada *El remedio de la desdicha*, de lo cual inferimos que también ella fue otra mujer de letras. Otra entrada interesante es la de una mujer, cuyo nombre no se recoge, que escribió una carta a un caballero llamado Mexia. Ticknor lamenta que la carta, la cual sorprendentemente considera poética, no se volviera a publicar, “since it contains notices of several South American poets” (52). Por supuesto, no se lamenta por el valor literario de la epístola, sino por la pérdida que supone el extravío de los nombres que contenía. Asimismo, hay dos entradas de mujeres devotas, doña Sancha Carrillo y doña Ana de Ponce, porque sus vidas ejemplares dieron como fruto un libro que escribió un jesuita llamado Martín de Roa.

Curiosamente, la última entrada del XVI es una mención a la obra *Voyage* escrita por una dama francesa, Madame d'Aulnoy, que aparece como referencia para consultar las costumbres de la época.

2.- Siglos XVIII y XIX.

Con algunas escritoras del siglo XVIII se vuelve a repetir el fenómeno de reconocer su trabajo como traductoras y dar poca importancia a su obra literaria. Una de estas mujeres es María Josefa de Amar y Borbón. De ella se dice que fue una dama aragonesa de alguna reputación literaria y que tradujo las obras de Lampilla del italiano al castellano, pero nada más se explica sobre ella. Hay que señalar que es la única escritora de los siglos XVIII y XIX que aparece en el cuerpo principal de esta historia de la literatura, ya que el resto tiene su espacio relegado a las acotaciones.

Otra escritora que no recibe buena crítica es María Camporedondo y su obra *Tratado Philosophi-Poético*. De nuevo se hace mención a su nombre en una acotación, que comienza criticando la obra de uno de sus contemporáneos llamado Francisco José Artiga “a truly ridiculous book, but of some consequences as showing the taste of the age, especially in pulpit oratory” (3: 267). Por supuesto, la obra de Camporedondo tenía que ser aún más ridícula y vulgar que la de su contemporáneo Artiga:

A still more ridiculous treatise, but a shorter one, on Logic and Natural philosophy, followed in 1758. It was written in popular—I might say vulgar— seguidillas, by a lady, Doña María de Camporedondo, and is called ‘Tratado Philosophi-Poético’ (3: 267).

Aunque este tratado filosófico sea de mala calidad, su corta extensión hace respirar a Ticknor. Por sus palabras se deduce que no le agrada que se hable de filosofía en seguidillas, porque son demasiado vulgares como para encuadrar estos temas.

En otra acotación se encuentra el nombre de la religiosa y aristócrata Ana de San Jerónimo, y su *Obras poéticas de la Madre Sor Ana de san Gerónimo*. El crítico explica que ha dudado si incluirla o no, y al final se ha decantado por su inclusión, a pesar de que, según él, es una simple imitación de obras religiosas precedentes. Sus palabras lo confirman:

Perhaps to these five I should add the name of a nun, Ana de San Gerónimo, who belonged to the Castilian family of Verdugo, and whose works, after her death at Granada, in 1771, were published under the title of “Obras poéticas de la Madre Sor Ana de san Gerónimo” (Cordoba, 1773, 4to). But they are merely poor imitations of the different forms of religious verse of the preceding century (3: 310).

A San Jerónimo ni siquiera se le reconoció su mérito como continuadora de las corrientes que hubo en el siglo XVI, sino que se le acusó de pésima imitadora.

Con Teresa Guerra, Ticknor vuelve a dudar de nuevo. Antes de mencionarla, usa el verbo auxiliar “may”, lo cual implica que titubea sobre si debía incluirla o no: “One lady may be added to the list.” Con respecto a su obra, únicamente se dice que fue escasa y miserable (“a small volume of very miserable verse” [3: 257]).

Recibe un trato parecido a su coetánea, la dramaturga María Rosa Gálvez Cabrera, quien escribió unas nueve o diez obras de teatro, de las cuales no menciona los títulos porque no merecen ese privilegio, “might be mentioned here if their merit permitted it” (3: 361). Una vez más, el hecho de incluir a una mujer en esta Historia supone hacerla desaparecer, ya que al no mencionar el título de sus obras lo que se consigue es “describirla,” es decir, borrarla del canon literario, pues no tiene ningún interés para los críticos posteriores.

Es curiosa una referencia a una dama francesa, Mademoiselle de Bouvillé, que escribió un tratado de literatura española. De su obra no se ofrecen muchos datos, tan solo se explica que fue un “strange pamphlet on Spanish Literature” (3: 315). El considerar su manual como un mero folleto es bastante significativo y, de nuevo, otro intento de escritura historiográfica por parte de una mujer es infravalorado. Ni siquiera se incluye su nombre por el valor de su trabajo, sino porque escribió una carta de queja al no ganar el premio que se ofrecía en un concurso de poesía donde el ganador fue Meléndez Valdés.

Ticknor finaliza el repaso de los siglos XVI y XVII con una entrada a María Josefa de Céspedes, la única mujer que no recibe ningún comentario ni positivo ni negativo. Su entrada aparece de modo neutral. Se menciona uno de sus poemas llamado “El parto de los montes” y se explica que satiriza otros poemas de autores coetáneos como Moratín o Gregorio Salas, quienes, como ella, publicaron parte de sus poemas en folletines.

3. Historia de la literatura de Fitzmaurice-Kelly.

En la *Historia de la Literatura* de James Fitzmaurice-Kelly (1858-1923) hay veintitrés entradas que hacen referencia a la *History of Spanish Literature* de Ticknor. En estas veintitrés secciones se comentan sus aciertos y, en algunas ocasiones, se critica al erudito norteamericano. Es evidente que el elevado número de veces que aparece Ticknor en la obra demuestra que este influyó de forma notable en Fitzmaurice-Kelly. Por ello, vamos a rastrear cuidadosamente cuántas de las mujeres que aparecen en el manual de Ticknor permanecen o desaparecen en el de Fitzmaurice-Kelly. Si encontramos que un elevado número de escritoras se “describen,” es decir, que por el hecho de haber sido incluidas y enjuiciadas negativamente por Ticknor desaparecen en

el manual de Fitzmaurice-Kelly, significaría que muchas de estas también habrían desaparecido del resto, porque si la Historia de Ticknor fue influyente también lo fue más tarde, como indica Romero Tobar, la de Fitzmaurice-Kelly: “un manual que habría de marcar época en la historiografía literaria española tanto por la abundancia de sus reediciones y traducciones [...]” (27). Por tanto, en el próximo eslabón de esta cadena las escritoras ya se habrán borrado, ya estarán desescritas.

No podemos pasar por alto una diferencia entre ambos textos, y es que en la Historia de Fitzmaurice-Kelly, a diferencia de la de Ticknor, se menciona a bastantes mujeres que, sin ser escritoras, sí recibieron una buena educación. Una de ellas es Isabel la Católica, quien estudió bajo la dirección de Beatriz de Galindo, más conocida como la Latina. Sus propias hijas, Juana y Catalina, también conocían la literatura y, de acuerdo con el crítico, podían pronunciar discursos en latín. Además, durante el siglo XVI, otras damas como Juana de Contreras, Ana Cervatón y Angela Zapata “dieron conferencias en la universidad sobre los poetas latinos del siglo de Augusto” (185). En el texto principal encontramos un comentario sobre la hija de Lope, Marcela del Carpio. En este caso sí se alude a sus excelentes dotes literarias, aunque sea bajo la sombra de su padre, y se dice que “sus admirables poesías, escritas después de haber profesado de monja en el convento de Trinitarias Descalzas, proclaman su parentesco con el gran genio” (339). Como recordamos, en la obra de Ticknor tan solo se consideraron sus trabajos como traductora y ni se habló de su propia producción.

Santa Teresa también recibe comentarios mucho más positivos y detallados de los que Ticknor le otorgó, quien no le negó importancia, pero la acusó de tener un verso poco trabajado. Paradójicamente, Fitzmaurice-Kelly, a pesar de sus aparentes buenas intenciones con respecto a las escritoras, al tiempo que exalta las virtudes literarias de la Santa, niega a las demás mujeres un merecido puesto en el canon literario masculino. Sus palabras arrojan luz sobre este hecho:

Santa Teresa no es solamente una Santa gloriosa y una brillante figura en los anales del pensamiento religioso; es también un milagro de genio, es quizá la mujer más grande de cuantas han manejado la pluma, la única de su sexo que puede colocarse al lado de los más insignes maestros del mundo (266).

Después de la santa, María de Zayas es la escritora a quien Fitzmaurice-Kelly da mayor crédito a pesar de los comentarios de Ticknor. Sobre el juicio que su predecesor lanza sobre ella, él la defiende alegando:

La delicadeza melindrosa no es precisamente la cualidad que distingue a la autora, y Ticknor declara rotundamente que El prevenido engañado, fuente de la Precaution inutile de Scarron, era una de las obras más indecentes que había leído nunca. Sobre los grados de indecencia no hay nada escrito. Doña María no tiene la pretensión de considerarse como un moralista didáctico; brilla por otras cualidades más literarias, por su golpe de vista real, por

su cínico humorismo, por sus dotes narrativas, por sus admirables retratos de personajes y cuadros de costumbre, y por su malicia picaña de muy excepcional sabor (457).

A excepción de Santa Teresa y María de Zayas no aparecen otras de las mujeres mencionadas por Ticknor. Hay que tener en cuenta que sí aparecen otros nombres que se le escaparon a este, sobre todo de mujeres que escribieron entrado el XIX.

En definitiva, teniendo en cuenta la influencia que Ticknor ejerce sobre Fitzmaurice-Kelly y la que Fitzmaurice-Kelly tiene sobre manuales posteriores, podría decirse que no solo se elimina del canon literario oficial a mujeres escritoras al no incluirlas, sino que, paradójicamente, también incluyéndolas y haciendo comentarios negativos a sus obras, por razones ajenas a lo estético en pos de lo ético, se produce una grave desescritura de todas estas autoras y de sus obras. Estos comentarios negativos mayoritarios son injustos en muchos de los casos si consideramos que, ya que si las obras eran conocidas, algún mérito literario tendrían.

Para terminar, decir que, a pesar del esfuerzo que se está haciendo en los últimos años por crear un canon más justo y rescatar a escritoras de periodos anteriores borradas de la historia de la literatura, el resultado no ha sido tan halagüeño. Al revisar *Spanish Women Writers*, manual de literatura hispánica publicado a principios de los noventa, que curiosamente ha sido elaborado por mujeres, nos damos cuenta de que tan solo cuatro de los nombres que menciona Ticknor permanecen en el manual.

Bibliografía.

- Brown, Joan L. "Women Writers in Spanish Literary History: Past, Present and Future", *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, 14.3, 1990, págs. 553-60.
- Dupláa, Christina. "Escritoras en lengua catalana: una larga genealogía", *Breve historia de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Iris M. Zavala (Ed.), Anthropos, 2000, págs. 19-26.
- Ezell, Margaret J. *Writing Women's Literary History*, Baltimore, John Hopkins, 1993.
- Fitzmaurice-Kelly, James. *Historia de la Literatura Española: Desde los orígenes hasta el año 1900*, Madrid, La España moderna, 1901.
- Levine, Linda; Engelson Marson, Ellen y Feiman Walkman, Gloria. *Spanish Women Writers. A Bio-Biographical Book*, Westport, Greenwood Press, 1993.
- Romero Tobar, Leonardo. "Entre 1898 y 1998: La historiografía de la literatura española." *Rilce*, 15.1, 1999, págs. 27-49.
- Sullivan, Constance A. "On Spanish Literary History and the Politics of Gender." *Rpt. In Spanish Literature: Current Debates on Hispanism*, D.W. Foster et al. (Eds.), Garland, 2000, págs. 180-95.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*, 4 vols., Boston, Ticknor and Fields, 1864.

La tradición teatral popular en la América Colonial: Moros y cristianos en Chiquimula, Huamantanga-Canta y Chimayó. Marisa García-Verdugo.

Purdue University Calumet.

Resumen: Las representaciones teatrales concernientes al enfrentamiento entre "moros y cristianos" durante la Reconquista, son todavía hoy día una parte muy importante de las fiestas populares en España. Atraen al turismo y sirven de entretenimiento y fuente de diversión para los participantes y el público. Miradas desde la perspectiva de las relaciones interculturales contemporáneas, son problemáticas. Es innegable que son un remanente anacrónico de un momento histórico conflictivo, pero la razón para este estudio es que el conflicto en que se originaron vuelve a ser actual y no está demás volver atrás para entender sus principios. Es también importante para este estudio el explorar cómo se han perpetuado en América estas celebraciones.

Palabras clave: Teatro. Moros y cristianos. España. Latinoamérica.

Summary: The plays based on the battles between the Moors and the Christians during the Reconquista are still today an important part of Spanish folk festivals. These celebrations attract tourism and serve as entertainment for participants and their audience. However, they are controversial if seen from our contemporary intercultural relationships. It is undeniable that they are an anachronic remanent celebration from a conflicting historic moment; therefore, this study aims to explore the originating cause of those celebrations since the conflict is present once again. Besides, this research also studies how the celebrations have been perpetuated in America.

Key words: Theatre. Moors and Christians. Spain. Latin-America.

Introducción.

Las representaciones teatrales concernientes al enfrentamiento entre “moros y cristianos” hoy día son una parte muy importante de las fiestas populares en numerosas poblaciones de España. Atraen al turismo y sirven de entretenimiento y fuente de diversión para los participantes y el público. Miradas desde la perspectiva de las relaciones interculturales contemporáneas, son problemáticas. Es innegable que son un remanente anacrónico de un momento histórico conflictivo pero la razón para este estudio es que el conflicto en que se originaron vuelve a ser actual y no está demás volver atrás para entender sus principios. Es aun más importante para este estudio el explorar cómo se han perpetuado fuera del territorio ibérico, lejos del escenario histórico natural en un continente en el que la resistencia cultural a la hispanización no ha cesado. En América las fiestas de “moros y cristianos” han conservado sus propósitos originales de propaganda y han incluido matices nuevos que no eran parte de su objetivo original ya que arraigan en unas culturas que no tuvieron nada que ver ni con los moros ni con los cristianos hasta la llegada de los españoles.

Las fiestas de moros y cristianos en la península Ibérica, se dividen en tres grupos según las características de las representaciones. Las fiestas del Levante por ejemplo, son fastuosas y multitudinarias. Hay un gran despliegue de color y movimiento. Los bandos hacen embajadas y presentaciones de colectivos específicos, las llamadas filas. El objetivo es reconquistar el castillo. En Andalucía son más modestas, menos ruidosas. Los moros roban la imagen del patrón del pueblo y los cristianos deben rescatarla. Los dos bandos se provocan mutuamente y arengan a sus seguidores. Finalmente los moros se rinden y se convierten. En Aragón los parlamentos entre moros y cristianos son parte de una fiesta que incluye otros elementos folclóricos. La imagen del moro es diferente y presenta matices históricos que incluyen al morisco como parte de la sociedad del Alto Aragón. Según M. Soledad Carrasco Urgoiti, "en Levante y en Andalucía el moro es ante todo el invasor. En cambio, en el Alto Aragón aunque el motivo histórico sea secundario, parece sobrevivir el recuerdo del morisco subyugado, cuya presencia se sentía como posible causa de perturbación y motivo de constante recelo."

Los moros y cristianos se han estudiado desde el punto de vista literario (CARRASCO URGUOTI, 1963), folclórico (JAUREGUI Y BOFIGLIOLI, 1996), antropológico (IMAFUKO, 1986), e histórico (RICARD, 1932-1968). Su práctica se ha extendido ampliamente en el mundo hispanizado en forma de danzas y también como drama histórico.

Al proceder de la mitología soldadesca se cumplían inicialmente dos de las funciones de las representaciones de ‘moros y cristianos’:

- La primera era permitir a los soldados una actividad lúdica que creaba un marco para la interacción pacífica con los indígenas, quienes con el tiempo pasaron a ser participantes en lugar de espectadores (MATEO MORALES, 7).
- Segunda adoctrinaba simultáneamente sobre el poderío de los españoles y sobre la conversión al cristianismo, sin violencia y con la excusa de la diversión. Como diríamos hoy día, "ganando los corazones y las mentes" de los lugareños.

En el detallado estudio *Moros y Cristianos en Chiquimula de la Sierra*, Héctor Abraham Pinto expone magníficamente la organización, preparativos y estudio que exige la continuidad de estas obras populares.

- Son obras fundamentalmente religiosas.
- Incluyen a toda la comunidad, no están hechas para que las vea el público.
- La danza y la música son los elementos estructurales básicos.
- Se basan en textos, memorizados por cada generación de danzantes/actores.
- La mayoría de los actores son hombres, a veces hay alguna princesa mora, o algún niño.
- Las organizaciones a cargo de las representaciones son las cofradías, en las que se respeta una jerarquía de edad y experiencia.
- La guerra y la conversión religiosa son los temas centrales.

Significación histórica.

La estética de las fiestas incluyen disfraces, música, diálogos escritos, pólvora y en muchos casos caballos, una parte del festejo inspirada en los juegos de las cañas:

Los árabes introdujeron en Hispania el jericid o juego de cañas, que enfrentaba a dos cuadrillas de jinetes que se esforzaban en tomar como prisioneros a sus rivales, demostrando su pericia en el arte de cabalgar. Estos juegos solían iniciarse con desafíos entre ambos bandos, y desde el siglo XV se extendieron por los reinos cristianos en sustitución de los torneos, a menudo disfrazándose un bando con ropa morisca. El condestable Iranzo participó en Jaén, en 1463, en unas famosas "burlas moriscas" en las que el juego de cañas dilucidaba si el poder divino estaba de parte de los moros o de los cristianos. Evidentemente vencieron éstos, arrojando al "Maboma" de los rivales a un pozo. Semejante personaje y estructura formal seguía representándose en la Alpujarra granadina y en México central en nuestros días (BRISSET).

Las batallas reales entre moros y cristianos fueron numerosísimas, se prolongaron desde 713 hasta 1610. Novecientos años de enfrentamiento dejaron su huella en la cultura de la península ibérica. Si miramos a la lista de santos patronos y Vírgenes de los pueblos españoles, veremos que gran cantidad de ellos se aparecieron para resolver una batalla de forma milagrosa a favor de los cristianos. La gran batalla fue la de 1212, la Navas de Tolosa. Dicen que en valle de la Navas chocaron dos ejércitos que reunían más de 150.000 guerreros, algunos venidos de Egipto y otros de Dinamarca. También dicen que durante siglos las gentes del lugar no tuvieron que comprar hierro para sus aperos ya que bastaba darse un paseo por el campo para volver a casa con los restos de la batalla y convertirlos en azadas. También cuentan que el Papa amenazó con la excomunión a aquellos que se olvidaran de que estaban allí para matar al enemigo infiel y no para sentarse con él y entablar animada plática, lo que posiblemente era la tendencia natural de muchos soldados. La labor de adoctrinamiento del pueblo para una guerra exigía todo tipo de recursos intelectuales y creativos. Desde la creación de leyendas, la construcción de estatuas, castillos, iglesias, la institución de tradiciones, folklore popular, y en lo que se refiere a nuestro objetivo la escritura de obras de teatro que recogen la representación del drama real del conflicto estilizado en una idealización simbólica. La estructura básica del argumento de muchas de estas obras era muy simple y repetitiva: agravio, reto, enfrentamiento, conversión del enemigo al cristianismo y/o derrota y victoria. Lo que variaba -como en las telenovelas de hoy día- era el lenguaje o el decorado. La tradición se estabiliza en el siglo XVII:

El rey Felipe II quien los convirtió en emblema de las diversiones que quería para sus súbditos. Y a su muerte, cuando el imperio español todavía parecía gozar del máximo esplendor, se habían convertido en la más popular de las fiestas hispánicas. Durante el Siglo de Oro llegaron a implantarse desde Ceyta hasta Manila, teniendo su réplica en la propia Estambul, invertido aquí el bando victorioso. Y los más preclaros ingenios, muchos de ellos clérigos, compusieron textos de Moros y Cristianos para ser representados en corrales y en procesiones del Corpus (BRISSET).

Hoy encontramos celebraciones de este tipo desde el levante español hasta el desierto de Nuevo México en EEUU, desde Guatemala hasta el Perú.

La transposición de estas celebraciones del suelo ibérico a América es algo natural, es parte de la estética bélica. Los soldados y religiosos son los que cultivaron y propagaron este teatro de la violencia glorificada. En la península como hemos mencionado la fiesta tiene la función de recrear la satisfacción de la victoria de los cristianos, además de recordar a los que no estén convencidos de quienes ostentan la verdad y finalmente de reunir la guerra física y la guerra espiritual en un ritual estético catárquico para la población que participa y disfruta del olor de la pólvora.

En la nueva frontera de la fe la función del drama de la conquista cambia y se adapta a un nuevo reto. Ya no es la expulsión de infiel invasor, lo que justifica la violencia, ahora el soldado español es el invasor. Ya no estamos en los campos de

Castilla recuperando para la santa madre iglesia lo que considera suyo. Ahora estamos en la selva, en el desierto en las montañas de los Andes, representando una tradición anacrónica y desplazada de la realidad pero que aún retiene un gran significado para el soldado y el religioso, que necesitan validar su presencia y su misión. Uno puede imaginar fácilmente las dudas sobre la cordura de la misión que surgirían de continuo en las mentes de estos hombres, y el recrear su batalla de moros y cristianos les daría consuelo momentáneo.

Tras la expulsión de los judíos y la represión de los musulmanes que acabaría con la expulsión de los moriscos en 1610, era una prioridad de las autoridades re-educar a los fieles en la fe católica, este afán se acentúa aún más con la necesidad de reafirmar una forma de liturgia sensorial como queda prescrito por el Concilio de Trento. A partir de ese momento la producción de obras de arte religioso aumenta y el teatro como forma de divulgación popular de dogmas católicos se convierte en una herramienta fundamental. Al trasladarse la misión cristianizadora de la península a los territorios ocupados por los españoles. Los militares empiezan a tomar parte en la labor creativa de generar obras de teatro que entretengan a los soldados y al mismo tiempo ayuden para contribuir a la evangelización y a la sumisión de los invadidos.

Cada lugar en el que se producen estas obras religiosas posee un reto a la misión de la conquista espiritual. En el caso de Chiquimula, quizás la representación más antigua, la cultura nativa local estaba muy arraigada, la sociedad era estable con una organización que venía de las jerarquías establecidas por los mayas; consecuentemente la dificultad para repoblar el lugar con españoles y/o mestizos se compensa con una ritualización de la organización social deseada. A través de las cofradías los participantes en las fiestas tenían la oportunidad de reordenar las jerarquías sociales del pueblo, dando privilegios a aquellos que apoyan su proyecto de hispanización.

El caso de Huamantanga, ya existía un centro espiritual en la zona, y los españoles intentan canalizar el fervor en una dirección diferente sin éxito durante varias décadas.

En el caso de Chimayó, además de haber sido un centro espiritual, la lejanía del centro de Nueva España dificulta la aculturación, los españoles necesitan reafirmar su superioridad ya que han sufrido derrotas por parte de los nativos y han tenido que restablecerse, las obras de teatro ayudan a representar simbólicamente su deseada victoria.

Las representaciones

En el detallado estudio *Moros y Cristianos en Chiquimula de la Sierra*, Héctor Abraham Pinto expone magníficamente la organización, preparativos y estudio que exige la continuidad de estas obras populares. Se ignora la autoría de estas obras pero se

puede trazar su origen al siglo XVI, a 1525 en concreto, fecha en la que se publica en Sevilla, la *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que huvo Oliveros con Fierabrás*, y que debido a su popularidad fue reimpressa varias veces y enviada a América en años subsiguientes. Así es más que posible que viajara a Guatemala en manos de los soldados de Pedro de Alvarado, y que una vez allí, se convirtiera en uno de los instrumentos utilizados para la conversión de los habitantes de Chiquimula (MORALES, 9, http://users.ipfw.edu/jehle/DEISENBE/Other_Hispanic_Topics/acceso.pdf).

La historia, originada en las montañas del norte de España, se refiere a la batalla de Roncesvalles en el siglo IX, en ella sin duda se puede ver el trasfondo bíblico de la historia de David y Goliat, se reprodujo en una obra teatral versificada, de autoría anónima y con la que nos reencontramos en Chiquimula, Guatemala, en el siglo XXI.

Según la tradición caballerescas, el gigante Fierabrás (Brazos fieros), rey de Alejandría, medía tres metros de altura. Era el hijo de Balan, un almirante del ejército moro que se enfrentó y derrotó a Carlomagno en los Pirineos. El gigante se vio retado por un muchachito herido y mucho más débil que él, el joven Oliver (Oliveros). El gigante no quiso luchar con un contrincante tan disminuido y le ofreció una pócima mágica, el famosísimo bálsamo de Fierabrás hecho con el bálsamo funerario de Jesucristo, Oliver derrotó así al gigante. Después de varias idas, venidas y parlamentos Fierabrás se rinde ante la belleza espiritual del cristianismo y se convierte. No se sabe que fue de él después, quizás adquirió un tamaño normal y perdió notoriedad. La siguiente noticia que tenemos es de Don Quijote:

*-Todo eso fuera bien escusado –respondió don Quijote- si a mí se me acordara de hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás, que con sola una gota se aborranan tiempo y medicinas. - ¿Qué redoma y qué bálsamo es ése? -dijo Sancho Panza. Es un bálsamo - respondió don Quijote- de quien **tengo la receta en la memoria**, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le baga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotileza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiendo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana.*

Con el tiempo la celebración fue asimilada a la cultura local y se fue modificando en la estructura. Mientras que en Chiquimula se retiene el texto arcaico de la *Historia de Fierabrás*, se representa en la calle, en diálogo y a través de danzas y músicas propias de la cultura local.

Además de la historia del gigante Fierabrás estudiosos guatemaltecos como Morales, Mateo Morales, Héctor Abraham Pinto y Rene García Escobar, han realizado excelentes estudios sobre otras obras populares y representaciones tradicionales.

En el caso de Huamantanga, en 1664 hubo una denuncia a la iglesia de Lima de la persistencia del culto religioso a los antepasados en Huamantanga. La iglesia envió a Juan Sarmiento de Vivero un "extirpador". Años antes se había establecido ya un lugar de culto católico en Huamantanga, y aun seguía plantada la cruz pero cerca se veía un árbol florecido. El extirpador procedió a arrancar el árbol y en pequeñas oquedades en el suelo se encontraron los restos de los antepasados de las gentes del lugar las "raíces de la gente" como las llamo el guía del extirpador. Se desenterraron los restos y se les quemó en un auto de fe¹.

También se encontraba cerca del lugar donde se construyó la primera ermita una roca, lugar de culto a Vicho Rinri, que llamo la atención del visitador. Junto a ella se halló una viga de madera de unos tres metros con el hueco del travesaño. Era lo que quedaba de la visita de un extirpador anterior, Pedro de Quijano que había estado allí en 1656².

Según los datos de Cáceres Valderrama, la primera ermita se construyó entre 1600 y 1602, lo que nos hace pensar que hubo un tiempo de culto simultáneo durante 60 años (CÁCERES, 38).

La obra, *El Ave María del Rosario o Garcilazo*, narra la historia de un niño guerrero, Garcilazo, durante el sitio de Granada. En este caso se repite el caso de joven débil, pero su fuerza y su triunfo sobre el infiel surgen de un milagro y de la oración. No se sabe cuándo ni quién escribió el texto que se usa hoy día para las representaciones de esta obra. Según Cáceres el texto que se conserva data del siglo XVIII y se pasa de generación en generación oralmente y, como en Chiquimula, es un secreto bien guardado por la comunidad. Se representa en Huamantanga entre el 7 y el 9 de octubre (CÁCERES, 27).

En este trabajo se estudian dos obras de teatro del sudoeste de EEUU. La primera, cuya publicación más reciente es de 1992, es la transcripción de una de estas obras *Los Moros y Cristianos* de Josie Espinoza de Luján. La autora incluye en su edición, patrocinada por la Comisión del Quinto Centenario de Nuevo Méjico, una introducción y la obra en inglés y español.

La obra se representa en español en Chimayó (Nuevo México) el 25 de julio. Según la autora cuenta en su estudio introductorio, se representaba en varios pueblos de la zona y en 1992 ya sólo se podía ver en Chimayó.

¹ Mills, *Idolatry and its Enemies*, Princeton, 1997, pág. 273.

² Schwaller, *The Church in Colonial Latin America*, Rowman&Littlefield, 2000, pág. 160.

La copia de Espinoza de *Moros y cristianos* está escrita en forma de diálogo que no presenta versificación, sin embargo al leer la obra hay cierto ritmo que lleva a deducir que la obra originalmente se escribió y representó en verso. Al estar transcrita en prosa no es posible conocer la forma original con seguridad. Hay trece escenas y la acción comienza con una traición, hay arengas, llamamientos y retos; se resuelve el conflicto en una batalla, tras la cual se canta una canción en honor de la Santa Cruz. La estructura del texto es común en casi todas las obras de este tipo, en algunas regiones hay más énfasis en los llamamientos, mientras que en otras la batalla es el centro de la representación. Los personajes que intervienen son, del lado de los moros, el Sultán, Selin, y Mahoma; del de los cristianos, Don Alfonso, Eduardo y Federico.

La historia comienza cuando el Sultán se prepara con 80.000 soldados para atacar a los cristianos. Envían a un espía, Mahoma para entrar en el castillo, emborrachar y engañar a Eduardo el centinela con promesas de conversión. Mahoma logra su objetivo y secuestra la cruz del castillo. La audacia del espía le vale una promoción y un aumento de sueldo.

Federico descubre a Eduardo, borracho "descalabrado" y el robo de la cruz. Comienza la marcha para sitiar el castillo. Hacia la mitad de la obra se describe el asalto del castillo. Los moros piden un rescate en doblones, los españoles rechazan la oferta y se preparan para atacar. Finalmente derrotan a los moros y recuperan la cruz. El sultán de los musulmanes, desengañado pide indulto y bautismo.

El segundo texto, *Los comanches*, que se verá en este estudio se transcribió en el siglo XIX (1864) aunque los sucesos que se relatan tuvieron lugar en 1774 durante los enfrentamientos entre los comanches y los habitantes del Norte de Nuevo Méjico. El texto que manejamos fue publicado por Arthur León Campa en 1942. No hay noticias recientes de que se haya representado esta obra después de 1930.

Los comanches sigue la versificación de octosílabos, propia de los textos populares. Comparada con la obra de Espinoza, se conservó mejor, tal vez porque se copió poco tiempo después de que se escribiera el original. La copia que nos ha dejado Campa es de un manuscrito propiedad de don Rafael Lucero del Pino. Se indica en la primera página que este manuscrito pertenece a los "Cuadernos de comedias sacadas en el año 1864 por Miguel Sandoval" No se conoce al autor pero por la familiaridad con los personajes que intervinieron en las guerras contra los comanches se podría deducir que estaba relacionado con ellos o con sus descendientes. Campa mismo apunta que el autor bien pudo haber participado en la batalla contra Cuerno Verde en 1774. Pero no hay datos que comprueben este hecho.

A diferencia de *Moros y cristianos*, la mayoría de los personajes que intervienen en *Los comanches* se inspiraron en personajes que existieron en realidad como: Don Carlos Fernández, Cuerno Verde, Don Tomás Madril, Don José de la Peña, Don

Salvador Ribera, Cabeza Negra, Oso Pardo, Zapato Cuenta, Don Toribio Ortiz y Tabaco Chupa Janchi. El Capitán y el Sargento son anónimos. Barriga Duce, personaje ficticio, es el gracioso típico del teatro de la época.

Mientras que *Los moros y cristianos* comienza con las preparaciones para una batalla y la toma del castillo se efectúa más adelante, en *Los comanches*, los españoles ya están en el castillo desde el principio. Barriga Duce les avisa de la 'escaramuza' (ataque por sorpresa) de unos indios. El Capitán celebra la oportunidad que se le presenta de salir a atacar a los indios. Le pide a Don Carlos Fernández que prepare el ataque. El Capitán reta a Cuerno Verde y éste responde ponderando su valor y su propia fama en el monólogo más largo de la obra. La respuesta de Don Carlos establece un intercambio de amenazas y arengas que desembocan en el enfrentamiento final. La razón para la lucha es el rescate de 'las pecas' unas cautivas que los indios de Cuerno Verde han sacado del castillo. Al final los españoles derrotan a los indios, no matan a Cuerno Verde y Barriga Duce humilla a los prisioneros.

En lo que se refiere a la originalidad artística de *Los comanches*, se debe estudiar dentro de una tradición más literaria que popular, en la que se puede detectar influencias de obras anteriores. La creación del personaje de Cuerno Verde está entroncada con la creación del personaje del indígena orgulloso y valeroso, surgida en *La Araucana*. Así vemos que el monólogo más largo es el de este personaje y en él se exhibe el conocimiento de las tribus de la zona, el arte de la guerra e incluso tópicos de la literatura clásica, menciona a Helena de Troya, por ejemplo. Por medio de la glorificación del enemigo se contribuye a la mitificación de la causa española al ensalzar indirectamente el valor del soldado español ante una batalla difícil. La "historicidad" nos recuerda al *Poema de Mío Cid*, ya que hay una intención clara de dar verosimilitud a través de la mención de personajes reales y conocidos por el público de Nuevo Méjico en la época.

Otra influencia notable es la de Cervantes. Obviamente Barriga Duce es un derivado de Sancho Panza, un personaje cómico y preocupado por lo inmediato y cotidiano para quien la comida, la bebida, la familia y la supervivencia son sus metas. Los dos personajes sirven de contraste con la representación idealista de los caballeros guerreros, acentuando la nobleza de quienes luchan por liberar a las cautivas.

Para conocer y entender la historia de Nuevo Méjico con cierta propiedad se debería exponer el recuento de los acontecimientos desde el punto de vista tanto de los indios como de los españoles. Se han manejado numerosas fuentes en este estudio pero aun así lo que podemos reconstruir aquí no es más que una aproximación a la historia de los hechos.

En 1539 Fray Marcos de Niza entra en los territorios de los Zuni. Después de varias misiones aisladas en 1609 se establece la primera administración provincial española, en 1610 Santa Fe queda establecida como capital. En 1680 los habitantes

naturales de la zona se rebelan contra los españoles y los expulsan hasta Juárez en el sur. Los españoles vuelven a establecerse en 1694. En 1739 llegaron los primeros franceses y angloamericanos con fines comerciales. De ahí la referencia de Cuerno Verde en su monólogo a que de todos los pueblos contra los que había luchado, sólo los españoles reconocían su valor.

Para 1774 la historia de los habitantes naturales de la provincia de Santa Fe estaba ligada a la de los españoles. Vivían juntos y compartían costumbres y territorios. Dada la naturaleza pacífica de los taos, acomas y tewas, que eran agricultores sedentarios, se habían establecido instituciones comunes y se había llegado a una coexistencia aceptable y hasta cierto punto, beneficiosa para ambas partes.

Hay dos tesis que explican los ataques de los comanches, por un lado el avance de los europeos por el este y por otro, el descubrimiento de los caballos como herramienta para la caza del bisonte. Los comanches tuvieron que abandonar sus territorios porque el avance de los colonizadores angloamericanos les obligó a buscar otros terrenos de caza y decidieron desplazarse hacia el sur. La segunda idea se basa en la separación de los comanches de su pueblo original, el pueblo shoshone, debido a que un grupo decidió usar los caballos para cazar y los más tradicionales rechazaban a este animal europeo como algo extraño a su cultura. Las incursiones de los comanches tenían el propósito de robar caballos. También se sabe que los comanches secuestraban a mujeres de otros pueblos para convertirlas en esposas. En la obra de *Los comanches* los españoles salen a rescatar a 'las pecas' unas cautivas indias.

En las guerras contra los comanches se unían invasores e invadidos para protegerse de los ataques. Los comanches eran unos enemigos poco comunes ya que existían intercambios comerciales regulares y visitaban la feria anual de Taos para intercambiar pieles y mercancías, por lo tanto había un tipo de contacto en tiempo de paz y otro en tiempo de guerra.

La batalla que se representa en *Los comanches* tuvo lugar en 1774. El gobernador Anza envió a un viejo experto en guerrear contra los indios, Carlos Fernández. Las cifras en cuanto a la tropa son dispares, unos dicen que se enfrentó contra los hombres de Cuerno Verde con 800 soldados, otros dicen que con 70. El caso es que la derrota de Cuerno Verde fue sorprendente y celebrada. Cuerno Verde murió en un segundo enfrentamiento contra los españoles en 1777, en una emboscada. Se vio atrapado en un cañón al sur de lo que es hoy el estado de Colorado y ante la fatalidad de la derrota prefirió avanzar para que le acribillaran los españoles en lugar de huir, con él murieron su hijo y varios jefes y líderes espirituales comanches. El conflicto no desapareció con el tiempo. Campa cuenta una anécdota muy curiosa sobre este tema. En 1930 se representó *Los comanches* en Nuevo México. Actores indios representaban los papeles de los hombres de Cuerno Verde. En la escena de la batalla los indios usaron arcos y flechas auténticos y saetearon a varios actores que representaban a los

cristianos. No hay noticias oficiales sobre si hubo más representaciones después de este incidente.

Conclusiones.

La religión en las fiestas de moros y cristianos.

Conferencia Inaugural del I Simposium "La Religión en la Fiesta", organizado por la UNDEF (Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos) y celebrado en Caravaca de la Cruz (Murcia) el 10 de noviembre de 1996.

“En estos momentos lo peor que le puede ocurrir a la fiesta, sea de Moros y Cristianos o cualquier otra expresión de lo festivo, es vaciarla de contenido y se la vacía de contenido cuando simplemente es reducida a expresión de lo popular, y se entiendo por popular aquello que la libertad decide en cada momento, porque entonces no hemos utilizado bien el término libertad, el término libertad no es la pura indeterminación, no es simplemente la pura creatividad, la libertad no descansa sobre ella misma, sino que descansa en su sede que es la persona humana y la libertad siempre es vocación de expresión de la plenitud de la persona humana. Si la libertad pierde el horizonte de la persona con todo esto racionalizado, la persona que subsiste en sí misma por su dimensión espiritual, encarnada en un cuerpo a la vez individual y comunitaria, si pierde el horizonte de lo que entendemos por persona, puede ella misma como reina y señora de tal manera que va creando en cada momento de manera indeterminada, aquello que hace de la pura individualidad de cada libertad”.

Rvdo. D. Juan Antonio Reig Plá
Obispo Segorbe – Castellón

Los grupos que dan continuidad a estas fiestas, no solo en Chimula sino en Valencia, en Chimayó, en Huamantanga, y en cualquier parte del mundo en el que se haya impuesto la tradición guerrera y religiosa de la reconquista española hoy día se enfrentan a un dilema que no va a ser fácil de resolver. Por una parte ya son unas fiestas populares, arraigadas en la historia, sincréticas e inclusivas. Si se celebran exclusivamente como tradición religiosa, como pide el obispo de Castellón, o bien desaparecerán con el tiempo ya que los jóvenes no estarán interesados o si están interesados, reaparecerá la tensión de la intolerancia y la hostilidad por las diferencias de credo y de cultura. También hay que señalar que los jóvenes pierden el interés en estas cosas a medida que entran en una cultura más comercial y “universalista”. Si se convierten en una celebración “vacía” de contenido creada de cara al turismo, serán una fuente de ingresos y sobrevivirán pero tendrán que perder mucho de su carácter de victoria ideológica y religiosa en el mundo en el que vivimos hoy día. Como señala Perla Petrich, las nuevas generaciones de guatemaltecos que vuelven de EEUU para las

fiestas del santo antes iban a los bailes de moros y cristianos hoy a los juegos electrónicos y las orquestas de rock. De hecho en varias celebraciones en el Levante español ya han cambiado algunas de las actividades para que no sean ofensivas a los inmigrantes marroquíes que viven con sus familias en esas comunidades, así mismo seguro que lo son también para las familias musulmanas que viven en América. Quizás se llegue a que un año ganen los moros y al siguiente los cristianos. El caso es que no son una celebración inocente y jovial para los musulmanes o para los habitantes descendientes de los naturales de las Américas, ni para los cristianos que desean una convivencia pacífica. Hoy día se han convertido en unas celebraciones que atraen la ira o la atención de grupos religiosos fundamentalistas de ambos bandos, de nacionalistas indigenistas y de pro-hispanizantes. Unos por ofendidos, otros por celebrar el enfrentamiento.

En cuestión de preservar el patrimonio literario y cultural es necesario entender que es lo que aportan estas representaciones a la vida cultural de una comunidad, es necesario enmarcarlas en su contexto apropiado, y reconocer que papel tuvieron en su origen y porque se mantienen hoy día.

Bibliografía.

Guatemala, Chiquimula

Barman, R. “Fiestas de la Conquista en Andalucía y América”, *Islam y Al-Andalus*, 2, 2002 [En línea. Consultado el 21 de septiembre, 2008].

URL: <http://www.islamyal-andalus.org/mayo02/fiestas1.htm>

Brisset Martin, Demetrio. “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historias y significados”, *Gaceta de Antropología*, 17, 2001. Texto 17-04 [En línea. Consultado el 21 de septiembre, 2008].

URL: http://www.ugr.es/~pwlac/G17_03DemetrioE_Brisset_Martin.html

Petrich, Perla. « Identidades de los pueblos del lago Atitlán de Guatemala », *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, N° 10-2004 « Identités : positionnements des groupes indiens en Amérique latine », [En línea. Consultado el 21 de septiembre de 2008].

URL: <http://alhim.revues.org/document134.html>.

Peru, Huamantanga

Cáceres Valderrama, Milena. *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*, PUCP Fondo Editorial 2005.

Mills, Keneth. *Idolatry and its Enemies*, Princeton, 1997.

Schwaller, John Frederick. *The Church in Colonial Latin America*, Rowman&Littlefield, 2000.

EEUU, Chimayó

- Anderson, Reed. "Los dramas de la Conquista: El caso del norte de Nueva España", *Más de 500 años de cultura en México*, Azcapotzalco, Ed. Granillo-Vázquez-Lilia, UAM, 1994.
- Aubrun, Charles V. *La Comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.
- Campa, Arthur Leon. "Los Comanches, a New Mexican Folk Drama", *The University of New Mexico Bulletin, Language Series*, Alburquerque, vol. 7, nº 1, 1942.
- Carrasco-Urgiotti, M. Soledad. "Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España", *PMLA*, 78, New York, 1963, págs. 476-491.
- Espinoza Luján, Josie. *Los Moros y Cristianos a Spectacular Historic Drama*, New Mexico Quincentenary Commission, 1992.
- García-Verdugo, M.L. "Moros y Cristianos y Los Comanches: Dos muestras del teatro hispano en el sudoeste de los EEUU", *Especulo. Revista de estudios literarios*, 19, Universidad Complutense de Madrid, 2001. [En línea. Consultado el 21 de septiembre de 2008].
- URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/teahispa.html>
- Jonhson, Michael G. *The Native Tribes of North America: A Concise Encyclopedia*, New York, McMillan, 1994.
- Ortiz, Anthony; Markowitz, Harvey (Eds.). *American Indians*, vol. 1, Pasadena, Salem Press, Magill Books, 1995.
- Ricard, Robert. "Les Fetes de 'moros y cristianos' a Mexique", *Journal de la Societe des americanistes*, XXIV, nº 1932, 1932, págs. 287-291.
- Sherman, Josepha. *The First Americans: The Spirit of the Land and the People*, New York, Todtri, 1996.
- Waldman, Carl. *Who is Who in Native American History*, New York, Facts on File, 1990.



Índice.

Editorial	4
Artículos.....	6
<i>El uso de la perspectiva múltiple en la novela de Mercedes Formica A instancia de parte. Cristina Guijarro Cazorla.</i>	7
<i>Ficción y realidad en Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Bauss: hacia una nueva concepción del ser humano. Marián Sáiz Angulo.</i>	22
<i>El método histórico de Paz en El laberinto. Daniel Lorca.</i>	38
<i>Semejanzas entre la comedia burlesca del siglo XVII y el esperpento de Valle-Inclán. Begoña Caballero-García.</i>	48
<i>La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II). Julio Vélez-Sáinz.</i>	57
<i>Breve estudio sobre la influencia de la History of Spanish Literature de George Ticknor en manuales posteriores: aparición y desaparición de las mujeres en el canon literario. Gemma Delicado Puerto.</i>	77
<i>La tradición teatral popular en la América Colonial: Moros y cristianos en Chiquimula, Huamantanga-Canta y Chimayó. Marisa García-Verdugo.</i>	89
Índice.....	103

