

**AISPI** ASSOCIAZIONE  
ISPANISTI  
ITALIANI  
(2011/1211)

  
Instituto  
Cervantes  
R o m a

Stampato con il contributo di



OFICINA CULTURAL  
EMBAJADA DE ESPAÑA

**CUADERNOS AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas** es una revista científica con vocación internacional publicada por la Associazione Ispanisti Italiani, que acoge estudios sobre las lenguas, las culturas y las literaturas ibéricas e iberoamericanas. Se propone promover el debate académico entre investigadores, con la mayor profundidad científica, a partir de las tendencias emergentes del hispanismo internacional, tanto filológico-literario como lingüístico y traductológico.

**Cuadernos AISPI** tiene una periodicidad semestral. Cada número incluye una sección temática, alternativamente de Lengua o Traducción y de Literatura o Cultura, dedicada a temas de especial relevancia en las áreas interesadas, a cargo de un editor italiano y otro extranjero, de reconocido prestigio internacional.

La revista ha sido fundada en 2013 por la XIII Junta Directiva de la Asociación, compuesta por Pietro Taravacci, Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier, Alessandro Cassol y Flavia Gherardi.

### **Associazione Ispanisti Italiani**

c/o Instituto Cervantes  
Via di Villa Albani 14/16  
00198 – Roma  
[www.aispi.it](http://www.aispi.it)

### **Direttore**

Maria Vittoria Calvi  
Dipartimento di Scienze della Mediazione Linguistica e di Studi Interculturali  
Università degli Studi di Milano

### **Progetto grafico e impaginazione**

Paola Turino

© 2016 Associazione Ispanisti Italiani  
Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 316 del 17/11/2015  
ISSN: 2283-981X

Edizione a stampa:  
© 2016 LedizioniLediPublishing  
Via Alamanni, 11 - 20141 Milano - Italia

Informazioni sul catalogo, sulle ristampe e per acquistare copie cartacee ed elettroniche dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
Pubblicato secondo una licenza Creative Commons Attribuzione  
Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Stampato con il contributo della Oficina Cultural - Embajada de España en Italia

# CUADERNOS AISPI

## Estudios de lenguas y literaturas hispánicas

Revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani

### **DIRECTOR / EDITOR**

Maria Vittoria Calvi (Università di Milano)

### **CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**

Federica Cappelli (Università di Pisa)

Alessandro Cassol (Università di Milano)

Felice Gambin (Università di Verona)

René Lenarduzzi (Università di Venezia)

Elena Liverani (Università di Trento)

Veronica Orazi (Università di Torino)

Pietro Taravacci (Università di Trento)

### **SECRETARIOS DE REDACCIÓN**

Renata Londero (Università di Udine)

Giovanna Mapelli (Università di Milano)

### **EDITOR DE RESEÑAS**

Flavia Gherardi (Università di Napoli "Federico II")

### **AYUDANTES DE REDACCIÓN**

Milin Bonomi (Università di Milano)

Giuliana Calabrese (Università di Milano)

Alberto Maffini (Università di Milano)

Giovanna Mapelli (Università di Milano)

## **CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR / EDITORIAL ADVISORY BOARD**

Manuel Alvar Ezquerro (Universidad Complutense de Madrid)

Pedro Álvarez de Mirand (Universidad Autónoma de Madrid)

Jean-François Botrel (Université Rennes 2)

Antonio Briz (Universitat de València)

Antonella Cancellier (Università di Padova)

Giovanni Caravaggi (Università di Pavia)

Ovidi Carbonell Cortés (Universidad de Salamanca)

Giuseppe Di Stefano (Università di Pisa)

Ángela Di Tullio (Academia Argentina de Letras)

Laura Dolfi (Università di Parma)

David Gies (University of Virginia)

Ana María González Mafud (Academia de la Lengua de Cuba)

Johannes Kabatek (Universität Tübingen)

María Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza)

Alessandro Martinengo (Università di Pisa)

Marco Martos Carrera (Academia Peruana de la Lengua)

Francisco Matte Bon (Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT)

Alessandra Melloni (Università di Bologna)

José María Micó (Universitat Pompeu Fabra Barcelona)

Gabriele Morelli (Università di Bergamo)

Francisco Moreno Fernández (Universidad de Alcalá)

José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)

Maria Grazia Profeti (Università di Firenze)

Claudio Rodríguez Fer (Universidad de Santiago de Compostela)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)

Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)

Aldo Ruffinatto (Università di Torino)

Maria Caterina Ruta (Università di Palermo)

Félix San Vicente (Università di Bologna – Forlì)

Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)

Fernando Valls (Universitat Autònoma de Barcelona)

## **DISEÑO Y MAQUETACIÓN**

Paola Turino

---

## SECCIÓN MONOGRÁFICA

*“A nadie se le dio veneno en risa”*: el humor en las literaturas hispánicas

### EDITORES

Maria Rosso

Rafael Bonilla Cerezo

### Introducción

9

**Aldo Ruffinatto**, Lo trágico y lo cómico mezclado:

historia de un dramaturgo fallido (*Persiles*, III.16-17)

17

**Rocío Jodar Jurado**, Del “fugitivo troyano, hijo de la gran ramera” y otros mitos.

Fábulas mitológicas burlescas en las *Delicias de Apolo*

41

**Marcella Trambaioli**, Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual

57

**Giovanna Fiordaliso**, Divagazioni sull’umorismo

*La caverna del humorismo* di Pío Baroja

79

**Donatella Siviero**, Juego y humor en la novela española entre los siglos XIX y XX

101

**Ida Grasso**, Senza *Jacinta*. Il poeta (non) ride nel “Canzoniere”

123

**Barbara Greco**, Del humor negro a la crítica política: *Sesión secreta* de Max Aub

143

**Aviva Garribba**, Resortes del humor en *Zoopatías y zoofillas* de Javier Tomeo

157

**María Dolores García Sánchez**, Heredero del absurdo:

el humor en la obra literaria de José Luis Cuerda

171

**Giuliana Calabrese**, “Me gusta divertir a la gente haciéndola pensar”.

El recurso de la ironía humorística en la poesía femenina actual

189

**Israel Muñoz Gallarte**, La comicidad de la comedia política griega y su reflejo

en la cultura española contemporánea: sátira, utopía y absurdo

209

## RESEÑAS

Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (eds.), <i>Intorno all'epica ispanica</i> (Francesca Leonetti)	231
Armando López Castro, <i>Estudios sobre el Libro de Buen Amor</i> (Stefano Pradel)	233
Alessandro Martinengo, <i>Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales</i> , (Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi)	234

---

# SECCIÓN MONOGRÁFICA

“A nadie se le dio veneno en risa”: el humor en las literaturas hispánicas

## INTRODUCCIÓN

Maria Rosso y Rafael Bonilla Cerezo

**Aldo Ruffinatto**, Lo trágico y lo cómico mezclado:

historia de un dramaturgo fallido (*Persiles*, III. 16-17)

**Rocío Jodar Jurado**, Del “fugitivo troyano, hijo de la gran ramera” y otros mitos.

Fábulas mitológicas burlescas en las *Delicias de Apolo*

**Marcella Trambaioli**, Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual

**Giovanna Fiordaliso**, Divagazioni sull'umorismo:

*La caverna del humorismo* di Pío Baroja

**Donatella Siviero**, Juego y humor en la novela española entre los siglos XIX y XX

**Ida Grasso**, Senza *Jacinta*. Il poeta (non) ride nel “Canzoniere”

**Barbara Greco**, Del humor negro a la crítica política: *Sesión secreta* de Max Aub

**Aviva Garribba**, Resortes del humor en *Zoopatías y zoofilias* de Javier Tomeo

**María Dolores García Sánchez**, Heredero del absurdo:

el humor en la obra literaria de José Luis Cuerda

**Giuliana Calabrese**, “Me gusta divertir a la gente haciéndola pensar”.

El recurso de la ironía humorística en la poesía femenina actual

**Israel Muñoz Gallarte**, La comicidad de la comedia política griega y su reflejo

en la cultura española contemporánea: sátira, utopía y absurdo





---

# INTRODUCCIÓN

**Maria Rosso** Università degli Studi di Milano

maria.rosso@unimi.it

**Rafael Bonilla Cerezo** Universidad de Córdoba

lh1bocer@uco.es

*A nadie se le dio veneno en risa*  
(Lope de Vega)

*Humor es posiblemente una palabra; la uso  
constantemente. Estoy loco por ella y algún  
día averiguaré su significado.*  
(Groucho Marx, *Memorias de un amante sarnoso*)

“Del humorismo se ha hablado tanto, que es ya hasta cursi el saber lo que es. Pero el no saberlo es mucho más cursi”. Así enderezaba Clarín –en el *Almanaque de Madrid cómico*, 1890– sus pullas contra los humoristas mediocres. En tiempos bastante más recientes, Fernando Iwasaki denunciaba que “el humor en lengua española –a pesar de Cervantes y Borges– [tiene] muy mala prensa, pues innúmeros editores, críticos y lectores confunden la ironía con el chiste y la paradoja con la mala leche” (Iwasaki 2013) Más allá de los macroscópicos errores debidos a la ignorancia, una cierta imprecisión terminológica puede derivarse, al menos en parte, de las características de un fenómeno de veras complejo, que se vale de recursos heterogéneos, acudiendo a menudo a la frecuente contaminación de estrategias utilizadas también en otros registros discursivos.

No han faltado, desde luego, intentos de aclarar el concepto. Ya en Platón y, sobre todo, en Aristóteles se registran apuntes sobre la risa, subordinada a la finalidad eutrapélica y cifrada en el género de la comedia, según las normas del decoro. De sus ideas se harían oportuno eco los preceptistas del Renacimiento, como el Pinciano, que dedicó la *Epístola IX* de la *Philosophia antiqua poetica* a analizar la cuestión, con ejemplos prácticos basados en la distinción entre “obras” y “palabras” risibles, además de proporcionar un repertorio de figuras retóricas eficaces para alcanzar dicho objetivo. Pero tenemos que llegar a los albores del siglo

XIX para hallar una definición en clave moderna del “humorismo”, impulsada por las teorías románticas de Richter. Posteriormente, el desarrollo de varias disciplinas ha originado una rica bibliografía, fundada en distintas competencias (desde la retórica y la estética hasta la psicología y la lingüística). Sin embargo, entre opiniones y laderas de lo más proteicas, el humor se antoja, todavía hoy, una noción tan escurridiza como un cangrejo cocido; difícilmente reductible, por ello, a un marbete unívoco, fruto de variables socioculturales, diacrónicas y, claro está, también diatópicas. Como afirma Ricardo Senabre, “la noción de ‘humor’ cubre ámbitos muy diferentes. No es un término unívoco, y, además, se aplica a manifestaciones muy diversas” (1992: 11).

Este número monográfico brinda una investigación ceñida al ámbito de las letras españolas, desde el siglo XVII a la contemporaneidad, con el objetivo de profundizar en algunas razones (o sinrazones) bien concretas: ¿cómo evoluciona el humor a lo largo de los siglos? ¿Qué sentidos culturales nos presenta? ¿Cuáles son las técnicas y recursos literarios de los que se vale? ¿Qué constantes se mantienen inalteradas? Y desde una perspectiva de género, ¿pueden reconocerse rasgos específicos en el humor femenino?

Abre el volumen el análisis que Aldo Ruffinatto dedica al episodio de Ruperta y Croriano en el *Persiles* (III, 16-17), casi un retablo de Maese Pedro en miniatura, evidenciando aquí –con su conocida pericia– que la “heterogénea configuración estructural”, el intenso diálogo intertextual –leyendas artúricas, el *Guzmán de Alfarache*, resonancias boccaccianas, mitemas bíblicos (Judith y Holofernes) y paganos (Cupido y Psique), libros de caballerías, fragmentos aristescos (el episodio de Olimpia y Bireno del *Furioso*) – y el sutil uso de la ironía y la parodia defraudan las expectativas de los lectores, al confluir en “una inmensa metáfora” alusiva a la fracasada trayectoria de un dramaturgo que cede al gusto del “vulgo”, mezclando lo trágico y lo cómico. No faltan tampoco los guiños a sendos autorretratos novelescos de Cervantes y Lope –y quién sabe si al Macbeth, al Yorick y al Coriolano de William Shakespeare!– en uno de los episodios secundarios de la obra con la que el complutense puso el pie en el estribo, rumbo, sin duda, a la inmortalidad.

Hacia el proceso de mercantilización impuesto por la “literatura de consumo” nos conduce asimismo el estudio de Rocío Jódar Jurado, centrado en los epilios burlescos recogidos en una antología poética de José Alfay, *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso* (1670), donde la degradación de los mitos “pretende atraerse a un público amplio y [a todas luces variopinto]”, con los consiguientes beneficios económicos.

Pero, como demuestra Marcella Trambaioli, las estrategias humorísticas se

explotan también en obras dirigidas a un público limitado: así, en el espacio cerrado del convento, sor Marcela de San Félix se enfrentaba “con la construcción ideológica del discurso dominante” masculino y adoptó el registro festivo para autorretratarse bajo “máscaras ambiguas”, llegando incluso a “burlarse del delicado asunto de las apariciones divinas”. No pasa de largo tampoco ante los chistes sobre el mundo gastronómico, toda vez que ejerció el oficio de provisor de convento, remitiendo con sorna a argumentos metaliterarios como el agotamiento de la loa dramática o la polémica anticulterana.

Con el artículo de Giovanna Fiordaliso dejamos el Siglo de Oro para pasar a la reflexión de Baroja en *La caverna del humorismo*, sintomática de las especulaciones de principios del siglo XX y reveladora de las contradicciones de la civilización occidental. En esta obra, escrita a zaga de un debate con Ortega y Gasset (*Observaciones de un lector*, 1915), se registran coincidencias con páginas de Pirandello; no en vano, la “caverna-museo” es el lugar desde el que se reconoce en el humorismo la “conceptualización del conflicto entre el mundo y el sujeto” dentro de un sistema social alienante.

Donatella Siviero nos guía con pulso firme desde finales del Ochocientos hasta bien entrada la pasada centuria al analizar la mezcla entre humor y juego en algunas obras representativas de la experimentación vanguardista que ensayan la escritura colectiva, postulando un destinatario ideal dispuesto a cooperar con una lectura lúdica. *Las vírgenes locas*, novela colectiva publicada por entregas entre los meses de mayo y septiembre de 1886 en el semanario *Madrid cómico*, es un texto breve, pero intenso por lo que atañe a su narrativa. Diríase que nos las habemos con un “torneo del ingenio” concebido como recreación tanto por los prosistas que colaboraron en sus páginas, con Clarín a la cabeza, cuanto por los propios lectores.

Ida Grasso pasa revista a las estrategias humorísticas en *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa, donde el categórico rechazo de la tradición arranca precisamente de los esquemas del Cancionero para alterarlos en el plano temático y formal, según una táctica que le permite al malagueño reflexionar con la necesaria perspectiva sobre el fracaso amoroso y superar, a la postre, la trayectoria negativa del sujeto lírico mediante una escritura que es también golosina del ingenio.

Barbara Greco ofrece una contribución sobre el humor negro a propósito de *Sesión secreta* de Max Aub, que manifiesta la influencia de Swift: el “tema de la antropofagia se hace metáfora grotesca de lo absurdo del sistema capitalista” y, bajo un pacto ficcional que exige un máximo grado de distanciamiento, el “trasterrado” revela su firme compromiso, cifrado en un mensaje subversivo que denuncia los perversos mecanismos de la sociedad occidental.

Aviva Garribba se centra en las peculiaridades humorísticas del microrrelato al examinar los recursos temático-lingüísticos de *Zoopatías y zoofilias* de Javier Tomeo, cuyos perfiles lúdicos tocan asuntos “serios e incluso dolorosos”, suscitando la amarga sonrisa del lector. Para ello, experimento con todo un crisol de subgéneros: la microfábula, el microdrama, la microparodia política y hasta la “reflexión gráfica”. El reino animal le permite al novelista de Quicena fundar analogías con los humanos, al objeto no tanto de extraer una moraleja, cuanto de materializar irónicamente los problemas que nos acechan a la vuelta de la esquina. Tampoco faltan aquí los temas más recurrentes en su corpus: la monstruosidad, la comunicabilidad, la búsqueda de la identidad y los apuros para relacionarse con los demás.

María Dolores García Sánchez estudia la llamada trilogía del absurdo de José Luis Cuerda y destaca cómo la representación “de un mundo distópico en clave humorística” refleja una visión pesimista del mundo frente a los acontecimientos de las primeras décadas del siglo XXI; de ahí que sea el “arma subversiva” que vehicula la amarga protesta del autor de *Amanece que no es poco*, “digno heredero” de un patrimonio cultural que se remonta a las “raíces más profundas” del humorismo.

Giuliana Calabrese reflexiona sobre las voces poéticas femeninas de las últimas décadas a través de la ironía como ariete para desmitificar la tradición y subvertir con ello los modelos patriarcales: la mujer, ya legítima dueña de la república de las letras, da pábulo a un proceso de autoconciencia del sujeto que, sin excluir al otro, instaura una suerte de diálogo catártico, para lo que recurre a la complicidad con su destinatario.

Cerrando en forma de círculo la trayectoria diacrónica, en el último artículo del monográfico Israel Muñoz Gallarte demuestra que en la cultura contemporánea perviven los recursos satíricos de la comedia griega de Aristófanes, convertidos en rasgos arquetípicos de los textos actuales de la revista *Mongolia* que usan “la palabra como arma”, mediante estrategias que hunden sus raíces en la antigüedad.

Los once trabajos aquí reunidos nos ofrecen, pues, un panorama amplio y bien documentado, también por lo que toca a los instrumentos metodológicos. Los diferentes confines cronológicos en que se sitúan y la variedad de obras analizadas, lejos de desembocar en corolarios al bies, confluyen hacia una visión general del humor y nos permiten esbozar sintéticamente algunas observaciones.

Si cualquier obra literaria se dirige a un destinatario ideal, esto resulta más evidente si cabe en las humorísticas, donde el pacto con el lector exige expresamente cooperación y competencia para descifrar mensajes implícitos. Las señales activadas por el autor estriban en la desviación de una norma, o en la

alteración de la lógica discursiva y/o situacional, de las que se desprende una sorpresiva y risible incongruencia. Se instaura así un dialogismo intertextual que sacude nuestro horizonte de expectativas y, tras el efecto cómico más inmediato, induce al lector a aventurarse por los imprevisibles senderos de un mundo posible desprovisto de las usuales coordenadas.

La sorpresa es por supuesto un ingrediente capital para atraer al público. Las situaciones tópicas, al fin y al cabo, apagan el interés y decretan la muerte de determinados subgéneros. Una posible vía para renovar lo viejo es reírse de lo que antaño estaba en boga y, de este modo, el autor, si es lo bastante hábil, puede garantizar la circulación de sus obras, con los consiguientes beneficios económicos. Pero —aunque huelga abundar en que el éxito editorial está vinculado a las leyes mercantiles— el humorismo paródico presupone una aguda conciencia metaliteraria, capaz de analizar críticamente los estereotipos y de sugerir nuevos caminos. Lo demuestra el genial Cervantes, que imprimió una huella modélica sobre la posteridad.

Como es sabido, frente a la comicidad trivial —que no pretende más que suscitar la risa—, el fino humorismo tiene objetivos más profundos. La “palabra como arma” es uno de los rasgos más destacados en los estudios de este monográfico y, en la mayoría de los artículos, se subraya la actitud comprometida del autor frente a las injusticias sociales. El discurso humorístico, lejos de agotarse en el rápido estallido de la hilaridad, tiene entre ceja y ceja una diana perlocutiva; o sea, quiere suscitar una reflexión concreta que prenda la mecha de un cambio.

Desde la antigüedad, Heráclito —el “filósofo que llora”— y Demócrito —el “filósofo que ríe”— vienen encarnando dos reacciones antitéticas frente al gran espectáculo del mundo. El trágico se adentra dolorosamente en los males humanos, el satírico dispara flechazos envenenados y el humorista adopta el disfraz de la risa. La máscara evoca los tradicionales rituales carnavalescos, con las bufonescas inversiones de papeles y valores durante el alternativo desorden liberador que precede a la penitencia cuaresmal. Sin embargo, el escritor humorístico pretende un efecto más incisivo y permanente. Su disfraz no es un momentáneo e ilusorio (auto)engaño, sino que, al contrario, representa el consciente distanciamiento de los vicios denunciados, indispensable para enfrentarse a ellos (y hasta para azotarlos) sin las trabas emotivas de un victimismo estéril.

Podemos reírnos de nosotros o —bastante más sencillo— del sufrido prójimo. La autoironía es un válido instrumento desmitificador que ayuda a no tomarse demasiado en serio y a activarse para superar los traumas individuales. El desdoblamiento elocutivo, en este caso, se corresponde con un campo escópico en el que el sujeto se contempla desde un foco externo, en un proceso de autoconciencia

terapéutica. Cuando la mirada se dirige hacia el mundo circunstante, la risa se las ingenia para desempeñar, entonces, una función lintera con la de la *captatio benevolentiae* de los proemios, habida cuenta de que los destinatarios –al menos los que son más reacios a compartir empáticamente sentimientos dolorosos, o acaso la acrimonia satírica– se mostrarán algo más dispuestos a dejarse capturar por los tonos hilarantes del discurso, aunque luego se les induzca a reflexionar e, incluso, a tomar partido. Los antiguos preceptistas nos enseñaron que hay que endulzar la píldora amarga para que la medicina resulte eficaz.

A pesar de los códigos peculiares de cada época, algunas estrategias arquetípicas mantienen su vigor frente a las evoluciones culturales y lingüísticas. Al lado de la ironía –que sigue siendo una de las herramientas básicas–, los tropos ofrecen al humorista un amplio caudal de recursos para culminar un desplazamiento de sentido a través de la dilogía. Por ejemplo, metáforas y símiles, pero también las paradojas (“parábolas paraboleras” las llamó Bergamín), se prestan a la inversión del valor literal y figurado, en la misma medida que a la deformación caricaturesca. Es verdad que la revolución vanguardista dio una cariciosa sacudida a las trabas lógicas, pero en la vertiente humorística no pudo prescindir del juego de palabras para suscitar la indispensable cooperación del destinatario frente a representaciones marcadas por lo absurdo. A partir de cimientos universales, cada autor, en función de su propio idiolecto, mezcla, cuantifica e innova el guiso, cocinándolo y sazónándolo con un circuito pragmático que exige la sabrosa respuesta de los receptores.

Aunque Jardiel Poncela arguyera que “definir el humorismo es como pretender atravesar una mariposa, usando a manera de alfiler un poste telegráfico” (en Acevedo 1972: 26), los estudios reunidos en este volumen prueban a las claras, entre burlas y veras, que la reflexión crítica puede aportar datos útiles para el deslinde de dicho fenómeno. El lector podrá encontrar aquí la brújula de algunos hitos significativos para orientarse por el camino del humor español, referencias bibliográficas imprescindibles para plantear correctamente las cuestiones teóricas y análisis textuales que no dejarán de estimular ulteriores aportaciones.

## Bibliografía citada

ACEVEDO, EVARISTO (1972), *Los españolitos y el humor*, Editora Nacional, Madrid, 1972.

IWASAKI, FERNANDO (2013), “El humor en los tiempos del ‘Boom’”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh884>).

SENABRE, RICARDO (1992), “Humor y lenguaje”, *El humor en España*, eds. Harm den Boer; Fermín Sierra. Amsterdam-Atlanta, Rodopi: 11-26.





---

# ALDO RUFFINATTO LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO: HISTORIA DE UN DRAMATURGO FALLIDO (PERSILES, III.16-17)

Università degli Studi di Torino  
aldo.ruffinatto@live.it

## Resumen

El episodio de Ruperta y Croriano en los capítulos XVI y XVII del tercer libro del *Persiles* destaca en primer lugar por su heterogénea configuración estructural: a una primera parte elaborada en forma de *narratio* (en el cap. XVI) sigue una segunda parte donde la narración cede el paso a una representación en directo de los acontecimientos como si de una verdadera pieza teatral se tratara, con sus actos, sus escenas, sus acotaciones y actores comprometidos en tareas monológicas y dialógicas. En esta pantalla se encaja un tupido entramado intertextual: leyendas artúricas, relatos picarescos, resonancias bocacianas, en la primera parte; mitemas bíblicos (Judith y Holofernes) y paganos (Cupido y Psique), libros de caballerías, fragmentos ariostescos (Olimpia y Bireno), en la segunda. Sin embargo, todo este sutil entramado de intertextualidades no es suficiente para justificar el repentino cambio que en el relato cervantino sufre Ruperta, transformando sus propiedades trágicas de viuda triste, airada y deseosa de venganza en los ademanes cómicos de una viuda alegre, ardiente y apasionada. Hace falta, pues, buscar otro camino intertextual.

palabras clave: Cervantes, *Persiles*, novela, teatro, intertextualidad

## Abstract

### *The tragic and the comical mixed: story of a failed playwright*

*The episode involving Ruperta and Croriano in chapters XVI to XVII of the third book of Cervantes' Persiles shows a heterogeneous structure: a first part in the form of narratio (chapt. XVI) is followed by a second one where facts are represented live, as in theatre, with the very structure of a play, with acts, scenes, stage directions, and actors performing dialogues and monologues. Within this frame, a thick intertextual web becomes distinguishable: Arthurian legends, picaresque tales, references to Boccaccio, in the first part; biblical (Judith and Holofernes) and pagan (Cupid and Psyche) mythemes, chivalry books, references to Ariosto (Olimpia and Bireno) in the second. Nevertheless, this web of intertextualities does not suffice to justify the sudden change suffered by Ruperta in Cervantes' text, who turns from being the tragic, angry and vengeful widow to the comical merry widow, passionate and ardent. It thus becomes necessary to look for another intertextual lead.*

keywords: Cervantes, *Persiles*, novel, theatre, intertextuality

La introducción de episodios (o historias secundarias) en la narración de base (o historia principal) por lo que se refiere a las novelas cervantinas es un artificio harto conocido y objeto de una bibliografía crítica inmensa, inaugurada por el mismísimo Cervantes cuando en el *Quijote* de 1615 alude por boca del bachiller Carrasco (en II.3: 709)<sup>1</sup> y por la del narrador Cide Hamete Benengeli (en II.44) a los “inconvenientes” debidos al “artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo [en el *Quijote* de 1605], que están como separadas de la historia” (II.44: 1059). De ahí, el propósito de “no ingerir [en la segunda parte] novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece” (II.44: 1059). Lo que, sin embargo, no pone en entredicho la inclusión de todas las historias secundarias en la narración de base, sino únicamente la de aquellas historias que por su extensión y frágil unión estructural con la historia principal merecen una colocación autónoma e independiente (en las *Novelas Ejemplares*, por ejemplo)<sup>2</sup>.

De hecho, tanto el *Quijote* de 1615 como el *Persiles* (donde por supuesto y por su propia base estructural no faltan las historias secundarias) se atienen a este criterio y los episodios que allí se registran están formalmente vinculados con la historia principal. Es decir, nacen “de los mismos sucesos que la verdad [o sea, el asunto principal] ofrece”; particularmente en el *Persiles* cuyo eje estructural, la peregrinación, favorece el encuentro de los protagonistas con personajes de distintas clases y latitudes que se califican como portadores y responsables de la narración de sendas historias personales, cuya prosecución y conclusión puede desarrollarse en sincronía con el *continuum* de la historia principal.

En honor de la verdad, no todas las veinte historias secundarias del *Persiles* respetan este esquema, porque algunas ya están acabadas en el momento en que se insertan en la principal (como, por ejemplo, la de Antonio –el bárbaro español I.5-6–, o la de Rutilio –el bárbaro italiano I.8-9–, o la del portugués Manuel Sosa Coitiño, I.10, o la de Sulpicia en II.14)<sup>3</sup>; otras, en cambio, se desarrollan por entero a partir del punto de contacto (conexión) con la historia principal,

1 En lo referente al *Quijote* cito por la edición de Florencio Sevilla: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1998<sup>2</sup>.

2 Como advierte el mismo narrador en el cap. 44 de la segunda parte: “También pensó, como él [Cide Hamete] dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto *cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz*” (II.44: 1059. La cursiva es mía).

3 Por lo que se refiere al *Persiles* cito por la edición de Carlos Romero Muñoz: Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 1997.

sin antecedentes (como la de Tozuelo en III.8, o la de los cautivos fingidos en III.10); otras, como la del polaco Ortel Banedre, Luisa la Talaverana y Bartolomé el manchego, después de su presentación en analepsis y tras el punto de contacto con la historia principal en III.6, discurren a lo largo de toda la novela hasta convertirse en una trama paralela a la principal<sup>4</sup>.

Sin embargo, casi todos los episodios que vertebran el tercer libro del *Persiles* (el libro donde se reúne el mayor número de historias secundarias) se conforman con el esquema de base, es decir:

- 1) encuentro de un nuevo personaje con el escuadrón de los peregrinos, capitaneado por los héroes de la historia principal, Periandro y Auristela (es lo que podríamos llamar “punto de contacto”);
- 2) narración, a cargo del protagonista de la historia secundaria, de los hechos ocurridos hasta el momento en que dicha historia se enlaza con la principal;
- 3) representación en directo del desarrollo y conclusión de la historia secundaria, mostrada en el plano básico de los acontecimientos principales.

A este esquema parece adaptarse también la historia de Ruperta y Croriano (III.16-17) que, sin embargo, difiere de las demás historias de su categoría por dos razones fundamentalmente: la primera reside en que de la narración de los sucesos se hace responsable un personaje no implicado directamente en la acción, aunque no del todo extraño al mundo en el que actúan los héroes de la historia. Se trata de un hombre anciano, todo cubierto de luto, que se presenta como servidor de la señora Ruperta y que promete a Periandro y a sus compañeros la contemplación de un espectáculo maravilloso.

La segunda razón, o el segundo rasgo distintivo de esta historia, tiene que ver con la actuación de los actores principales del *Persiles* (para entendernos: el escuadrón de los peregrinos) que por primera y única vez no intervienen y no se involucran de ninguna manera en los asuntos de la historia secundaria limitándose a ejercer el papel de espectadores, aunque no del todo neutrales (como veremos), de una representación ajena a su mundo y, como si esto no fuera suficiente, espectadores excluidos de las escenas más comprometidas de dicha representación; escenas evidentemente no aptas para todos los públicos.

Para entender mejor todo esto y sobre todo para saber de qué estamos hablando, es imprescindible volver a recorrer las etapas principales de la historia de Ruperta y Croriano en el *Persiles*.

Estamos en el capítulo XVI del tercer libro, los héroes de la historia principal, pisando tierras francesas, se detienen en un mesón donde pasar la noche.

<sup>4</sup> Sobre la estructura de las historias secundarias en el *Persiles* véase: Ruffinatto, 1999: 249-68.

Conforme al papel que desempeñan normalmente los mesones y las posadas en la novelística cervantina, este lugar tópico se convierte en polo de atracción de individuos y sus historias: allí reaparece Luisa la Talaverana que, como ya sabemos, es portadora de una historia paralela a la principal, y allí se muestra por primera vez el mencionado hombre anciano, cubierto de luto, que acercándose a un aposento todo cubierto de luto que los peregrinos están observando “por entre unas esteras”<sup>5</sup>, les invita a asistir a un espectáculo que tendrá lugar en este mismo aposento a una cierta hora de la noche.

Instado por el protagonista de la historia principal, Periandro, el enlutado narra los antecedentes del caso que han traído allí, y precisamente a este aposento, a la bella viuda escocesa Ruperta. Esta *narratio*<sup>6</sup> contempla la actuación de una dama (Ruperta), pretendida por un caballero “de los principales de Escocia” (Claudio Rubicón), viudo y padre de un hijo de casi veinte y un años “gentilhombre en extremo y de mejores condiciones que el padre” (Croriano), la cual dama desprecia a ese pretendiente y se casa con otro, el conde Lamberto de Escocia. Claudio Rubicón, sintiéndose menospreciado y deseoso de venganza, al toparse a mitad de camino con los esposos que iban a solazarse a una “villa suya”, se lanza en contra del conde y le asesina clavándole en el pecho su espada. Ruperta, en el entierro de Lamberto, ordena que se le corte la cabeza (“que en pocos días, con cosas que se le aplicaron, quedó descarnada y en solamente los huesos”, III.16: 596) para guardarla como reliquia en una caja de plata. Después, con el propósito de vengar la muerte de su esposo, se pone en camino hacia Roma en busca de ayudas, llevando consigo la calavera de su esposo, la espada ensangrentada que el “cruel Rubicón” había dejado “envainada en el pecho” del conde, y su camisa ensangrentada.

Hasta aquí la *narratio*, de la que el anciano enlutado se hace cargo asumiendo el papel de narrador-testigo (“A todo esto –precisa– me hallé yo presente; oí las palabras y vi con mis ojos y tenté con las manos la herida; escuché los llantos de mi señora, que penetraron los cielos”, III.16: 596) y dejando entender a los peregrinos (y a los lectores) que en el aposento oscuro del mesón van a ocurrir hechos de violencia, sangre y muerte, seguramente trágicos y dignos de eterna memoria. Todo esto a través de una sentencia aseverativa sobre la relación causa efecto que se genera entre la ira y la venganza y mediante una consideración sobre

5 Estas esteras parecen desempeñar la misma función que las cortinas en un escenario de teatro detrás de las cuales solían colocarse los decorados u otros elementos que debían ser descubiertos en un momento dado.

6 Como acertadamente la define Alberto Blecua en su excelente análisis retórico del episodio cervantino (Blecua 2006: 341-61).

el deseo de venganza de la mujer agraviada (“que la cólera de la mujer no tiene límite”, III.17: 598)<sup>7</sup>.

En el capítulo XVII, pues, la narración cede el paso a una representación en directo de los acontecimientos, es decir, la parte narrativa de la historia deja paso a la activa que se coloca por consiguiente en el plano básico de la historia principal. En efecto Ruperta se ha hospedado en el mismo mesón de los peregrinos, quienes, convocados por el anciano (“Si volvéis a la hora que digo, tendréis que maravillaros”) asisten al desarrollo de la historia de Ruperta como si se encontraran en un corral de comedias<sup>8</sup> y en un lugar privilegiado, entre bastidores, es decir, donde habitualmente se situaba el “apuntador” o “traspunte”. Cuyo oficio, como se sabe, era el de prevenir a los actores sobre su inminente entrada en escena, susurrar desde bastidores las primeras palabras que han de decir y distribuir órdenes y avisos o señalar la realización de diferentes momentos escénicos desde el espacio denominado “entre cajas”.

De hecho, el anciano enlutado, tras dejar paso al narrador extradiegético (en su nuevo papel de escritor de comedias) para que pueda pronunciar una sentencia aseverativa y una consideración sobre la ira y la venganza, abandona la función de narrador-testigo (intradiegético), para asumir la de autor de comedias<sup>9</sup> aspirante

---

7 El motivo de la vengatividad de las mujeres agraviadas, muy difundido en la literatura de la época y de épocas anteriores, recorre precisamente como un *leitmotiv*, una parte relevante de la historia de Ruperta, hasta cuando, con una pincelada paródica, Cervantes logra poner en tela de juicio no simplemente el *topos* de la venganza, sino también el contexto mítico y trágico responsable de la creación y de la difusión del motivo en los mundos posibles de la literatura occidental. Cabe subrayar que la consideración sobre el deseo de venganza de la mujer agraviada le ofrece al narrador la posibilidad de añadir una información imprescindible para el entendimiento del caso, es decir que Ruperta no ignora la noticia de la muerte del asesino de su marido y, sin embargo, mantiene el propósito de vengarse en sus descendientes: “Esto nos lo dará a entender la hermosa Ruperta, agraviada y airada, y con tanto deseo de vengarse de su contrario que, aunque sabía que era ya muerto, dilataba su cólera por todos sus descendientes, sin querer dejar, si pudiera, vivo ninguno dellos” (III.17: 597-98).

8 Recuérdese que en algunas posadas se recortaban espacios teatrales (en sus aposentos) donde se representaban las así denominadas “comedias caseras” (Del Río 1992: 248-49). No deja de ser curioso el hecho de que, entre los muchos críticos que se enfrentaron con este episodio del *Persiles*, tan sólo Mercedes Blanco se atreve a hablar explícitamente de teatro (“La historia se representa en un mesón, y se ofrece como un espectáculo para distraer y maravillar a los viajeros, un poco como la comedia representada en el mesón de Badajoz, o el retablo de maese Pedro del *Quijote*”) calificando al escudero de Ruperta como “el presentador del trágico teatro” (Blanco 2004: 28), es decir, como autor de comedias.

9 Sintéticamente recuerdo que las funciones de un autor de comedias en el Siglo de Oro consistían en el ejercicio de la tarea de empresario teatral, en dirigir los ensayos, en contratar actores, en com-

a dramaturgo que, por otro lado, ya había sido anunciada en la parte inicial del episodio cuando a este personaje se le había confiado la realización del ambiente de la representación (el aposento todo cubierto de luto), la comunicación del horario del espectáculo y la publicidad de la obra (“Señores, de aquí a dos horas, que habrá entrado una de la noche, si gustáis de ver a la señora Ruperta sin que ella os vea, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura”, III.16: 594). Simultáneamente la historia de Ruperta entrega su desarrollo y su conclusión a una verdadera pieza teatral insertada en el tejido diegético del *Persiles*.

Así las cosas, el narrador extradiegético reclama para sí el papel de “escritor de comedias” y se responsabiliza de la introducción de notas o comentarios de naturaleza descriptiva consignados a explicar detalles relativos a los movimientos y acciones de los personajes (en otras palabras, se responsabiliza de las acotaciones). La relativa acción dramática incluye, por así decirlo, tres “Actos”.

En el primer acto, ambientado en el aposento cubierto de luto, la viuda escocesa (ataviada “con blanquísimas tocas que desde la cabeza le llegaban a los pies”<sup>10</sup> y tras haber puesto la mano sobre la cabeza del marido) recita un soliloquio –lleno de lágrimas, suspiros, juramentos– destinado a expresar todo su furor y deseo de venganza. Este primer movimiento se muestra condensado en una nota descriptiva del narrador extradiegético acompañada por un comentario que ya no le pertenece pues atañe a la comunicación entre el autor-enlutado y su público (los peregrinos), como puede fácilmente desprenderse de su aspecto apelativo o conativo:

---

poner el repertorio, adaptar los textos, ajustar las cuentas, el público y el ambiente de la representación. Corría a su cargo también la publicidad de las obras.

10 Como convenientemente recuerda Carlos Romero en una nota a su edición del *Persiles* (n. 3: 598): “En Castilla, por influjo árabe, el blanco fue el color del luto hasta 1497, año de la muerte del príncipe don Juan, hijo heredero de los Reyes Católicos. Este color, de entonces en adelante, conservó su primitivo significado luctuoso tan sólo en las tocas de las viudas. Tales tocas comenzaron siendo muy largas [...] pero, a principios del siglo XVII se fueron acortando”. Sin embargo, las tocas blancas muy largas que encontramos en este lugar no remiten, en mi opinión, a ningún momento histórico determinado, ni mucho menos a una tradición hispánica, sino que tienen una función escenográfica precisa, puesto que la acción se desarrolla por la noche, en un aposento oscuro y (por añadidura) cubierto de luto. El color blanco, por lo tanto, contrastando con la escena oscura, le ofrece visibilidad a la mujer vengadora y favorece la creación de imágenes celestiales a los ojos de los demás personajes: “En esto, entraron sus [de Croriano] criados, al rumor, con luces, y vio Croriano y conoció a la bellísima viuda, como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada” (III.17: 602; la cursiva es mía).

¿Veisla llorar, veisla suspirar, veisla no estar en sí, veisla blandir la espada matadora, veisla besar la camisa ensangrentada y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más de hasta la mañana y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédeses de vida (III.17: 598).

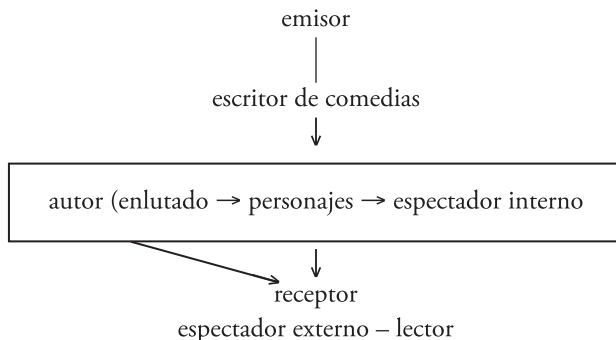
Entra después en escena un criado de Ruperta (también cargado de luto) avisando que acaba de llegar al mesón Croriano, el hijo del asesino de su marido. Ruperta ordena que no se descubra su presencia en el lugar y manda cerrar el aposento. Es como si se bajara el telón, pero adviértase que esta interrupción del espectáculo concierne únicamente al público interno (a los peregrinos, que en efecto abandonan el lugar de la representación): “Y, esto diciendo, recogió sus prendas y mandó cerrar el aposento y que ninguno entrase a hablalla. *Volviéronse los peregrinos al suyo*, quedó ella sola y pensativa...” (III.17: 599)<sup>11</sup>.

A partir de este momento desaparece la comunicación horizontal entre autor (enlutado) y receptores del espectáculo (peregrinos), pero queda en pie la comunicación autor-personajes, y la oblicua entre el mismo enlutado (en tanto personaje con funciones de autor) y el público externo (el lector) que, a su vez, puede asistir a la representación gracias a la actuación de los personajes y a las acotaciones realizadas por el narrador (emisor) externo que en esta circunstancia, como ya se ha dicho, desempeña el papel de escritor de comedias y garantiza la comunicación vertical entre emisor (escritor de comedias) y receptor (lector)<sup>12</sup>.

11 La cursiva es mía. Muñoz Sánchez (2007: 121-22), que prescinde del entramado polifónico debido a la identificación de más de un narrador en la historia de Ruperta, prefiere hablar en este caso de “infidencia narrativa” inherente al juego que el narrador ha establecido a lo largo del libro III del *Persiles*, presentándose no como un poeta que narra una fábula, sino como un historiador fiel y puntual que ha de atenerse a la verdad de los hechos.

12 Pertenecen al enlutado (en tanto autor de comedias) las funciones que facilitan la comunicación oblicua entre “autor” y espectador externo (lector), a saber: la función fática o conativa y las deícticas o icónicas (“¿Veisla llorar, veisla suspirar, veisla no estar en sí...? Pues esperad no más de hasta la mañana”, III.17: 598; “¿Qué no hace una mujer enojada...? No más, porque lo que en este caso se podía decir es tanto, que será mejor dejarlo en su punto...”, III.17: 600; “¡Ea bella matadora, dulce enojada ejecuta tu ira...no mires a ese hermos Cupido que vas a descubrir...”, III.17: 601). Son específicas del emisor (escritor de comedias), en cambio, todas las expresiones donde aparece la función *de régime*, que en lo referente a las obras teatrales se manifiesta, como bien sabemos, en las acotaciones principalmente. Este emisor, sin embargo, no se sustrae a ejercer también una función “ideológica” clavando en la parte inicial de la comedia la sentencia aseverativa sobre la ira, la venganza y la cólera de la mujer que “no tiene límite” (ver nota 6), y expresando al final, por boca del anciano escudero de Ruperta, una consideración totalmente opuesta acerca de la volubilidad de las mujeres (“...murmuró de la facilidad de Ruperta y, en general, de todas las mujeres y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas”, III.17: 604).

Según el siguiente esquema:



Aunque no siempre este escritor de comedias resulta estar lo suficientemente informado como para garantizar la autenticidad de sus mensajes y le toca confesar su incompetencia, como en el caso aquí planteado por la prosecución de la primera jornada: “... quedó ella sola y pensativa, y *no sé cómo se supo* que había hablado a solas estas o otras semejantes razones” (III.17: 599)<sup>13</sup>.

Como quiera que sea, el Acto primero prosigue con un nuevo soliloquio de Ruperta en el que la viuda reafirma su intención de alcanzar el renombre de vengadora “envainando el acero en el pecho” del hijo del asesino de su marido; y al establecer comparaciones, alude a la leyenda de Judith y Holofernes, pero avisando que se trata de una comparación “disparatada”. Finalmente, Ruperta se dispone a “encerrarse en la estancia de Croriano” (III.17: 600).

El Acto segundo, pues, tiene lugar en un nuevo ambiente o escena (el aposento de Croriano) donde la viuda se esconde silenciosa llevando un cuchillo, una linterna sorda y el fiero propósito de matar al hijo de su enemigo; este último acompañado por una glosa del emisor-escritor de comedias que, una vez más, encarece la crueldad de la mujer enojada<sup>14</sup>. Seguidamente le corresponde al mismo emisor externo la tarea de describir los movimientos de los personajes: la llegada de Croriano que se acuesta y se duerme enseguida por el “cansancio del camino”; la aproximación de Ruperta al lecho del joven, armada con un “agudo cuchillo” y con la linterna abierta para no tropezar en el camino. Tras esto, con

<sup>13</sup> La cursiva es mía.

<sup>14</sup> “¿Qué no hace una mujer enojada? ¿Qué montes de dificultades no atropella en sus designios? ¿Qué inormes crueldades no le parecen blandas y pacíficas? No más, porque lo que en este caso se podía decir es tanto que será mejor dejarlo en su punto, pues no se han de hallar palabras con que encarecerlo” (III.17: 600). Sobre el motivo de la vengatividad de las mujeres despechadas véase la nota 6.



el claro propósito de crear un efecto de *suspense* y subordinar la actuación de los actores al proyecto en apariencia trágico del escritor, interviene directamente el “autor” sirviéndose de un apóstrofe para infundir ánimo a Ruperta y dictando una advertencia para que no se deje embaucar por la hermosura del joven<sup>15</sup>.

Sin embargo, a pesar de sus sugerencias y advertencias, Ruperta al descubrir el rostro de Croriano cae víctima de un efecto petrificador semejante al que ejercía en su mundo la mirada de Medusa y muda súbitamente de propósito: “y en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto” (III.17: 602).

Un nuevo soliloquio de Ruperta (destinado a justificar su repentino cambio de rumbo) antecede a la descripción de los movimientos subsiguientes: la linterna que se le cae a la viuda sobre el pecho de Croriano; el ardor de la vela que despierta al joven. Cabe destacar, con Juan Ramón Muñoz, que la “escena que resulta remeda situaciones típicas de la comedia y el entremés, en las que la oscuridad, la confusión y el alboroto campan a sus anchas” (Muñoz 2007: 125). De hecho, en la oscuridad, Croriano toma su espada, salta del lecho dando voces y topa con Ruperta que intentaba fugarse; la pobre demanda clemencia. En esto entran en escena los criados del joven, “con luces”, dándole así la posibilidad de ver “a la bellísima viuda, como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeadas” (III.17: 602)<sup>16</sup>.

Entre los héroes de esta comedia, pues, se entabla un intenso diálogo revelador de las intenciones de Ruperta y de las reacciones de Croriano que al final para compensar los daños causados por su padre (que, según recuerda el mismo

---

15 “¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos” (III.17: 601). Adviértase que, para entender exactamente el perfil dramático de la historia de Croriano y Ruperta, es imprescindible tener en cuenta la dimensión polifónica que caracteriza su estructura y su desarrollo. En otras palabras, hay que tomar en consideración las “voces” distintas que salpican el progreso de la acción dramática: la del emisor (escritor de comedias), la del autor-enlutado y la del personaje Ruperta, en su calidad de emisora de los monólogos que expresan sus inclinaciones y sus propósitos.

16 Las nubes blancas que rodean la imagen intencionadamente selénica de la bella Ruperta (huelga recordar que en el arte Selene era representada como una mujer hermosa de rostro pálido) se relacionan metafóricamente con las largas tocas blancas que lleva la viuda como signo de luto (ver nota 9). Entre otras cosas, el tono de esta comparación se armoniza intertextualmente con el código mitológico que gobierna el núcleo central del episodio de Ruperta. En palabras de Casaldueiro (1975: 189): “Junto a la fábula de Amor y Psique, quizá haya que tener en cuenta la de Endimión...”, cuya historia de amor con Selene ofrece muchos puntos de contacto con la de Ruperta y Croriano.

Croriano, ya no está en este mundo<sup>17</sup>) se ofrece a sí mismo como esposo. Una propuesta que Ruperta acepta sin ambages entregándose al joven con todo su cuerpo y alma, naturalmente («Dame esos brazos y verás, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico, y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera» III.17: 603). Coherentemente, el Acto segundo termina con un desposorio, lejano de las normas tridentinas y siendo testigos los criados de Croriano, que el escritor-emisor subraya con estas palabras: “Triunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra, volvióse el campo de la batalla en tálamo de desposorio” (III.17: 604)<sup>18</sup>.

El Acto tercero se abre con la luz del día y ofrece dos cuadros simultáneos, uno visible, y otro momentáneamente encubierto a los ojos del público interno (peregrinos)<sup>19</sup>, que mientras tanto han vuelto a acercarse al lugar de la representación. En el cuadro invisible se hallan los recién desposados cada uno en los brazos del otro; la acción escénica del segundo, en cambio, tiene lugar en el aposento de Ruperta, el mismo cuadro de la primera jornada. De allí sale el anciano escudero cargado con la caja de la calavera, la camisa y la espada que, desprovistos ya de su función dramática, simbolizan ahora la frustración de un dramaturgo que había intentado construir una tragedia confiando en la rectitud y en la honradez de sus actores y, en especial, de los personajes femeninos. Cuya actuación (“facilidad”), en cambio, determina la transformación de la tragedia en comedia con el consiguiente trastorno de los códigos por los que tradicionalmente se rige este género dramático.

Se levanta después la cortina del cuadro encubierto y también los peregrinos pueden asistir al *happy ending*, con la reconstitución del equilibrio situacional y el triunfo del amor en la materialidad de “tan altos desposorios”, capaces de

17 “Señora –respondió Croriano–, mi padre quiso casarse contigo; tú no quisiste; él, despechado, mató a tu esposo; *murióse, llevando al otro mundo esta ofensa*” (III.17: 603. La cursiva es mía). La noticia de la muerte de Croriano, como ya sabemos, había sido proporcionada por el narrador-escritor de comedias al principio del cap. XVII (ver nota 6).

18 La alusión irónica a Garcilaso (Soneto XVII) y a las “camas de batalla gongorinas” (Terracini 1993: 525-33) es evidente y no precisa de ningún comentario adicional.

19 El artificio del “cuadro encubierto” aparece también en el entremés del *Viejo celoso* y sirve precisamente para ocultar cosas “no demasiado honestas” a los ojos de algunos personajes y del público naturalmente. En el entremés cervantino la acción invisible se desarrolla en un primer momento tras un guadamecí (que oculta la entrada del galán), y después, detrás de una puerta cerrada (donde la mujer del viejo, Lorenza, se junta con el galán engañando con la verdad a su receloso marido). Recuérdese que el artificio de “engañar con la verdad” fue especialmente loadado por Lope de Vega. Para la edición del *Viejo celoso* remito a: Miguel de Cervantes, *Entremeses*, edición de Eugenio Asensio. Madrid, Castalia, 1970: 212-16.

transformar el “mesón” en “alcázar real”. Una transformación que, juntamente con la actitud que adoptan los peregrinos al volver al lugar de la representación (“Salió el rumor del nuevo desposorio, y *haciendo de los cortesanos*, entraron a dar los parabienes a los novios”, III.17: 604), parece indicar la confluencia de esta pieza en el caudal de las tragicomedias-fiesta de corte<sup>20</sup>.

Volveremos sobre este asunto más adelante. Consideremos ahora el tupido entramado intertextual que vertebra el episodio de Ruperta.

Por lo que se refiere a la primera parte de la historia, la parte narrativa, se ha mencionado más de una vez y con acierto su diálogo con la tradición artúrica y en especial con la leyenda de Tristán e Isolda (y su recepción española en el *Don Tristán de Leonís*<sup>21</sup>). A ésta hay que añadir la anécdota novelesca que Mateo Alemán inserta en el cap. VIII del segundo libro de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, donde una viuda (moza, hermosa, rica y de noble linaje), tras sufrir un agravio debido a un rechazo amoroso, planea una sanguinaria venganza contra el ofensor dictada por “una ira infernal” y en crecimiento continuo. Se trata de una secreta venganza que la viuda ejecuta de esta forma: “sacando de la manga un bien afilado cuchillo, lo degolló, dejándolo en la cama muerto”<sup>22</sup>. Y, finalmente, no debe descuidarse la *novella* de Lisabetta de Boccaccio (la quinta de la cuarta jornada del *Decameron*), en la que la protagonista, tras cortar la cabeza del cadáver de su amado Lorenzo, asesinado por sus hermanos, la introduce en una maceta de albahaca, que hace crecer con sus continuas lágrimas<sup>23</sup>. Un intenso diálogo intertextual que sin duda debería orientar la historia cervantina de Ruperta hacia un desarrollo trágico, como justamente opina el anciano enlutado al presentar la historia de su ama y como deja transparentar la acción dramática en su primer

20 Lo que encaja justamente con la orientación cortesana de algunas piezas del teatro cervantino como, por ejemplo, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (Sabik 2005: 1711-24).

21 Recuérdese que la leyenda de Tristán e Isolda fue muy conocida en época áurea sobre todo por las numerosas ediciones de *Don Tristán de Leonís*; y es interesante advertir que el mito de estos dos infelices amantes pervivió también en la obra de Lope de Vega (Rodríguez 1981: 119-23). Véase también Alvar (2015: 67-69).

22 Cito por la excelente edición de David Mañero Lozano: Mateo Alemán, 2014, *Guzmán de Alfarache*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, p. 591.

23 La aproximación de la historia de Lisabetta a la de Ruperta reside en el hecho de que las dos guardan la cabeza (o la calavera) del amado asesinado en un contenedor cuya función es la de fomentar el recuerdo, pero por lo que se refiere al tema de la mujer despechada y/o vengadora es sobre todo el cuento intercalado del *Guzmán* el que ofrece mayores puntos de contacto. Añádase que el cuento del *Guzmán* remite a su vez a la novela de Didaco Centiglia (I, 42) de Banello, que se refleja en la historia quinta de las *Trágicas exemplares* en traducción de Millis.

Acto, al crear todas las premisas para una secreta, sanguinaria, venganza.

Entonces, ¿por qué razón la historia de Ruperta en su segunda parte (la parte teatral), pese a todos los esfuerzos hechos por el autor-enlutado, sufre un repentino cambio de rumbo y se dirige hacia una solución inesperada?

Cabe tomar en consideración, también en esta circunstancia, el diálogo intertextual, empezando por los mitos, religiosos y paganos, que salpican la superficie dramática de esta representación: el primero, mencionado expresamente por la protagonista en uno de sus soliloquios, se relaciona con el episodio bíblico de Judith y Holofernes, que en virtud de su final trágico (decapitación del enemigo dormido) podría muy bien adaptarse a los propósitos de Ruperta, si no fuera que la misma Ruperta considera esta comparación “disparatada”, por ser “la causa de Judith muy diferente de la suya”<sup>24</sup>.

El segundo, en cambio, es decir el de Cupido y Psique (en el que se encaja, pero únicamente como comparación retórica, el escudo de Medusa<sup>25</sup>), acompaña la actuación de Ruperta con sus movimientos básicos<sup>26</sup>: acercamiento de la mujer a la luz de una linterna y armada con un cuchillo, descubrimiento de la *hermosura* del que está durmiendo, caída de la linterna sobre el pecho del durmiente que por el “ardor de la vela” despierta y toma conciencia de lo ocurrido. En llegando a este punto, sin embargo, el diálogo entre Apuleyo y Cervantes se interrumpe puesto que, como es bien sabido, la leyenda mítica de Cupido y Psique toma un rumbo totalmente distinto al de la historia de Ruperta: Cupido, al despertarse, abandona a su amante obligándola a una larga y arriesgadísima *quête* que constituye la parte más relevante y más significativa del relato apuleyano<sup>27</sup>. Croriano, en cambio, tras

24 No es difícil descubrir una intención irónica en esta consideración de Ruperta que, en su entereza, así suena: “Verdad es que la causa suya [la de Judith] fue muy diferente de la mía: ella castigó a un enemigo de Dios, y yo quiero castigar a un enemigo que no sé si lo es mío” (III.17: 599). Por lo visto, quedan puestos en tela de juicio los artificios retóricos que buscan, inapropiadamente, los apoyos necesarios para fundamentar un fiero propósito en la *auctoritas* de un texto sagrado (la Biblia, en este caso).

25 En esta circunstancia, como en la posible alusión al mito de Selene y Endimión señalado por Casaldueiro (ver nota 16), es lícito descubrir una relación basada principalmente en la función iconográfica. Véase, al respecto, Enrique Rull, 2004: 935-36.

26 Son muchos los estudios cervantinos en los que se ha puesto de relieve la pervivencia del mito de Cupido y Psique en la historia de Croriano y Ruperta: véanse, entre otros, los de Cristóbal López (1983: 199-204), Armas Wilson (1994: 88-100), Sesé (1997: 297-308) y Escobar Borrego (2008: 287-302). Por otro lado, cabe advertir que también otros narradores, después de Cervantes, se sirvieron del mismo tema para el desarrollo de sus intrigas novelescas como lo hizo, por ejemplo, Alonso de Castillo Solórzano en la primera novela de sus *Tardes entretenidas* (1625).

27 A los estudios ya mencionados sobre las relaciones intertextuales entre el episodio cervantino

aclearar los móviles y los pormenores de la actuación de Ruperta, decide de común acuerdo con los deseos de la dama convertir la supuesta tragedia en comedia amorosa con un fuerte componente erótico.

Hace falta, pues, volver la mirada hacia otros posibles diálogos intertextuales, y más concretamente hacia la recuperación del mito de Cupido llevada a cabo por algunos libros de caballerías. En particular, *Las sergas de Esplandián* en cuyo capítulo trece Garcí Rodríguez de Montalvo relata el caso de una doncella, Carmela, fuertemente agraviada por causa de la actuación de Esplandián que, bajo el nombre del Caballero Negro, ha dado muerte a sus señores. María Rosa Lida, a quien se debe el descubrimiento de las huellas esplandianas en el *Persiles*, resume el caso así:

Por azar, Carmela halla en la cámara de su padre a Esplandián dormido, a quien reconoce por sus armas negras; se acerca para matarle con su misma espada pero, al ver su hermosura, se enamora y desiste de su propósito. Luego, en recompensa de ciertos servicios, obtiene ya que no la mano de Esplandián, a que no puede pretender por la desigualdad de linaje, el privilegio de servirle siempre (Lida 1955: 160).

Y continuando en la búsqueda de huellas caballerescas en este episodio de Ruperta, la misma Lida hace referencia al *Libro del esforçado cavallero conde Partinuplés*, un libro popularísimo en la época de Cervantes, que en sus capítulos 26 y 27 representa en clave paródica la exploración de Psique cambiando incluso el sexo del curioso admirador, de hembra a varón. En efecto, tras haber copulado a oscuras toda la noche con la emperatriz, el conde Partinuplés deseoso de ver su cara y su pecho hace lo siguiente:

E desque vido que estava bien adormida, sacó la lanterna que tenía a la cabecera de la cama [...] e sacó la candela que estava en la dicha lanterna [...] Atanto mirava su hermosura, que no se hartava de la ver, y estándola mirando, cayóle una gota de la cera en los pechos ardiendo, de tal manera que la despertó<sup>28</sup>.

---

de Ruperta y el episodio apuleyano de Amor y Psique, cabe añadir el excelente trabajo de Lucia Beltrami (Beltrami 2002: 17-36), la cual, entre otras cosas, pone en tela de juicio la tesis de Diana de Armas Wilson (Armas Wilson 1994: 88-97) acerca del posible diálogo entre el episodio cervantino y el relato apuleyano de Carites que, como es bien sabido, en el planteamiento estructural del *Asno de Oro* actúa de *cornice* a la fábula de Amor y Psique.

<sup>28</sup> *Libro del esforçado cavallero Conde Partinuplés que fue emperador de Constantinopla*, Fue impresso en la muy noble y más leal ciudad de Burgos. En casa de Juan de Junta. Acabóse a XVI del mes de março. Año de mil y quinientos y XLVII: caps. 26-27.

Adviértase, sin embargo, que en ambos casos (el de Carmela y el del conde) el descubrimiento de la hermosura del objeto amado no conduce a una solución final comparable con la de Croriano y Ruperta: la doncella del Esplandián, aún moviendo de los mismos propósitos que sostenían la actuación de Ruperta, se dirige hacia un amor ejemplarmente casto y desinteresado<sup>29</sup>; el conde Partinuplés (que a la par de su homólogo femenino, Psique, ha gozado ya de los favores del *partner*) desencadena los furiosos de la emperatriz que, sintiéndose ultrajada por el atrevimiento del conde, manda “llamar sesenta hombres armados” para que maten al traidor atrapándolo desnudo en la cama, “porque fuese más deshonrado”. De hecho, el conde tendrá que sustraerse con artimañas a la ira de la emperatriz y afrontar mil aventuras para conseguir el título de “mejor caballero del mundo” y, finalmente, casarse con ella tras haber triunfado en un cruento y ensangrentado torneo.

Ninguno de estos modelos, pues, autoriza el cambio repentino de una tragedia anunciada en una impertinente comedia erótico-amorosa, ni siquiera la lectura caballeresca favorita de Cervantes, el *Orlando furioso*, que al presentar la historia de Olimpia y Bireno transmite al episodio cervantino de Ruperta un buen número de detalles sumamente significativos<sup>30</sup>. En primer lugar, la actuación de un “vecchio di molta età”, mensajero de una doncella holandesa (Olimpia) que es depositaria de una historia trágica de amor y muerte. Este hombre anciano acompaña al conde Orlando a un palacio cuyos aposentos están cubiertos de luto (“e i negri panni che coprian per tutto / e le loggie e le camere e le sale”), en el cual se encuentra una mujer también enlutada (“una donna trovò piena di lutto”)<sup>31</sup>.

29 En efecto, no cabía ninguna posibilidad de que en el contexto del *Esplandián* la venganza mortal se mudara en deleite carnal (como ocurre en el *Persiles*), porque el tono dominante de la novela de Montalvo se adhiere a “una insistente y deliberada aspiración al decoro y un rechazo de las escenas escabrosas y amores ilícitos que menudean en el *Amadís* y en sus fuentes artúricas” (Lida 1955: 160).

30 Le debemos, una vez más, a María Rosa Lida el descubrimiento de este otro interlocutor en el diálogo intertextual planteado por la historia de Ruperta (Lida 1955: 162). En cuanto a la historia de Olimpia y Bireno, esta tiene su desarrollo en el canto noveno del *Furioso* y prosigue en el décimo con el abandono de Olimpia en una isla desierta. Cito por la edición de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz (Segre-Muñiz, eds. 2002 : 510-80) que ofrece también la traducción española de Jerónimo de Urrea (1549), conocida, si bien no admirada, por Miguel de Cervantes.

31 En la traducción de Urrea las estrofas (estancias) correspondientes a estos contenidos, así suenan: “...un lugar fundado a mano diestra, / de donde un viejo vido que salía / de mucha edad, según su pelo muestra [...] De parte le rogó de una doncella / que verla no le pareciese grave, / la cual vería, allende de ser bella, / más que otra gentil, blanda y suave [...] El conde fue por la ciudad cercada;

No creo que nadie pueda expresar ninguna duda sobre la relación directa entre el anciano ariostesco y el viejo enlutado cervantino; ni tampoco entre las “loggie, e le camere e le sale” cubiertas de paños negros y el aposento todo cubierto de luto de Ruperta. Y en un mismo plano se colocan “la donna piena di lutto” de Ariosto, por un lado, y la viuda airada de Cervantes, pese a que esta última, por exigencias del guión<sup>32</sup>, lleve en señal de luto unas “blanquísimas tocas, que desde la cabeza casi le llegaban a los pies”.

También la historia de Olimpia parece dialogar con la de Ruperta, pues las dos culminan con el matrimonio de los amantes; sin embargo, el relato ariostesco no plantea ninguna “brusca metamorfosis” de la protagonista, dado que su naturaleza de personaje trágico se mantiene hasta el final del canto noveno y sigue en el canto sucesivo cuando, después de las bodas, asistimos a la traición de Bireno, que se enamora de una niña de catorce años, y decide abandonar a Olimpia en una isla desierta, con todo lo que sigue<sup>33</sup>.

En resumidas cuentas, todo el “sutil entramado de intertextualidades” que se ha certificado hasta ahora no es suficiente para justificar la súbita transformación de la viuda triste y airada en una viuda alegre, y sobre todo no ayuda a entender el cambio de registro que experimentan en tan breve término las fórmulas expresivas adoptadas por la protagonista de la historia: del registro áulico que se muestra en los primeros monólogos de Ruperta:

Advierte, ¡oh Ruperta!, que los piadosos cielos te han traído a las manos, como simple víctima al sacrificio, al alma de tu enemigo: que los hijos, y más los únicos, pedazos del alma son de los padres ...Sí que no espantó la braveza de Holofernes a la humildad de Judic...Los deseos que se quieren cumplir, no reparan en inconvenientes, aunque sean mortales; cumpla yo el mío, y tenga la salida por mi misma muerte», de ese registro áulico, decía, al registro vulgar e, incluso, descarado que la misma Ruperta adopta en su diálogo con Croriano, deseoso de comprobar su corporeidad: «Dame esos brazos y verás, señor, cómo este cuerpo no es fantástico...»<sup>34</sup>.

---

/ en un palacio entró, y en la escalera / topó una dama triste y enlutada, / de gran cuita señal muy verdadera; / también los tristes paños que entoldada / tenían cámara y sala, dentro y fuera” (IX, 18-21: 511-13).

32 Véase nota 16.

33 Sondeando la misma veta de los poemas épicos italianos, Mercedes Blanco pretende descubrir en el episodio de Reinaldos y Armida de la Jerusalén tassiana “otro posible antecedente” de la historia de Ruperta (Blanco 2004: 27).

34 *Persiles*, III.17: 603. Cabe, sin embargo, advertir que desde otra perspectiva estas mismas palabras

No cabe duda. Hace falta buscar otro camino intertextual, tal vez más cercano a los propósitos (mensaje) que Miguel de Cervantes quería expresar mediante el episodio de Ruperta. Posiblemente un camino que esté de algún modo relacionado con el ámbito teatral en el que Cervantes sitúa la historia y sus personajes. Y moviéndonos entre viudas más o menos alegres del teatro áureo, topamos con una señora que en su actuación recuerda muy de cerca el comportamiento de Ruperta: se trata de la *Viuda valenciana* de Lope de Vega (una comedia que el madrileño escribió en los umbrales del XVII)<sup>35</sup>.

Una típica comedia urbana de capa y espada, cuyo episodio central se ajusta con el amor que una joven viuda (Leonarda) concibe por un hermosísimo joven (Camilo). Con la complicidad de dos criados fieles, la viuda concierta algunas citas en las que pueda encontrarse con el joven y gozar con él sin que éste la vea, no queriendo exponerse al peligro de ser conocida y perder de tal manera su honor. Ocurre que, tras toda una caótica intriga en la que intervienen tres galanes más y un joven cortesano (Rosano), en cuya imagen se ha pretendido descubrir un autoirónico retrato del mismo Lope (Carrascón 2016: 5), Camilo se anima a desvelar el secreto de la misteriosa viuda con la ayuda de una linterna: “Aquesta noche –ordena a su criado– luz tengo de llevar, si allá me matan, ponme en una lanterna una bujía” (Acto III, Esc. XX). La reacción inmediata de la dama, al ver descubierta su identidad, es la que puede fácilmente imaginarse («¿Ese es término de hidalgo?», «¡Hay tal fuerza! ¡Hay tal maldad!»), pero en lugar de reparar el agravio con una venganza cruenta (ya que está a punto de intervenir “gente armada”), la viuda valenciana decide remediarlo todo con un matrimonio feliz:

---

podrían interpretarse como pertenecientes a un código propiamente espiritual. Es lo que propone Francisco Javier Escobar Borrego al proyectar el episodio de Ruperta en la pantalla mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. “El tono ligeramente erótico –afirma Escobar (2008: 299)– entronca con la literatura mística: “...Gózate, gózate, joven ilustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que, cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa”. Y añade: “La *acmé* del *ascensus* tiene lugar en virtud de la *vía unitiva*. El proceso, como en el *Cántico espiritual* se enfatiza metafóricamente mediante el *matrimonio sacro*” (ibidem). Claro que, si así fuera, la intención paródica cervantina adquiriría dimensiones inmensas e inesperadas, abarcando nada menos que la poesía mística, y con su poder desacralizador y aniquilador pondría en tela de juicio la más alta experiencia lírica de la literatura española. Una propuesta que, con toda sinceridad, no me atrevo a compartir.

35 Según las indicaciones de Morley-Bruerton (1969: 300-01) y de Ferrer Valls (1999: 15-30) la *Viuda valenciana* se escribió entre el 17 de abril de 1599 y el 11 de enero de 1601, un periodo de poco más de un año y medio.



Señor –le dice a su viejo tío que aquí actúa como custodio del honor– esto es hecho ya: poner silencio será remedio más conveniente. Aqueste hidalgo es Camilo, a quien tú conoces bien; quiéreme bien; y también yo a él por el mismo estilo, si fuere voluntad tuya, yo quiero ser su mujer<sup>36</sup>.

Finalmente, habiendo concurrido todos los personajes de la comedia, se conciertan las bodas para la mañana siguiente. Lo que parece remitir a la última escena del Acto tercero de la historia de Ruperta que, como vimos, formaliza el “desposorio” de la viuda escocesa con Croriano precisamente el día después del acontecimiento nocturno y en presencia de todos los demás personajes: “Levantáronse los novios antes que entrasen los peregrinos, regocijáronse los criados, así de Ruperta como de Croriano, y volvióse aquel mesón en alcázar real, digno de tan altos desposorios” (III.17: 604-605).

No creo, pues, que sea del todo descabellado afirmar que la viuda alegre de Lope entra en el mundo trágico y mítico de la viuda cervantina, determinando un cambio radical e imprevisto de sus propósitos iniciales. En otras palabras, cabe sospechar que los principios de la tragedia clásica a los que, según el viejo criado de Ruperta, deberían atenerse los héroes de la historia cervantina, se quiebran frente a la violenta irrupción de un arte nuevo de hacer comedias donde:

Lo trágico y lo cómico mezclado  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasifé,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho<sup>37</sup>.

Por otro lado, conocemos muy bien la maestría de Lope en la experimentación de estas fórmulas de la comedia nueva y, en especial, su capacidad de transformar el núcleo diegético fundamentalmente trágico del modelo bandelliano en

---

36 Como oportunamente señala Carrascón (2016b: 5): “...el desenlace, en vez de la catástrofe de la historia clásica, se encarrila hacia el tópico final feliz en boda propio de la fórmula, a punto de madurar, de la comedia nueva”.

37 Son los versos 175-179 del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (cito por la edición de Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1965: 130). Recuérdense, además, que *La viuda valenciana* de Lope dialoga intertextualmente con una de las historias trágicas de Bandello (la vigésimo-sexta de la cuarta parte de sus “novelle” que el Fénix conoció y manejó en su versión original italiana [Carrascón 2016b: 1-2]); la cual historia plantea justamente un final trágico con la muerte del galán debida a unas fiebres malignas.

comedias “minotáuricas”, aferradas a los finales felices determinados por la función proppiana de las bodas. Baste pensar en la transformación que sufre la historia de los amantes de Verona, Romeo y Julieta, cuyos presupuestos trágicos se convierten en el “vodevilresco” final feliz de los *Castelvines y Montes*, dándole con esto en las narices a Bandello, a Pierre Boaistuau, a Arthur Brooke<sup>38</sup>, y, finalmente, al mismísimo William Shakespeare<sup>39</sup>.

Así las cosas, la imagen del anciano escudero que cargado con toda su herramienta de autor de tragedias (calavera, camisa y espada ensangrentadas) abandona la escena al ser traicionado por sus mismas creaturas (actores), si, por un lado –como ya se ha dicho– encarna la frustración de un dramaturgo fallido, por otro lado, reclama para sí mismo el papel de protagonista de una historia que es “su” historia. Ruperta y Croriano, en realidad, no son otra cosa que títeres en manos de un titiritero que, como Maese Pedro, en la segunda parte del *Quijote*, se propone de representar una historia dramática (la de Melisendra y Gaiferos en lo que atañe al *Quijote*), que, sin embargo, al alcanzar su momento álgido, sufre la impetuosa intromisión de un elemento externo (don Quijote en el teatrillo de Maese Pedro) capaz de transformar una acción dramática en una hazaña ridícula. No hace falta subrayar que, en el caso que estamos examinando, la función perturbadora de una representación aspirante a trágica la ejerce el arte nuevo de hacer comedias con su ilustre inventor, el monstruo de naturaleza don Lope de Vega Carpio<sup>40</sup>.

38 Hago referencia, como es obvio, a los traductores franceses e ingleses de la novela II.9 de Bandello: el primero, con Belleforest, responsable de las *Histoires tragiques* y las derivadas españolas *Historias trágicas y ejemplares*; el segundo, Arthur Brooke, creador del poema *The Tragical Historye of Romeus and Juliet*, que constituye la fuente inmediata de la tragedia shakespeariana.

39 Según indica Scammacca del Murgo (2015: 185-212), es muy probable que la mencionada comedia lopiana estableciera un posible diálogo intertextual con el *Romeo and Juliet* de Shakespeare. Una tesis que intenta localizar sus bases de apoyo en el texto y en el contexto histórico: en el texto porque, al parecer de la estudiosa, se encuentran analogías, ecos y precisos puntos de contacto que demuestran la existencia de un canal de comunicación directo entre las dos lecturas dramáticas de Bandello. En el contexto histórico porque resulta ser no del todo descabellado opinar que doctos humanistas como Mabbe y Digges hicieran obra de propaganda en favor de su literatura nacional trasladando al extranjero y en particular a España los principales productos del teatro elisabetiano; y es también razonable suponer que Mabbe hubiera podido conocer a Lope en los seis años que transcurrió en Madrid (desde 1611 hasta 1616) al servicio de John Digby, embajador inglés en España. Scammacca añade que cabe incluso la posibilidad de que Mabbe, instado por Lope, le proporcionara una traducción al español de la tragedia shakespeariana.

40 La historia de Ruperta y Croriano se califica, pues, como un trampantojo o, mejor dicho, como una máscara que encubre el objetivo principal de este episodio intercalado, que no es el de narrar los amores más o menos felices de una viuda y de un galán, sino más bien el de poner en evidencia

Desde esta perspectiva, pues, el episodio del *Persiles* (que ya no es el de Ruperta y Croriano, sino más bien el de su verdadero héroe, personaje-narrador y autor de comedias, intradieético y homodieético: el enlutado escudero) adquiere los rasgos de una inmensa metáfora en la que la ironía y la parodia juegan un papel determinante: de hecho, el viejo enlutado, en su calidad de dramaturgo fallido, podría asociarse por contigüidad al mismo Cervantes creador de comedias (como bien sabemos, los retratos autoirónicos del alcaáino abundan en todas sus obras<sup>41</sup>); Croriano, Ruperta, y criados varios remitirían a sendas marionetas de un teatrillo, manipuladas por dos opuestos titiriteros (Cervantes, por medio del viejo enlutado, en un primer momento y Lope de Vega después); los peregrinos (porque ellos también forman parte del cuadro siendo testigos de lo que ha ocurrido) aludirían, con su actitud de espectadores satisfechos, al “vulgo” y sus “aplausos”:

Levantáronse los peregrinos con deseo de saber qué habría hecho la lastimada Ruperta con la venida del hijo de su enemigo, de cuya historia estaban ya bien informados. Salió el rumor del nuevo desposorio, y haciendo de los cortesanos, entraron a dar los parabienes a los novios (III.17: 604).

Y a estos espectadores “es justo hablarle en necio para darle gusto”, pues aceptan sin reservas, como si fueran bodas reales, unos desposorios cuya “altura” roza en realidad la dimensión pornográfica; y, encima, no dudan en tomar la actitud de “cortesanos” en un oscuro aposento de un mesón de Provenza que, tan solo a los ojos de un vulgo necio, petulante y jactancioso puede convertirse en palacio real. Y en todo esto no es difícil descubrir las huellas de la parodia y la desacralización.

A decir verdad, las meditaciones que se originan de una nueva lectura del episodio de Ruperta como la que acabamos de proponer, podrían ser mucho más rigurosas y detalladas que las expresadas hasta ahora, y podrían abarcar, en calidad de integrantes intertextuales, a los espectáculos teatrales lopianos pertenecientes al género de la “fiesta teatral” o “teatro de corte” (*El premio de la hermosura*, en primer lugar)<sup>42</sup>. Pero creo que lo dicho basta para poner de manifiesto el

---

el triste destino de un autor que no consigue llevar a buen fin su proyecto dramático. Con todas las implicaciones que se deben a este planteamiento y que permiten descubrir nuevos horizontes semánticos mucho más atractivos que los dibujados por una tópica historia de amor.

41 Baste pensar en la figura del gallardo peregrino que en el primer capítulo del cuarto libro del *Persiles* ejerce la tarea de coleccionista de aforismos peregrinos (IV.1: 641-45).

42 “Para el argumento –escribe Sabik (2005: 601)– Lope echa mano de su poema ‘Hermosura de Angélica’, adaptándolo a las necesidades y especificidad de una tragicomedia-fiesta de corte cuya ejecución teatral fue confiada a damas y meninas de la Reina, recayendo la dirección en el

significado profundo del episodio de Ruperta en su versión dramática y para desvelar las imágenes que se ocultan detrás de su tupida capa metafórica.

En otras palabras, el viejo enlutado, Ruperta, Croriano, criados y peregrinos son simplemente máscaras que sirven para poner de manifiesto la verdadera historia de un dramaturgo que no ha conseguido su propósito por causas inherentes a la irrupción en su mundo dramático de un nuevo curso inaugurado por un farsante ambicioso y sin escrúpulos; un farsante que no siente ninguna vergüenza en mezclar lo trágico y lo cómico, en aceptar que “el vulgo con sus leyes establezca la vil quimera de este monstruo cómico”, y, finalmente, en dar entrada a todas las necesidades del mundo porque quien paga, al fin y al cabo, tiene siempre la razón (“como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto”<sup>43</sup>).

No hace misterio de la cuestión el mismo Cervantes cuando, en el *Prólogo* a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* alude precisamente a los efectos debidos a la aparición impetuosa del Fénix de los ingenios: “Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes” (Sevilla-Rey Hazas, eds., 1987: 10).

Ni tampoco oculta su fracaso como dramaturgo cuando en el mismo prólogo añade lo siguiente:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, *las arrinconé en un cofre* y las consagré y condené al perpetuo silencio (Sevilla-Rey Hazas, eds., 1987: 11. La cursiva es mía).

Cervantes, pues, arrincona en un cofre sus comedias, exactamente como el anciano escudero, autor de comedias, arrincona en una caja la calavera del primer esposo de Ruperta, con la camisa y la espada ensangrentadas, todos ellos símbolos de una tragedia que no se ha cumplido y por consiguiente señales de quiebra del proyecto trágico elaborado por un dramaturgo fallido.

Y aquí pondría fin a mis lucubraciones si no me quedaran en el alma algunos fragmentos de un discurso sumamente improbable. Un discurso que hace

---

Príncipe, el futuro Felipe IV [...] En la obra ... se mezclan elementos de novelas de caballerías a los que se añaden motivos pastoriles y mitológicos”.

43 Son los versos 149-50 y 47-48 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

hincapié en un par de indicios y en una evocación de carácter fonológico: el primer indicio reside en la nacionalidad de la viuda cervantina (escocesa); el segundo en la calavera sobre la que Ruperta pone su mano derecha para revalidar sus votos y juramentos; y, finalmente, la evocación de carácter fonológico atañe al nombre del galán, Croriano.

Se originan así algunos interrogantes, a saber: ¿hasta qué punto la nacionalidad escocesa de la viuda cervantina podría acercarse a la nacionalidad de algunos héroes procedentes de tragedias famosas, como la de Macbeth<sup>44</sup>? Y ¿hasta qué punto la calavera del esposo de Ruperta recuerda el cráneo de Yorick, objeto de las pullas sarcásticas de Hamlet? Y, finalmente, ¿debe achacarse a la mera casualidad, y no a un preciso designio, la consonancia entre Croriano y Coriolano, héroe de la homónima tragedia shakespeariana?<sup>45</sup>

Lo que abre la puerta a la pregunta siguiente: ¿Y si a través del anciano escudero, autor de tragedias abortadas, Cervantes hubiera querido mofarse precisamente del venerando poeta y dramaturgo William Shakespeare?

Lo sé y lo he dicho: se trata de una hipótesis sumamente improbable que, además, contrasta con las investigaciones recientes sobre los supuestos paralelismos y semejanzas entre los dos grandes genios de la literatura universal<sup>46</sup>; sin embargo, estoy convencido de que sembrar de tanto en tanto algunos indicios en el fertilísimo *humus* cervantino puede contribuir a enriquecer la cosecha, aunque fuera simplemente con una modesta y frágil amapola.

---

44 Pero téngase en cuenta el hecho de que Olimpia (la protagonista de la historia de Olimpia y Bireno en el *Furioso* a la que hemos aludido antes hablando del entramado intertextual de la historia de Ruperta) resulta ser de nacionalidad holandesa: “Io voglio che sappiate che figliuola / fui del conte d’Olanda, a lui si grata” (IX.22: 1-2). Un detalle que de algún modo hubiera podido respaldar la elección cervantina en el acto de establecer la nacionalidad de Ruperta.

45 El hecho de que Cervantes se sirviera del nombre propio de algunos de sus personajes (tanto en la comedia como en la novela) para aludir a o para reírse de sus rivales (y, en especial, de Lope de Vega), no es nada extraordinario, Véase, por ejemplo, Rey Hazas (2006: 74-75) y Ruffinatto (2015: 70-72).

46 Así Redondo (2006: 161-82) que, al hablar de las semejanzas entre Falstaff y Sancho, excluye cualquier tipo de derivación de uno a otro autor en favor de un enraizamiento común en la tradición carnavalesca y en las prácticas de la bufonería cortesana. Y así otros especialistas que en el libro editado por Luis-Martínez Zenón y Luis Gómez Canseco (Zenón Martínez-Gómez Canseco 2006) acuden a la definición de “sendas paralelas” precisamente para evitar coincidencias que podrían sugerir un diálogo intertextual entre los dos escritores.

## Bibliografía citada

- ALVAR, CARLOS (2015), *Presencias y ausencias del rey Arturo en España*, Madrid, Magíster de Pigmalión.
- ARMAS WILSON, DIANA DE (1994), “Homage to Apuleius: Cervantes’ Avenging Psyche”, *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum. Baltimore, Johns Hopkins UP: 88-100.
- ARELLANO, IGNACIO (2002<sup>2</sup>), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra: 61-167.
- ARREDONDO, M.<sup>a</sup> SOLEDAD (1989), “Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol”, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. R. Lafarga. Barcelona, PPU: 217-28.
- BELTRAMI, LUCIA (2002), “Apuleio e Cervantes. Qualche considerazione su *Persiles* III, 16-17”, *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, ed. G. Poggi. Pisa, Edizioni ETS: 17-36.
- BLANCO, MERCEDES (2004), “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética”, *Criticón*, 91: 5-39.
- BLECUA, ALBERTO (2006), “Cervantes y la retórica («*Persiles*», III, 17)”, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica: 341-61.
- CANAVAGGIO, JEAN (2014), “El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca”, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA/IGAS: 95-105.
- CARRASCÓN, GUILLERMO (2016a), “Otra vez sobre Lope y Bandello”, *Hispanismo del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. L. Funes. Buenos Aires, Miño y Dávila, Anexo digital, Sección II: 47-56.
- , (2016b), “Lope y Bandello, entre libertad y censura”, aceptado para publicación en las *Actas del XXIX congreso de la AISPI*, Milán, 25-28 de noviembre de 2015, en prensa.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1975), *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Madrid, Gredos.
- CHARTIER, ROGER (1999), “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la «función autor»”, *Signos Históricos*, I.1: 11-27.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE (1983), “Apuleyo y Cervantes”, *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, II: 199-204.
- DEL RÍO, MARÍA JOSÉ (1992), “Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII”, L. García Lorenzo, J.E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de sus fuentes documentales*, Londres, Tamesis: 242-57.
- ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER (2008), “Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos”,

- Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, (IV.1) eds. J. M. Maestre Maestre; J. Pascual Barea; L. Charlo Brea. Alcáñiz-Madrid, CSIC: 287-302.
- FERRER VALLS, TERESA (1991), *La práctica escénica cortesana*, London, Támesis.
- , (1999), “*La viuda valenciana* de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11: 15-30.
- GASPARETTI, ANTONIO (1939), *Las «Novelas» de Mateo María Bandello como fuente del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Imp. “Cervantes”.
- GÓMEZ CANSECO, LUIS; ZUNINO GARRIDO, CINTA (2006), “Razones para las sinrazones de Apuleyo: Cervantes y Shakespeare frente al *Asno de oro*”, *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento*, cit., s.v. Zenón-Canseco: 307-51.
- JOSÉ PRADO, JUANA DE, ed. (1971), *Lope de Vega, El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Edición y estudio preliminar de J. de José Prades), Madrid, CSIC, 1971.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1955), “Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y el *Persiles*”, *Romance Philology*, IX/1: 153-62.
- LOZANO RENIEBLAS, ISABEL (1998), *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MORLEY, SILVANUS GRISWOLD; BRUERTON, COURTNEY (1969), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, JUAN RAMÓN (2007), “Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la ‘Bella Matadora’ del *Persiles*”, *Revista de Filología Española*, lxxxviii/1: 103-130.
- , (2015), “Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, historia setentrional”, *Anales Cervantinos*, XLVII: 249-288.
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2007): “Cervantes entre dos Siglos de Oro: de la *Galatea* al *Persiles*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, III: 119-132.
- REDONDO, AUGUSTIN (2006), “En torno a dos personajes festivos: el shakespeariano Falstaff y el cervantino Sancho Panza”, cit., s.v. Zenón, Canseco: 161-182.
- REY HAZAS, ANTONIO (2006), “Cervantes como dramaturgo”, *Cervantes y/and Shakespeare. Nuevas interpretaciones y aproximaciones coimparativas/New interpretation and comparative approaches*, ed. J. M. González Fernández Sevilla. Alicante, Universidad de Alicante: 51-78.
- RODRÍGUEZ, ANA MARÍA (2012), “*La viuda valenciana* y *Tarde llega el desengaño*: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras”, *eHumanista*, 22: 342-56.
- RODRÍGUEZ, LEANDRO (1981), “El mito de Tristán e Isolda y Kope de Vega Carpio”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI-6: 119-24.
- RUFFINATTO, ALDO (1999), “Portata e ampiezza delle storie secondarie nel *Persiles*”,

- Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II: 249-68.
- , (2015), “Entre cautivos encadenados (Lope desenmascarado)”, *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial Ediciones: pp. 56-75.
- RULL, ENRIQUE (2004), “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, *Peregrinamente peregrinos*, ed. A. Villar Lecumberri, cit., s.v. Suárez Miramón, vol. I: 931-45.
- SABIK, KAZIMIERZ (2004), “Cervantes y el teatro cortesano”, *Peregrinamente peregrinos*, ed. A. Villar Lecumberri, cit. s.v. Suárez Miramón, vol. II: 1711-24.
- , (2005), “El teatro cortesano español en el Siglo de Oro (1613-1660)”, *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio, Actas del Congreso*, eds. C. Mata Induráin; M. Zugasti Zugasti. Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA, vol. 2: 1543-60.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO; PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1965), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- SCAMACCA DEL MURGO, AGNESE (2015), “Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e Shakespeare”, *Artifara*, 15, Contribuciones: 185-212.
- SESÉ, JUAN CARLOS (1997), “Corresponciones entre Apuleyo y Cervantes”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, eds. J. M<sup>a</sup> Maestre Maestre; J. Pascual; L. Charlo. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 297-308.
- SEVILLA, FLORENCIO; REY HAZAS, ANTONIO, eds. (1987), *Miguel de Cervantes. Teatro completo*, Barcelona, Planeta.
- SUÁREZ MIRAMÓN, ANA (2004), “Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*”, *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri. Lisboa, Asociación de Cervantistas, vol. II: 1027-46.
- TERRACINI, LORE (1993), “Camas de batalla gongorinas”, *Studia aurea: Actas del III / Congreso de la AISO Toulouse*, eds. I. Arellano; M. C. Pinillos; F. Serralta; M. Vitse. Pamplona, EUNSA, 1996: 525-33.
- VEGA, LOPE DE (1620), *La viuda valenciana, Parte catorce*, Madrid, Juan de la Cuesta: fols. 99v-123v.
- ZENÓN MARTÍNEZ, LUIS; LUIS GÓMEZ CANSECO, eds. (2006), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento-Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta.



---

**ROCÍO JODAR JURADO**

**DEL “FUGITIVO TROYANO, HIJO DE LA GRAN RAMERA” Y OTROS MITOS. FÁBULAS MITOLÓGICAS BURLESCAS EN LAS DELICIAS DE APOLO**

Universidad de Córdoba

rociojj89@gmail.com

**Resumen**

El presente artículo aborda el estudio de cuatro epilios burlescos recogidos en las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso* (1670), antología apenas estudiada hasta fechas recientes. Con su estudio se profundiza, por tanto, en el quehacer editorial del Siglo de Oro y en el desarrollo del epilio en el Siglo XVII.

palabras clave: epilio, *Delicias de Apolo*, fábulas burlescas, Siglo de Oro.

**Abstract**

***The “fugitivo troyano, hijo de la gran ramera” and other myths. Mythological fables in the Delicias de Apolo***

*This article studies four burlesque fables collected in the Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso (1670), an anthology that hasn't been studied until recently. Therefore, the article discusses the editorial work of the Golden Age and the development of the epyllion in the XVII century.*

keywords: epyllion, *Delicias de Apolo*, burlesque fables, Golden Age.

Desde sus inicios, el mercado editorial ha apostado por la “literatura de consumo” como fuente principal de sus ingresos. Más allá de posibles aspiraciones culturales, el gusto del lector ha determinado el quehacer de los principales libreros y editores de nuestro país. Los cancioneros y antologías no escaparon a este proceso de mercantilización y, si bien algunas de estas obras supusieron un cambio radical en el canon poético de su época, como ocurrió con las *Flores de poetas ilustres de España* (1605) de Pedro de Espinosa, otras pasaron al acervo de nuestra historia literaria sin pena ni gloria. Entre estas últimas se encuentra, por qué no admitirlo, las *Delicias de Apolo* (1670), colectánea que, sin embargo, encierra múltiples misterios aún en la actualidad.

Las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Uranía, Euterpe y Calíope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España* vieron la luz en 1670 en circunstancias poco comunes, pues se disputaban su paternidad dos grandes figuras de la época: José Alfay, reconocido librero y editor zaragozano, en el caso de la edición zaragozana, y Francisco de la Torre y Sevil, poeta, dramaturgo y humanista de renombre en la corte madrileña, en el caso de la edición madrileña. Si bien la edición madrileña es anterior a la zaragozana, las semejanzas que esta colectánea presenta con las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654), florilegio anterior igualmente auspiciado por Alfay, del que nuestra antología toma 30 textos, parecen apuntar a Alfay como artífice del proyecto. Asimismo, no podemos obviar la supuesta participación de Gracián en la configuración de las *Poesías varias* y, por tanto, indirectamente, en las *Delicias de Apolo*. Más allá del trinomio Alfay-de la Torre-Gracián, lo que está claro es que si algo se repite es porque goza del favor del lector y entre los poemas reiterados, se encuentra un conjunto de siete fábulas de lo más dispares: la *Fábula de Mirra*, de Valentín de Céspedes (Alfay 1670: 73-80); la *Fábula de Adonis*, de Diego de Frías (Alfay 1670: 81-86); *Dido y Eneas*, de Salas de Barbadillo (Alfay 1670: 112-24); la *Fábula de Atalanta*, erróneamente atribuida a Agustín Moreto, compuesta también por Valentín de Céspedes (Alfay 1670: 114-18); la *Fábula de Apolo y Dafne*, falazmente atribuida a Jerónimo de Cáncer, de Salas de Barbadillo (Alfay 1670: 119-20); la *Fábula de Júpiter y Europa*, de José de Zaporta (Alfay 1670: 124-33); y, por último, la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, de Anastasio Pantaleón (Alfay 1670: 135-38). Es interesante cómo, veinte años después de la publicación de las *Poesías varias*, el pueblo mantiene su inclinación por este tipo de composiciones. Este trabajo pretende abordar el estudio de las cuatro fábulas burlescas recopiladas por Alfay, aunque para ello se antoja primero esencial bucear en la génesis de un género tan prolijo como el epilio y esbozar las causas de su subversión en el Seiscientos.

## I. De Boscán a las *Delicias de Apolo*: breve panorama de las fábulas mitológicas en el Siglo de Oro

Las idas y venidas de los dioses del panteón mítico grecolatino cautivaron a eruditos y poetas desde fecha temprana. Tanto es así que, lejos de quedar soterrados durante la Edad Media, los mitos clásicos pervivieron en un largo rosario de textos y traducciones. Para ello, el evemerismo, surgido a partir del siglo III a.C., resultó esencial, pues al postular que “todos los dioses son simples hombres, elevados de la tierra al cielo por la idolatría de sus contemporáneos” (Seznec 1983: 35), favorecía la incorporación de la gentilidad a la historiografía, filosofía y astrología medievales, sin detrimento de las creencias cristianas. De esta forma, la tradición filosófica medieval se esforzaba por descubrir en la figura de los dioses “y en su nombre mismo una significación espiritual; y en sus aventuras, una enseñanza moral” (Seznec 1983: 77), siendo el *Ovidio moralizado*, de principios del siglo XIV y dudosa atribución, el ejemplo más descollante de esta tendencia (Seznec 1983: 82). La llegada del Renacimiento supondría, finalmente, un resurgir de la mitología clásica, liberada ya de todo lastre moral (Keeble 1969: 84).

Aunque claro está que las reminiscencias clásicas son una cosa, y otra bien distinta las fábulas mitológicas. Tradicionalmente, dentro del ámbito castellano, no se habla de fábulas mitológicas propiamente dichas hasta 1539, fecha en la que Boscán compuso la de *Hero y Leandro*, a la cual se la estima como el pistoletazo de salida en España de un género literario, el epilio, que, recién llegado de Italia, espoleará las plumas de nuestros ingenios áureos (Cortés Tovar 2007: 60). No obstante, el texto de Boscán no fue la primera tentativa de este género, que ya se delineaba en *La historia de Píramo y Tisbe*, la *Fábula de Acteón* y el *Canto de Poliphemo* de Cristóbal de Castillejo, tres composiciones fechadas entre 1520 y 1530 que han sido rescatas del olvido por Blanca Perinián recientemente (Castillejo 1999).

La controversia en torno a este molde perdura en la actualidad de tal modo que, mientras Sofie Kluge (2013: 155) separa claramente las fábulas mitológicas del epilio propiamente dicho, Ponce Cárdenas (2001: 63) y Perutelli (2000: 49-82), por su parte, no observan diferencias significativas entre ambos términos. Siguiendo a estos últimos, usamos ambos términos como sinónimos, distinguiendo únicamente, entre epilios serios y burlescos. De este modo, podemos definir a esta clase de textos como poemas narrativos de tema mitológico, corta extensión y acentuada erudición (Kluge 2013: 155), cuyo narrador y protagonista es a menudo femenino (Callejas 1991: 160).

Del vertiginoso avance de estos poemas nos informa ya Pedro de Cáceres,

quien, en su introducción al libro II del granadino Gregorio Silvestre, dibuja un panorama más o menos preciso, en el que sobresalen autores como Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Castillejo, Silvestre, Montemayor y Antonio de Villegas, entre otros (Cáceres 1592: 115v-116r). Agustín de Tejada nos presenta un esbozo muy parecido *Discursos históricos de Antequera* algunos años después (Rodríguez Marín 1903: 175).

Aunque el género discurrió en un principio por el cauce de la octava, pronto se adecuó al octosílabo (Cortés Tovar 2007: 61), verso felicísimo entre el pueblo y principal protagonista de la parodia burlesca barroca, pues, si bien a lo largo del siglo XVI ya comenzaron a atisbarse algunos indicios de cansancio en poetas como Barahona de Soto, el Barroco supondría un paso más en la reelaboración de estos mitos que bien podían tildarse de manidos y un punto gastados. La escritura en 1589 del romance de *Hero y Leandro* (“Arrojose el mancebito”) de Góngora supuso un golpe de timón en el devenir de estas composiciones y, si no la inauguración de un nuevo tratamiento de los mitos, pues Barahona de Soto ya había abordado el mito de Atis y Cibele de forma paródica, sí al menos el afianzamiento de un género heroicómico que en 1618 quedará codificado gracias a otra de las obras maestras de don Luis: la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), la cual se asienta sobre el rechazo de la tradición clásica y, por tanto, de la *imitatio*, de modo que los dioses son presentados como “personajes sempiternos que están cansados de ejecutar siempre el mismo papel” (Pérez Lasheras 2010: 47).

Como apunta Arthur Terry (1956: 204), dicho hastío hacia la lectura seria de la mitografía es común también a otros países de Europa. Por ello, frente a Cossío, quien relaciona directamente las fábulas mitológicas burlescas con el quehacer literario de los poetas en la órbita gongorina –sus mayores cultivadores en el ámbito castellano–, nos inclinamos a pensar, que, si bien es cierto que Góngora fue el dinamizador de este nuevo género, no tardó en ser cultivado por autores tan dispares como Lope de Vega o Quevedo (Terry 1956: 203).

Alonso de Castillo Solórzano, cuyos epilios burlescos se recogieron en los dos volúmenes de sus *Donaires del Parnaso* (1624-1625) –donde el autor puso en solfa los hábitos de aquel tiempo– (Bonilla Cerezo 2006: 67)–; Gabriel del Corral y su *Fábula burlesca de las tres diosas*, inserta en *La Cintia de Aranjuez* (1629); García Medrano y Barrionuevo, autor de la *Fábula burlesca de Hero y Leandro* (1631); Jacinto Polo de Medina y su fábula de *Apolo y Dafne* (1634); Alberto Díez y Foncada, con su *Fábula de Danae y Perseo* y la de *Júpiter y Asteria*; y Melchor de Zapata, autor de la *Fábula de Atis y Cibele* –cuyo año de redacción se desconoce– son algunos de los poetas que siguieron la estela gongorina.

## 2. Ninfas, dioses y mancebitos: un Panteón muy humano.

Ante tal panorama, no es de extrañar que entre las páginas de las *Delicias de Apolo* se espiguen, con indudable olfato mercantil, cuatro de las fábulas mitológicas burlescas más populares del Seiscientos: la *Fábula de Adonis* (Alfay 1670: 81-86) de Diego de Frías, *Dido y Eneas* (Alfay 1670: 112-24) y *Apolo y Dafne* (Alfay 1670: 119-20) de Salas de Barbadillo y la *Fábula de Alfeo y Aretusa* (Alfay 1670: 135-38) de Anastasio Pantaleón de Ribera<sup>1</sup>.

### 2.1 La Fábula de Adonis de Diego de Frías

Poco sabemos sobre Diego de Frías, como atestigua Cossío (1998: 318-19), quien apenas se atreve a sugerir su procedencia aragonesa y la simpatía que Gracián demuestra por el autor. Jauralde Pou (1979: 753), por su parte, lo identifica con el Duque de Frías y lo tacha de “refundidor plaguario”, apuntando las similitudes existentes entre el texto que nos ocupa y la *Fábula de Adonis* de Castillo Solórzano.

Pese al anonimato de Frías, la *Fábula de Adonis* fue relativamente conocida en la época gracias a su inclusión en las *Poesías varias de ingenios españoles* y en las *Delicias de Apolo*. Asimismo, fue recogida al menos en tres manuscritos de los que da noticia Cossío (1998: 320): el mss. 3794 (ff. 209r-212v), el mss. 3811 (ff. 39r-42v) y el mss. 3985 (ff. 168r-172v), conservados todos en la Biblioteca Nacional Española. Estos testimonios transmiten una versión distinta a la recopilada por Alfay y resultan esenciales para comprender ciertos pasajes de la obra, por lo que aludiremos a ellos en alguna ocasión.

El poema comienza con una breve introducción a la narración (vv. 1-56). En el primer cuartete (vv. 1-4) encontramos unos de los *topoi* propios de la época, la invocación a las musas: “¡Oh, dulce honor de mi pluma!, / tú, a quien dedico estas letras, / escucha de avena torpe / numerosas diferencias”. La alusión a la avena, flauta pastoril de carácter rústico, sitúa la composición dentro de los géneros menores, alejándola, por tanto, de la épica. Si bien la fuente clásica directa de este cultismo vuelve a ser Virgilio, en el ámbito hispánico esta acepción ya estaba documentada en los textos del Arcipreste de Hita y se registra con posterioridad en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega, en *La Vega del Parnaso* de Lope de Vega y en el “Prólogo” del *Quijote* de Cervantes, alternando con el término “zampoña” en Góngora (Bustos 1986: 137-38). A pesar de que en principio parece que el uso de este vocablo es meramente convencional, al cotejar el texto legado por

1 Los textos se citarán siempre a partir de la edición madrileña de las *Delicias de Apolo*.

*Poesías varias* y por las *Delicias* con las versiones manuscritas, observamos cómo en los impresos se eliminan dos cuartetos esenciales a la hora de interpretar esta referencia, pues en ellos se alude también a otros instrumentos musicales (la gaita zamorana y el silbato), más o menos rudos, con los que se compara la avena en clave burlesca.

Tras dicho apóstrofe, se localizan los hechos en un *locus amoenus* (vv. 4-56) muy llamativo desde el punto de vista sensorial, donde los sonidos silvestres se asemejan al son de “sonajas” (v. 11), “castañetas” (v. 12) y “tejuelas” (v. 16) que sustituyen al trino de las aves y en concreto de las filomenas de forma bastante original. El marco temporal se explicita a través de una serie de referencias cultas propias de la épica: “Digo el filo meridiano, / cuando los cuatro babiecas, / iban trazando zafiros / con doradas herramientas” (vv. 53-56), que chocan con la meiosis a la que Frías somete a los protagonistas, contraste que invita a la risa. Esta cronología coincide con los vv. 29-33 de la *Fábula de Adonis* de Castillo Solórzano (2003: 415), donde el vallisoletano también evoca a los corceles de Apolo. No obstante, a pesar de la concomitancia entre ambos autores, los versos de Frías destilan cierto ingenio al identificar, metafóricamente, los cuartagos de Apolo con Babieca, la famosa montura del Cid, lo que supone una actualización clara de la mitología clásica a través de la alusión a referentes más cercanos a la realidad española.

En consonancia con el carácter épico de este pasaje, los vv. 5-44 desarrollan una vistosa batalla floral, donde Frías, a través de una serie de metáforas bélicas y audaces personificaciones, nos presenta las flores silvestres en todo su esplendor. Cual si de una escaramuza fronteriza se tratara, las retamas son tildadas de “moriscas” (v. 27) y las azucenas de “católicas” (v. 28); el clavel ostenta el rango de “capitán de la floresta” (v. 30) y, “bañado en sangre olorosa” (v. 31), sobresale por su incansable valor; la rosa ondea “candidísimas banderas” (v. 36), y la mosqueta y el junquillo son los encargados de disparar “mosquetazos” (v. 38) y “flechas” (v. 40). Color y olor inundan unos versos sobresalientes por su gran lirismo y sensorialidad. Ambas características distancian esta lid de la simple enumeración floral ya presente en el poema de Castillo, la cual se antoja mucho más convencional. Estos versos, que se mantienen sin variantes en todos los testimonios de la obra, se introducen, no obstante, en diferentes posiciones según las diversas versiones del poema. Si, como ya se ha indicado, en los impresos este pasaje se inserta entre los vv. 5-44, es decir, antes de la presentación de Venus y Adonis, en los testimonios manuscritos lo hace detrás de la misma. Aunque no podemos estar seguros del motivo que ha provocado dicha alteración, lo que sí está claro es que el orden presentado en la versión impresa es *a priori* más lógico,

pues une a reglón seguido tiempo y espacio, mientras que en los manuscritos están separados por un total de 48 versos.

La descripción de Venus apenas abarca cuatro cuartetos (vv. 58-72), pues “basta decir que es aquella / a cuyo pie dio la palma / de Troya la buena pieza” (vv. 70-73). Más perfilada es la descripción de Adonis, mancebo cuyo origen incestuoso apunta mordazmente el autor:

Del rey Cinara era Adonis  
hijo y nieto, porque cuentan  
que tuvo allá con su hija  
no sé qué yerro de cuenta (vv. 73-76).

También Castillo Solórzano (2003: 416) se había mofado de la ascendencia del joven en términos similares:

Adonis, que de Cinara  
afirman ser hijo y nieto,  
hecho por hierro de cuenta,  
que no por hierro de cuento (vv. 53-56).

Resulta llamativo cómo los manuscritos transmiten una lectura muy alejada de la fábula de Solórzano y de dudosa calidad poética:

Del rey Sinara era Adonis  
hijo y nieto, porque cuentan  
que lo hizo a tontas y a locas  
con su hija deshonesto.

A la luz de tales variantes, cabe preguntarse si la obra de Castillo Solórzano llegó a manos de Frías antes, durante o después de la redacción de la versión impresa. Parece evidente que al responder esta pregunta arrojamos luz sobre el posible plagio apuntado por Jauralde Pou. Como veremos más adelante, algunas simetrías entre los manuscritos y el poema de Solórzano parecen indicar que Frías ya conocía la obra del vallisoletano cuando fueron redactadas las primeras versiones del poema.

En cuanto al físico se refiere, Frías no duda en retratar al joven como un adolescente barbilampiño, erigido en diana de todas sus burlas: “Nacía el sol en su bozo / con rebozo porque apenas / del azafrán mostachil / se divisaban las hebras” (vv. 77-80). Si bien la identificación metafórica del bozo con la flor fue utilizada

en la poesía epitalámica como una muestra de virilidad del adolescente (Ponce Cárdenas 2009: 144), Frías parodia el tópico e identifica el bigote del joven con el azafrán, tildando a Adonis de pelirrojo, color de pelo denostado en la época. Asimismo, el uso del neologismo “mostachil”, claramente despectivo, refuerza el carácter burlesco de los versos. Destacables son también su nariz “aguzada y aguilena” (v. 82) y su atuendo a la moda: “El capote a la española, / el jubón a la irlandesa, / el valón a la valona, / la valona a la francesa” (vv. 85-88), que lo aleja del ideal de virilidad propio de la *descriptio viri*.

El encuentro amoroso de los dos amantes (vv. 89-100) motiva los celos de Marte, quien jura venganza contra los jóvenes (vv. 109-111). La salida de escena de Venus, quien, debe “guisar / para Júpiter la cena” (vv. 139-140), propicia el funesto ataque de Marte a Adonis (vv. 165-244). Con motivo de la descripción del dios-jabalí, Frías aprovecha para aludir a dos títulos nobiliarios de la época, Espinosa y Cerda: “¡Helo, velo, que ya sale / de su corte, que fue cueva, / tremebundo don Verraco / de Espinosa y de la Cerda!” (v. 181-184). Debe notarse, además, como señala López Gutiérrez (2010: 422), la dilogía del término “Cerda”, que remite también al pelo del animal. Por otro lado, es destacable la transformación de un nombre común, “Verraco”, en propio mediante la anteposición del tratamiento de respeto y el uso de la mayúscula. A pesar de la aparente originalidad de los versos, Castillo Solórzano (2003: 422) ya se expresaba en términos semejantes en su *Fábula de Venus y Adonis*, así como también lo hiciera Miguel de Barrios (1605: 118) en su *Redondillas a la fábula de Venus y Adonis*. La presencia de esta dilogía en los manuscritos del poema parece indicar que Frías ya conocía la obra de Castillo Solórzano cuando redactó las primeras versiones de su fábula. No obstante, la reiteración de dicha agudeza en la obra de Barrios también sugiere que se convirtió en un tópico.

El regreso de Venus, sus lamentaciones y la cómica muerte de Adonis (vv. 285-288) preceden a la metamorfosis (vv. 317-356), motivada por el hecho de que Venus no quiera pagar un enterramiento digno para el mancebo: “No doy urna a las cenizas, / porque el cántaro se quiebra, / y porque bronces y jaspes, / es locura lo que cuestan” (vv. 345-348). La alusión a la incineración es uno de los elementos más curiosos de este poema. El cristianismo había considerado esta práctica funeraria como una afrenta, puesto que presumía una concepción materialista del cuerpo y atentaba contra su dignidad, pues, como afirmaba San Pablo, el cuerpo era el templo de Dios (I Co. 6:19-20). No obstante, si tenemos en cuenta el carácter pagano del texto de Frías, la incineración parece ser una práctica de enterramiento más que aceptable en el ámbito del panteón mítico romano. Aun así, Venus desestima esta opción por motivos económicos, lo que la



coloca al nivel de un vulgar humano picado por la tacañería.

Los tres últimos cuartetos cierran la narración, resaltan la magnificencia de este suceso e introducen un breve epitafio, como era común ya en el género del epilio, compuesto para tal ocasión por un fauno (vv. 365-368).

En conclusión, si bien es cierto que Frías bebe lo suyo de la obra de Castillo Solórzano, en ocasiones brilla con luz propia, ya que muestra cierta habilidad a la hora de dotar de lirismo los tópicos más manidos, como es el caso del citado recuento floral con aires castrenses, y de arrancar con facilidad la risa del lector.

## 2.2 *Dido y Eneas y Apolo y Dafne de Salas de Barbadillo*

Mucho más célebre que Frías fue Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), autor de *Dido y Eneas* y de la *Fábula de Apolo y Dafne*, romances ambos recogidos por Alfay.

*Dido y Eneas* comienza presentando al troyano, hijo de Anquises y Afrodita. Salas pone en jaque al héroe desde el mismo *incipit*, pues no duda en denigrar su linaje, al igual que hiciera Frías, a través de un doble insulto, “hijo de la gran ramera” (v. 2), que atañe tanto a la diosa como al protagonista. Por si no fuera suficiente tildar a Venus de prostituta, el madrileño sitúa los amores de Venus en un ámbito tabernario propio del hampa a través del uso combinado de la dilogía y el calambur: “y que una tez blanca y tersa / se vendiese, si no a varas, / a buen ojo en mala venta” (vv. 6-8). También desacreditará una de las grandes hazañas del troyano, el haber cargado con su padre, Anquises, durante su huida de Troya (vv. 9-16). La nave en la que viajaba semejante héroe zozobra a causa de una fuerte tempestad (vv. 21-24), por lo que el joven se ve arrojado al mar. Salas aprovecha el naufragio para comparar a Eneas con el vino aguada que solía servirse en las tabernas de la época. En efecto, la “cristianización” del vino fue una treta común entre los taberneros, que buscaban aumentar sus beneficios. Muchos escritores alzaron sus plumas contra semejantes rufianes, aunque, como señala Villalobos Racionero (2008: 30-31), sería “Francisco de Quevedo [...] el que con más dureza los zahiera”.

Tras pisar tierra, Eneas, pide “casa de posadas” (vv. 57) a Dido, la cual viene a desempeñar el papel de mesonera (vv. 59-60), retomándose de nuevo el escenario prostibulario. Y es que Salas ofrece una imagen de la soberana muy alejada de la que tradicionalmente “proporciona la literatura del Siglo de Oro, [que] oscila entre el modelo virgiliano de la enamorada y desdichada heroína, [...], y el otro, vinculado a una tradición más antigua, de la mujer honesta y casta” (Pintacuda

2002: 3). Dido se nos presenta como una dama coqueta que no tarda en sucumbir a los encantos del troyano y cuyo suicidio ratifica su majadería. Curiosos son los vv. 61-68, donde Salas desmitifica una de las metáforas más usadas del petrarquismo, la identificación dientes-perlas –a través de la recuperación del término real “hueso” (v. 68)–, a la par que acusa a las mujeres en general –y a Dido en particular– de mentirosas, pues “hasta los dientes de hueso / quieren que perlas parezcan” (vv. 67-68).

Dido accederá al encuentro amoroso, que, marcado por malos agüeros (“el no bailar en la boda / fue presagio de tragedia”; vv. 83-84), apenas será descrito en dos cuartetos (vv. 77-84). Los hechos se desarrollan rápidamente, cumpliéndose los peores presagios, pues “el troyano a la mar se vuelve” (v. 87) y Dido, desesperada, “matose con violencia” (v. 94). La composición termina irónicamente sin epitafio “porque es grande impertinencia / hablar con los pasajeros, / que es gente que va de priesa” (vv. 106-108). Se parodia de esta forma uno de los rasgos más característicos de este género, al que ya nos hemos referido a propósito de la *Fábula de Venus y Adonis*.

Estilísticamente, destaca la escasez de figuras de repetición, a pesar de lo cual se registran algunos paralelismos (“lo que habló fue como loca, / lo que obró fue como necia”, vv. 95-96) y quiasmos (“que el fuego le echó en el agua / y el agua le echó en la tierra”, vv. 51-52). Dicha reducción se debe con toda probabilidad a la breve extensión del poema.

Y si de brevedad hablamos, la *Fábula de Apolo y Dafne* es, sin duda, el epilio de menor extensión compilado por Alfay. Tan solo 80 versos bastan para rebajar uno de los mitos más célebres de la literatura, a través de una narración ágil, donde, sorpresivamente, se elimina el diálogo entre los personajes. Tras la presentación de Cupido, dios caprichoso, “ciego y malsín” (v. 1), el poeta nos presenta a “don Apolo, / dios tan prudente y tan cuerdo / que de cochero sirve / por no sufrir a un cochero” (vv. 5-8). La meiosis a la que son sometidos ambos personajes es evidente. Mientras Cupido es tildado de “malsín”, como si de una alcahueta se tratase, Apolo se rebaja al rango de cochero, oficio objeto de escarnio por incontables autores del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, en *Las visiones de la muerte* (vv. 91-95), Calderón de la Barca (1983: 387) nos describe a un conductor borracho que provoca el vuelco de un carro donde viajan los miembros de una compañía de comediantes. Se relaciona también a los cocheros con la bebida en el v. 10 de *El sacristán fariseo*, entremés atribuido nuevamente a Calderón de la Barca, donde el sacristán afirma sobre la dama Quiteria que la quiere más “que al vino los cocheros” (Buezo 1990: 104). Antonio Hurtado de Mendoza (2006: 9-10), en su *Famoso entremés de Getafé* (vv. 17-30), critica también su

propensión a jurar en vano, mal hábito que reaparece de nuevo en los vv. 8-11 de *Las visiones de la muerte* (Calderón de la Barca 1983: 372). Castillo Solórzano (2003: 392) en su romance “De Apolo a Daphne, convertida en laurel” también pondrá en solfa a los cocheros al tildarlos de chismosos y alcahuetes. Finalmente, Cervantes (2015: 778) llegará al extremo, en el capítulo XI de la segunda parte de *El Quijote*, al comparar a un cochero con Caronte, el barquero de Hades, que tenía como misión guiar las almas de los difuntos hasta el inframundo. Salas, por tanto, atribuye al dios defectos más que notables, en contra de sus aparentes virtudes: “dios tan prudente y tan cuerdo” (v. 6).

La travesura del inquieto querubín propicia el requiebro a la ninfa (vv. 25-28) quien se excusa “con ser virgen” (v. 29), argumento que Apolo desestima enseguida, esgrimiendo contra la joven un chiste lascivo de carácter chocarrero: “Apolo dice, risueño, / que él es quien todos los años / está en Virgo un mes entero” (vv. 30-32), pues, según la teoría astrológica de los signos del zodiaco, el sol transita por la constelación de Virgo del 23 de agosto al 22 de septiembre. Salas se vale de nuevo de la dilogía y el equívoco para, a partir de la referencia al signo zodiacal, aludir al himen de la ninfa y a su posible desfloramiento.

Determinado Apolo a forzarla, Dafne emprende su huida, que finalizará con su transformación en laurel (vv. 57-60). Es llamativo en este epilio cómo el poeta elude una vez más la metamorfosis, tal vez por manida y archisabida. Adoptando, por tanto, la perspectiva de Apolo, el lector descubre una Dafne ya transformada (“y al cabo de largo trecho, / la halló en árbol convertida”, vv. 58-59). Finalmente, Apolo escoge el laurel “para coronar poetas” (v. 65), imagen emblemática de sobra conocida (Alciato 1549: 188). El poema se abrocha con el tópico de la *auctoritas* desautorizada, en virtud del cual se tilda, y no es nuevo, a Ovidio de narigudo y judío: “Refiere Ovidio esta historia, / aquel narigudo ingenio; / que siendo en sangre latino, / hubo nariz de hebreo” (vv. 77-80), tópico común que amén de recordarnos al final de *Píramo y Tisbe*, también nos remite a los vv. 7 y 8 del conocido soneto de Quevedo “A un hombre de gran nariz”: “érase una nariz sayón y escriba, / Ovidio Nasón mal narigado” Quevedo (1999: 5). Se cierra así un epilio en el que los protagonistas dejarán atrás su carácter divino para erigirse en objeto de mofa y convertirse, al fin y al cabo, en seres reales de carne y hueso. El uso de coloquialismos (“Vásele los pies a la dama”, v.57), modismos (“dando más leña a su fuego”, v. 60) y de anacronismos asociados a notas costumbristas, así como la eliminación del proceso de metamorfosis y la desacreditación de la *auctoritas*, contribuyen a subvertir el carácter épico en un poema donde lo más importante no es la metamorfosis de la joven, sino la jocosidad que los personajes y sus acciones suscitan. 2.3 *Alfeo y Aretusa de Anastasio Pantaleón de Ribera* Anastasio Pantaleón

de Ribera (1600-1629) fue un poeta perteneciente a la conocida como “segunda generación gongorina” (Ponce Cárdenas 2001: 187-96), cuya breve trayectoria nos legó un buen acervo de fábulas burlescas, como la de *Alfeo y Aretusa*, la *Fábula de Europa* o la *Fábula de Proserpina* (Ponce Cárdenas 2003).

*Alfeo y Aretusa* gozó de una gran fama y amplia difusión a lo largo y ancho del Siglo de Oro, motivando, una centuria más tarde, la composición de un epilio homónimo, casi un remedo u homenaje, por Francisco Nieto Molina recogido en *El Fabulero* (1764), editado recientemente por Rafael Bonilla Cerezo (2013). El poema de Pantaleón se abre situando los hechos “un día del mes de julio, / veinte y tres o veinte y cuatro” (vv. 3-4). Frete a los epilios anteriores, donde las cronografías son exactas, el arco temporal es impreciso, rasgo burlesco evidente que, en consonancia con el diminutivo “Apolillo” (v. 2), marca desde el *incipit* el tono del poema. Por si este “*lapsus*” temporal del narrador no bastara, el calor de julio fomenta la proliferación de parásitos, a los que el sujeto lírico alude encomiásticamente (vv. 13-24). El encomio paradójico, si bien en mantillas, de estos insectos no puede más que recordarnos a las liras a la pulga compuestas por Castillo Solórzano e intercaladas en su novela *Huertas de Valencia* (1629), o las paradojas de Cetina sobre la pulga y la cola, o el rabo (Cacho Casal 2003: 103-228).

Bajo los rigores del estío, Aretusa sale a pasear por el campo y si bien en los epilios anteriores la *descriptio puellae* se centraba en aspectos meramente físicos, en esta ocasión Pantaleón se muestra más interesado en describir la indumentaria de la joven (vv. 29-40), que deja mucho que desear: si el manteo de cotonía es una prenda propia de las prostitutas y de escaso valor (v. 32), el corpiño (v. 33) tampoco será una muestra de opulencia, pues, a pesar de ser un regalo de Diana –que tampoco escapa a la meiosis, pues, depone sus armas en pos de la costura–, se compone de retazos (vv. 35-36). Finalmente, un garvín verde (v. 37) adorna el cabello de la ninfa. Este tocado, que se usó en diferentes épocas, fue durante el siglo XVI el propio de las damas nobles, aunque ya “en el siglo XVII la toca de red habría caído en desuso” (Colón Calderón 2007: 51). Numerosos poetas –como Gutiérrez de Cetina, en su canción “Guardando su ganado”, Ariosto en su *Canción Primera* o Góngora en su *Soledad II*– y prosistas –como Cristóbal de Villalón, en su *Crotalón*, o Jorge de Montemayor, en *La Diana*– describen el uso de esta prenda, que si bien podría denotar cierto lujo, ya en el siglo XVII más parece ser el reflejo de una moda anticuada.

Poco o nada sabemos, no obstante, del físico propiamente dicho de Aretusa. Si en los vv. 38-40 apenas se aludía a su cabellera rubia, comparada tópicamente con el oro extraído de las minas de Ofir, un poco más adelante (vv. 49-52) se

describen los pies de la ninfa, que lejos de resaltar por su blancura, serán tachados de “juanetudos” (v. 52). Más allá de la referencia a los problemas podológicos de la ninfa, Pantaleón aludirá también a la blancura de su tez ya en los vv. 101-104, momento en el que la muchacha se desnuda para sumergirse en las aguas del río. Pantaleón aprovecha la escena para describir una de las metáforas más manoseadas de la literatura petrarquista, la comparación de la blancura de la piel con la nieve, a través de la conversión de Aretusa en una “nevada” estival: “Nevaba julio Aretusas, / dándole en copos humanos / cándidas luces al día, / desprecios al alba blancos”. Poco más sabemos de la protagonista, quien se muestra como una “protoninfa” (v.31) venida a menos.

Alfeo tampoco escapa a las invectivas del autor, quien lo rebajará al rango de “fidalgo” (v. 72), el escalafón más bajo de la nobleza. La descripción de su dorada cabellera da pie a la parodia del mito de Midas, rey de Frígitida que adquirió el don de convertir en oro todo lo que tocaba. Conforme a la leyenda, parece que la melena del mancebo ha adquirido su color con motivo de los capones y sopapos que el rey le propinaba. Por último, al igual que la ninfa sufría de juanetes, Alfeo es tildado de “estevado” (v. 78), es decir, de tener arqueadas las piernas.

La visión de Aretusa en paños menores, a punto de bañarse en el río (vv. 93-96), enciende la lascivia de Alfeo quien la persigue con intención de poseerla, por lo que esta huye despavorida (vv. 133-136). Ante la imposibilidad de escapar, Diana “en curso líquido y blando / convirtió a la ninfa bella” (vv. 230-232). El poema termina, esta vez sí, con el consabido epitafio: “Aquí yace, ¡oh, pasajero!, / si es que sediento venís, / agua mucha y poco anís” (vv. 257-259).

A grandes rasgos, el dinamismo de la composición se nutre paradójicamente del abundante uso de figuras de repetición, como la anáfora (“Más hermosa me pareces” / “Más que el otro que de Juno”, vv. 121 y 129) o el paralelismo (“dé su vida a tus arpones, / dé sus fuerzas a tus manos”, vv. 155-156; “El diamante más lucido, / el más brillador topacio, / la más estimada piedra, / el más precioso guijarro”, vv. 161-1164). La meiosis será la gran protagonista de la composición y no solo afectará a los protagonistas, como ya se ha apuntado, sino que incluso las piedras preciosas serán sometidas a este proceso de desmitificación, al ser transformadas en guijarros mediante un proceso de rebajamiento (diamante-topacio-piedra-guijarro), como veíamos en el ejemplo anterior. También otros dioses, como Vulcano, serán reducidos a la categoría de vulgares artesanos a través del uso de diminutivos (“el maridillo de Venus, / el herrerillo Vulcano”, vv. 60-61), que remarcan el carácter burlesco del poema, diminutivos también esgrimidos, por ejemplo, en contra del cíclope Estéropo (“al Esteropillo y Bronte”, v. 249). Finalmente, abundan las alusiones eróticas, expresiones chocarrerías e incluso

malsonantes, que dotan al texto de un tono popular como se evidencia en los vv. 81 (“¡Ay, de puta...”), 97-98 (“Cata en carnes la moza, / no vio tanta nieve el marzo”), 109 (“Dándola un azote, dijo”), 171-172 (“pues he de seguirte, / aunque más me duela el bazo”), 173-174 (“De ti me tiene mi estrella / tiesamente enamorado”), 220 (“sus cuatro a la ninfa cuartos”), entre otros. Mitología e hilaridad se unen en un romance que no pudo más que a traer el aplauso del pueblo llano.

### 3. Conclusiones

El carácter burlesco y, en ocasiones, chocarrero de estos epilios choca radicalmente con el cariz elevado de las *Delicias de Apolo*, entre cuyas páginas se recogen poemas épico-laudatorios, didáctico-morales, amorosos y religiosos. La recopilación de las fábulas *de Adonis, Dido y Eneas, Apolo y Dafne y Alfeo y Aretusa* obedece, por tanto, a criterios mercantiles. Alfay, recurriendo al poder de la burla, pretende atraerse a un público amplio y heterogéneo –como se apunta en el “Prólogo al lector”– que le asegure pingües beneficios, pues, como es bien sabido, “dios es omnipresente y el dinero su teniente”.

### Bibliografía citada

- Alciato, ANDREA (1549), *Los emblemas de Alciato traducidos a rimas españolas*, Lyon, imp. Guillermo Rovilio, emblema 147.
- ALFAY, JOSÉ, ed. (1670), *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Imp. Juan Ybar.
- Arredondo, MARÍA SOLEDAD (2014), “De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje y el matrimonio”, *Edad de Oro*, 33: 163-77.
- BARRIOS, MIGUEL DE (1605), “Redondillas a la fábula de Venus y Adonis”, *Obras*, Bruselas.
- BONILLA CEREZO, RAFAEL (2006), “Propria, non aliena: los Donaires del Parnaso (1624-1625)”, *Lacayo de risa ajena*, Córdoba, Diputación de Córdoba: 67-73.
- , (2013), “El *Fabulero* de Francisco Nieto de Molina: estudio y edición crítica”, *Criticón*, 119: 159-234.

- BUEZO, CATALINA (1990), “*El sacristán fariseo*. Edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo”, *Criticón*, 50: 94-112.
- BUSTOS, EUGENIO (1986), “Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega”, en *Academia Literaria Renacentista, IV: Garcilaso*, coord. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca: 127-63.
- CÁCERES Y ESPINOSA, PEDRO DE (1592), “Discurso breve sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre, necesario para entendimiento de sus obras”, introducción a Silvestre, Gregorio, *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Lisboa, Imp. Manuel de Lira: 8-19.
- CACHO CASAL, RODRIGO, (2003) “El encomio paradójico”, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela: 103-228.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1983), “Las visiones de la muerte”, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia: 371-84.
- CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE (1999), *Fábulas mitológicas*, ed. Blanca Perinián. Viareggio-Lucca, Mauro editores.
- CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE (2003), “*Donaires del Parnaso*” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, ed. Luciano López Gutiérrez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (2015), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL (2007), “Redes y redecillas en la vida de unas pescadoras: sobre un motivo petrarquista en las *Soledades*”, *Góngora hoy IX. “Ángel fieramente humano”. Góngora y la mujer*, coord. Joaquín Roses. Córdoba, Diputación de Córdoba: 43-65.
- CORTES TOVAR, ROSARIO (2007), “Tratamientos paródico-burlescos de los mitos clásicos en la poesía española”, *Cuadernos de literatura griega y latina, Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*, 6: 59-86.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE (1998), *Fábulas mitológicas en España*, II, Madrid, Istmo.
- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO (2006), *Famoso entremés de Getafe*, Barcelona, Linkgua.
- JURALDE POU, PABLO (1979), “Alonso de Castillo Solórzano. *Donaires del Parnaso* y la *Fábula de Polifemo*”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 82: 727-66.
- KEEBLE, THOMAS (1969), “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios clásicos*, XIII, 57: 83-96.
- KLUGE, SOFIE (2013), “El epilio barroco: el *Polifemo* y su género”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, eds. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway. London, Tamesis: 155-70
- LARA GARRIDO, JOSÉ (1994), “Primera polarización: De la fábula mitológica a la sátira”, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de

- publicaciones de la Diputación Provincial: 202-10.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, LUCIANO (2003), “‘Notas’ a Alonso de Castillo Solórzano”, *“Donaires del Parnaso” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO (2010), “Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española desde Góngora y su *Fábula*”, *Ni amor ni constante (Góngora en su “Fábula de Píramo y Tisbe”)*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 21-56.
- Perutelli, Alessandro (2000), “El epilio”, *La poesía épica latina. Dalle origine all’età dei Flavi*, Roma, Carocci Editore: 49-82
- PINTACUDA, PAOLO (2002), “Andanzas de un romance de Dido y Eneas”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coords. Jesús Ponce Cárdenas; Isabel Colón Calderón. Madrid, Ediciones Clásicas: 3-14.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2001), *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto.
- , (2003), “EL MITO EN LOS ESPEJOS DE LA BURLA”, INTRODUCCIÓN A PANTALEÓN DE RIBERA, ANASTASIO, *OBRA SELECTA*, -ED. JESÚS PONCE CÁRDENAS, MÁLAGA, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA: 19-24.
- , Jesús (2009), “Acis y Galatea: pequeñas notas de tradición clásica”, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga: 101-57.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE (1999), “A un hombre de gran nariz”, *Obra poética*, II, ed. Alberto Blecua, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (2003), *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Ribadeneyra.
- SEZNEC, JEAN (1983), *Los dioses de la Antigüedad*, Madrid, Taurus.
- TERRY, ARTHUR (1956), “An interpretation of Gongora’s *Fabula de Píramo y Tisbe*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 33: 202-17.
- VILLALOBOS RACIONERO, ISIDORO (2008), “El vino en las letras españolas (Una aproximación histórico-cultural)”, *Cuadernos de estudios manchegos*, 33: 16-39.

### Rocío Jodar Jurado

Es becaria FPU en el Departamento de Literatura española de la Universidad de Córdoba. Licenciada en Filología Hispánica en el curso 2012-2013, ha cursado con posterioridad dos másteres (Máster universitario en Profesora de Educación Secundaria Obligatoria y Bachiller y Máster de Textos, Documentos e Intervención cultural) y actualmente afronta sus estudios de tercer ciclo en el Departamento de Literatura Española como becaria FPU del MINECO.



---

# MARCELLA TRAMBAIOLI

## SOR MARCELA DE SAN FÉLIX Y EL HUMORISMO CONVENTUAL

Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”

marcella.trambaioli@unipo.it

### Resumen

En el Siglo de Oro la mayoría de las mujeres que toman una pluma lo hace en ese espacio restringido y libre a la vez que es el convento. Lejos de resultar fuera de lugar buscar rasgos de humorismo en los escritos de monjas letradas como Sor Marcela de San Félix, la reseña y análisis del sutil —pero a veces incluso chocarrero y grotesco— humorismo que la hija predilecta de Lope de Vega y de la actriz Micaela de Luján gasta en textos poéticos y/o dramáticos para dirigirse a sus compañeras del claustro en distintas celebraciones festivas del calendario religioso o en ocasión de la profesión de una monja, nos revela una intrigante e inesperada faceta de un capítulo aún poco estudiado como el de la escritura femenina conventual del Barroco.

palabras clave: Sor Marcela de San Félix, escritura conventual, humorismo, grotesco

### Abstract

#### *Sor Marcela de San Félix and convent humour*

*In the Golden Age most of educated women who are able to write live in that both limited and free space that is the convent. Far from being inadequate looking for humor in the texts of nuns such as Sor Marcela de San Félix, Lope de Vega's daughter, the review and analysis of the humorous and grotesque in her poetry and theater written for her fellow nuns reveal an unexpected and interesting dimension of a quite unknown chapter of the Baroque Spanish Literature.*

*keywords: Sor Marcela de San Félix, convent literature, humour, grotesque*

En el Siglo de Oro la mujer que pretende tomar la palabra resulta incompatible con la construcción ideológica del discurso dominante, el cual prevé que el espacio doméstico sea el teatro exclusivo de las actividades femeninas, exalta el silencio como máxima virtud mujeril y establece que la instrucción de las jóvenes se limite a la doctrina cristiana con la lectura de textos devotos. Si bien hay escritoras laicas como María de Zayas y Ana Caro que alcanzan cierta fama y hasta se atreven a publicar sus obras, la mayoría de las mujeres que toman una pluma en el siglo XVII lo hace en ese espacio restringido y libre a la vez que es el convento. Por lo general, las monjas letradas suelen escoger la vida retirada del claustro para poderse dedicar a los estudios, escapando a un destino matrimonial aborrecido. Dichas mujeres cuando escriben, salvo casos excepcionales como el de Santa Teresa y de Sor Juana Inés de la Cruz, no ambicionan ningún reconocimiento público, a sabiendas de que casi seguramente nadie se lo otorgaría<sup>1</sup>, entre otras cosas porque ellas dirigen sus composiciones a un público limitado: el de las monjas hermanas con que comparten su encierro religioso, el de sus confesores que ejercen una estricta censura sobre sus escritos y, en algunas ocasiones festivas, el de los feligreses y familiares que pueden asistir a las representaciones teatrales.

Buscar rasgos de humorismo en los textos de una monja letrada no resulta fuera de lugar, dado que, al igual que en toda manifestación artística del Barroco, el tono y los temas festivos forman parte de las cuerdas literarias de sor Marcela de San Félix, hija predilecta, aunque ilegítima, de Lope de Vega y de la actriz Micaela de Luján, y, desde luego, no solo de ella<sup>2</sup>. Tampoco puede sorprender que esta muy peculiar Trinitaria descalza del convento madrileño de San Ildefonso descuelle precisamente en la escritura dramática, que no solo forma parte de su bagaje familiar, sino que es por tradición muy cultivada en los conventos de las Trinitarias, así como de las Carmelitas<sup>3</sup>.

Aun considerando que nos ha llegado solo uno de sus libros manuscritos,

---

1 A este respecto resulta emblemático que en la mencionada galería de escritoras que Lope inserta en el *Laurel de Apolo* no entren ni su hija Marcela, ni la propia Santa Teresa: “non credo vi potesse essere piena consapevolezza ai tempi di Lope del valore ‘letterario’ dei suoi scritti” (Profeti 2002: 53).

2 “Tampoco falta la nota irónica y hasta burlesca. Al describir escenas de la vida en comunidad, la religiosa demuestra poseer un sentido del humor bastante original” (Herpoel 1997: 208); Díez Borque (1988: VIII) destaca “su gran habilidad para el humor, ironía, preocupaciones domésticas en un plano de ‘proximidad realista’”.

3 Cfr. Baranda (2011: 1482); más en general, Herpoel (1997: 211) observa: “Siendo el teatro una de las principales formas de divertimento en el claustro –tampoco olvidemos su función educativa–, fue cultivado con asiduidad por algunas literatas y puesto en escena con gran entusiasmo por las demás hermanas”.

habiendo ella destruido los demás volúmenes junto con una autobiografía espiritual, obedeciendo a las nefastas indicaciones de su confesor<sup>4</sup>, los textos conservados muestran de sobra sus habilidades poéticas y su remarcable personalidad literaria. Y si bien, debido a su condición de monja y a las ocasiones festivas del calendario religioso para las cuales escribe, esperaríamos un tipo de comicidad conforme al concepto de eutrapelia, es decir la burla ingeniosa y el humor discreto (*urbanitas*), que Castiglione había preconizado en el segundo libro de su celeberrimo *Cortegiano*, aun adaptado a la estética barroca, cierto es que algunos escritos de sor Marcela lucen especialmente su pluma grotesca y satírica, y hasta otorgan, a veces, prioridad al aspecto lúdico y de entretenimiento con respecto a los contenidos y finalidades religiosos. De hecho, si el confesor le impuso la destrucción de gran parte de sus composiciones por algo sería<sup>5</sup>.

Hasta los *Coloquios espirituales* ponen al descubierto el extremado sentido teatral que sor Marcela había heredado del Fénix de los Ingenios. En *El Celo indiscreto*, la Sinceridad se burla en varias ocasiones del protagonista masculino<sup>6</sup>. En efecto, el Celo quedará desterrado de la casa del Alma, donde tiene que reinar la Paz. Además de echarlo preguntándole con sorna en clave costumbrista “si quiere coche, / caballo, mula o litera” (338, vv. 841-42) para marcharse, le echa en cara sus excesos correctivos imaginando lo que haría en tierras exóticas:

Y cierto que hará una obra  
de caridad muy acepta  
si fuese a ver si el Gran Turco  
pone el turbante a derechas,  
y a mirar si el preste Juan  
guarda en la risa modestia,  
y si las genuflexiones,  
con puntualidad atenta,

4 “Es razonable pensar que el tomo que se salvó de las llamas fuera el último que escribió sor Marcela cuando ya su edad madura le daba cierta autoridad y tenía un confesor de actitudes más abiertas” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 21).

5 “Parecerían muy fuertes algunas de sus bromas sobre la ineficiencia monástica, la tontería clerical y algunas de sus críticas a la corte” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 21).

6 Las editoras (348, notas a los vv. 229 y 425) subrayan oportunamente: “Sinceridad, aquí como en otras partes, habla con ironía”; “Alma le llama la atención a Sinceridad por buscar pleito a Celo o burlarse de él aunque sea en broma”; más en general, a propósito de este Coloquio, asientan: “es acaso el más animado, cómico, satírico y teatral de estas piezas. El humor apenas vela su condena mordaz de un vicio que afecta a todos los niveles de la sociedad” (1988: 46).

las hace como debería  
 el gran Tamorlán de Persia.  
 Y si no hacen estas cosas  
 con espíritu y decencia,  
 obra será meritoria  
 el quebrarles las cabezas (339, vv. 865-78).

La escritora, siguiendo las huellas paternas<sup>7</sup>, se proyecta en algunos de sus personajes alegóricos, atribuyéndoles algunas características personales. En el remate de los versos de este Coloquio, tanto el Alma como la Paz nos sugieren un autorretrato de Marcela ya mayor:

ALMA De los yerros del coloquio  
 pide perdón sor Marcela  
 para lo representado,  
 que está sin dientes y muelas.  
 PAZ Para lo escrito, que estaba  
 con gran dolor de cabeza,  
 además que ya, la pobre,  
 caduca como tan vieja (346, vv. 1123-130).

En este fragmento la viñeta de la mujer vieja y fea queda tan solo perfilada a través de la referencia a la falta de dientes, sin excesos de detalles caricaturescos en los que su padre no le iba a la zaga al mismo Quevedo (cfr. Trambaioli, 2015). Pero en otros casos el autorretrato grotesco se enriquece de semejantes rasgos.

Entre los romances en esdrújulos<sup>8</sup> descuella el titulado “A la miseria de las provisoras” que versa sobre el tema muy prosaico de la comida de las monjas<sup>9</sup>, vinculado a las tres provisoras –la propia Marcela, Mariana y Escolástica–, quie-

7 Sobre las estrategias y modalidades pictóricas con que Lope solía proyectarse en los personajes de las comedias que se representaron en contextos nobiliarios o en la propia corte madrileña, cfr. Trambaioli (2010).

8 “La historia del verso esdrújulo español está indisolublemente trabada con el nombre de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1540-610), el cual cedió –se dio, mejor dicho– [...] a la manía esdrújulista” (Alatorre 1922: 193), aclarando que su ejemplo está bien presente en algunas obras de Lope de Vega, especialmente la *Arcadía* y los *Pastores de Belén* (1922: 203).

9 “Events of daily life, including cooking and sewing, real estate transactions, rehearsals, medical emergencies, dissensions and communal resolutions, emerge from their words” (Arenal, Schlauf 1989: 227).

nes quedan retratadas como fieras sangrientas y/o mujeres tacañas y despiadadas también en otros textos burlescos. El yo paramimético, *alter ego* jocoso de la autora<sup>10</sup>, manifiesta su lástima a las “monjas desdichadísimas” del claustro (445, v. 9) por “tener la boca cual páramos” (v. 20) gracias a las tres hermanas provisoras, que adquieren una jocosa connotación siniestra:

Disponer a lo marcélico,  
repartir a lo mariánico,  
no lo aguardará un cernícalo,  
no lo sufrirá un galápago  
aunque tienen a Escolástica,  
que es viva como un relámpago,  
y guarda muy velocísima  
aunque sea un triste rábano (vv. 25-32).

Pero la escritora no se limita a mofarse de sí misma y de sus compañeras de oficio<sup>11</sup>, sino que consigue asimilar con malicia la dieta hiperbólica, a la que las provisoras someten a las demás monjas, a las penitencias de la vida espiritual, con una referencia a las enseñanzas bíblicas contra el pecado de la gula:

“Ensangosten los estómagos,  
que es un consejo jerárquico,  
y volarán ligerísimas  
a los celestiales tálamos.  
[...]  
Así nos enseña el Génesis  
el lastimoso espectáculo  
de aquella gula mortífera  
que nos hizo a todos lánguidos” (446, vv. 49-52, 61-64)<sup>12</sup>.

Adviértase que si por un lado, más allá de la burla, el asunto de la pobreza de los

10 El hecho de que se trata de un romance, no impide, por supuesto, que la propia autora recitara el texto en alguna ocasión festiva, sembrando en el mismo rasgos de parateatralidad.

11 “Su sátira más directa se dirige sobre todo a sí misma, a sus compañeras de oficios de autoridad y a las debilidades y los vicios de la comunidad trinitaria” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 39).

12 Las comillas se deben al hecho de que en el texto el fragmento resulta ser una cita de las compañeras provisoras; en la escritura de sor Marcela se producen semejantes juegos de perspectivas y voces que otorgan teatralidad a textos meramente poéticos.

conventos y la consiguiente penuria de provisiones es un hecho histórico bien documentado en la época<sup>13</sup>, por otro, se trata de una estrategia para endulzar las finalidades didácticas del “marcélico” teatro<sup>14</sup>.

Sin embargo, es en algunas de las ocho loas conocidas donde la comicidad y la pluma grotesca encuentran su cauce más apropiado, y los textos se revelan, con un irónico espejismo barroco, como un espacio de ingeniosa construcción metateatral. Como vamos a ver, dichos introitos presentan características análogas a las piezas del teatro breve profano, sin dejar de tratar con chanza aspectos y personajes de la vida del claustro. En realidad, se trata de loas entremesadas muy originales, cuya factura y peculiaridades se escapan a la tradicional clasificación de Cotarelo (1911: XXXII ss), retomada por Flecniakoska (1975), Huerta Calvo (1985: 50-51) y demás estudiosos, y que sin falta merecerían entrar en las historias y el canon de este género menor.

En “Loa sin título propio para coloquio navideño” [7], el yo paramimético, dirigiéndose a las monjas, se/les pregunta las razones de las loas en el mismo acto de pronunciar una:

¿qué es la ocasión y la causa  
que se hayan de echar las loas  
pudiendo estar ya dejadas,  
olvidadas, prohibidas  
por más de docientas causas?,  
que por ser cosa enfadosa,  
no me pongo aquí a contarlas (353, vv. 14-20).

Dejando en el tintero las razones de las posibles censuras de este género de teatro breve, en tanto que portavoz de una mujer bien enterada de las cuestiones teatrales coetáneas, recurre a continuación, en cierta medida, al tópico del *ubi sunt* en términos jocosos:

Todo envejece y se pudre,

13 “Los conventos femeninos dependían económicamente de rentas y de las dotes de las monjas; sus patrimonios generalmente estuvieron muy mal administrados y la penuria de las órdenes religiosas femeninas fue constante durante los siglos XVI y XVII” (Vigil 1986: 217).

14 “En su teatro [...] sor Marcela exalta la abnegación como virtud primordial. Las exageraciones lindantes con lo caricaturesco, las variaciones de tono y matices lingüísticos, las ingeniosidades y las parodias, animan y endulzan las lecciones dramático-espirituales” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 27).

todo se olvida y se acaba,  
 ¿y solo han de estar de pie  
 las loas? Cosa es pesada (vv. 29-32).

Según destaca Rico, “a la altura de 1617 las loas [...] habían desaparecido de las funciones ordinarias” por pesadas, enumerativas y nada originales (1971: 612), y no cabe ninguna duda de que sor Marcela intenta, a su manera, renovar el género presentando un tipo de metateatralidad anacrónicamente manierista, en que la escritora se retrae en el acto de estar concibiendo el prólogo<sup>15</sup>. En concreto, el *alter ego* de la autora simula no saber a qué santo encomendarse para elaborar su preludio navideño, haciendo de su atormentada elaboración el asunto del mismo. De repente, declara con presunta ingenuidad haber dado en el clavo, anunciando que se basará en una historia de las más trilladas del repertorio mítico, que es además un *leitmotiv* obsesivo del mito lírico paterno: “el robo de Elena”<sup>16</sup>. Me parece imposible que Marcela no lo escoja con malicia, a sabiendas de que todo el mundo en la época conoce y reconoce el llamado tema de *La Dorotea*. Pero, si bien con esta mención da por terminado su prólogo teatral –“Y con esto, madres mías, / ya la loa está acabada” (355, vv. 79-80) –, está claro que se trata tan solo de un pretexto festivo para seguir dando espacio a la voz autorial, quien, tras dar las gracias a Dios por haberle concedido la necesaria inspiración, se ampara detrás de una *excusatio propter infirmitatem* que hace hincapié en su deseo de complacer el auditorio convencional, de forma análoga a lo que Lope pregonaba en el *Arte nuevo*:

15 La actitud estética de sor Marcela en sus loas es análoga a la que Porqueras-Mayo identifica y analiza en los prólogos cervantinos: “El prólogo que triunfa y se aclimata en la literatura española con el Renacimiento, se torna *maniera* literaria, que gracias a las nuevas fuerzas del Manierismo, se desarrolla con inusitada originalidad. Las fórmulas tradicionales, cobran nueva vida, animadas por las tendencias manieristas que tienden a la desintegración: tensiones, ambigüedades, ironía, sorpresa, audacia, atraviesan las viejas fórmulas prologuísticas en busca de originalidad. Es típico del manierismo español la reflexión intelectualista sobre el arte en general. [...] Así se explica el prólogo al *Quijote I*, como una meditación manierista sobre el prólogo, para rebasarlo y desintegrarlo, y mostrar así el mismo proceso creativo del prólogo. La pintura está haciendo ya experimentos parecidos: el pintor se pinta pintando, y subraya así lo artístico y ficcional de su arte” (Porqueras-Mayo 1981: 77); “Casi no hay loa en que no mencione la monja escritora el esfuerzo que le cuesta crear las obras” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 64).

16 “Uno de los patrones épicos que Lope aprovecha mayormente es el de la epopeya clásica, es decir los poemas de Homero y Virgilio. En concreto, de todos los episodios correspondientes a este modelo antiguo, la materia de Troya es la que sobresale a lo largo y a lo ancho del *corpus* teatral urbano. El amor tumultuoso, con el fuego de la pasión desbocada, así como los desdenes y engaños de las mujeres no pueden dejar de remitir a la destrucción de Troya causada por el rapto de la bella Helena” (Trambaioli 2015: 43).

Humilde, pide perdón  
de todas sus ignorancias,  
y que admitan las suplicas,  
la voluntad de agradecerlas (355, vv. 105-108).

Y cuando ya parecería haber agotado todas las componentes retóricas del prólogo dramático, con ademán burlón sorprende a su público, conforme al principio barroco de la suspensión, contándole la anécdota de una monja que solía hablar con el Señor: “Esperen, madres, por Dios; / lo mejor se me olvidaba” (vv. 109-110). En la narración, la monja que sufre los arrebatos es, en realidad, un “alma preguntona, / curiosa y llena de tachas” (356, vv. 135-36), según la tilda la voz supuestamente divina; en efecto, quisiera conocer la enfermedad que padece don Francisco Jufiño, es decir, el confesor de las monjas trinitarias<sup>17</sup>. Pero la monja se queda sin respuesta, al tiempo que el yo paramimético se mofa de esta clase de hermanas fisgonas, así como de los éxtasis místicos, achacando a la comida excesiva las visiones y revelaciones ultraterrenales:

Con esto, la voz se fue,  
y la monja, de admirada,  
durmió diez horas de un golpe,  
porque estaba bien cenada,  
que aquestas revelaciones  
nacen de tan justas causas (357, vv. 151-56).

En otra loa [8], donde abundan los elementos carnavalescos, el yo paramimético, que es de género masculino, queda caracterizado en términos apicarados. Al principio del texto, dirigiéndose a las religiosas que forman parte del público de la representación a manera de *excusatio non petita*, anuncia: “con brevedad daré cuenta / de mi vida y mis trabajos”, y empieza por hacer un listado de sus achaques, con una acumulación caótica típicamente barroca que traza de su persona un retrato grotesco basado en lo bajo corporal<sup>18</sup>:

17 Explican Arenal y Sabat de Rivers en la nota al v. 811 del *Coloquio 3*: “dotor Jufiño: era, por lo que dice el verso siguiente (‘me oyera de confisión’) el confesor de las monjas. Aparece en otras composiciones” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 244).

18 Según Arenal y Sabat de Rivers (1988: 21), “Constituyen los versos más irreverentes y cómicos que salieron de la pluma de la monja”, destacando que Serrano y Sanz, 1905, 286, los censuró.



tengo grandes desconciertos  
 de tripas y de cabeza,  
 estoy hidrópico y tísico,  
 tengo modorra y viruelas,  
 sarampión, gota coral,  
 lamparones y sordera,  
 duélenme muelas y dientes,  
 tengo una quijada abierta  
 como lo dice este parche  
 que la cura y la remienda.  
 Tengo sarna de la fina,  
 tengo tiña que desuella,  
 hipocondria, tiriçia,  
 alferecía y paperas (361-62, vv. 19-32).

Tampoco olvida mencionar la multitud “de piojos, chinches y pulgas” (362, v. 37) que lo acucian debido a su pobreza. Dado que ya en la poesía burlesca del siglo XVI estos parásitos se emplean especialmente en la parodia de la belleza femenina<sup>19</sup>, y que tanto sor Marcela como las monjas espectadoras son mujeres, se crea sin más una ironía implícita acerca del género sexual de dicha máscara autorial. A este respecto, cabe advertir que el verso empleado es un romance en *-éa*, asonancia que evoca el nombre de pila de la escritora.

El yo sigue anunciando sus “males inauditos / y lastimosas tragedias” (vv. 43-44), pero con tono burlón confiesa que, para no afligir al auditorio, dará cuenta más bien de sus ilustres orígenes, siendo hijo de dos herejes, a saber, un judío y una bruja, lo cual no deja de resultar llamativo, considerando que esta loa está destinada a acompañar un coloquio redactado con motivo de la profesión de una novicia:

[...] descendió mi padre  
 y vino por línea recta  
 del más célebre rabino  
 que se halló en toda Judea.

19 Cfr., por ejemplo, la larga composición en tercetos encadenados «A la pulga» de Diego Hurtado de Mendoza, p. 3, vv. 10-11: “¡Oh pulga esquiva, fiera y porfiada, / enemiga de damas delicadas...!”; p. 5, vv. 86-92: “¿cómo osas tú llegar a aquel hermoso / cuerpo de mi señora a hacer daño? / Mientras el sueño le da dulce reposo, / presuntuosa tú, le estás mordiendo, / o vas por do pensallo apenas oso. / ¡Qué libremente estás gozando y viendo / aquellos bellos miembros delicados!”.

Mi madre no fue tan noble,  
 mas su vida fue tan buena  
 [...]
   
 Volaba por esos aires,  
 penetraba chimeneas,  
 grande bruja de Logroño  
 famosa en toda la tierra (vv. 55-66).

Es patente que en la escritura cómica de sor Marcela se produce el mismo fenómeno que atañe al teatro breve seglar, en el que se suelen presentar “los temas y motivos ideológicos censurados en la comedia”, para decirlo con Profeti (1988: 39).

Debido a que sus “santos padres” (v. 67) lo han dejado hundido en la miseria, se halla obligado a pedir el amparo de las torneras para que le den de comer. No obstante, creyendo que él es un poeta, las monjas le han pedido una loa para el Coloquio que se va a representar, por lo que, una vez más, el prólogo dramático se va construyendo delante del público en clave metateatral. La primera tornera, quien da cuenta de las circunstancias del espectáculo, le promete que, a cambio, “no comerá solo berzas” (364, v. 116). La segunda se encarga de sugerirle el estilo y el contenido del introito. Con respecto al primero, nos brinda una sintética preceptiva de este género de teatro breve en su desarrollo ‘a lo divino’:

mire que diga en la loa  
 unas sentencias perfectas,  
 unos conceptos muy vivos,  
 y que en dulces versos puedan  
 quedar muy edificadas,  
 muy gustosas y contentas  
 las madres que, aunque descalzas,  
 son por extremo discretas (vv. 125-32).

Con todo, la primera en transgredir dicha preceptiva es la propia Marcela, quien a menudo recurre a lo grotesco y otorga primacía a la dimensión lúdica frente a la edificación de sus compañeras del recinto monjil. En cualquier caso, tras gastar la citada broma sobre la orden religiosa a la que pertenecen la autora y su público, la segunda tornera pasa de la burla a las veras, exaltando la vida religiosa en la que la novicia tiene que ingresar fuera de la ficción.

A continuación el yo paramimético se refiere a la tercera tornera retomando el tono burlesco y definiéndola con un carnavalesco neologismo: “monjidiablo”

(365, v. 188), porque lo insta a que haga una loa: “tan acabada y perfecta, / que no la pudiera hacer / tan linda Lope de Vega” (366, vv. 194-96). Destaquemos que la explícita referencia al Fénix de los ingenios sirve para crear un jocoso contraste entre el famoso padre y el yo de los versos, irónica máscara autorial, quien declara no estar en condiciones de cumplir con el cometido asignado. Así, pues, este fragmento funciona como una irónica *excusatio propter infirmitatem* de la monja escritora, quien se ampara detrás de la autoridad paterna para “disculpar de antemano la intrusión en un dominio a todas luces masculino” (Herpoel 1997: 213) como es la escritura teatral<sup>20</sup>:

que en mi vida fui poeta,  
ni le ha habido en mi linaje  
por el siglo de mi agüela,  
ni jamás hice una copla  
ni sé qué tamaño tenga  
[...]  
Si yo no conozco a Apolo  
ni [a] aquellas ninfas o dueñas  
a quien apellidan Musas  
que influyen en los poetas (366, vv. 198-208).

El protagonista del introito sabe que su pretendida inhabilidad poética puede costarle la pérdida de la comida que las monjas suelen darle como limosna y, conforme a su tipo apicarado, se queja de que el hambre le haya forzado a aceptar el reto de escribir la loa mediante ridículas exclamaciones: “¡Oh lentejas desgraciadas! / ¡Oh desventuradas berzas!” (vv. 221-22).

La última parte del prólogo representa las acongojadas tentativas para producir un texto cualquiera, aunque sea disparatado, el cual, con el usual juego de espejos barroco, es el mismo que las monjas están disfrutando:

¿Que no supiera yo hacer  
una loa mala o buena?  
¿Que sea tan desgraciado,

20 “Como muchas otras escritoras de su época, sor Marcela utiliza las fórmulas de insuficiencia y humildad para fines en parte irónicos. Tilda su estilo de ‘grosero’ y ‘sin primor’ pero también se refiere, ufana, a su parentesco con Lope [...] A veces aludía a su ascendencia indirectamente por medio de una broma o negación sabiendo que sus hermanas monjas entendían muy bien el juego” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 9).

que tan poca maña tenga?

Quiero probar y empezar  
alguna copla siquiera.

[...]

¿Es posible que aun un verso  
me ocurra? ¿Hay tan gran dureza  
que no halle un consonante

con todas mis diligencias?

Ea, que va, y en mi ayuda  
todo el poetismo venga.

Aquí de Terencio y Plauto,

aquí de Lope de Vega,

que de lo antiguo y moderno

fueron luz de los poetas (367, vv. 239-44, 251-60).

Notemos que Marcela enmarca su escritura prologal en el género cómico mediante la cita de dos clásicos latinos, y, considerando que el yo paramimético de sus loas suele ser de género masculino, es posible que la mención de Terencio se vincule al hecho de que el personaje de los preludios de este comediógrafo era un joven, intérprete del autor (cfr. Flechniakoska 1975: 18-19). Como en el caso anterior, la alusión al Fénix parece asumir la irónica función de musa inspiradora, conforme a una inversión de género carnavalesca. Al mismo tiempo, remite al hecho de que sor Marcela, al contrario que otras monjas escritoras, puede jactarse entre líneas de haber tenido a un maestro muy diferente de Dios<sup>21</sup>, hecho que a su confesor no le debió de hacer ninguna gracia.

Una enésima declaración de fracaso le permite a la autora aludir, aunque sea de refilón, a la polémica anticulterana mediante la creación de festivos neologismos: “yo quisiera ser poeta / cultífero y criticaco” (367-68, vv. 270-71). De hecho, cabría preguntarse si estos dos adjetivos junto con el oxímoron destacado anteriormente, “monjidiablo” –que, dicho sea de paso, recuerda el neologismo que Lope inserta tanto en *La Dorotea* como en *El castigo sin venganza*<sup>22</sup>–, conlleven

21 Valentina Pinelo, monja agustina de origen genovés que vivió y escribió en el convento de San Leandro en Sevilla, estudiada por Luna (1997: 256), afirma al respecto: “no he tenido otro maestro que a dios, ni otros cursos que las siete horas canónicas, ni otra escuela y academia que el coro”; “se confería autoridad a sí misma de un modo distinto al de otras monjas escritoras que [...] se apoyaban en la autorización de figuras divinas y de personajes eclesiásticos” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 23).

22 Escribe Lope de Vega en *La Dorotea* (acto IV, esc. IV): “Julio: *Cultidiabloscos* es un compuesto de diablo y culto” (1987: 393); y en *El castigo sin venganza* (I, vv. 51-54): “Ricardo: Cierito que

un sutil juego anticulterano mediante el cual sor Marcela, detrás de su apicarado licenciado, esconde, al menos en parte, la figura del mal poeta y, de manera específica, del poeta culterano tan vituperado por su famoso padre. De ser así, destacaría su voluntad, muy barroca por cierto, de proyectar en el yo paramimético figuraciones heterogéneas.

Finalmente, el yo protagonista anuncia el Coloquio compuesto por la autora dejando bien claras las finalidades de su labor poética: “por el deseo que tiene / que las madres se entretengan” 368, vv. 289-90). Destaquemos que este objetivo declarado, que se repite una y otra vez en sus textos parateatrales<sup>23</sup>, posiblemente sea una de las estrategias para legitimar su autoría de cara al confesor<sup>24</sup>.

Otra loa, “A una profesión” [11], constituye la continuación de la que acabamos de comentar, dado que el yo protagonista resulta ser el mismo personaje apicarado y hambriento ya perfilado en el otro prólogo dramático; también la asonancia del romance es igual, en *-éa*. Tras rendir homenaje al “discretísimo senado” (391, v. 1) de las “madres y señoras” (v. 17), intercalando frases latinas que corroboran su condición estudiantil, la máscara autorial ofrece el vínculo metateatral entre los dos introitos:

Bien se acordarán que soy  
un licenciado poeta,  
que por ser tan conocidas  
no referiré mis prendas.  
Ya conté de mi prosapia,  
mi linaje y descendencia,  
de mi padre y de mi madre  
dije hazañas y nobleza (vv. 27-34).

Su tónica penuria material sirve para relacionarlo, al igual que en los demás prólogos, a la figura de las tres provisoras del convento, que describe en términos

---

personas tales / poca tienen caridad, hablando cultidiablesco, / por no juntar las dicciones” (1990: 104-05).

23 Cito otro ejemplo al azar, sacado de la loa [9]: “Iré con gusto notable / y ayudaré como pueda, / implorando al dios Apolo, / al Parnaso y sus doncellas, / para alegrar a esas madres / que tanto mi afecto llevan” (376, vv. 199-204).

24 “La autoría femenina tiene que ser legitimada como lo divergente, como la transgresión de la norma masculina. [...] También autoras religiosas utilizan estrategias para autorizar sus textos y legitimar su autoría” (Jung 2011: 188); sobre la relación entre monja escritora y confesor cfr. Myers (1992).

grotescos y con una variante del neologismo ya acuñado: “fieras / en lo crüel, en lo acervo / más que víboras”; “las mujeres más sangrientas, / monjidemonios” (392, vv. 54-56 y 62-63). Asimismo destaca que había ido al claustro para ofrecer la loa a cambio de comida, pero, a diferencia que en el texto anterior, se jacta de sus capacidades literarias, recurriendo de nuevo a su irónico vínculo con el Fénix:

tengo un jirón de poeta  
y me precio de discípulo  
de aquella fecunda Vega  
de cuyo ingenio los partos  
dieron a España nobleza (393, vv. 110-14).

Con un burlesco desdoblamiento de la máscara dramática de la escritora, el yo paramimético cuenta haber topado con la monja más despiadada de su comunidad, quien le niega la limosna auspiciada: “topé a la puerta / un león, un tigre hircano, / en fin, con una Marcela” (vv. 100-102); “aquella sierpe, / aquella áspera Marcela” (395, vv. 180-81); “la muy pelada” (396, v. 214). Su retrato poético se deforma aún más mediante neologismos que apuntan a su falta de caridad y su carácter agrio: “me respondió boquisesga, / boquiseca, boquiabrojos, / boquiespinas y asperezas” (394, vv. 120-22).

El resto del introito comprende un diálogo entre las dos figuraciones autoriales, quienes disputan sobre la petición del estudiante, y termina con una burlesca maldición del mismo, quien desea a las monjas que toda su comida se pudra y que ellas padezcan las peores enfermedades, de acuerdo con el gusto barroco por lo repugnante y bajo corporal:

Dios os dé hambre canina  
[...]  
Toda la demás comida  
se os vuelva amarga o salada,  
en el caldo halléis mil moscas,  
en los güevos, garrapatas,  
los higos despidan tierra  
y mil gusanos las pasas;  
en la cabeza os dé tiña,  
en las manos os dé sarna  
[...]  
todas vomiten sin tasa,

males de madre sin cuenta,  
lombrices, dolor de ijada [...] (396, vv. 227-53)

Bien mirado, lo que resulta más llamativo en esta loa, además de las imágenes repugnantes y violentas, es que la ocasión religiosa que origina el texto –es decir, la profesión de una novicia– se pase totalmente por alto. En este caso, pues, a sor Marcela se le va la mano, otorgando primacía a su pluma y a su propia máscara grotesca, y desplazando una actividad expresiva típica del discurso verbal del entremés, es decir la maldición<sup>25</sup>, al género del prólogo teatral.

Otra loa [9], compuesta al parecer a cuatro manos con una compañera del convento<sup>26</sup>, se construye con un efecto de caja china, ya que los primeros 128 versos, a cargo de Jerónima, funcionan como un introito dentro de la loa que introduce el diálogo disparatado entre esta y Marcela. Pese a los nombres femeninos, las dos máscaras de las escritoras hablan como si de varones se tratara.

Jerónima, en traje de estudiante, desempeña el rol del licenciado haraposo, nuevamente incapaz de componer la loa que se está representando:

soy estudiante que pasa  
de su tierra, que es Getafe,  
a estudiar a Salamanca,  
y, aunque pobre y mal vestido.  
su repunta no me falta  
de poeta, pero tengo  
la pobre cabeza vana,  
con lo cual no he conseguido  
lo que tanto deseaba  
de hacer una cosa nueva  
para alegraros la Pascua (372, vv. 48-58).

25 “La descarga agresiva entre los personajes tiene en la maldición una forma común, de ámbito familiar para cualquier oyente del Siglo de Oro, y que ofrece sin tapujos ni eufemismos una voluntad de rebelarse contra las situaciones injustas” (Huerta Calvo 1985: 47).

26 “Una de las amistades que haría sor Marcela en el convento y que, seguramente, tendría que ver con la seguridad en sí misma que fue adquiriendo como mujer y poeta, sería sor Jerónima del Espíritu Santo, una de las fundadoras del Convento de Trinitarias Descalzas de san Ildefonso. Durante sus muchos años allí, sor Marcela disfrutó no sólo de la amistad y compañerismo de las fundadoras como lo fue sor Jerónima sino que otra Jerónima se convirtió en la estrecha colaboradora de la poeta en el montaje y en la representación de sus obras” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 12).

Al principio de su monólogo se queja de los tiempos mezquinos en que le toca vivir, donde solo hay duelo e interés crematístico. Con todo, gracias a sor Juana, la provisora, en el convento no solo no falta de comer, sino que se ha celebrado el carnavalesco matrimonio “de rábanos y castañas / que estaba tan detestado / por los vientos que levanta” (372, vv. 42-44). Al igual que en otras ocasiones, la comida se asocia aquí jocosamente a lo bajo corporal.

Por su parte Marcela se define “un hombre de tantas letras” (374, v. 140), quien, tras citar a Cicerón y Estrabón a propósito del tema de la amistad, de manera paradójica se enfurece con su compinche solo porque este no le revela en seguida que le espera una fiesta en cierto convento. Está claro que se trata de un pretexto para que la monja escritora se divierta en deparar a su público un nuevo autorretrato grotesco, esta vez de acuerdo con las representaciones emblemáticas de la ira<sup>27</sup>:

Y si la cólera sube  
a las narices abiertas,  
rebosaré más latines  
que caben en una espuerta.  
[...]  
Estoy como una pimienta,  
echo por los ojos fuego  
y pólvora por las venas (375, vv. 159-66).

En el cierre, aludiendo a su vez a la provisora, también Marcela asume el papel de estudiante pobre, temiendo quedar sin comida: “que si se enoja sor Juana / corre gran riesgo la cena” (378, vv. 273-74), y termina con una cita en latín macarrónico de un hereje, Pierre Valdo, fundador de la secta de los valdenses. Tratándose de una frase desatinada –“Modorrorum opera mueca, bobolata sum” (v. 278)–, se puede justificar la peligrosa mención de este enemigo de la fe.

En dicha loa el público conventual halla mucha y variada cabida en los juegos de espejos metateatrales recurrentes en la escritura de la hija del Fénix. Jerónima en su tirada se dirige al auditorio de forma ambigua, una vez tildándolo de “señores” (372, v. 47), y luego más oportunamente de “madres” (v. 69). Más tarde, refiriéndose a los esfuerzos de Marcela para agradecer a las monjas hermanas, parece

---

27 “Ira. Donna giovane, di carnagione rossa, oscura, & perché appartiene a l’habitudine del corpo de gl’iracondi, come dice Aristotile nel sesto, e nono capitolo della Fisonomia, haver le spalle grandi, la faccia gonfia, gli occhi rossi, la fronte rotonda, il naso acuto & *le narici aperte*” [*el subrayado es mío*] (Ripa 1992: 201).



aludir a un célebre fragmento del *Arte nuevo* lopesco<sup>28</sup>:

porque el darlas gusto compra,  
cuando de dárselo trata,  
a costa de mil fatigas,  
porque aquesto no la cansa (373, vv. 81-84).

Marcela mantiene una actitud burlescamente oscilante hacia las compañeras del claustro, de alabanza y vituperio a la vez. Al enterarse de que Jerónima va a participar en una fiesta en el convento, exclama: “Dios me libre de empeñarme / con monjas de esa manera” (375, vv. 185-86), y más tarde afirma tajante: “No soy amigo de monjas” (376, v. 205). No obstante, a continuación se lanza en un panegírico de las Trinitarias que comprende irónicamente su propia celebración como escritora:

¡Oh, son unos angelillos  
como una alcorza y manteca!  
Son grandes amigas mías,  
siempre de honrarme se precian,  
y todas mis boberías  
las aplauden y celebran (376, vv. 193-98).

Pasa luego a exaltar a dos hermanas llamadas Inés: “las primeras / mujeres del mundo son / en virtudes y prudencia” (377, vv. 230-32), así como a la provisor: “que está gorda, / moza, hermosa y muy contenta” (vv. 249-50). En cierta medida este prelude dramático se puede asimilar, pues, a una loa de alabanza, “cuyo apogeo parece coincidir con los primeros años del siglo XVII”, según hace notar Rico<sup>29</sup>, siendo un producto híbrido (de disparate y de alabanza al mismo tiempo) que se aleja, con los demás ejemplos analizados, de las categorías canónicas de los prólogos teatrales coetáneos.

La loa “En la profesión de la hermana Isabel del Santísimo Sacramento” se halla a medio camino entre los textos con tono y contenido serio y los prólogos

28 En Rozas (1976: 182): “porque, como las paga el vulgo, es justo, / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 47-48).

29 “Tales ‘loas de alabanza’ [...] pudieron multiplicarse fácilmente porque contaban, al margen de la escena, con el respaldo de una tradición milenaria. [...] Desde los tiempos de Gorgias, los aprendices de retor [...] consagraron buena parte de su esfuerzo a ejercitarse en la técnica del elogio (y del vituperio correlato), nimiamente regulada en manuales de vario nivel” (Rico 1971: 613-14).

chocareros que acabamos de comentar, mezclando burlas y veras con un ritmo y un desarrollo muy enrevesados. El senado al cual se dirige el yo paramimético se constituye de “monji-serafines” (415, v. 3), convirtiendo ‘a lo divino’ el neologismo antes destacado. El *alter ego* de la autora sigue siendo el licenciado miserable:

yo soy un pobre estudiante  
tentado por ser poeta,  
cosa que, por mis pecados,  
me ha venido por herencia  
porque: *Qualis pater, talis filius* (vv. 9-13).

Como queda ya apuntado, el vínculo de la escritora al padre sigue garantizando, irónicamente, su autolegitimación a hacer versos.

Sigue un largo fragmento dedicado a comentar y exaltar la ocasión festiva celebrada, que termina con una sutil referencia autobiográfica mediante la cual la autora logra desdoblar su máscara poética:

Quisiera, por mi consuelo,  
el que la misma Marcela  
relatara de sí misma  
lo que hay en esta materia (417, vv. 86-89).

El tono burlón que retoma a continuación sirve para desviar la atención del público de un asunto personal tan delicado, y lo hace, como en otras ocasiones análogas, remitiendo a las cuestiones materiales del convento: la comida y la necesidad de ahorrar; en efecto, la madre ministra “bien quisiera que comieran, / pero que no se gastara” (417, vv. 95-96).

Tras lo cual, el yo de los versos en un largo fragmento se concentra de nuevo en la habilidad poética de la autora, así como en su relación con el público, exigiendo del mismo la máxima atención:

Ninguna se me divierta,  
ni me escupa ni me tosa,  
se me recoja o se duerma,  
que es tan sutil y delgado  
mi ingenio, que si bostezan  
o hacen acción semejante,  
se me perturba y enreda.

[...]  
 si oyese yo que respiran,  
 hagan cuenta que no hay fiesta (vv. 105-111).

Pese a que las Musas parecen asistirle, “una vino muy tosca, / mala Musa, Musa adversa” (418, vv. 133-34), por lo que se acongoja como en otras loas por la incapacidad de llevar a cabo su cometido: “pues ya mi ingenio me deja” (v. 145). Y aunque quisiera retomar el asunto principal –“Quiero volver a decir / las dichas de la profesa” (vv. 150-51)–, sigue preocupándose por las reacciones del auditorio y por sus propias debilidades y limitaciones:

¿no quieren estarse quedas?  
 ¿Concepción háse sentado?  
 Que perturbará si entra  
 a la mitad del coloquio,  
 que no será cosa nueva,  
 [...] embota el ingenio  
 si la vena se le cierra  
 [...]  
 Ea, consonantes tardos,  
 ea, gordas agudezas,  
 ¿por qué me desamparáis  
 en ocasión tan de veras? (419, vv. 153-57, 172-73, 178-81)

Pero la congoja deja el paso a la chanza, puesto que las provisiones de la madre ministra –“bollicos y rosquillas” (v. 194)– pueden remediar a su falta de inspiración:

Con esto confío en Dios  
 que en seis semanas enteras  
 habré compuesto una copla  
 con cuatro pies muy derecha (420, vv. 196-99).

Finalmente, la loa en la profesión de la hermana Isabel vuelve a su cauce temático y termina con unos consejos que sor Marcela dirige a la novicia a la espera de la representación del Coloquio compuesto para dicha ocasión.

A la luz de los ejemplos espigados de loas en que la monja escritora se esconde en parte detrás de un personaje masculino y/o trae a colación a Lope de Vega, apelándose al origen familiar de su inspiración poética, me parece que tiene toda

la razón Luna cuando afirma que “el prólogo de una monja es un género literario cuya estructura retórica está marcada por el conflicto entre autoría y autoridad”<sup>30</sup>. Con todo, entre burlas y veras el orgullo literario de sor Marcela rebosa de sus versos, dejando inscrita su autoría en los textos, más allá de las chanzas y del rebajamiento grotesco de su persona, y debió de ser una de las razones principales por las cuales su confesor no quiso que la mayoría de sus obras sobrevivieran y tuvieran una circulación extramuros.

En síntesis, sor Marcela de San Félix en el repertorio literario conservado es capaz de autorretratarse conforme a distintas figuraciones grotescas, u ocultarse detrás de máscaras ambiguas, de jugar cómicamente con el tema de la comida, a raíz de su oficio de provisoras del convento, de remitir con sorna a candentes cuestiones estéticas coetáneas, tales como el agotamiento de la loa dramática como género menor o la polémica anticulterana, e incluso de burlarse del delicado asunto de las apariciones divinas, a manera de contrapunto jocoso de la mística. Así, pues, el análisis, aun forzosamente parcial, del sutil —pero a menudo chocarrero— humorismo que sor Marcela gasta en textos poéticos y teatrales nos revela una intrigante faceta de un capítulo aún poco estudiado, como el de la escritura femenina conventual del Barroco, aun considerando que la monja escritora componía versos de forma exclusiva para el espacio cerrado del convento y para el peculiar horizonte de expectativas de su reducido público.

## Bibliografía citada

- ALATORRE, ANTONIO (1922), *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México.
- ARENAL, ELECTA; SCHLAU, STACEY (1989), “‘Leyendo yo y escribiendo ella’. The Convent as Intellectual Community”, *Journal of Hispanic Philology*, 13: 214-29.
- BARANDA, NIEVES (2011), “Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro”, *Compostella Aurea*. Actas del VIII Congreso de la AISO, eds. Antonio Azaustre Galiana; Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, III: 1477-84.
- COTARELO Y MORI, EMILIO (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I. Madrid, Casa Editorial Bailly

<sup>30</sup> Cito por Jung, 2011, 188.

Baillière.

- DÍEZ BORQUE, JOSÉ M<sup>A</sup> (1988), “Prólogo”, en Sor Marcela de San Félix, *Literatura conventual femenina. Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas*, ed. Electa Arenal; Georgina Sabat de Rivers. Barcelona, PPU: VII-IX.
- FLECNIAKOSKA, JEAN-LOUIS (1975), *La loa*, Madrid, S.G.E.L.
- HERPOEL, SONIA (1997), “‘Un mar de misterios’: la religiosa española ante la escritura”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 205-23.
- HUERTA CALVO, JAVIER (1985), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus.
- HURTADO DE MENDOZA, DIEGO (1989), *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández. Barcelona, Planeta.
- JUNG, URSULA (2011), “La monja escritora: posibilidades y limitaciones”, *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz; Marcella Trambaioli. Vigo, Ed. Academia del Hispanismo: 187-200.
- LUNA, LOLA (1997), “Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*. Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico: 243-79.
- MYERS, KATHLEEN A. (1992), “The Addressee Determines the Discourse: The Role of the Confessor in the Spiritual Autobiography of Madre María de San Joseph (1656-1719)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 69/1: 39-47.
- PORQUERAS-MAYO, ALBERTO, “En torno a los prólogos de Cervantes”, *Cervantes, su obra y su mundo*, ed. Manuel Criado de Val. Madrid, Edi-6: 75-84.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1988), “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro”, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo. Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música: 33-46.
- , (2002), “Introduzione”, en Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Firenze, Alinea: 7-98.
- RICO, FRANCISCO (1971), “Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta Parte* de comedias”, *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Kossof; José Amor y Vázquez. Madrid, Castalia: 611-21.
- RIPA, CESARE (1992), *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli. Milano, TEA.
- SOR MARCELA DE SAN FÉLIX (1988), *Literatura conventual femenina. Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas*, ed.

- Electa Arenal; Georgina Sabat de Rivers. Barcelona, PPU.
- ROZAS, JUAN MANUEL (1976), *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L.
- SERRANO Y SANZ, MANUEL (1905), *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, vol. II.
- TRAMBAIOLI, MARCELLA (2010), “Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas”, *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, eds. Inmaculada Osuna; Eva Llergo. Madrid, Visor Libros: 537-63.
- TRAMBAIOLI, MARCELLA (2015a), “Quevedo, Lope y la mujer fea”, *La Perinola. Revista Anual de Investigación Quevediana*, 9: 271-305.
- TRAMBAIOLI, MARCELLA (2015b), *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros.
- VEGA, LOPE DE (1990), *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- , (1987), *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Cátedra.
- VIGIL, MARILÓ (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI.

### Marcella Trambaioli

Ricercatrice (investigadora universitaria) de Literatura española en el Dipartimento di Studi Umanistici de la Universidad del Piemonte Orientale (Vercelli) y profesora de Literatura Española desde 2002. Se ha ocupado de aspectos de la poesía y del teatro de los siglos XVI y XVII (Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Moreto), de las guerras literarias auriseculares (Lope-Cervantes, Lope-Góngora), de la circulación de modelos poéticos y teatrales entre Italia y España (Ariosto, Guarini, Tansillo), y de la resemantización de los códigos literarios barrocos en los autores de la preguerra (Valle-Inclán, García Lorca, Max Aub). Ha realizado varias ediciones críticas de comedias auriseculares y ha llevado a cabo la edición anotada y el estudio del poema épico-narrativo lopesco *La hermosura de Angélica* de abolengo ariostesco.

---

**GIOVANNA FIORDALISO**

**DIVAGAZIONI SULL'UMORISMO:  
LA CAVERNA DEL HUMORISMO DI  
PÍO BAROJA**

Università degli Studi della Tuscia  
g.fiordaliso@unitus.it

**Resumen**

*La caverna del humorismo*, obra que Baroja publica en 1919, se presenta como una mezcla entre ensayo, novela breve y cuento filosófico: jugando con las herramientas típicas de la ficción, el autor une la reflexión filosófica al placer del contar –modalidad, esta, típica de su literatura–, para enfocar las etapas esenciales de la historia del humor desde un punto de vista literario. Una lectura detenida del texto nos permite enfocar la participación de Baroja en la discusión europea de principios del siglo XX alrededor del humor y del humorismo, en una etapa muy rica de su producción.

palabras clave: Baroja, *La caverna del humorismo*, humorismo, ensayo

**Abstract**

***Digressions on humour: La caverna del humorismo by Pío Baroja***

*Published in 1919, La caverna del humorismo is a hybrid text in which Baroja, playing with fiction, combines philosophical thoughts and the pleasure for telling, according to a typical mode of his writing, to retrace the steps that mark the literary history of humour. A deep analysis of the text allows us to identify the author's contribution to the European reflection of the first '900 on mood and humour, during the most creative years of his production.*

keywords: Baroja, *La caverna del humorismo*, humour, critical essay

Publicato nel 1919, *La caverna del humorismo* è, nella vasta produzione letteraria di Pío Baroja, un testo dalle interessanti caratteristiche tematiche e formali: si tratta di un'opera a metà tra il saggio, il romanzo breve e il racconto filosofico in cui l'autore, giocando e servendosi della *fiction*, unisce alla riflessione estetica e letteraria il gusto per la narrazione.

La critica ha dedicato a *La caverna del humorismo* solo sporadiche riflessioni<sup>1</sup>, concentrando la propria attenzione su articoli e saggi più celebri, quali il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, che apre *La nave de los locos* (1925); *La formación psicológica de un escritor*, discorso di ingresso alla Real Academia de la Lengua (1935); *El escritor según él y según los críticos* (1944) o *La intuición y el estilo* (1948), solo per fare qualche esempio.

L'elaborazione e la pubblicazione dell'opera meritano invece un approfondimento specifico, inquadrando, per cominciare, il testo nell'ambito dell'universo barojiano, ma non solo: una lettura attenta, che ne osservi la struttura e le sfaccettature del contenuto, ci permette di individuare il contributo dell'autore alla riflessione europea del primo '900 sull'umore e sull'umorismo, intesi come una modalità di approccio alla vita e una disposizione dell'animo che mettono l'accento sulla crisi e sulla dissociazione del soggetto, in quanto modi con cui "el individuo razonable duda de la razón" (Baroja 1919: 106).

Collocando l'opera al centro degli anni più creativi della produzione *barojiana*, il testo si rivela un'interessante formalizzazione teorica di quanto sperimentato nella sua narrativa, ma anche un'anticipazione di quanto esprimerà poi nel *Prólogo casi doctrinal*.

Una manifestazione dell'umorismo *barojiano* è infatti già riscontrabile nelle sue prime opere, in particolare nei due romanzi inclusi nella trilogia *La vida fantástica*: per struttura e ambientazione *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) prima, e *Paradox, Rey* (1906) poi, presentano quei tratti della satira e della farsa grottesca che Baroja riprenderà successivamente, mettendo in scena le contraddizioni della civiltà occidentale, amaramente criticata "con acusado contraste de elementos contrarios en situaciones contrapuestas por medio de la sátira más despiadada y el lirismo más tierno" (Basanta 1993: 26). Attraverso le avventure di cui Silvestre Paradox è protagonista, e che "retratan sin demasiada acrimonia la vida bohemia de Madrid, al modo de unos castizos *Papeles Póstumos del club Pickwick*" (Mainer 2012: 107), Baroja esprime in chiave giocosa e ottimista le sue idee: "[a Silvestre] la metafísica le parecía un lujo, la ciencia

<sup>1</sup> Ricordiamo in particolare: Evaristo Acevedo (1966), Biruté Ciplijauskaitė (1972), José Antonio Llera (2001), Antonio José López Cruces (2004), José-Carlos Mainer (2012), Carlos R. Saz Parkinson (2012), Gonzalo Sobejano (1975).



una necesidad, la religión una hermosa leyenda. [...] Reconocía el progreso y la civilización y se entusiasmaba con sus perfeccionamientos materiales, pero no le pasaba lo mismo respecto a la evolución moral; [...] no era demócrata y lo hubiera sido sólo de una manera: siendo muy rico y siendo muy noble” (Baroja 1987: 55). Al fianco di Silvestre, l’inseparabile Avelino Díaz de la Iglesia, con il quale conosce la fauna umana tipica della colonizzazione ottocentesca in *Paradox, Rey*: qui Baroja affronta umoristicamente “cómo los blancos se dedican a embrutecer a los negros” (Baroja 1987: 167) e presenta

un pintoresco saldo de la superchería patriótica, militar, científica del fin de siglo, representada por un millonario judío, un oficial mutilado, un retórico político francés, un ingeniero alemán y un flemático hombre de acción inglés, acompañados de una feminista y una excabaretera (Mainer 2012: 144).

Tra i testi elaborati dal Baroja maturo, invece, il *Prólogo casi doctrinal* è diventato un riferimento imprescindibile per conoscere le sue idee teoriche ed estetiche sul romanzo, in aperto dibattito con Ortega y Gasset: dibattito nel quale si inserisce *La caverna del humorismo* come un precedente, uno dei tanti interventi scritti in questi anni dall’autore basco in materia di teoria letteraria. In esso, Baroja commenta alcuni passi tratti dalle *Observaciones de un lector*, articolo che Ortega aveva pubblicato nel dicembre del 1915 ne *La lectura* e, più in generale, alle *Meditaciones del Quijote*<sup>2</sup>. Una risposta che viene comunicata per via apocripa, all’interno di un “apasionado debate intelectual” (Lanz 2007: 50) senza esclusione di colpi: dibattito segnato dalla presenza di molte voci e contraddistinto da nuovi approcci, indice della modernità e dell’apertura internazionale del pensiero barojano.

Occorre perciò osservare l’opera da più punti di vista: in primo luogo, all’approfondimento di uno stato d’animo si lega un elenco di temi tipici, condivisi con altri scrittori e intellettuali dell’epoca, spagnoli e non. La riflessione filosofica ed estetica sull’umorismo si apre infatti verso orizzonti diversi, che includono il rapporto tra egotismo e individualismo; la consapevolezza delle contraddizioni insite nella realtà; la percezione sempre cangiante e variabile della verità, che si sottrae a una definizione definitiva e globale; la relatività dei punti di vista e la considerazione del comportamento sociale dell’individuo, ridotto a una serie di

2 Si tratta di uno dei tanti articoli che Ortega y Gasset dedica a Baroja negli anni 1912-1915 e che confluiranno poi nelle *Meditaciones del Quijote*. In particolare, nelle *Observaciones de un lector*, Ortega illustra la sua “teoría del improprio” prendendo come riferimento *El árbol de la ciencia*, che classifica come opera filosofica.

ruoli schematici<sup>3</sup>.

Oltre a questo, l'autore basco concretizza in quest'opera la sua volontà di inserire l'elemento critico e riflessivo al centro della creazione artistica, seguendo un interesse che matura con lui nel corso del tempo e che lo porta a realizzare un proprio stile, una modalità personale di scrittura, nella quale critica letteraria e invenzione sono interconnesse, in linea con quei modelli e quelle fonti che ispirano la sua elaborazione teorica, perfettamente rispondente all'estetica di fine secolo, sia spagnola sia straniera. L'umorismo non è dunque semplicemente oggetto di attenzione teorica, bensì un vero e proprio modo, concreto, di intendere la scrittura e l'invenzione artistica, determinante di scelte tematiche e formali; un modo per instaurare una relazione originale con il lettore, coinvolto nella pratica eterodossa di un genere, quello del saggio critico, o di un sottogenere, la "crítica en forma de ficción poética" che, afferma Sobejano, "no sé si puede considerarse característicamente español, pero que cuenta en España con una tradición muy notable" (1975: 591). Ricordiamo con Mainer che per Baroja

cuando la redacción de novelas pasó a ser aquel divertido juego [...] a medias entre el folletín, el anecdotario y la historia pintoresca de España, la intimidad halló refugio en una serie de libros – *Juventud, egolatría* (1917), *Las horas solitarias* (1918), *Momentum catastrophicum* (1919), *La caverna del humorismo* (1919) – donde convergieron activamente los moldes genéricos del dietario, la sátira, la autobiografía y el ensayo, y donde lo personal se explotó con una singular y provocativa fuerza (2012: 232)<sup>4</sup>.

Sono gli anni, appunto, della sua "plenitud crítica" (Mainer 2012: 219-75): Baroja è un nome ormai affermato nel panorama letterario del tempo, grazie ai romanzi con i quali ha catturato l'attenzione della critica, ma con i quali ha anche saputo

3 Temi e preoccupazioni di respiro europeo: cfr. a questo proposito, tra i molti studiosi che se ne sono occupati: Inman Fox (1988), José-Carlos Mainer (1972, 1973 e 1988), José-Carlos Mainer e Jordi Gracia eds. (1997).

4 Libri che sono indice di una volontà di "desahogos personales que Baroja inicia en 1917, quizá por la convicción personal de una transitoria pérdida de interés por la narrativa no histórica y, más probablemente, por una necesidad de clarificar su postura personal en un doble debate: los generalizados enjuiciamientos de la obra finisecular [...] y el replantamiento que se hace de la significación de los intelectuales, a la luz de las polémicas entre aliadófilos y germanófilos" (Mainer 1983: 135). Non solo: sempre più urgente è la "previa búsqueda de interlocutor. [...] Baroja intenta encontrar en tiempos de confusión el lugar que corresponde a ese 'hombre humilde y errante' desde donde puede ejercer [...] 'este amor intelectual e inactual y esta sordera por lo presente', además de justificar de una vez por todas las fuentes de juventud espiritual de una obra" (Mainer 1983: 135). Cfr. anche Miguel Ángel García de Juan (2015) e José-Carlos Mainer (2012).

soddisfare i gusti del pubblico. Romanzi e saggi sono strettamente legati gli uni agli altri, essendo questi ultimi i metatesti dei primi, con tematiche integrate e talvolta spiegate, in un andirivieni concettuale e discorsivo al tempo stesso.

Come per *Azorín*, Gómez de la Serna e altri, la scrittura di Baroja tenderà a concretizzarsi in un testo frammentario, fortemente metacritico, dalla struttura aperta, costruita intorno a dialoghi e a scambi di opinioni legati all'alternanza di tre "operatori semiotici" (Krynsinski 1988: 45): la voce riflessiva del narratore, il monologo esplicativo del personaggio e la posizione strategica dell'autore. In questo modo, la rappresentazione della realtà, non più sottoposta a verifica come voleva il naturalismo, diventa isomorfa e isosemiotica rispetto alla voce riflessiva del narratore, che arresta il senso e interpreta ciò che appartiene all'ordine dell'evento. Il testo, di qualsiasi genere esso sia, può così diventare una sorta di breviario di estetica, grazie all'articolazione del sapere dell'autore, del narratore e del personaggio, scissi ma in costante dialogo l'uno con l'altro: nel caso specifico de *La caverna del humorismo*, "uno de los libros-clave para entender el arte de Pío Baroja" (Ciplijauskaité 1972: 249), l'umorismo e la riflessione che ne consegue permettono di raddoppiare ogni situazione, di minare e sovvertire le idee preconcepite ed ogni loro evidenza, destabilizzando il senso. Le forme 'deboli' del narrare diventano così le più congeniali ad accogliere variazioni e integrazioni, conseguenza di un tormentato pensare filosofico prossimo a quello delle forme 'forti' della finzione romanzesca: nell'uno e nell'altro caso, con una preferenza per l'anarchia del cumulo di materiali eterogenei, piuttosto che per la disciplina e l'ordine argomentativo, e per il commento dell'opera stessa dal suo interno, caratteristica, quest'ultima, inquadrabile come "prueba irrefutable de modernidad" (Serrano Asenjo 2001: 134).

### 1. *La caverna del humorismo: viajeros científicos nel tempo e nello spazio*

Osserviamo innanzitutto la componente fittizia del testo, secondo Sobejano un modo con cui Baroja "vivifica, varia y levemente noveliza las proyecciones de su pensar divagatorio. Pero no sólo le mueve este anhelo de variedad y prismática matización, tan concorde con su cuidado de nunca aburrir a los lectores: le anima también el propósito de apoyar la teoría abstracta sobre un muestrario concreto de paisajes y tipos" (Sobejano 1975: 595). Tutto questo è presente in questo libriccino dalla natura ibrida, che arriva così a stabilire qualche punto fermo nella seppur sfuggente e poco inquadrabile attività critica di Baroja in questi anni.

Il libro si articola in cinque parti: *Las conferencias en el museo de Humor Point*,

*Grandeza y miseria, De las n. raíces del humorismo, Acotaciones y disquisiciones, Bastidores del humorismo*, lungo le quali si intrecciano il livello fittizio, narrativo, e quello teorico, filosofico. In apertura, tre prefazioni-dedicatorie, il prologo e l'introduzione costituiscono la cornice entro la quale collocare il contenuto dell'opera e la sua finzione, che trovano così una loro ragion d'essere. Nelle soglie del testo, giocando con l'invenzione e l'immaginazione, Baroja stabilisce le coordinate concettuali entro cui muoversi, rappresentate da tempi e luoghi significativi (nello specifico, la modernità anglosassone e nordeuropea), ma prima di tutto da quegli elementi che sono essenziali nella creazione artistica: il sé, l'altro e la scrittura.

L'autore parla infatti di sé nelle tre dedicatorie iniziali, i cui destinatari sono figure archetipiche: nella prima, una giovane lettrice, "amable sirena" (1919: X) a cui offre "este licor, elaborado por mí con manzanas agrias y otros frutos ácidos de mi huerta" (1919: X); nella seconda, un "joven literato" a cui presentare le caratteristiche del libro in relazione a quanto scritto fino a questo momento: "Todos los escritores tenemos un ciclo parecido y vamos, tarde o temprano, a pasar por el mismo signo del Zodiaco. Yo ya he pasado por el de la novela, el del cuento, el de la crónica y el de la autobiografía. Ahora estoy en el de las teorías estéticas". (1919: XI); infine, un'ultima figura, "un cometólogo influyente" (1919: XII), allegoria di quel pubblico dal quale dipende la fortuna e la circolazione del testo e delle idee in esso contenute.

Con un atteggiamento provocatorio, muovendosi nel terreno della *fiction*, Baroja lancia una sfida: "Ya que ustedes prefieren el aire de las academias y de las universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?" (1919: XII-XIII). Questo l'obiettivo principale: burlandosi di chi crede di poter ingabbiare il sapere entro ambiti esclusivi e riservati, contro ogni forma di elitismo, Baroja rompe gli schemi, libera la creatività per far sì che questa possa fluire, come la vita, che "es azarosa y cambiante, es abierta y sin destino [...]": por eso, cada vez que Baroja pretende hablar de sus creaciones novelescas, [...] acaba hablando de sí mismo, de su propia vida" (Lanz 2007: 58).

Con il prologo e l'introduzione entriamo nel vivo della finzione: merita coglierne le caratteristiche per capire il profondo legame tra la riflessione concettuale e il livello creativo e immaginativo.

I protagonisti sono una "expedición de turismo científico" (1919: XV) che, nei pressi dell'Inghilterra, viene trattenuta perché sospettata di spionaggio: "la caravana turista se detuvo algún tiempo en el promontorio de Humour-point a visitar una gruta-museo que se pensaba inaugurar y que, a consecuencia de los sucesos de la guerra, no se ha inaugurado." (1919: XV). Le pagine che stiamo

leggendo sono gli appunti presi durante il viaggio dal professor Guezurtegui, personaggio misterioso e ambiguo, descritto in queste pagine come “hombre poco respetuoso” (1919: XVI), sulla cui personalità “hemos oído muchas versiones” (1919: XVII).

Come in altre sue opere, Baroja affida la parola a un trascrittore: già in *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, leggiamo le pagine scritte da una “recopilador de datos seguros, irrefutables e indiscutibles” (Baroja 1987: 16). Una figura quindi con la quale mediare il rapporto tra il sé e la storia narrata attraverso la finzione del ritrovamento di documenti, diari e manoscritti; in Baroja però l'espedito letterario è strettamente legato a quell'approccio alla soggettività che caratterizza la sua scrittura fin dai suoi esordi: la funzione preminente consiste nel creare l'illusione di mostrare l'individualità come se fosse il prodotto di un osservatore esterno oppure, come avviene in *Juventud, egolatría* (1917) e ne *La caverna del humorismo*, il desiderio di vedersi e studiarsi da tale prospettiva viene soddisfatto attraverso un esame delle critiche ai suoi lavori.

Si tratta comunque e sempre dell' “egotismo del experimentador que toma como objeto de su faena de laboratorio la propia persona” (Sobejano 1972: 529). Un nuovo modo di autorappresentarsi in linea con il clima, diffuso nei primi anni del '900 in tutta Europa, in cui la ricerca di sé si allontana dall'orizzonte della trascendenza e del mondo per ritirarsi in quello dell'esistenza individuale: una simile costruzione diventa così una palestra istruttiva nella quale modellare e perfezionare in larga misura il pensiero nei modi e nelle forme migliori.

Utilizzando lo stratagemma, antico quanto celebre, dell'autore-trascrittore, Baroja risolve così il problema della verosimiglianza, e quindi della credibilità, rendendo più palese il doppio gioco tra l'autore, responsabile della finzione, che viene così ostentata, e il lettore che, consapevole, ne condivide le regole e apprezza di essere coinvolto e messo sul medesimo piano dell'autore stesso<sup>5</sup>.

Ne *La caverna del humorismo*, una volta svelato chi sia il misterioso responsabile di queste pagine, la parola passa direttamente a lui, al professor Guezurtegui, che presenta i suoi compagni di viaggio: alcuni saranno semplicemente comparse silenziose, altri invece rivestiranno ruoli di maggiore importanza, in special modo se in rapporto dialettico, o in contrasto, con lui, come l'austriaco Schadenfrende; il tedesco Werden, professore di Heidelberg; lo scandinavo Nissen; lo scozzese Savage.

La “caverna-museo”, luogo esemplare nel quale approfondire e articolare una riflessione estetica e filosofica sull'umorismo, è un ambiente misterioso. In essa si

5 Cfr. a questo proposito lo studio di Cessi Montalto (1981) e quello di Rivas Hernández (1998) su questo tipo di costruzione nelle opere di Baroja.

trovano a viaggiare, in questo itinerario tutt'altro che improvvisato, personaggi di varie nazionalità (spagnoli, italiani, russi, inglesi, austriaci, tedeschi): i rappresentanti del Vecchio mondo, insomma, “los pueblos de la city y de los arrabales de la vieja Europa” (Sobejano 1975: 599), guidati da Chip, “una figura delgadita vestida de frac y corbata blanca”, (1919: XXIV), una sorta di cicerone che mostra al gruppo i vari luoghi in cui si articola la caverna, indicando in particolare una variegata e complessa umanità, che convive con strane creature. Chip si presenta come “un poco gnomo y un poco diablo. Soy de origen vasco y mi nombre verdadero es Chipi, que algunos dicen Chiqui. Uno de mis antepasados estuvo empleado en la cueva de Zugarramurdi hace cuatrocientos años, cuando aún se creía en la brujería” (1919: XXV).

Guidati da Chip, i viaggiatori si trovano a godere di una serie di visioni: affacciandosi a una finestra, vedono il Mediterraneo da una parte, l'Atlantico dall'altro; salendo fino all'osservatorio, il cielo e le stelle; e ancora, luoghi magici e incantati quali Venezia, Roma, Parigi, Londra. La mèta finale è poi la sala della “Gran locura humana”: “en ella todo es confuso, absurdo y sin sentido lógico” (1919: XXXIII); popolata da “diablillos, duendes burlones y de mala sombra, aparecidos en forma de liebre, brujas con escobas, que luego se convierten en gatos, lamias y trasgos” (1919: XXXIII), ma anche, insieme a questa natura assurda, da

hombres absurdos, los iluminados, los adivinadores, los inventores de fantasías y de naderías, los que encuentran una nueva solución para la cuadratura del círculo y el movimiento continuo; ahí hay un gran departamento de artefactos que no funcionan y otros que funcionan poco, pero que son tan útiles como el órgano de los gatos inventado por el padre Kircher... (Baroja 1919: XXXIV-XXXV).

Lo stratagemma narrativo del viaggio vissuto da vari personaggi, riuniti nella caverna dell'Humour-Point, è dunque il modo con cui presentare idee giocando con i diversi punti di vista, mettendo a confronto posizioni teoriche diverse, ma soprattutto “para comunicar a este breviarío de ideas estéticas [...] esa impresión de internacionalismo decadente tan adecuada al momento histórico” (Sobejano 1975: 601).

Il titolo del libro, afferma Sobejano, ha in sé il carattere dell'antitesi e rende l'idea della complessità concettuale che Baroja intende sviscerare:

‘caverna’ y ‘humorismo’ integrarían una paradoja si se piensa que ‘caverna’, ‘cavernoso’, evocan una profundidad lóbrega y que en la caverna de Trophonius (mencionada, entre otras espeluncas, por Baroja) los que entraban perdían la facultad de reír.

‘Caverna’, sin embargo, responde bien a la intención del teorizador: sugiere el mito platónico de las sombras de las ideas proyectadas sobre el fondo del encierro terrestre, y proporciona conveniente morada al doctor Guezurtegui. [...] Por otra parte, si la cumbre del Parnaso era el empíreo de los poetas y retóricos favorecidos por Apolo, nada más sensato que instalar el humilde y humanísimo reino del humorismo en el humus, dentro de la tierra material y materna (1975: 601).

Merita approfondire quanto affermato fino a questo momento.

Chip dichiara: “Mi castellano será un tanto de Zugarramurdi” (1919: XXVI). La località navarra viene menzionata più volte in queste pagine iniziali, alludendo alle sue grotte e alla caccia alle streghe, qui realizzata nei primi anni del XVII secolo<sup>6</sup>. Baroja inserisce in questo modo il riferimento a episodi storici locali, che sono sempre lo spunto per creare luoghi e mondi diversi dalla realtà, ma anche per stabilire un legame tra tradizioni apparentemente molto lontane tra loro. La finzione inquadra e contestualizza così quanto sta a cuore a Baroja in questi anni: vi è da un lato il suo bisogno di difendersi dalle critiche mosse nei suoi confronti da Ortega y Gasset, a cui verrà riservato un piccolo spazio all’interno della prima parte del testo, come vedremo; per farlo, esce dai confini nazionali e si include in una comunità ampia, moderna, all’avanguardia, europea, citando e menzionando proprio quei modelli europei che sostengono la sua elaborazione teorica.

Se, come afferma Corrales Egea, Baroja “interpone entre sí mismo y el mundo un lente de observador, creando distancia” (1961: 189), tale distanza può e deve essere inquadrata per trasformare e riordinare tempo, spazio, personaggi, mondo rappresentato, prendendo l’abbrivio dalla tradizione anglosassone sull’umorismo, a cui si unisce quella specificatamente ispanica. Dando la parola ai vari personaggi, le cui idee vengono sintetizzate e commentate sempre da Guezurtegui, ascoltiamo perciò le varie opinioni sull’umorismo: tutte tessere di un *puzzle* che viene assemblato e riordinato dal professore, con l’intento non certo di fare ordine, quanto semmai di dare voce a una tendenza eccentrica, discontinua, centrifuga, in linea con quanto si sta realizzando nel resto d’Europa.

## 2. Divagazioni sull’umorismo

Negli anni in cui, all’inizio del ‘900, si assiste a una proliferazione e a una concentrazione di studi sul comico, sul riso e sull’umorismo, l’originale proposta

<sup>6</sup> Cfr. a questo proposito il racconto di Baroja dal titolo *La dama de Urtubi*, pubblicato nel 1916 e poi raccolto nei *Cuentos* (1966).

di Baroja consiste quindi nel trattare l'umorismo come materia da romanzare e intorno a cui inventare, oggetto di un libro in cui forma e contenuto sono inscindibili: leggiamo così un racconto nel quale alcuni personaggi esprimono i propri pensieri, facendosi portavoce dell'idea di umorismo tipica del proprio paese, anche se "ninguno de estos personajes encarna el humorismo de su país: algunos disertan sobre él, pero ninguno lo encarna. Parece más bien como si allí estuviesen para, al fin, aprender a ser humoristas" (Sobejano 1975: 598).

È ancora una volta un modo per disobbedire a un modello, per superare le aspettative legate al significato allegorico, rifacendosi e ispirandosi all'atmosfera di quegli anni critici:

Hay algunos rasgos, como la tendencia semialegórica, la curiosidad por describir fenomenológicamente el humorismo, la extravagancia de la fabulación, y la atmósfera cosmopolita, que deben ser relacionados (estamos en el año 1919) con la convulsión de la Gran Guerra ante todo, y luego, con sintonías varios de aquellas fechas (Sobejano 1975: 598).

Alla luce di tutto questo, è comprensibile quanto la *fiction* de *La caverna del humorismo* sia tutt'altro che superflua e abbia in realtà un suo perché nel desiderio di Baroja di allontanarsi dalla scrittura strettamente saggistica per dedicarsi pienamente alla creazione letteraria, realizzando la sua personale modalità con cui inserirsi nel dibattito di inizio secolo sull'umorismo. Sebbene Saz Parkinson, in un volume dedicato alla scrittura saggistica di Baroja, definisca il libro come una anomalia all'interno della produzione dell'autore, "una excepción fascinante y enigmática entre las colecciones de ensayos de Baroja" (Saz Parkinson 2012: 126), crediamo che sia possibile coglierne l'unicità contestualizzandolo nell'atmosfera europea di inizio secolo e inserendolo nel crocevia di letture e di influenze che segnano la scrittura *barojiana*.

Nelle pagine che stiamo leggendo, la penna del professor Guezurtegui dà indicazioni su come è pensato e costruito il testo: "Se puede estar contra los filósofos y sus sistemas de dos maneras; una, cuando se niega sus sistemas y no se opone a ellos nada, otra, cuando se niega sus sistemas y se inventa enfrente otro sistema. Esta manera es indudablemente la más fuerte..." (1919: 121). È questa modalità forte quella che Baroja sta costruendo: spostiamoci perciò adesso sul versante strettamente dottrinale per cogliere in che modo la riflessione sull'umorismo si articola in modo sistematico, elencando teorie, citando autori e filosofi, formulando definizioni e asserzioni per arrivare a inquadrare la differenza tra umorismo e retorica, che appare come la principale preoccupazione di Baroja,



anche se, afferma sempre Guezurtegui, “la materia que intento encerrar bien se me escapa” (1919: 240).

Con questa consapevolezza si affronta perciò l'approfondimento di una problematica alquanto sfuggente: l'umorismo non è mai stato studiato e approfondito con esattezza scientifica poiché, dice Baroja attraverso le parole di Guezurtegui, “muchas razones puede tener esto; una, el que los fenómenos psicológicos sean más difíciles de penetrar, más complicados que los biológicos; otra, el desdén y el apartamiento que nuestra época de ciencia positiva ha tenido por los hechos psicológicos” (1919: 51).

Le coordinate entro le quali focalizzare la questione sono perciò chiare: si tratta di un fenomeno di natura psicologica, sul quale hanno teorizzato in molti e da tempi remoti, dato che “hay una relación estrecha entre la antigua idea del humorismo médico, predominio de ciertos humores, y el humorismo literario” (1919: 57).

Per far sì che la teoria sull'umorismo venga elencata e discussa in queste pagine, nella prima parte del libro il gruppo di viaggiatori si trova ad assistere ad alcune conferenze. In particolare, due sono quelle riportate direttamente e poi commentate in solitudine da Guezurtegui: la prima è quella dell'austriaco Schadenfrende, nome fortemente connotativo<sup>7</sup>, che si sofferma sull'etimologia di “umore”, aprendo, dice, “una pequeña digresión filológica” (1919: 40). Vediamo così entrare in relazione “humour”, “homo”, “hombría y humildad, humanidad y humorismo”, che “proceden en el lenguaje del mismo origen cenagoso y terrestre” (1919: 40); a questa digressione si unisce l'esplicitazione di una serie di considerazioni sull'umorismo, che sembra sfuggire a qualsiasi tentativo di definizione. Schadenfrende interpreta l'umorismo alla luce dell'individualismo:

Vamos a formularnos esta pregunta: ¿Es todo egotismo en el arte? Yo creo que sí. En el arte y en gran parte de la ciencia la base es el egotismo, el individualismo. Para mí no hay nada absolutamente objetivo, mas que algunos métodos de la ciencia, como, por ejemplo, la estadística. En la filosofía y en el arte no hay objetividad posible (1919: 43).

Hombrismo y egotismo; de aquí no podemos salir. El hombre es la medida de todas las cosas. Los datos de nuestra conciencia son tan subjetivos como nuestras proyecciones. (1919: 45)

---

<sup>7</sup> Il termine tedesco *Schadenfreude*, che viene utilizzato come prestito in molte lingue, indica infatti il piacere provocato dalla sfortuna altrui, o il compiacimento malevolo: un sentimento connotato negativamente.

La caverna, ambiente ideale nel quale riflettere sull'umorismo, diventa un luogo dalla creativa arbitrarietà: spazio privilegiato, quindi, nel quale si intrecciano esperienze diverse, grazie alle quali è possibile entrare, non a caso, nel mondo delle idee. Nietzsche e la filosofia tedesca, esplicitamente menzionata da Schadenfrende, aprono la strada per soffermarsi, ancora nelle parole di quest'ultimo, su "Egotimus, Idealimus", titolo, non a caso in tedesco, del secondo capitolo di questa prima parte, nel quale si cominciano a elencare una serie di punti-chiave.

La seconda conferenza menzionata è quella tenuta dal tedesco Werden, che definisce l'umorismo a partire dalla fantasia, distinguendo tesi, antitesi e sintesi e classificando le teorie sull'umorismo in tre gruppi: "teorías basadas en la degradación, teorías basadas en el contraste y teorías basadas en la superación" (1919: 69). Tra queste due conferenze, i commenti e la riflessione di Guezurtegui: "El doctor Schandefrende ha seguido desarrollando este punto; pero no ha dicho después a mi entender nada nuevo" (1919: 49). Così si chiude il secondo capitolo e il seguente si apre con il monopen­siero di Guezurtegui: "A pesar de la conferencia del doctor Schadenfrende – dice en su fantástica memoria el doctor Guezurtegui – no se nos ha aclarado absolutamente nada la idea del humor. Nos falta el sistema. No tenemos ni el instrumento de observación, ni el de caza" (1919: 50). Dal momento che l'autore di questi appunti apparentemente disordinati è uno studioso, il suo obiettivo sarà proprio quello di individuare un sistema, mettendo in relazione i principali protagonisti che nel corso del tempo si sono espressi sull'umorismo: Lipps, Richter, Bergson, Kant. Qualsiasi proposta teorica sull'umorismo è tuttavia parziale e tutt'altro che esaustiva. Alla luce di quanto ascoltato e letto, Guezurtegui arriva a elencare

nuestras proposiciones con relativa timidez:

A. Hay tantas formas de humor como humoristas han existido.

B. Esto no quita para que el humorista tenga rasgos comunes que le dan un carácter inconfundible.

La proposición de que hay tantas formas de humor como humoristas han existido parece una proposición cierta. Humorismo quiere indicar algo orgánico, personalísimo, inaprendible, que oscila entre lo psicológico y lo patológico (1919: 56-57).

Dietro ogni asserzione, nella scelta di ogni parola, utilizzata mai casualmente, si include un mondo in cui ironicamente vengono stratificati e mischiati livelli e approcci diversi, che vanno dalla speculazione filosofica alla teoria medica sugli umori, dall'estetica all'arte e all'antropologia: una complessità, quella del sapere *barojiano*, che ci dà la misura della modernità e della consapevolezza etica ed

estetica con cui costruisce la sua opera e con cui dibatte l'oggetto del libro.

Alla teoria, si unisce sempre il risvolto pratico: i personaggi si trovano ad assistere a un vero e proprio “viaje al Parnaso del humor” (1919: 138) nel secondo capitolo della terza parte, dal titolo “La procesión de los humoristas”, a parziale smentita di chi sostiene che la patria dell'umorismo sia sempre stata la letteratura inglese.

Anche questa asserzione viene dibattuta in queste pagine:

¿El humorismo es sólo germánico, como afirma Taine? La cosa es un poco obscura. Lo que sí se puede decir es que la forma germánica, sobre todo la inglesa, del humorismo es la más sobresaliente, la más significativa en la época moderna. [...] Yo creo que el humorismo no es privativo de ninguna raza; es más bien una característica individual que se da entre gentes de sensibilidad aguzada y en medios de cultura avanzados. [...] Quizá se podría decir que es principalmente atlántico (1919: 240-41).

Oltre all'umorismo inglese e tedesco, esiste invece, secondo quanto afferma Baroja in queste pagine, una modalità spagnola, una russa, una italiana, ma le origini dell'umorismo sono riscontrabili già nella letteratura classica: sfilano dapprima gli umoristi greci, poi i latini; seguono gli italiani, gli spagnoli, i francesi, gli inglesi, i tedeschi e i russi. Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Rabelais, Molière, Dickens, Carlyle, Swift, Sterne, Thackeray, Hoffmann e molti altri ancora sono gli esponenti di un umorismo europeo: che cosa hanno in comune autori tanto diversi?

Muovendosi progressivamente nel tempo e nello spazio, toccando questioni relative alla retorica, alla fantasia e all'immaginazione, ma anche agli umori, allo stato d'animo proprio di ogni paese e determinato dalla natura e dal clima, si delinea una fenomenologia dell'umorismo, sintesi di contrari, “contra-actitud literaria” (1919: 123), “tendencia proteica, anarquista, informe” (1919: 123), contrapponendo umorismo e retorica:

La obra del retórico es una obra cepillada, lustrosa y sin poros; la obra del humorista es informe, incompleta y porosa. La una está en un tiesto esmaltado que la aísla del ambiente, la otra en un tiesto de barro penetrado por las corrientes osmóticas de dentro y de fuera. La del retórico comienza y acaba a su tiempo, la del humorista ni concluye ni empieza. La una parece un producto más de cultura, la otra un producto más de naturaleza; la una es un poco la melodía de la música clásica, la otra esa melodía infinita que quiso implantar Wágner y que siendo una cosa buscada nos parece una mixtificación (1919: 99).

Riconosciamo qui il lessico *barojano*: focalizzata in diacronia, la scrittura saggistica di Baroja mostrerà quindi delle costanti che sono diretta conseguenza del profondo vitalismo e della sua concezione radicale della vita, legati all'influenza di Nietzsche e Schopenhauer, ma non solo. Le sue idee teoriche, che diventeranno celebri nel *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* del 1925, sono già al centro di un acceso e intenso dibattito negli anni in cui compone *La caverna del humorismo*, occasione per riportare e approfondire tutto ciò entro i confini del proprio paese, mettendosi però sempre in dialogo con i protagonisti del panorama internazionale del tempo.

### 3. *Observaciones de un lector*

Facciamo dunque un breve riferimento al dibattito che vede protagonisti Baroja e Ortega y Gasset e che trova una specifica collocazione ne *La caverna del humorismo*.

L'ottavo capitolo della prima parte è dedicato, come già accennato, alla lettura e al commento dell'articolo di Ortega y Gasset: la scena viene preparata mostrando uno dei personaggi, non a caso lo spagnolo Paco Luna, intento a prendere "de su maleta un artículo de J. Ortega y Gasset" (1919: 73) per consegnarlo al professor Guezurtegui e sottoporlo al suo giudizio. Richiamando alla memoria celebri scene in cui le pagine che si commentano sono fisicamente presenti nella diegesi, e in cui la lettura e il commento collettivi di un testo rappresentano una pausa narrativa e rivestono un ruolo centrale, il capitolo viene costruito riportando il dialogo tra alcuni personaggi impegnati in considerazioni riguardanti l'articolo in oggetto, dato che vi si trova "en parte sintetizada la tesis de la degradación y el rencor como productores de la novela picaresca. Se ha comentado este artículo, porque la novela picaresca tiene relaciones con el humorismo" (1919: 73). Le motivazioni saranno in realtà altre, come vedremo, riconducibili alla critiche mosse da Ortega y Gasset nei confronti delle opere pubblicate fino a quel momento da Baroja.

Non si tratta semplicemente di far assumere una dimensione patriottica alla riflessione sull'umorismo, riportando in Spagna un dibattito europeo. Il Baroja-scrittore, commentato da Ortega y Gasset nel suo articolo del 1915, sceglie di nascondersi dietro i suoi personaggi per riservare al pensatore madrileno lo stesso trattamento, portando però il tutto nel terreno della *fiction*:

Sin duda, la importancia del debate entre ambos autores, aparte de la trascendencia de las ideas que cada uno aporta y la defensa del modelo literario en que cada uno se incardina (Ortega escribe un ensayo filosófico sobre la novela; Baroja utiliza la técnica del relato en su respuesta), radica en el propio hecho de que [...] se produzca una

voluntad teorizadora por ambos autores (Lanz 2007: 62).

Due sono i postulati che diventano oggetto di discussione in questo ottavo capitolo, letti nelle pagine di Ortega y Gasset: “Durante los últimos tiempos de la Edad Media, coexisten dos literaturas en Europa que no tienen apenas intercomunicación: la de los nobles y la de los plebeyos” (1919: 74); di conseguenza, la contrapposizione tra “tema humilde” e “tema altisonante y noble” (1919: 79). Vediamo così il Baroja-critico letterario, che commenta il *Quijote* e il *Lazarillo*, tira in ballo Velázquez per arrivare a contestare le affermazioni di Ortega y Gasset, attraverso le parole di Guezurtegui:

- La copia es crítica y no creación, dice Ortega y Gasset; yo no lo creo. No creo que se pueda copiar simplemente en el arte, sin poner algo. [...]
- En la tesis de Ortega y Gasset, está ese dualismo, tan español, de lo real y de lo irreal, de lo material y de lo espiritual, de lo noble y de lo plebeyo. Si fuera verdad lo que afirma Ortega, pintar un mendigo sería arte bajo, y pintar un caballero arte noble. Yo no lo creo así; para la pintura todo es noble (1919: 85-86).

La posta in gioco è molto alta dato che, partendo dal romanzo picaresco, viene messo in discussione il concetto e la categoria estetica di realismo, al centro del dibattito portato avanti da Baroja e da Ortega y Gasset in questi anni, in diverse occasioni:

- Considerar el realismo como copia servil me parece una noción completamente falsa. En resumen, ¿cuáles son sus conclusiones sobre el artículo de Ortega y Gasset?
- Nuestras conclusiones son: Primera, que no sabemos si Ortega y Gasset tiene razón o no en su tesis aristocrática, que creemos que no. Segunda, que, aunque la tuviera, nos parecería poco filosófica y de un carácter demasiado dogmático su enemistad contra la literatura que él llama plebeya, porque todas las cosas pueden ser necesarias en la naturaleza y en el arte. Tercera, que no creemos que sólo en la literatura distinguida haya creación. Cuarta, que no aceptamos la excepción de Cervantes en la novela rencorosa y demótica (como diría el abogado de Pamplona), y, quinta, que no nos parece el realismo una copia servil...
- Ese plural, ¿qué quiere decir, Guezurtegui?
- Ese plural se refiere a mí solo, que somos a veces muchos (1919: 88-90).

Interessante cogliere quanto la critica letteraria sia legata alla concezione della soggettività: lo sdoppiamento, o, meglio ancora, la moltiplicazione del soggetto,

a cui il professor Guezurtegui qui allude, è centrale e costante in tutta l'opera, dal momento che acquista il carattere di una progressiva frattura tra il mondo e l'io stesso, valorizzato in quanto unico<sup>8</sup>. Contestualizzato il commento all'articolo di Ortega y Gasset ne *La caverna del humorismo*, vediamo dunque delinearsi la regolarità del discorso *barojiano*, la cui modernità, che interessa a Ortega e che lui stesso aveva evidenziato nelle sue pagine, si concretizza sia a livello discorsivo, sia a livello concettuale secondo alcune modalità particolari, tutte strettamente legate e/o dipendenti dall'umorismo, quali la soggettività, l'ironia, la frammentazione e l'autoriflessività: condizioni che sottolineano il desiderio di esaminare il soggetto e il suo statuto, il suo senso e la sua dimensione ontologica, e che Baroja condivide con altri scrittori del suo tempo.

Le pagine che trovano concretamente spazio ne *La caverna del humorismo*, lette e commentate direttamente dai suoi protagonisti, sono in realtà una breve parte del saggio di Ortega, inserite per rispondere polemicamente al filosofo madrileno contrapponendo un'idea di scrittura viva e vivace a quella che sarà per lui la "agonía de la novela" (1912).

Ancora Lanz sostiene:

El debate sobre la técnica novelística ha de verse a la luz de un desacuerdo más profundo en la concepción de la vida, de la existencia y del modo de instalarse en ella: desde una reflexión consciente que nace de la vida misma, en el caso orteguiano; desde un vitalismo radical e irreflexivo, en el caso barojiano. Lo cierto es que el debate ideológico sobre la novela debió de extenderse en el ámbito privado de los dos amigos a lo largo de los años siguientes (Lanz 2007: 61).

Inserito nella riflessione sull'umorismo, leggiamo qui un capitolo nella storia della teoria del romanzo in Spagna nei primi decenni del XX secolo. Un capitolo scritto a quattro mani da Baroja e da Ortega y Gasset: sono questioni che non sono nuove nella riflessione e nelle analisi critiche riservate alle opere dei due intellettuali – a cui dovremmo aggiungere per lo meno quelle di Unamuno, *Azorín*, ma non solo –. Nuovo è però in questo caso il legame con l'umorismo e con le sue sfaccettature,

<sup>8</sup> È uno dei caratteri tipici della scrittura di questi anni, in cui la prospettiva soggettiva e la legittimazione letteraria dell'io assumono un'importanza fondamentale. Le opere di Baroja condividono uno stesso denominatore comune a prescindere dal genere di appartenenza: che si tratti di un romanzo o di un saggio, in ogni caso la riflessione parte dall'io per abbracciare la realtà e la vita stessa, estendendosi poi alla concezione della creazione letteraria, con un approccio e una prospettiva antitetici rispetto a quanto teorizzato da Ortega. Questo perché "con frecuencia expresa sus ideas de tal modo que sus novelas desbordan las fronteras entre géneros y, por momentos, más parece que el lector se halle ante un ensayo que ante una narración" (Marín Martínez 2010: 79).

delineate in queste pagine, riconducibili al desiderio di contrapporsi, nei modi e nei toni, a quanto teorizzato da Ortega y Gasset, trovando sostegno e conferme nelle pagine scritte altrove da altri intellettuali.

L'itinerario concreto dei viaggiatori all'interno della caverna di Humor-point ci permette quindi di toccare con mano l'evanescenza delle teorie sull'umorismo, ma anche la concretezza delle proposte provenienti da numerosi autori in tempi e spazi diversi. Il testo si costruisce infatti alla luce di una fitta rete intertestuale, pensata come un sistema culturale in cui strutture e temi convivono in uno spazio specificatamente e volutamente dinamico. Mainer sostiene che

el libro de Baroja no hace mal papel en la reflexión europea de comienzos del siglo XX acerca del humor: el autor conoce las fuentes clásicas alemanas, la psicología de Theodor Lipps (que fue divulgador del concepto de *Einfühlung*, empatía) y el libro *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) de Henri Bergson, aunque no mencione el de Sigmund Freud sobre el chiste y lo inconsciente (que tomó tantas ideas de Lipps), ni los ensayos de Luigi Pirandello (Mainer 2012: 247).

Concludiamo questo esame de *La caverna del humorismo* con una prospettiva di lettura: sebbene, in questa ricca rete intertestuale, Baroja non citi mai direttamente né Freud né Pirandello, crediamo che avesse presente sia il saggio di Freud sul motto di spirito, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, pubblicato nel 1905, e riscontrabile nei giochi linguistici presenti in queste pagine e nei riferimenti alla psicologia, sia il saggio *L'umorismo* di Pirandello, pubblicato in una prima versione nel 1908<sup>9</sup>. L'avvicinamento che ipotizziamo, in particolare con il libro dello scrittore italiano, si basa sul riscontro di numerosi punti di contatto, al di là delle evidenti differenze dovute al genere di appartenenza e alle finalità con cui questi testi vengono composti.

Per cominciare, ricordiamo il denominatore comune nel quale i due autori sembrano muoversi: la critica ha infatti ampiamente approfondito in entrambi gli autori la messa in discussione dell'interpretabilità del mondo, che non è altro che un gioco di prospettive. Sia Pirandello sia Baroja fanno proprio il prospettivismo di Nietzsche e la concezione che l'individualità di ogni essere umano è incomparabile, particolare ed unica: in questo modo, la soggettività,

---

<sup>9</sup> Pubblicato nel 1908 e in una versione ampliata nel 1920, *L'umorismo* di Pirandello è “uno scritto di andamento discorsivo ed ineguale collegato direttamente ai problemi del suo gusto e del suo modo particolare di concepire e realizzare l'opera poetica”, nonché “la sistemazione della poetica personale dell'autore” (Salinari 1960: 249), legato indissolubilmente a *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato nel 1904.

intesa come visione dell'io colto dall'interno e alla luce della particolarità della sua storia personale, si rivela come lo sfondo principale dell'ispirazione creatrice<sup>10</sup>.

Attraverso l'umorismo, Pirandello coglie delle costanti all'interno di ogni soggettività: per questo, ripercorrere la linea interdiscorsiva che mette in relazione opere e autori provenienti da epoche diverse aiuta a comprendere un'antieriorità significativa, una corrente attiva in cui si iscrivono intertesti che pongono in modo problematico il rapporto tra creatore ed opera, immaginazione e creazione, rappresentazione narrativa e ironizzazione discorsiva, struttura lineare e prospettivismo.

La modalità con cui Baroja sviluppa la sua riflessione sull'umorismo, se pur nella cornice fittizia – assente in Pirandello – che abbiamo avuto modo di approfondire, sembra richiamare da vicino il saggio dell'autore siciliano: in esso, la riflessione sull'umorismo prende l'avvio da un approccio filologico ed etimologico per poi elencare le “questioni preliminari” (Pirandello 1994: 12), ovvero una serie di interrogativi sulla presunta modernità dell'umorismo come fenomeno letterario e sulle sue eventuali radici e caratteristiche esclusivamente anglosassoni. L'itinerario percorso porta Pirandello a soffermarsi in particolare sulla letteratura del proprio paese, dedicando un ampio approfondimento alla letteratura cavalleresca, e in particolare ad Ariosto e a Cervantes; a questo si aggiungono riflessioni sulla retorica, le “distinzioni sommarie” riguardanti i vari paesi in cui l'umorismo si è manifestato e le differenze tra l'umorista, il comico, l'ironico e il satirico; il legame, infine, con la malinconia per arrivare a definire l'umorismo come il sentimento del contrario. Con un itinerario pirandelliano, Baroja stabilisce vari “Distinguimos” (I, cap. XII), arriva a contrapporre umorismo e retorica, si sofferma sulla letteratura del suo paese e difende una retorica in “tono menor” (1919: 61) a cui aveva già accennato in *Juventud, egolatría* (1917) e che riprenderà nel *Prólogo casi doctrinal* (1925) e ne *La intuición y el estilo* (1948).

È innegabile dunque che la circolazione condivisa di temi e opere, di preoccupazioni e inquietudini tipiche di questi primi decenni del XX secolo, dovuta al clima culturale decadente e modernista nel quale sia Baroja sia Pirandello sono profondamente e consapevolmente immersi, unita alla comune radice, individuabile nella filosofia tedesca e nel pensiero di Nietzsche, abbia portato alla

10 Mentre sono stati studiati i punti di contatto tra Unamuno e Pirandello, o tra *Azorín* e Pirandello, manca uno studio che inquadri e approfondisca l'opera di Baroja in relazione a quella di Pirandello. Solo Giménez Caballero, nel suo intento di legare il nome di Baroja al fascismo, afferma: “Frente a D'Annunzio, Marinetti y Bontempelli, un Gómez de la Serna, creador del sentido latino y modernísimo en España, straccittadino y strapaesano al mismo tiempo; frente a Pirandello, un Baroja, un *Azorín*, regionalistas como punto de partida en su obra y elevadores del conocimiento nacional de una tierra, creadores de anchos espero” (Giménez Caballero 1929).



stesura di opere di questo tipo, senza dimenticare che Pirandello era già celebre in Spagna negli anni della sua attività.

Il “bricolage intellettuale” (Kryszynski 1998: 75) con cui sono pensati e realizzati questi testi, che sfruttano oltre la norma le finalità creative e critiche della letteratura, colloca queste pagine in mezzo a quella scissione dell'io e della realtà che non potrà mai essere ricomposta, in linea con quanto sperimentato e approfondito nelle arti e nella letteratura di questi anni in vari paesi: vi è, da un lato, il desiderio e l'aspirazione di dare una collocazione canonica e autorevole alle idee su cui si basa la realtà, ricreata ed espressa in libro, al di là del concetto di realismo inteso secondo i principi ottocenteschi, ma anche secondo la coeva proposta di Ortega y Gasset; dall'altro, il mito di un mondo in fermento, in cerca costantemente del suo autentico portavoce, di un suo affidabile cantore, non certo del suo interprete, giacché la funzione rappresentativa del soggetto e del linguaggio si è ormai dissolta in una serie di immagini con le quali dare voce alle loro potenzialità affabulatrici e alle loro manifestazioni emotive. Da questo punto di vista, *La caverna del humorismo* rientra perfettamente in quella volontà di sperimentare “un modo de novelar” (De Nora 1989: 120) nuovo e diverso, un'arte costruita su un gusto e su uno stile particolari, o, meglio ancora, su un atteggiamento ideale, per certi versi fantasioso e fantastico: un altro modo per mettere in luce il contrasto tra illusione e realtà, il senso della sconfitta e dello scacco, che si uniscono alla rottura delle forme, in linea con quanto avviene nello stesso momento nelle altre letterature<sup>11</sup>.

Questo, crediamo, il messaggio che Baroja consegna al lettore attraverso le pagine de *La caverna del humorismo*, “otro libro rompedor e iconoclasta” (Mainer 2012: 248): se nella poetica dello scrittore basco la letteratura è, al pari di tanti altri scrittori, “vicaria della vita” (Pittarello 1991: 97), la coincidenza tra Pirandello e Baroja, a distanza di un decennio e muovendoci dall'Italia alla Spagna con una tappa intermedia e condivisa in Germania, ci porta a individuare nell'umorismo la concettualizzazione del conflitto tra il mondo e il soggetto, il desiderio di essere e l'impossibilità di coesistere nel sistema sociale che aliena e annulla.

Allo scrittore non resta perciò che una scelta, o una possibilità: tra la realtà e il testo si intromette l'artificio della scrittura, così come tra l'uomo reale e

11 In particolare, se tutto questo viene messo in relazione con le nuove tendenze sperimentate nel romanzo di questi anni – non solo da Baroja – appare evidente quanto l'eredità naturalista sia stata ormai superata per proporre un romanzo che, nell'ottica della “literatura como subversión” (Mainer 1988: 26), può essere definito come simbolista: in esso, assumono un ruolo fondamentale l'introspezione angosciosa, l'ansia di vivere, il malessere e la precarietà esistenziali poiché “la novela [...] es la dispersión de una realidad enhebrada por la tensión receptiva de un alma. Y [...] un confesionario íntimo” (Mainer 1988: 33).

il personaggio si interpone il gioco dell'affabulazione. Ormai lontana dalla narrazione romanzesca naturalista, è questa invece la modernità di Baroja, che fa suonare, con i primi decenni del XX secolo, un campanello d'allarme: attraverso il gioco di prospettive e punti di vista, di scatole cinesi e di specchi rifrangenti, vengono ripensate strutture e relazioni, il fare narrativo e quello mimetico dell'autore, insieme a quello comportamentale e verbale del personaggio e a quello interpretativo del narratore.

## Bibliografia citata

- ACEVEDO, EVARISTO (1966), *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editorial Nacional.
- BAROJA, PÍO (1919), *La caverna del humorismo*, Madrid, Caro Raggio.
- , (1966), *Cuentos*, Madrid, Alianza editorial.
- , (1987), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, Obras completas*, vol. II: 9-150.
- , (1987), *Paradox, Rey, Obras completas*, vol. II: 151-226.
- BASANTA, ÁNGEL (1993), *Baroja o la novela en libertad*, Madrid, Anaya.
- CESSI MONTALTO, DONATELLA (1981): *La struttura "aperta" nel romanzo di P. Baroja*, Milano, Unicopli.
- CIPLIJASKAITÉ, BIRUTÉ (1972), *Baroja, un estilo*, Madrid, Ínsula.
- DE NORA, EUGENIO (1989), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- FOX, INMAN (1988), *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA DE JUAN, MIGUEL ÁNGEL (2015), "Baroja y su germanofilia en la conflictiva segunda década del siglo XX", *Revista de literatura*, julio-diciembre, 77/154: 399-422.
- GIMÉNEZ CABALLERO (1929), "Carta a un compañero de la joven España", *Gaceta literaria*, III/52: 1, 5.
- LANZ, JUAN JOSÉ (2007), "Baroja, *Azorín* y la teoría de la novela orteguiana", *Olivar*, 8/9: 43-70.
- LLERA, JOSÉ ANTONIO (2001), "Poéticas del humor: desde el Novecentismo hasta la época contemporánea", *Revista de Literatura*, 63/126: 461-76.
- LÓPEZ CRUCES, ANTONIO JOSÉ (2004), "Introducción", *La risa en la literatura española. (Antología de textos)*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [11/02/2017]

<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ac540-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ac540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_>).

- MAINER, JOSÉ CARLOS (1972), *Literatura y pequeña burguesía*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- , (1983), *La edad de plata, 1902-1939: ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- , (1988), *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- , (2012), *Pío Baroja (españoles eminentes)*, Madrid, Taurus.
- MAINER, JOSÉ CARLOS; GRACIA, JORDI (eds.) (1997), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor Libros.
- MARÍN MARTÍNEZ, JUAN M. (2010), “Introducción” a Pío Baroja, *La busca*, Madrid, Cátedra: 13-221.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1915), “Observaciones de un lector”, *La lectura*, III: 349-79.
- PIRANDELLO, LUIGI (1994), *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti.
- PITTARELLO, ELIDE (1991), “R. Gómez de la Serna: El rastro o le novità del rigattiere”, *Dai modernismi alle avanguardie*, eds. Carla Prestigiacomo; M. Caterina Ruta. Palermo, Flaccovio editore: 85-99.
- RIVAS HERNÁNDEZ, ASCENSIÓN (1998), *P. Baroja, Aspectos de la técnica narrativa*, Universidad de Extremadura.
- SALINARI, CARLO (1993), “La coscienza della crisi”, *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli: 249-84.
- SAZ PARKINSON, CARLOS R. (2012), *Positivamente negativo: Pío Baroja, el ensayista*, Newark Del., Juan de la Cuesta.
- SERRANO ASENJO, JOSÉ ENRIQUE (2001), “Ideas sobre la novela en los años veinte. Metanovelas y otros textos doctrinales”, *La novela en España (siglos XIX-XX)*, ed. Paul Aubert. Madrid, Casa de Velázquez: 129-41.
- SOBEJANO, GONZALO (1972), “Solaces del yo distinto (Estimación de Juventud, egolatría)”, *Pío Baroja*, ed. Javier Palacio Martínez. Madrid, Taurus: 517-529.
- , (1975), “Para la historia de la crítica literaria en forma de ficción: *La caverna del humorismo*”, *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*, eds. José María Navarro *et al.* Hamburg, Helmut Buske Verlag: 591-612.

**Giovanna Fiordaliso**

Es profesora titular de Literatura Española en la Universidad de la Tuscia (Viterbo). Se ocupa de narrativa española, con estudios sobre la prosa de los Siglos de Oro y de la época moderna y contemporánea, con un interés al mismo tiempo por la escritura autobiográfica y ensayística (Galdós, Baroja, Zambrano, Guillén).

---

# DONATELLA SIVIERO JUEGO Y HUMOR EN LA NOVELA ESPAÑOLA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

Università degli Studi di Messina  
dsiviero@unime.it

## Resumen

Este trabajo se propone analizar algunos aspectos de la combinación entre humor y juego que surge desde finales del XIX hasta bien entrado el siglo XX en novelas que podemos considerar obras maestras de la experimentación. Con vistas a ello, se investigan una serie de mecanismos del humor que desafían al lector y juegan con él en la novela colectiva *Las vírgenes locas* (1886), en los títulos de Max Aub *Luis Álvarez Petreña* (1934-1965-1970), *Jusep Torres Campalans* (1958) y *Juego de cartas* (1964), en las creaciones de los humoristas de la "Otra generación del 27" y en las *Falsas novelas* (1945) de Ramón Gómez de la Serna.

palabras clave: Madrid Cómico, novela experimental siglos XIX y XX, *Las vírgenes locas*, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub

## Abstract

### *Play and humour in the Spanish novel from the 19th to the 20th century*

*This paper will examine some aspects of the combination of play and humour which, from the end of the 19th to the opening decades of the 20th century, produced novels which may be considered real masterworks in experimentation. Starting from the collective novel *Las vírgenes locas* (1886) to Luis Álvarez Petreña (1934-1965-1970), Jusep Torres Campalans, (1958), and *Juego de cartas* by Max Aub, as well as works by the humourists of the so-called "Other generation of 27", and the *Falsas novelas* (1945) by Ramón Gómez de la Serna, the paper will examine the way in which humour challenges the reader while at the same time playing with him.*

keywords: Madrid Cómico, experimental novel 19th and 20th century, *Las vírgenes locas*, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub

*Parece mentira que se sepan tantas cosas  
de astronomía, que son lejanas, y no sabemos  
qué es el humorismo.*

Pío Baroja

*Sólo los tontos no se divierten.*

Max Aub

Es bien sabido que, en una dimensión literaria, la noción moderna de “humorismo” empezó a desarrollarse en la Europa del siglo XIX a partir de las reflexiones sobre el humor expuestas por Johann Paul Friedrich Richter en su ensayo *Vorschule der Ästhetik* (1804). Desde entonces, se fueron sucediendo distintos planteamientos teóricos con miras a dar una definición unívoca de tal concepto, lo cual resultó –y sigue resultando– imposible debido a su naturaleza polisémica. De hecho, el devenir diacrónico del término “humor” desde la Antigüedad hasta nuestros días pone de manifiesto su complejidad y la “lluvia de definiciones” (Fernández de la Vega 2009: 37) que ha ido generando corresponde a posiciones teóricas dispares y contradictorias, aunque, por lo general, se suele asociar el humor “de façon quasi exclusive a l’un des effets, le rire, qui l’enferme dans la famille du comique” (Fillièr, Laget 2011: 1).

En España, hacia la segunda mitad del siglo XIX, la adopción del significado moderno del término y sus derivados también originó cierto debate teórico (Hempel 1984; Llera 2001). Entre las primeras consideraciones al respecto, se cuentan las de Manuel Milá y Fontanals, quien subrayaba la importancia de no confundir lo “humorístico” con lo “cómico”, si bien admitía que lo segundo constituía uno de los ingredientes del humor. Así, en los *Principios de teoría estética*, el filólogo catalán escribía:

No ha mucho se ha introducido la calificación de humorístico, fácil de confundir con la de cómico. Deriva aquella de la palabra “humor” en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la personalidad, a menudo caprichosa, del artista, en el modo de ver y exponer las cosas. Reconócese prosaísmo, de razón y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en la exposición artística (Milá y Fontanals 1869: 112).

Pocos años después, Francisco Giner de los Ríos, en un artículo publicado en 1872 en el *Boletín Revista de la Universidad de Madrid* (recogido posteriormente en

*Estudios de literatura y arte*), titulado “¿Qué es lo cómico?”, ofrecía una panorámica de las teorías de varios pensadores europeos sobre el concepto de lo cómico y afirmaba que “Entre todas las formas cómicas que produce *voluntariamente* el espíritu, como libre creación de la fantasía, ninguna quizá ha sido objeto de más singular estudio que la conocida modernamente con el nombre de *humor*”. Además, declaraba que Richter y Schopenhauer habían elevado el humor “a manifestación fundamental de lo bello en la vida moderna” (Giner de los Ríos 1876: 44-45). Por su parte, en 1886, Urbano González Serrano, en su artículo “El humorismo”, publicado el 25 de abril en la *Revista de España*, aludía a las dificultades que conllevaba cualquier intento de definir algo que por su naturaleza se resistía a ser definido, algo que “es un matiz del talento irreducible a concepto” (González Serrano 1886: 542-52). Y, en 1889, el duque de Rivas subrayaba la inexistencia de una entrada para definir la palabra en el *Diccionario* de la Real Academia. En su respuesta al discurso de ingreso de José Castro y Serrano en la RAE, el duque señalaba que hasta entonces “los vocablos *humorismo* y *humorístico* no han sido aún sancionados por esta Academia”, si bien añadía que en español “se ha llamado siempre *hombre de humor* al chistoso y agudo, y tenemos la palabra *humorada*, que define nuestro Diccionario, *dicho ó hecho festivo y extravagante*”. Y concluía: “se puede asegurar que aquellas voces no son enteramente exóticas, y que el género á que solemos hoy aplicarlas no es nuevo ni exclusivo de ninguna literatura” (1889: 45). Así pues, el duque de Rivas estaba convencido de que “el género humorístico, ó sea la sátira mezclada con el chiste, lleva naturalmente la marca del pueblo y de la época en que se produce”, y de que “hay una risa universal [...] aunque después cada nación acostumbre a reírse a su modo” (1889: 45).

La Real Academia tardaría otros veinticinco años en incluir el término –que aparece por primera vez en la XIV edición del DRAE (1914)–, pero los debates teóricos continuaron y el vocablo siguió empleándose con distintos significados<sup>1</sup>. Así, cuando Leopoldo Alas lo utilizó en el artículo “Castro y Serrano”, publicado

---

1 El significado de “humorismo” siempre ha sido bastante escurridizo, como demuestra el hecho de que sus definiciones en el DRAE hayan ido cambiando a lo largo del tiempo. Así, la primera de ellas fue “estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”, mientras que en la vigésima edición (1984), leemos: “Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas; y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión”. En la última edición (2014), se registran tres acepciones: “a) Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas; b) actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios; c) humorismo” ([12/02/2017] <<http://dle.rae.es/?id=KpX41VX>>).

en enero de 1890 y dedicado a comentar el discurso del recién nombrado académico y la respuesta del duque de Rivas, lo hizo para afirmar, con su inteligente y característica ironía, que ambos habían dicho disparates acerca del humor y concluir que “Del humorismo se ha hablado tanto que ya es hasta cursi el saber lo que es. Pero el no saberlo es mucho más cursi” (Alas 1890: 6). El artículo en cuestión salió en el *Almanaque para el 1890*, el suplemento anual de *Madrid Cómico*, semanario del que Clarín fue asiduo colaborador entre 1884 y 1901 y en el que publicó muchas críticas de este tipo, breves y cáusticas, que él mismo bautizó como “paliques” (Botrel 1987: 4). Lo cierto es que la tribuna desde la que se expresaba Leopoldo Alas no podía ser más adecuada, ya que *Madrid Cómico* fue una de las publicaciones humorístico-satíricas más importantes y leídas de finales del siglo XIX<sup>2</sup>. El semanario, concebido con intenciones fundamentalmente lúdicas, tenía el objetivo declarado de ser “Festivo siempre, y sin traspasar los límites de la más fina sátira” (MC 06/02/1881: 8) y de divertir a los lectores de un modo refinado e inteligente, con un tipo de humor que parece heredado directamente de aquella *agudeza de ingenio* que teorizó Gracián.

*Madrid Cómico* tuvo una larga vida y pasó por varias épocas. Fundado en 1880 por Miguel Casañ, durante la etapa inicial lo dirigió primero Álvaro Romea y luego el propio Casañ hasta el 17 de julio de 1881, fecha en que se suspendió su publicación casi dos años. Reanudó su andadura en febrero de 1883 con un nuevo propietario y director, Sinesio Delgado, que había sido colaborador fijo de la revista desde finales de 1880 y se había asociado con un amigo para comprarla. Como en su primera época, también en la segunda, que se prolongaría hasta finales de 1897<sup>3</sup>, el semanario se presentaba como una publicación libre de ideologías, que se ocupaba de literatura en clave despreocupada y amena. Poco a poco, el humorismo de sus páginas fue convirtiéndose en un instrumento de intercambio social, puesto que la revista respondía a las necesidades de un público amplio, dialogaba en tono jocoso con sus lectores y, a veces, los invitaba a participar directamente en determinadas secciones. Por ejemplo, el 20 de abril de 1889, la sección “Chismes y cuentos” lanzó el concurso “¿Cuál es la mayor tontería?” e incitó a los lectores a enviar una respuesta que no superara las “cuatro líneas

2 Entre 1886 y 1892, la tirada osciló entre 10.000 y 11.000 copias. Pueden leerse datos precisos sobre la difusión de la revista en Botrel, que señala que “pour l'époque, c'est une publication d'une indéniable qualité littéraire et graphique” (1982: 37).

3 Sinesio Delgado abandonó la dirección y la propiedad de la revista a comienzos de 1898. El 1 de enero de ese año, empezó la tercera época del semanario, durante la que Clarín ocupó el puesto de director entre el 16 de abril y el 3 de septiembre de 1898, momento en que lo sustituyó Jacinto Benavente.



ordinarias del periódico”. La “respuesta más ingeniosa”, premiada con 25 pesetas, se elegiría mediante una votación democrática realizada entre los suscriptores<sup>4</sup>.

Sin embargo, pese a exhibir una línea aparentemente ‘ligera’ (Botrel 2015: 67), el periódico acabó siendo un instrumento cultural de divulgación literaria muy útil, aunque fuera desde el punto de vista “invertido” del humorismo, y una importante plataforma de creación artística. Clarín, aun siendo parte implicada, no dejaba de tener razón al reivindicar de forma explícita la importancia de la publicación. En un palique de 1888 el escritor afirmaría que “Burla burlando [*Madrid Cómico*] ha hecho opinión, la opinión muy seria de tomar a risa todo lo que es digno de ella” (MC 07/07/1888: 6); y en otro palique del año siguiente, que “la prensa *ligera* está mejor escrita en España que la *pesada*” y que “tienen más de literatos verdaderos los periodistas festivos que los otros” (MC 27/04/1889: 6), citando entre los “festivos” solamente a articulistas de *Madrid Cómico*. Años después, el entonces director Sinesio Delgado, en el editorial del último número publicado bajo su dirección (diciembre de 1897), declararía con orgullo justificado que “[*Madrid Cómico*] cree haber influido poderosamente, burla burlando, en la literatura contemporánea; cree sinceramente haber cumplido como bueno trabajando con todas sus fuerzas por la cultura y el buen gusto” (MC 25/12/1897: 2).

Quizá las opiniones de Clarín y Delgado puedan tacharse de poco imparciales, habida cuenta del estrecho vínculo que los unía al semanario; no obstante, varios observadores desinteresados también manifestaron pareceres favorables, lo cual demuestra el impacto considerable de *Madrid Cómico* en el contexto literario de la época. Entre ellos, destacan algunas consideraciones de Rubén Darío, quien en 1905 les reconocía a los poetas de la revista el gran mérito de haber sido en cierta manera unos ‘vanguardistas’ en tanto que, junto con los libretistas del género chico, únicos renovadores del verso en España en aquella época (en realidad, muchos colaboradores del semanario también era autores de la citada modalidad teatral). “En cuanto al verso libre moderno” –escribe Darío en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*– “¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de quevedos y de góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos liberadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico*?” (1995: 333-34). Aunque esencialmente su naturaleza fuera la de un periódico festivo, uno más de los muchísimos que se publicaron en España a partir de la segunda mitad del

---

<sup>4</sup> Las respuestas, más de 700, se publicaron en el núm. 323 del 27 de abril. Ganó el lector Eduardo Pérez Corona, respuesta núm. 76, que era la siguiente: “Ninguna. La serie de las cantidades es infinita, como la de las tonterías, pues es indudable que los tontos son infinitos. Por tanto, si tras la más grande cantidad hay otra más grande, tras la mayor tontería cabe otra mayor”.

siglo XIX<sup>5</sup>, *Madrid Cómico* destaca por desarrollar en algunas ocasiones ideas si no revolucionarias al menos originales. Además, algunos recientes e importantes estudios dedicados al periódico (Botrel 1987, 2001 y 2015; Versteeg 2011) han resaltado sobre todo su carácter de “conjunto polifónico con una ideología mixta”, capaz de incluir creaciones muy distintas y de ofrecer “amplio espacio para el diálogo entre los colaboradores” (Versteeg 2011: 11).

Este espíritu de intercambio y colaboración fue fundamental para desarrollar un originalísimo proyecto narrativo de Sinesio Delgado, que se llevó a cabo en 1886 y fue algo muy innovador en aquella época. Me refiero a la novela por entregas *Las vírgenes locas*, publicada entre mayo y septiembre de dicho año, con la cual se experimentó una fórmula completamente original e inédita: en la redacción de los distintos capítulos y del epílogo, se alternaron varios autores, uno por capítulo, aunque todos debían atenerse, como explicaré a continuación, a unas normas muy estrictas. Delgado, en un artículo publicado en el número de la revista del 8 de mayo titulado “A guisa de prólogo”, anunció que a partir de dicho número empezaba a publicarse una novela “sin género ni plan determinado”, en la que once autores escribirían los diez capítulos y el epílogo. La intención era ofrecer a los lectores una obra en la que “cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan” (MC 08/05/1886: 2). El director especificaba que seleccionaría de entrega en entrega al escritor invitado a colaborar, de modo que todos serían avisados poco antes de que el texto tuviera que imprimirse, y que impediría cualquier acuerdo previo sobre el desarrollo de la trama. Sin duda, estas normas iban a dificultar la labor de los escritores que aceptasen participar, pero, al mismo tiempo, suponían un reto estimulante y tentador. Luego, Delgado aludía en tono cómplice e irónico a algo que debía hacer de inmediato, es decir elegir un título para la novela, por el cual quizá se inspiró en la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes insensatas (Mt 25, 1-13)<sup>6</sup>.

Tras el prólogo, se publicaron a intervalos semanales, con una interrupción

5 Los hebdomadarios festivos habían empezado a florecer en la España finisecular en parte gracias a la nueva ley de imprenta de 1883, conocida como ley Gullón, mucho más liberal que la anterior de 1879.

6 En realidad, se trata de una hipótesis. Solamente encontramos un eco lejano del relato evangélico en el capítulo quinto, donde se incluyen referencias a la Biblia, una cita del Libro del Apocalipsis y entran en escena dos personajes femeninos, Elena y Carmela, que son unas vírgenes locas. En 1916, Vicente Blasco Ibáñez publicó un relato breve con el mismo título, aunque, según parece, no guarda ninguna relación con nuestra novela ni con la parábola bíblica.

en junio y otra en agosto, los diez capítulos y el epílogo. Por orden de entregas, los autores fueron: Jacinto Octavio Picón (cap. I), José Ortega Munilla (cap. II), Miguel Ramos Carrión (cap. III), Enrique Segovia Rocaberti (cap. IV), Flügel (cap. V), Clarín (cap. VI), Pedro Bofill (cap. VII), Vital Aza (cap. VIII), José Estremera (cap. IX), Eduardo de Palacio (cap. X) y Luis Taboada (epílogo)<sup>7</sup>. Todos los escritores que habían intervenido eran colaboradores fijos de la revista, a excepción del misterioso Flügel, autor del capítulo quinto. La hipótesis de que tras el pseudónimo se ocultara el propio Delgado (Martínez Cachero 1962) fue desmentida gracias a diferentes pruebas que han permitido identificar a Flügel con Leopoldo Alas *Clarín*<sup>8</sup>: el hecho de que en alemán, la palabra *Flügel* significa “alas” y, además, las referencias explícitas a la paternidad de dicho capítulo que el escritor hace en dos cartas privadas a Delgado (Botrel 1997: 15-16). Con este ardid, Clarín logró saltarse la regla principal que había impuesto el director y que consistía en evitar acuerdos en lo referido a la historia; al inventarse a Flügel y disponer de dos capítulos, pudo darle un giro al código narrativo y tejer una trama completamente nueva (Siviero 2012: XII-XIII). Dicho de otro modo: el capítulo quinto le sirvió para barajar las cartas y volver a empezar con otra historia.

El proyecto de *Las vírgenes locas* respondía plenamente al espíritu de *Madrid Cómico*, ya que todos los capítulos revestían tintes humorísticos, pero, de hecho, iba más allá. En realidad, el propósito inicial era sobre todo colocar en el punto de mira el género popular del folletín, que había empezado a difundirse de manera creciente también en España desde los años 30 del siglo XIX (Magnien 1995). Por ello, a pesar de que Delgado afirmaba en su artículo-prólogo que iba a ser una novela “sin género ni plan determinado”, en realidad *Las vírgenes locas* acabó adoptando, al menos en la forma, el aspecto típico del folletín, solo que aquí el alto grado de contaminación genérica, la tonalidad surrealista, la desmitificación irónica de algunos de los ingredientes principales de la novela gótica, el tono paradójico y en ocasiones excesivamente melodramático de la escritura y las subversiones narrativas evocan constantemente la dimensión lúdica y producen

7 Una vez concluida la publicación semanal, la editorial madrileña Bueno publicó en octubre del mismo año 1886 la novela en forma de libro, con el subtítulo *Novela improvisada*, que subrayaba el sistema de escritura ideado por Delgado, basado en el principio de improvisación.

8 Años después, el mismo Martínez Cachero rectificó su postura y argumentó a favor de la identificación de Flügel con Clarín (1984: 255-58).

9 Además, en un relato clariniano incompleto de 1877, “La vocación (Vida y obras de un registrador de la propiedad)”, publicado por entregas en *El Solfeo*, aparece un personaje llamado Flügel (sin diéresis), que interactúa con el narrador, que también es personaje y se llama Clarín (Romero Tobar: 2001).

al lector una sensación de ‘vértigo’, de ese *ilinx* que, según Caillois, es una de las cuatro categorías del juego (Caillois 1958). Con todo, la obra no era un simple *divertimento* y sus continuos golpes de escena no son lo único que la hace sorprendente, sino que existen otros dos factores determinantes en este sentido. En primer lugar, como he señalado anteriormente, la idea de crear una novela colectiva, que si bien no era totalmente nueva en el ámbito europeo, sí lo era en España (Siviero 2015). En segundo lugar, la escritura adoptada por el grupo, basada en la improvisación y en lo impredecible, principios que formarían parte de la vanguardia de principios del siglo XX y que constituyen un precedente del método surrealista de creación artística colectiva del cadáver exquisito. Nos hallamos, pues, ante una novela que posee un innegable cariz prevanguardista, al cual también contribuyen la fuerte presencia de la metaficción y la intertextualidad.

En el mes de agosto, poco antes de la finalización de la novela, Clarín manifestaba sus dudas sobre el éxito y la calidad del experimento narrativo en otra carta privada a Delgado<sup>10</sup>. Sin embargo, el resultado final del “torneo de ingenio” fue un *pastiche* muy interesante y moderno; los autores de *Las vírgenes locas*, con su escritura “por turnos”, confeccionaron una novela que, tal como se había propuesto Delgado, hizo que los lectores pasaran “agradables ratos, caminando siempre de sorpresa en sorpresa”. Sin temor a exagerar, podemos afirmar que con esta novela comienza a experimentarse, ya a finales del siglo XIX, esa conexión entre humorismo y juego que Ortega y Gasset señalaría en *La deshumanización del arte* (1925) como una de las características dominantes de la vanguardia. “El artista de ahora –escribía Ortega– nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de esta inspiración. En vez de reírse de alguien o algo determinado [...] el arte nuevo ridiculiza el arte” (1983: 48). Unos años después, lo secundaría el “verdadero *homo ludens*”<sup>11</sup> del siglo XX español (Cardona 1979: 29), Ramón Gómez de la Serna, que en su breve artículo “Gravedad e importancia del humorismo”, publicado en la *Revista de Occidente* (1930), afirmaría que “el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea” (Gómez de la

10 En la carta, fechada el 17 de agosto, Clarín escribía: “no sé cómo van a terminar si los autores insisten en no entrar nunca en materia y en embrollar la cosa de un modo inverosímil y puramente bufo. Los más no han comprendido la idea de Vd. (ni la mía tampoco) y sobre poco más o menos vuelve a estar el lío como estaba” (Botrel 1997: 16).

11 No hará falta recordar aquí que la definición de *homo ludens* se debe al clásico trabajo de Johan Huizinga de 1939, que constituye un hito fundamental en los estudios relativos a las relaciones entre juego y cultura.

Serna 1930: 372)<sup>12</sup>. Por otra parte, conviene recordar que la cuarta de las siete características que Ortega y Gasset indica como peculiares del nuevo arte es el hecho de que éste sea concebido como “juego y nada más”.

No voy a insistir aquí en la importancia que tuvo la relación entre humor y juego para las vanguardias de principios del siglo XX en toda Europa y, por supuesto, también en España, pues existe una bibliografía amplia sobre el tema<sup>13</sup>. Solo quisiera remarcar que en dicha asociación se basó *Las vírgenes locas* y que ello confirió a la novela un carácter sumamente innovador para los tiempos en que fue proyectada y escrita. Se trata de un experimento ficcional que fagocita varios subgéneros y acaba carnavalizándolos en sentido bajtiniano, configurándose como un texto surrealista *ante litteram*. Esto por lo que se refiere a la autoría. Pasando a los lectores –y me refiero sobre todo a los que siguieron la versión por entregas–, vinculados a la revista mediante un pacto que podríamos denominar de complicidad, éstos se enfrentaban a una tipología textual jocosamente extrañante y, como decía, vertiginosa, que pese a formar parte de un horizonte de expectativas específico, acabó por sorprenderlos gracias a lo inesperado. Quizá esta obra fue el producto más significativo del trabajo que desempeñaron Delgado y su grupo gracias al alto grado de novedad y a la calidad literaria que posee, y no solo en los capítulos escritos por Clarín.

Es importante señalar que *Las vírgenes locas*, que puede considerarse el prototipo del subgénero de la novela colectiva, ya que como queda dicho se trata del primer ejemplo de escritura novelística de esta clase publicado en España en la era moderna<sup>14</sup>, vio la luz en un semanario que, a su vez, también constituye un modelo. Cuando Sinesio Delgado abandonó la dirección y la propiedad de la revista en 1897, declaró en su ya citado último editorial que “hay que romper los moldes, como se dice ahora. *Madrid Cómico* [...] necesita otro ambiente, otras fuerzas, mayores alientos para desenvolverse [...] tiene las ruedas gastadas, y hay que ponerle otras [...] Además, el gusto del público ha empezado á ir por otros caminos; yo no quiero abdicar de mis ideas por seguirle, ni tengo ya la energía suficiente para cerrarle el paso” (*MC* 25/12/1897: 2). Los tiempos estaban cambiando y Delgado consideraba que el ciclo de su *Madrid Cómico* estaba

12 Artículo recogido –con ampliaciones– en el volumen *Ismos* (1931).

13 Recuerdo aquí los recientes Santiáñez (2002: 351-55) y Ballerio (2009), donde se puede encontrar bibliografía crítica pertinente a la cuestión.

14 No olvidemos que, en nuestro siglo, este tipo de escritura, alimentada por las nuevas tecnologías, se está difundiendo en el espacio virtual. Para la historia de la novela colectiva española entre los siglos XIX y XX, cfr. Santonja (1993), Galindo Alonso (1996) y Siviero (2015).

cerrado. Ahora bien, llevaba mucha razón cuando afirmaba, poco más adelante, que el semanario, tal como él lo había ideado y producido durante catorce años, había creado escuela. Muchas revistas se inspiraron en él, retomaron su línea editorial “festiva” e incluso reprodujeron en parte su formato. La segunda época de *Madrid Cómic* tocaba a su fin, pero la publicación había dejado una huella muy profunda y numerosas revistas satíricas del primer tercio del siglo XX, que propondrían lo que dio en llamarse “humor nuevo”, serían deudoras de aquélla tanto en la forma como en el contenido.

El “humor nuevo” está vinculado a lo que primero Pedro Laín Entralgo y luego José López Rubio llamaron “la otra generación del 27” (Laín Entralgo 1948; López Rubio 2003), un grupo de humoristas cuya actividad coincidió en el tiempo con la del canónico grupo conocido como Generación del 27 y que surgió de la voluntad de superar la sátira literaria e ilustrada del siglo XIX y a favor de otra que fuera ingeniosa y al mismo tiempo surreal (Chierichetti 2001). Las revistas *Buen Humor* y sobre todo *Gutiérrez* constituyeron las plataformas desde las que se propulsó el viraje hacia un humor excéntrico y raro. Precisamente desde las páginas de *Gutiérrez: Semanario español de humorismo*, fundado en Madrid en 1927, se creó la sección “Humor nuevo”, que incluía relatos breves e ilógicos, inverosímiles y paradójicos. En el número del 21/12/1929, la nueva revista ofrecía a sus lectores una “novela escrita en colaboración”, esto es, escrita a ocho manos por Donantoniorrobles, Miguel Santos, Menda y el conde Enrique de Borsalino, cuyo título era una antimetábola: *¿El hongo de la hija o la hija del hongo?*. Tras los cuatro pseudónimos se ocultaban, respectivamente, Antonio Robles, Miguel Mihura, Fernando Perdiguero y Enrique Jardiel Poncela, cada uno de ellos autor de un capítulo. El texto se distribuyó en dos partes: en las páginas 12 y 13, el primer capítulo y gran parte del segundo; en las páginas 23 y 24, el final del segundo y los capítulos tercero y cuarto. En el momento en que los escritores de *Gutiérrez* publicaban su novela colectiva, en España ya había tres obras pertenecientes a dicho subgénero: *Risas y lágrimas* (1905), de Eduardo Irlas Garrigós, Eduardo García Marcili, Rodolfo de Salazar y Alfonso Navarro; *Frente a la vida. Novela en cuatro cartas* (1907), de Blas de Herrera y Valero, Francisco Soriano, Rodrigo de Vivero y Luis Guirao Cañada; *La tristeza del ocaso*, aparecida en la revista *Los contemporáneos* (24/01/1918), de José Francés, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Agustín Rodríguez Bonnat y Augusto Martínez Olmedilla. Aunque estas tres novelas poseen algunas características propias de *Las vírgenes locas*, tal como he demostrado en otro estudio (Siviero 2015), quizá el texto breve de *Gutiérrez* sea en realidad el que más dialoga con su antecesor. *¿El hongo de la hija o la hija del hongo?* se presenta como un juego literario similar

a un cadáver exquisito y puede ser considerado “una muestra de la inquietud de unos jóvenes humoristas frente al reto lanzado por los vanguardismos de su tiempo” (González-Grano de Oro 2003: 87), de modo que resultaría difícil no señalar *Las vírgenes locas* como su hipotexto, lo cual vendría a confirmar el estatus de prototipo de esta última novela.

Entre los colaboradores de *Gutiérrez* era habitual utilizar pseudónimos, tal como hicieron los autores de nuestra breve novela colectiva. El alias es una especie de disfraz para presentarse ante el lector “fingiendo” ser otro; así los autores firmando con sus nombres artísticos introducían de pronto a los lectores en una dimensión lúdica gracias a la función desarrollada por la máscara (Caillois 1958). Además, es bien sabido que Ramón Gómez de la Serna fue para los humoristas del 27 lo mismo que representó Góngora para los poetas “serios” de la Generación: un “estímulo para el ejercicio más atrevido de su libertad creativa” (González-Grano de Oro 2004: 47). Por ello, no es de extrañar que el texto incluya una serie de evocaciones ramonianas, empezando por la condensación de la escritura, que resulta un destilado de absurdos, al estilo de las greguerías. Y no olvidemos la imagen del sombrero, ese “hongo” que tan solo un año antes había coprotagonizado junto al personaje de Leonardo *El caballero del hongo gris* de Gómez de la Serna, obra en la que el sombrero era mudo, mientras que en el texto colectivo posee la facultad de hablar<sup>15</sup>. Por último, el texto es llamado “novela”, aunque por su brevedad no pueda ser considerado una novela en sentido estricto, sino más bien un cuento o relato. Parece que los autores de *¿El hongo de la hija o la hija del hongo?* jugaron con el concepto de género, como ya había hecho Ramón con las falsas novelas que había ido publicando desde 1923 y que fueron recopiladas en un volumen en 1927.

En la concisa “Advertencia anecdótica” a la segunda edición de las *Falsas novelas* (1945), Gómez de la Serna declaraba abiertamente que detrás de aquellas obras existía una clara voluntad de inventar un nuevo género: “Había intentado un género nuevo con la misma parsimonia con que ahora he inventado el superhistórico [...]. La Falsa Novela es otra cosa que la novela falsa o que la falsificada” (Gómez de la Serna 1945: 7). El escritor solo utilizó de modo explícito la categoría de lo falso para estas seis novelas; en realidad, se trataba de un acto metaliterario, ya que todas ellas “evocan otra creación artística anterior”, especialmente dos modelos específicos: las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes

---

15 “El hongo marcó toda una época cultural en los años veinte y treinta gracias al auge del cine y a figuras como Charlie Chaplin y Laurel [...]. Lo que enfatiza Gómez de la Serna es la gran amplitud de significados asociados con el hongo durante la época, pero indudablemente se fija en su peculiar modernidad y distinción y, más que nada, su promesa de ascendencia” (Fernández Medina 2011: 33).

y *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) de Miguel de Unamuno. Con todo, las *falsas novelas* son plenamente ramonianas; el autor las teje narrativamente gracias a una concatenación de greguerías, con una técnica que recuerda el montaje cinematográfico, técnica que se repite, ampliada, por lo menos en dos de sus *novelas grandes*, escritas en la misma época: *El novelista* (1921-22 por entregas; en volumen en 1923) y *Cinelandia* (1923).

En el caso de *El novelista*, el “montaje” se realiza uniendo elementos de la biografía del novelista Andrés Castillo, en la voz de un narrador omnisciente, y elementos de novelas de varios géneros –a su vez “falsas novelas”, como afirma Richmond (1997: 25)– que el protagonista escribe o corrige a lo largo de la narración y que se insertan en los 47 capítulos que conforman la novela-contenedor. En la primera versión, esta compleja estructura a modo de *collage* quedó aún más fragmentada, ya que la novela se publicó por entregas en la revista *La pluma* entre diciembre de 1921 y octubre de 1922<sup>16</sup>, y, además, entre la penúltima y la última entrega se suprimieron varios capítulos, tal como puede leerse en la nota que acompañaba a la segunda:

Poseyendo *La pluma* los derechos de propiedad de esta novela grande de Gómez de la Serna y preparándose a darla a la publicidad en edición íntegra, saltamos desde el capítulo XXIII al XXIX, para dar los últimos en el que se desenlaza, en un ambiente feliz y algo melancónico, la fecunda vida de Andrés Castilla. Como el tomo en 8º que formará *El novelista* ha de despertar de nuevo el interés de los que lo han leído por entregas en *La pluma* queremos que encuentren en el ineditismo de estos capítulos, en que el novelista comienza y desenlaza unas cuantas novelas más, el premio a su segunda lectura (*La pluma*, nº 29, octubre de 1922: 287).

Según lo que afirmaba él mismo en *Novelismos*, sabemos que para Ramón el lector de novelas de su época era “mucho más sagaz que el de antaño” y tenía capacidad para comprender “a dónde va a parar la novela y qué caminos seguirá cuando se esboce cualquier conflicto tópico” (*Novelismos* 2005: 616), razón por la cual era necesario buscar su complicidad y, al mismo tiempo, sorprenderlo. A mi parecer, por lo tanto, la supresión de capítulos en la publicación por entregas no fue más que una estrategia para dejar al público con la intriga y crear unas expectativas que la versión en forma de libro prometía cumplir. Una versión, dicho sea de paso, considerablemente ampliada, que pasaba de los veintinueve capítulos originales a cuarenta y siete (Rey Briones 1996: 129-30).

<sup>16</sup> Esta versión incluía un subtítulo, *Novelario*, palabra no recogida en el DRAE que sugiere de inmediato la idea de una recopilación de novelas.



En el caso de *Cinelandia*, “novela compleja [...] juguetona y hasta excesiva” (Fraser 2009: 450), el narrador ramoniano conduce al lector a una ciudad del cine imaginaria –Richmond habla de “una especie de Paramount ficcionalizado” (1997: 29)<sup>17</sup>– y lo invita a observar como en una sucesión de fotogramas una serie de personajes, objetos y escenario, es decir, todos los ingredientes que utiliza para crear, de nuevo mediante una técnica semejante al *collage*, la “ciudad falsa, inventada solo para el juego y la suplantación” (Gómez de la Serna 1997: 49) llamada Cinelandia. Se trata de una narración distribuida en 43 capítulos, con personajes que interpretan a personajes; la sucesión de los hechos posee un hilo conductor precario dentro de una estructura casi de comedia de lo absurdo, así, en palabras de Morris: “using the satirist’s classic tools of hyperbole, caricatura, and grotesque deformation, [Ramón] created a world as false, as absurd as the one he parodied” (1980: 19).

La poética del *collage* narrativo y la poética de lo falso resultan fundamentales para el Gómez de la Serna de este período, aunque el maestro indiscutible en este campo fue otro gran *homo ludens* del siglo XX español: Max Aub (Santiáñez 1998: 187), “maestro del humor sutil” según Tuñón de Lara (Aub 1970: 27). El universo narrativo aubiano, lleno de “juegos de palabras y de máscaras”, es un arsenal de “bromas literarias” que impulsan al lector a mantener siempre la atención y a colaborar activamente en el funcionamiento de los textos. Sin duda, las novelas de Aub forman parte de la categoría que, en un trabajo anterior, propuse denominar “novela simuladamente desficcionalizada” (Siviero 2011), ya que disimulan continuamente su estatus ficcional mediante una serie de trucos cuya intención es vincular la narración a ámbitos de lo real. Las estrategias que utiliza Aub en esta tipología de novela, y estoy pensando sobre todo en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934-1965-1970) y *Jusep Torres Campalans* (1958), tienen como objeto garantizar al lector la naturaleza ‘real’ del texto para dirigir sus expectativas hacia el terreno de la no ficcionalidad (biografía, autobiografía, ensayo crítico). Pese a ello, las voces narrantes aubianas van dejando pistas más o menos claras que el lector deberá descifrar para volver a considerar que el material narrativo es ficcional. Así, Aub bajo la apariencia de un modelo de mundo de lo verdadero y de la reproducción del mundo real presenta un modelo de mundo ficcional verosímil (Calvo Revilla 2006: 428).

Se trata de formas narrativas en las que Aub, con una técnica cubista, se

---

<sup>17</sup> Según Pini, “Esta creación onomástica [...] nos hace pensar en otro nombre: *Disneyland*; y en su variante española: *Disneylandia*” (2012: 4). La misma estudiosa cita el trabajo de 1988 de Brian C. Morris, quien señala que “en 1923 el nombre Cinelandia se usaba ya con tono de sarcasmo para aludir a Hollywood en la prensa del corazón de la época” (2012: 4).

desdobra, se triplica y se multiplica para simular una falsa escritura colectiva y crear obras que, aparentemente, además de ser plurimodulares, es decir, de ser fruto de varias manos, acaban siendo realmente multimodales, ya que son varios los materiales que contribuyen al funcionamiento de la novela, como sucede con *Jusep Torres Campalans*<sup>18</sup>. A decir verdad, en *Luis Álvarez Petreña* también aparece un elemento gráfico, un retrato facial del inexistente Petreña realizado por el propio Aub con una dedicatoria manuscrita: “A Luis Álvarez Petreña, su amigo”. En este caso, tal vez resultaría excesivo hablar de multimodalidad; sin embargo, la obra sí puede calificarse de multimodular, ya que la “técnica modular” o juego de encajes sucesivos de la primera edición se verá incrementada en las siguientes ediciones<sup>19</sup>. Este tipo de *collage* (luego veremos también el de *Jusep Torres Campalans*) se basa en un complejo montaje de módulos unidos por sofisticados juegos de remisiones irónicas, todo ello amalgamado por el típico estilo humorístico de Aub.

La primera versión de la novela salió en 15 entregas, entre octubre de 1932 y febrero de 1934, en los números del 2 al 17 de la revista *Azor*<sup>20</sup>. Los textos llevaban el título conjunto de *Luis Álvarez Petreña* y se presentaban como la transcripción hecha por Max Aub de un original obra del autor que daba nombre a la novela. Los textos se recopilaron en un volumen publicado por la editorial Miracle de Barcelona e impreso en Valencia con el mismo título en 1934. Hubo una segunda y una tercera edición (1965, 1970)<sup>21</sup>, que en realidad constituyeron sendas reescrituras, puesto que Aub, como he dicho, fue añadiendo materiales textuales y, además, en la última versión, ‘resucitó’ al escritor que había dado por muerto en las redacciones anteriores de la obra. La edición de 1934 empezaba con un “Prólogo” firmado con las iniciales M.A., en el que se trazaba una breve nota biográfica del escritor Luis Álvarez Petreña, el cual “había muerto en 1931”. Como anexo, aparecía una carta atribuida a Luis Álvarez Petreña, que el supuesto autor dejó junto al manuscrito que M.A. publicaba. A continuación, M.A.

---

18 Observación que ya hace Grillo (1995: 15) y que retoma Orazi (2011: 400).

19 La definición de “técnica modular” para la escritura se debe a Ródenas de Moya, que la utiliza a propósito de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés. Cfr. Ródenas de Moya 1999: 48.

20 Max Aub colaboró en la revista en varias ocasiones, pese a saber que se trataba de una publicación de derechas.

21 En 1970, en el volumen *Novelas escogidas* publicado por la editorial mexicana Aguilar, aparece la versión última y definitiva de la obra. Curiosamente, se incluyó en la sección “Relatos”, junto con *Yo vivo*, en vez de en la sección “Novelas”. Al año siguiente, la editorial Seix Barral de Barcelona publicó la obra sola; en esta ocasión, el único cambio respecto a las ediciones anteriores fue el título, que pasó a ser *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. Aquí utilizo la edición de 1970, por lo cual cito la obra con el título *Luis Álvarez Petreña*.

afirmaba haber respetado la voluntad que Petreña expresaba en dicha carta al afirmar: “tengo interés en que se publiquen estas líneas [...] Sé que algún párrafo es excesivamente violento y alguna palabra demasiado cruda; no importa. Te ruego, si te es posible, que lo dejes todo tal y como está” (Aub 1970: 942-43). Así pues, M.A. había publicado el texto tal como lo encontró. Lo que sigue es el diario íntimo de Petreña, dirigido a su amante Laura N., con anotaciones que van del 24 de noviembre al 5 de diciembre de un año no especificado. Tras las últimas anotaciones, el editor M.A. interviene para incluir dos cartas de la esposa del escritor, Julia M.A., a una amiga, fechadas, respectivamente, el 1 y el 4 de agosto de 1931, que le permiten situar los hechos cronológicamente: “publico dos cartas de su mujer a una íntima amiga suya referentes al viaje que realizó para reunirse con su marido” (1970: 977). Más adelante, después de la “transcripción” de las últimas anotaciones del diario (sin fechar), que se cierra con la frase “Muero porque no puedo descubrir el porqué no moriría. Adiós”, el editor incluye dos cartas de Laura a un amigo y, en el apéndice, tres poemas atribuidos también a Petreña, a pesar de que en el prólogo afirmaba que los dos poemarios que éste había publicado, *Lucha y Horas*, “No revelan [...] que L.A.P. hubiese nacido para poeta de mayor importancia” (1970: 939).

La segunda edición fue publicada en México por la editorial Joaquín Mortiz treinta y dos años después. En ella aparecieron varios añadidos: dos cuentos largos titulados, respectivamente, “Leonor” y “Tibio”, atribuidos a la pluma de Luis Álvarez Petreña; dos “Notas”, una de un tal M.M. y una de M.A.; un soneto estrambótico de un tal L.d.G.; y una “Nota final”. En la breve nota preliminar a “Leonor” firmada por M.M., vuelve a utilizarse la estratagema del manuscrito; en esta ocasión, M.M. no se lo ha encontrado, sino que se lo ha dejado un desconocido/conocido suyo, Mendizábal, un ingeniero refugiado español. M.M. afirma que el manuscrito, de 16 páginas, llevaba en la primera la siguiente nota: “Luis Álvarez Petreña: LEONOR. Zaragoza, 1931”. Así pues, Mendizábal conservaba un manuscrito de Petreña, a pesar de que éste, en el texto publicado por Aub, había declarado: “He quemado todos mis manuscritos” (1970: 982). Afirma el prologuista y editor M.M. que “me figuré que el nombre del autor era un seudónimo, mas mi ilustre amigo Alfonso Reyes –para quien los libros no tienen secreto– me informó de la existencia real del autor antes nombrado” (1970: 91). Al final de la nota, ubicada y fechada en México en noviembre de 1946, aparece el “Soneto estrambótico” de L.d.G., que contiene un acróstico obsceno (cuya solución es “La calientapollas”) dedicado “A Luis Álvarez Petreña, por el título de su espejo”. Huelga decir que L.d.G. son las iniciales de Luis de Góngora; además, el soneto resulta ser un centón compuesto con doce versos

de Góngora y otros tres extraídos de poemas atribuidos a éste. Existe otro breve prólogo que precede al cuento “Tibio”, una nota firmada por M.A. que constituye un juego metaficcional muy interesante, donde se mezclan datos reales con datos completamente inventados. M.A. cuenta que un joven profesor norteamericano, Charles F. Burton, quería hacer un trabajo acerca de Luis Álvarez Petreña y “como era natural” necesitaba consultarle a él. El profesor, convencido de que “Leonor” no podía ser obra de Petreña, pensaba que, en cambio, el cuento “Tibio” sí lo era. M.A. afirma que “únicamente por la insistencia del profesor Burton lo saco del olvido, solo a cuartas convencido de que se trata de otro autorretrato, verosímelmente *travesti*” (1970: 1045-46) y lo incluye a continuación. En realidad, Aub ya había publicado ambos cuentos en su revista *Sala de espera*; “Tibio” en el número 3 (1948) y “Leonor” en el número 20 (1950). A este dato real hace referencia el supuesto profesor, complicando aún más el juego de atribuciones autoriales y dándole al lector nuevas pistas falsas. Además, se insinúa la duda acerca de la muerte del personaje: “En nuestra charla vinimos a interrogarnos acerca de la verdadera o fingida muerte de mi viejo amigo frente a Palma, en 1931. Coincidimos en que razones no les faltaban para simularla” (1970: 1046). El autor de la “Nota final” –carente de firma, aunque podemos atribuirle sin dudarle a Max Aub, esto es, al nombre del autor que aparece en la cubierta– asegura que un secretario de Camilo José Cela lo ha informado de que el 18 de agosto de 1931 se había inhumado el cadáver de un desconocido en Palma de Mallorca. Según Cela, se trataba de Álvarez Petreña, con lo cual ya se tenía noticia segura de su muerte e incluso se podía sacar “copia autenticada notarialmente del documento” (1970: 1051). Además, Aub da cuenta de que un personaje natural de Yucatán, el poeta don Rafael Méndez Bolio, le había escrito para certificar que Luis Álvarez Petreña no podía ser la misma persona que Miguel Mendizábal, a diferencia de cuanto sospechaba el profesor norteamericano.

En la edición definitiva de 1970, los insertos fueron una “Nota del editor”; el cuento “La equivocación”, el monólogo escénico “María”, el “Último cuaderno de Luis Álvarez Petreña” y el “Prólogo a la tercera parte”, atribuidos a Petreña, el cual se descubre que todavía sigue con vida; una “Nota” de apertura, el “Diario inglés de Max Aub”, con notas tomadas del 27 de abril al 4 de mayo de 1969, y la conclusión “A toro pasado”, atribuidos a Aub; un “Trabajo de clase de B.G.R. acerca de este libro” y un “Informe estrictamente confidencial de un académico español acerca de este libro, hecho por encargo de una editorial española” firmado con las iniciales L.D.P., ambos bastante enigmáticos. Quizá pueda sorprender que al comienzo de esta tercera y última edición se incluya una “Nota del editor”, donde leemos: “Se publica aquí, por primera vez, la versión completa de esta

novela. Escrita la primera parte en 1932-33 (publicada en 1934), la segunda en 1949-50 (publicada en 1951), la tercera en 1969-70, en dos cortas convalecencias del autor. No hay precedentes. Tal vez pudiera llevar al frente los dos últimos versos del *Poema de otoño*, de Rubén Darío: *Vamos al reino de la Muerte / por el camino del amor*” (1970: 935). Se indica el género de forma inequívoca: la obra es una novela. Pero más adelante, en la nota de M.A. que abre la tercera parte, inédita hasta entonces, leemos que “Todo [es decir, todo el material recogido en la primera y en la segunda edición] resultó falso, lo que no tendría nada de particular tratándose de una novela. Mas no lo es.” (1970: 1055). Aquí, al negar que miente mintiendo, la voz que habla alcanza un alto grado de intensidad y acaba así produciendo la ya mencionada sensación de vértigo en el lector.

En gran parte, *Luis Álvarez Petreña* es una antología de textos de varios géneros, mejor dicho, de textos que, como hemos visto, parodian distintos géneros (buen ejemplo de ello es el “Soneto estrambótico”). Por su parte, *Jusep Torres Campalans* constituye sobre todo como una monografía dedicada a un pintor cubista que responde al nombre que da título a la obra. El libro se abre con tres epígrafes seguidos de siete partes. Las dos primeras, el “Prólogo indispensable”, sin firma, y dos páginas de “Agradecimientos” dirigidos a personas que existieron realmente, explican cómo y por qué el (falso) biógrafo –a quien el lector, a falta de otras indicaciones, identifica con el nombre de Max Aub que aparece en la cubierta– ha decidido narrar la vida de Campalans. Aub se presenta como testigo directo, al igual que en *Luis Álvarez Petreña*, y asegura que conoció personalmente a Campalans y que ha investigado en profundidad para poder contar sus vivencias artísticas y biográficas. Siguen los “Anales”, un compendio de hechos históricos, en su mayoría reales, acontecidos entre 1886 y 1914. La cuarta parte se titula “Biografía” y el biógrafo la redacta en tercera persona. A continuación, la transcripción de un cuaderno de apuntes del pintor apócrifo fechados entre los años 1906 y 1914. La sexta parte, las “Conversaciones de San Cristóbal”, es una transcripción de los apuntes que tomó Aub de dos conversaciones que mantuvo con el pintor antes de saber quién era exactamente. Cierra el libro el “Catálogo” de una exposición de Campalans, a cargo de un (inexistente) crítico irlandés, Henry Richard Town; exposición que, según se dice, no llegó a realizarse a causa de la muerte de este último. Al igual que si se tratara de un ensayo, todos los textos van acompañados de un aparato de notas, incluido el llamado “Cuaderno verde”, precedido de una nota que simula la descripción filológica de un verdadero manuscrito<sup>22</sup>. Desde

22 En realidad, la nota es ambigua y contiene pruebas de que las páginas que la siguen son apócrifas. El biógrafo detalla el soporte de la escritura, el tamaño, la encuadernación y el número de páginas: “cuaderno escolar (23 x 18 cm.), encuadernado en cartón verde, foliado de 1 a 240 (lo que da un

el principio, tanto los epígrafes (Puccini 1995) como el “Prólogo indispensable” contienen varios indicios que hacen dudar al lector del carácter biográfico real del texto (Siviero 2011). Y luego, paradójicamente, el “Cuaderno verde”, que debería contribuir a certificar la existencia real del pintor, acaba siendo la parte que más desmonta las certezas del lector, puesto que en ella aparecen reiteradamente afirmaciones que incluyen un alto grado de ambigüedad, como “Puestos a mentir, hagámoslo de cara: que nadie sepa a qué carta quedarse” o “La lengua, la pintura, mienten de por sí. Todo es fábula [...]. Nadie puede ser verdadero porque ¿quién sabe del auténtico ser?” (1970: 849).

En estas dos construcciones narrativas de Aub, que cruzan vertiginosamente las fronteras de los géneros para romper y recomponer vidas ficcionales y creaciones apócrifas, no hay engaño; lo que ocurre es que le piden al lector de un modo continuo e inteligente que suspenda y reactive la incredulidad en una especie de paroxismo del “juego”, del “fingimiento”. Por otra parte, es innegable que en ambas encontramos un humor muy peculiar, de raíz cervantina y de profunda inteligencia, que, de un modo elegante, coloca en el punto de mira el mundo literario y el mundo artístico y roza la perfección al parodiar los ensayos eruditos. Un humor inteligente que alcanzará cotas de genialidad en uno de los productos literarios más sorprendentes del siglo XX: *Juego de cartas*. Dicha obra, publicada en 1964<sup>23</sup>, es un libro—no libro muy peculiar, una suerte de novela epistolar que, en realidad, es una baraja de ciento seis cartas que incluye los palos franceses y los palos españoles emparejados (diamantes con bastos, corazones con copas, tréboles con espadas y picas con oros), según un proyecto gráfico atribuido, cómo no, a Jusep Torres Campalans. En el reverso de cada naipe puede leerse un microtexto; se trata de breves misivas o mensajes que intercambian varios remitentes y destinatarios (ciento ochenta y seis en total) con comentarios sobre la vida de un personaje, Máximo Ballesteros, fallecido en circunstancias poco claras. Obviamente, el título juega con la polisemia, puesto que juego de cartas puede

---

total de 480 páginas, rayadas en azul)” y afirma que se lo entregó Juan Cassou. Aquí tenemos el primer indicio significativo: el nombre de pila del escritor francés está castellanizado, lo cual parece indicar al lector que nada es lo que parece. A continuación, leemos la descripción del contenido: “Está escrito de la página 1 a la 113 y, empezando por el final, de la 240 a la 228”; los textos de la primera parte están fechados entre 1906 y 1914; el resto, sin fecha, según el biógrafo parecen apuntes copiados de textos del anarquista ruso Kropotkin. Después se dice que está escrito en catalán, con varios párrafos en francés y en español y algunas palabras en alemán, pero el texto que se reproduce está íntegramente en español. Sólo en la nota veintitrés leemos entre paréntesis “Nota del trad.”, lo cual sugiere que el editor también es traductor.

23 En 2010, la editorial Cuadernos del Vigía de Granada publicó una nueva edición. Debo agradecerle a Miguel Ángel Arcas que me facilitara el ejemplar que he utilizado para este trabajo.

significar “baraja de naipes” o bien “conjunto de epístolas”. Las cartas, como es normal en una baraja, se guardan en una caja de cartón, que en la primera edición era azul y llevaba un comodín y tres ases dibujados; en cambio, en la edición de 2010 la caja es de color vino y la ilustración es un as de picas/oros. En ambos casos, el reverso del estuche incluye las reglas del juego:

Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor. Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quién fue realmente Máximo Ballesteros.

Es un juego que jamás ganará nadie, puesto que los datos que facilitan las cartas son enigmáticos y contradictorios.

Llegados a este punto, conviene recordar que iniciamos nuestro recorrido analizando uno de los posibles aspectos de las múltiples relaciones que se dieron entre humor y juego en la literatura española a partir de finales del siglo XIX, centrandó nuestra atención sobre el humor como elemento de cohesión que, en un momento dado, permitió ensayar de forma jocosa con la escritura colectiva. Los mecanismos de dicha modalidad narrativa se ponían en marcha suponiendo un lector ideal que tenía que colaborar individualmente en el juego. Sin embargo, los caminos experimentados en poco menos de cien años por aquellas relaciones permitieron invenciones extraordinarias que desembocarían en una gran novedad como *Juego de cartas*, es decir, la de una escritura fingidamente plural que suponía un lector colectivo. Es cierto que, como se dice en las reglas, *Juego de cartas* “permite [...] toda clase de solitarios”, pero lo que propone es, sobre todo, una lectura colectiva “que incite a la discusión, al intercambio de opiniones” para que “los lectores reproduzcan la misma dispersión y, quizás, la misma polémica que manifiestan los múltiples narradores de la obra” (Rodríguez 2002: 17). Nos hallamos, pues, en el grado máximo de la lectura como juego y colaboración, es decir “vissuta come un’esperienza *fittizia* che ubbidisce a un sistema di *regole* condivise” (Bertoni 2010: 199). Al igual que en un juego, leer esta novela supone “l’acceptation temporaire, sinon d’une illusion [...], du moins d’un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif. Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-

même un personnage illusoire et à se conduire en conséquence” (Caillois 1958: 61). Lo cierto es que Aub, en una especie de metajuego, acaba convirtiendo a los lectores en falsos jugadores, casi los “inventa” como si se tratara de sus entes de ficción. Las “cartas” aubianas son ingeniosas y sutiles, un ejercicio de la inteligencia que, entre juego y humor, configura un complejo universo ficcional y que, hoy como hace medio siglo, sigue desafiando lúdicamente a los lectores.

## Bibliografía citada

- ALAS, LEOPOLDO, (1890), “Castro y Serrano”, *Madrid Cómico. Almanaque para el 1890*, 04/01/1890: 6.
- AUB, MAX (1970), *Novelas escogidas*, ed. Manul Tuñón de Lara, México, Aguilar.
- BALLERIO, STEFANO (2009), “Gioco, letteratura. Alcune riflessioni”, *Enthymema*, 1: 4-24 [30/06/2016] < <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/414>>.
- BERTONI, FEDERICO (2010), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS (1982), “La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897)”, *Presse et public*, ed. Carmen Salaün-Sánchez. Rennes, Université de Rennes: 21-40.
- , (1987), “Clarín y el *Madrid Cómico*: Historia de una colaboración (1883-1901)”, *Clarín y La Regenta en su tiempo*. Actas del simposio internacional, celebrado en Oviedo del 26 al 30 de noviembre de 1984, Oviedo, Universidad/Ayuntamiento/Principado de Asturias: 3-24.
- , (1997) “71 cartas de Leopoldo Alas, ‘Clarín’, a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* (1883-1899) (y seis de Manuel del Palacio)”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 51/149: 7-53.
- , (2001), “Les comptes de *Madrid Cómico* entre 1886 et 1896”, *Hommage d’Iris à Gisèle Cazottes*, Montpellier, Université Paul Valéry/Iris: 83-94.
- , (2015), “La risa por la risa. El ejemplo del *Madrid Cómico*”, *IC. Revista Científica de Información y comunicación*, 12: 59-78 [30/06/2016] <<http://docplayer.es/15337531-La-risa-por-la-risa-el-ejemplo-del-madrid-comico-1883-1897-1.html>>.
- CAILLOIS, ROGER (1958), *Les jeux et les hommes: la masque et la vertige*, Paris, Gallimard.
- CALVO REVILLA, ANA MARÍA (2006), “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans* de Max Aub”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1: 428-40.
- CHIERICHETTI, LUISA (2001), “Umoreismo grafico e umoreismo testuale nella rivista *Gutiérrez* (1927-1934)”, *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. Atti del XIX Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani. Roma, 16-18 settembre



- 1999, eds. Renata Londero; Antonella Cancellier. Padova, Unipress: 179-87.
- DARÍO, RUBÉN, 1995 [1905] *Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez. Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, CELESTINO (2009) [1963], *O segredo do humor*, Vigo, Editorial Galaxia.
- FERNÁNDEZ MEDINA, NICOLAS (2011), “Tras el velo de las apariencias: La desmitificación del progreso en *El caballero del hongo gris* de Ramón Gómez de la Serna”, en *Cincinnati Romance Review*, 32: 31-43.
- FILLIÈRE, CAROLE; LAGET, LAURIE-ANNE (2011), *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne: XIXe-XXe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez.
- FRASER, BENJAMIN (2009), “Imagen, materia, cine: Bergson, Deleuze y *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna”, *Hispanic Review*, 77: 449-70.
- GALINDO ALONSO, MARÍA ASUNCIÓN (1996), *La novela de una hora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Facultad de Filología [30/06/2016] <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3048101.pdf>>.
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO (1876) [1872], “¿Qué es lo cómico?”, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, Victorino Suárez: 44-45.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1930), “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, 84: 348-91.
- , (1945) [1927], *Seis falsas novelas*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- , 1979, *Greguerías*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra.
- , 1997 [1923], “*Cinelandia*”, *Obras completas X. Novelismo II*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg: 47-204.
- , (2005) [1931], “Ismos”, *Obras completas XVI. Retratos y biografías I. Efggies. Ismos. Ensayos*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg: 297-682.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, EMILIO (2003) “Un humor nuevo para un tiempo difícil. El espejismo de *La Codorniz*”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 20/2: 29-100.
- , (2004) *La “otra” generación del 27. El “Humor nuevo” español y “La Codorniz” primera*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- GONZÁLEZ SERRANO, URBANO (1886), “El humorismo”, *Revista de España*, 109: 542-52.
- GRILLO, ROSA MARIA (1995), “Falso e dintorni”, *La poetica del falso. Max Aub tra gioco e impegno*, ed. Rosa Maria Grillo. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: 13-32.
- GUTIÉRREZ, ENRIQUE (2003), “Un humor nuevo para un tiempo difícil. El espejismo de *La Codorniz*”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 200/2: 29-100.
- HEMPEL, WIDO (1984), *Entre el Poema de mio Cid y Vicente Alexandre. Ensayos de literatura hispánica y comparada*, Buenos Aires/Barcelona, Alfa/Laia.
- HUIZINGA, JOHAN (1939), *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Amsterdam, Pantheon Akademische Verlagsanstalt.
- LAÍN ENTRALGO, PEDRO (1948), “El humor de *La Codorniz*” en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Epasa: 127-37.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ (2003) [1983], *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.

### **Donatella Siviero**

*Ricercatrice* (investigadora universitaria) de Literatura Española en el Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne de la Universidad de Messina, es especialista en literatura española medieval y moderna, y literatura catalana medieval y moderna. Entre sus últimos trabajos destacan el volumen *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento* (Pironti, 2009) y la edición italiana de la novela colectiva de Clarín y otros *Las vírgenes locas* (Marchese, 2012). Es directora de la colección de poesía *Divano iberico* (Marchese) y, con Helena Aguilà y Jutta Linder, de la serie de estudios sobre traducción literaria “Tradurre” de la colección *Proteo* (Artemide).

---

**IDA GRASSO**

# SENZA JACINTA. IL POETA (NON) RIDE NEL ‘CANZONIERE’

Università degli Studi di Napoli Federico II

ida.grasso@libero.it

## Resumen

**Sin Jacinta. El poeta (no) ríe en el ‘canzoniere’**

Objetivo del presente artículo es demostrar, a través del análisis de una serie de elementos formales y de una selección de poemas ejemplares, cómo en Jacinta la pelirroja (1929), ‘canzoniere’ en ausencia, las diferentes estrategias humorísticas detectables, bien a nivel temático, bien a nivel estructural, no solo inciden sobre la macroestructura y la microestructura del libro, sino que revelan un discurso consciente de una crisis de la subjetividad poética.

palabras clave: Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja*, humorismo, *canzoniere*, subjetividad lírica

## Abstract

**Without Jacinta. The poet (does not) laugh in the ‘canzoniere’**

Through the analysis of the formal structure of *Jacinta pelirroja* (1929), modern *canzoniere* in the absence of the loved woman, this essay will observe its humorist strategies. They are persistent in the book so much that affect its poetic form and show a discourse on the crisis of poetic subjectivity.

keywords: *Moreno Villa*, *Jacinta la pelirroja*, humor, *canzoniere*, author's identity

## I.

In esordio al saggio *Importancia y gravedad del humorismo* (1930), “uno de lo más importantes que el pensamiento estético ha producido sobre la materia” (Aullón de Haro 2014: 7), Ramón Gómez de la Serna osserva che definire l’inclinazione sentimentale umorista è pretesa impossibile quanto vana:

Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es lo más difícil del mundo (Gómez de la Serna 2005: 452).

La sua essenza sfuggente risiederebbe nella pervasività nella vita degli uomini (“el humorismo inunda la vida contemporánea”), e delle prassi (“domina casi todos los estilos”), nella sua autodeterminazione e autosufficienza (“acaba en sí mismo, se completa en sus propios cuadros, se satisface en sus escenas”) e, ancora, nella sostanziale, provocatoria inconcludenza (“todo lo inconcluso, lo que solo puede lanzarse como hipótesis o en vía de ensayo”). Soprattutto, per il grande inventore delle *greguerías*, la peculiarità dell’umorismo starebbe nella sua refrattarietà ad ogni finalità costruttiva, dunque, *e contrario*, nell’esibita indicazione di un vuoto di senso:

No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil. Casi no se trata de un género literario, sino de un género de la vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida. El humorismo ha de tener una nobleza improvisadora del poeta (Gómez de la Serna 2005: 453).

La teorizzazione estetica sull’umorismo di Gómez de la Serna, “punto central” (Zlotescu 2005: 22) della più ampia riflessione sull’arte d’avanguardia portata avanti nel libro *Ismos* (1931), in cui il saggio *Importancia y gravedad del humorismo* fu accolto, dopo essere stato pubblicato, l’anno prima, nella *Revista de Occidente*, costituisce un importante strumento di analisi della cultura letteraria, non soltanto ispanica, dei primi trent’anni del Novecento. Provocatoriamente asistemica, tale idea di umorismo si trova in perfetta sintonia con le coeve acquisizioni europee, sia quelle irregolari, ora violente, ora giocose, provenienti dalla matrice avanguardistica, sia quelle più organiche e sistematiche, che si richiamano a posizioni di singoli intellettuali, come il Pirandello del saggio “L’umorismo” (1908).

---

1 Gómez de la Serna (2005): 451; 461; 455; 453.

Pur nella loro singolarità, queste teorie riflettono il medesimo, estremo tentativo di reazione a quel processo di scollamento tra l'artista e il mondo borghese, che già tematizzato "in chiave simbolica e profetica" (Starobinski 2002: 115) nella maschera del buffone e del saltimbanco baudelairiani, alla svolta del XX secolo, può dirsi, ormai, definitivamente consumato. Come riassume Starobinski in uno dei suoi fondamentali saggi sulla cultura letteraria della modernità, la "drammaturgia intima" del grande autore dei *Fleurs du mal* riflette un tempo in cui "l'arte [...] non è un'efficace operazione di salvezza, bensì una pantomima sublime sul bordo della tomba, che vela, per un solo istante, "i terrori dell'abisso"" (Starobinski 2002: 109-10). Dietro pose sghembe e clownesche, maschere ambigue e perturbanti, l'artista rivendica la propria autorialità, messa in scacco dal produttivo mondo borghese, che lo ha condannato ad un negativo destino di esclusione: "El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final" (Gómez de la Serna: 2005: 494). Non sorprende, dunque, che in età moderna sia proprio il genere lirico, il più soggettivo di tutti, a convertire il proprio "deseo de originalidad y de inventiva" in un "espantoso humorismo"<sup>2</sup>, che si realizza per Gómez de la Serna in una funambolica oscillazione sentimentale tra stati d'animo contrapposti:

La burla es no creer en lo que se dice, distanciarse de ello, no amarlo apasionadamente, encontrarlo ridículo, y en todos esos humorismos del nuevo arte hay solaz que termina en su propia obra, y están sus artistas unidos espiritual y carnalmente a sus temas encontrándolos gallardos y dignos, pudiéndose decir que los lloran con emoción al mismo tiempo que los ríen (Gómez de la Serna 2005: 492-93).

Nella "naturaleza bipolar del humorismo" (Martín Casamitjana 1996: 29) si rivela la doppia postura del poeta moderno: questi, nel tentativo mimetico della "fluttuazione della temporalità" (Alfano 2016: 208) se da un lato fa mostra di evadere ogni centralità dell'"io", esprimendo, in uno slancio sincronico, aderenza e distacco dal reale, dall'altro intende riscattare la sua soggettività lirica in un discorso che, aborrendo percorsi rettilinei, all'insegna di quella "tortueuse fantaisie" (Baudelaire 1975: 275), già indicata dal cattivo maestro francese nella celebre lettera ad Arsène Houssaye, forza e complica con destrezza i limiti della forma, al punto da coinvolgere il proprio lettore in una sistematica sconfessione di ogni pretesa di ordine e di stabilità.

---

2 Gómez de la Serna (2005: 492).

## 2.

Le osservazioni richiamate fin qui possono trovare conferma nella traiettoria lirica del poeta Moreno Villa, che nell'eterogeneo panorama della poesia spagnola di primo Novecento (ben noto a Gómez de la Serna), all'incrocio tra gli esperimenti delle avanguardie, e la nuova riflessione sulla tradizione portata avanti dai maggiori teorici della cosiddetta Generazione del '27, calca un cammino che "sigue desenvolviéndose aparte" (Aub 1954: 107), e la cui originalità sembra riassumersi nell'efficace epiteto di "poeta actual", coniato per lui da Antonio Machado (1989: 1654).

La spiccata componente umoristica della lirica di Moreno Villa, già peraltro evidenziata dallo stesso poeta in ben note affermazioni di poetica, è stata sin da subito valorizzata dalla critica (insieme alla prassi pittorica) come uno dei tratti di maggiore prossimità al linguaggio sperimentale avanguardista<sup>3</sup>, e, più in generale, come ricerca costante all'interno delle possibilità previste dal genere lirico novecentesco: di "insólita heterogeneidad" si può parlare, secondo Valender, non solo a proposito di ogni libro di poesia di Moreno Villa, ma addirittura "al pasar de un poema a otro dentro de una misma colección" (Valender 1999: 387).

La traccia umoristica dell'opera del poeta andaluso risalta in modo particolare in *Jacinta la pelirroja*, tradizionalmente ritenuta la raccolta della sua maturità, apparsa nel 1929 come secondo supplemento della rivista malagueña *Litoral*. In essa l'impiego di acute strategie stilistiche e formali come la "destrucción del yo [...] manifestada como auto-ironización" (Ciplijauskaitè 1999: 36), l'"ansia de modernidad [...] costante" (del Villar 1977: 5), la "sprezzatura formale e la mancanza di sentimentalismo" (Bodini 1972: 9) sono state interpretate come il prodotto consapevole di "aires de avanguardia totalmente asumidos" (Díez de Revenga 2001: 130). A ricordare che il libro nasce da un esplicito rifiuto della tradizione è lo stesso Moreno Villa, che parla di "reacción" alla "repetición" di sonorità e temi legati all'illustre passato letterario, provocatoriamente incarnati per lui nella "voz" di Garcilaso de la Vega<sup>4</sup>.

Tuttavia, un'analisi accurata della raccolta, volta a indagare i sensi che

3 Già intorno agli anni Cinquanta, Cirre individuava nella "chispa humorística" di Moreno Villa uno dei tratti che ne avrebbero fatto "un precursor y un precursor harto considerable" degli sperimentalismi formali (Cirre, 1950: 136).

4 "La repetición en poesía me parece que sale sobrando, que es cosa muerta al nacer. Venir al mundo para imitar la voz de Garcilaso es una puerilidad grotesca. [...] De una reacción tal salió mi *Jacinta la pelirroja*, libro de amor sin antecedente en la literatura española, libro que puede molestar a los catalogadores de poetas" (Moreno Villa 1952; 1998: 43).

l'umorismo in essa dispiega, se da un lato non può prescindere dall'assunzione in sede critica della sua marcata genealogia d'ambito sperimentale, dall'altro dovrà farsi carico della sua componente formale. Ben lungi dal definirsi come un limpido *exemplum* di quella che il filosofo Ortega y Gasset, qualche anno prima delle riflessioni di Gómez de la Serna sull'umorismo, definiva la "nueva sensibilidad estética" (Ortega y Gasset 1987: 62), *Jacinta la pelirroja* tiene molto in conto schemi e moduli tradizionali. Nonostante la rivendicazione di pratiche sperimentali da parte di Moreno Villa<sup>5</sup>, è impossibile negare che "todo el libro es un poema, ya que se halla unido por la temática, por la forma y por la intención" (Díez de Revenga 2001: 131). Soprattutto, ci sembra importante sottolineare che esso ricava coesione dalla sua ferrea strutturazione in canzoniere in assenza della donna amata: canzoniere, dunque, del tipo che rientrerebbe nella classica definizione di Santagata di "genere fluido, in grado di perdere e di riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componenti di un tutto" (Santagata 1989: 35)<sup>6</sup>.

Nel canzoniere la "relazione semantica e strutturale" (Testa 1983: 12) tra le singole parti e la cornice (ovvero tra micro testo e macrotesto), che Testa individua alla base di ciascun *libro di poesia*, si fa più serrata, essendo in un certo senso 'asservita' al dialogo che l'"io" lirico intrattiene con la donna amata, come legittima un'illustre tradizione letteraria, la cui ascendenza classica è stata canonizzata in età medievale dai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca. Come osserva Scaffai in una recente ricognizione dei canzonieri d'area novecentesca:

Elemento imprescindibile del canzoniere di derivazione petrarchesca è la presenza di una figura deuteragonistica, sia questa congiunta al poeta che la canta o, più frequentemente invocata, rimpiaanta, celebrata in morte o assenza. La successione delle varie liriche descrive una sorta di narrazione, certo non ortodossa come un romanzo o un racconto tradizionali, basata sull'evoluzione interiore del protagonista e sul trapasso dell'amata dalla condizione di personaggio "in vita" a quella di personaggio "in morte"

5 Si veda quanto affermava Moreno Villa a proposito di *Jacinta* nel prologo a *La Flor de California* di Hinojosa: "Lo original de Jacinta la pelirroja es su expresión hablada, la representación ágil de un diálogo inmediato, en ocasiones balbuceante, el mayor desenfado con que habla de sí mismo y el erotismo inmediato plasmado en imágenes sorprendentes y en ocasiones deshumanizadoras que deben bastante al vanguardismo ambiental de años anteriores" (José Moreno Villa 1928 sp.).

6 Dagli studi pluridecennali di Santagata sullo statuto testuale del *Canzoniere* petrarchesco si ricavano indicazioni metodologiche fondamentali per l'analisi dei complessi fenomeni strutturali in ambito lirico.

(Scaffai 2005: 2).

L'insieme coerente dei microtesti che compone il “sistema” (Segre 1969: 129) del canzoniere, trascrive, dunque, una storia in cui la “dimensione narrativa” va di pari passo con la “dimensione didattica” (Santagata 1989: 127-28). Indizio della spiccata attenzione da parte di Moreno Villa ai fenomeni di composizione testuale si ritrova in due squarci di prose di autocritica, dove il poeta raccontando delle letture che maggiormente hanno inciso sulla costruzione della propria soggettività lirica richiama, accanto ai nomi di Leopardi, Bécquer e Baudelaire, – casi assolutamente emblematici per le implicazioni teoriche sulla questione del libro di poesia in età moderna –, quelli di Catullo e di Tibullo<sup>7</sup>.

A questo punto non sarà inopportuno chiedersi perché Moreno Villa, pur rivendicando sostanziale libertà dagli schemi della tradizione, scelga di frequentare un genere così codificato come il canzoniere. Di quale senso si fa portavoce la storia ch'egli vuole narrare? Che “evoluzione interiore” vive il protagonista (Scaffai 2005: 2)? E, soprattutto, se l'umorismo è, con Gómez de la Serna, *pianto e riso*, pulsione bipolare che mina ogni saldezza dell'“io”, come può esso conciliarsi con un'architettura formale in cui la selezione e l'ordinamento delle liriche sono affidate esclusivamente alla grande capacità di controllo del poeta? Si proverà a dare una risposta a questi interrogativi attraverso una lettura della raccolta, che seppure svolta per liriche campione, dati i limiti spaziali concessi a tale contributo, si propone di illustrare in che misura le strategie umoriste messe in campo dal poeta agiscano, non solo a livello contenutistico e delle singole liriche/microtesti, ma anche a livello strutturale/macrotestuale, e paratestuale.

In un complesso poetico chiuso quale quello di un canzoniere, che presuppone un alto grado di consapevolezza metatestuale da parte del poeta, gli scarti devianti rispetto alla norma non solo saranno doppiamente evidenti, ma addirittura finiranno per indirizzare ad un più ampio discorso sulla natura stessa della lirica. La nostra ipotesi di partenza è che l'umorismo con cui Moreno Villa maschera i contenuti e la struttura del suo canzoniere sia un'efficace tecnica lirica attraverso la quale riflettere, nel genere lirico massimamente deputato al racconto di un argomento (o “costante retorica”) di “portata universale” (Scaffai 2005: 43), sulla

<sup>7</sup> Cfr. “Nací a la poesía leyendo a Bécquer; pero donde mi germen poético se abrió y se hizo fue en Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Leopardi, Verlaine, san Juan de la Cruz y los Cancioneros de mi tierra” (Moreno Villa 1924; 1998: 3); “Yo comencé a escribir (no a publicar) en Alemania. Allí están mis raíces [...]: copla andaluza (incluso con el tono), Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Stefan George, Mombert, más algo de Francia: Baudelaire, Verlaine, más algo de España: “La canción del otoño” de Darío, Unamuno, los Machado y Juan Ramón. Más algo de Roma, de la clásica: los elegiacos, Catulo y Tibulo” (Moreno Villa 1932; 1998: 8).



drammatica condizione dell'alienazione che il poeta vive in età moderna. Dietro il fantasma erotico di *Jacinta* si celerebbe, dunque, l'urgenza di un altro contenuto, a cui il lettore è condotto attraverso una complessa rete di segni metatestuali, disposti lungo tutta la raccolta. In *Jacinta la pelirroja* si assiste alla parabola negativa del soggetto lirico, che caduto fuori da un mondo a cui nemmeno le chimere illusorie offerte dall'amore possono schiudere l'accesso, scopertosi, ormai, drammaticamente solo, trova conforto nell'eterno gioco della scrittura.

### 3.

Prima di avviare l'analisi delle differenti tecniche umoriste dispiegate in *Jacinta la pelirroja*, non sarà inopportuno ricordare che il libro nasce da una reale esperienza biografica, raccontata dallo stesso Moreno Villa in alcune pagine dell'autobiografia *Vida en claro* (1944)<sup>8</sup>. Innamoratosi intorno al 1926 di Florence, una ricca e giovane donna americana, conosciuta a Madrid in casa dell'amico Jiménez Fraud, il quarantenne Pepe vorrebbe sposarsi e la segue negli Stati Uniti; il matrimonio è impedito dalla famiglia di lei, che non reputa il poeta all'altezza di garantire alla figlia il futuro agiato che dovrebbe spettarle, considerata la sua posizione sociale. I due amanti, non senza ripensamenti e grandi affanni, sono costretti a separarsi per sempre.

Quando Moreno Villa si dedica alla scrittura di *Jacinta la pelirroja* la sua storia d'amore può dirsi conclusa da un paio d'anni; il poeta era rientrato solo nella capitale spagnola. Dunque, chi dice "io" nella raccolta coincide con l'autore empirico: dettaglio non banale perché l'apparente "libertà confessionaria" (Mazzoni 2005: 113) con cui questo "poeta sincero y tan auténtico" (Cernuda 1977: 404) riflette sulla perdita della donna amata piuttosto che articolarsi, come ci si aspetterebbe, secondo tonalità luttuose e nostalgiche (o al limite parodiche), si struttura interamente in chiave umorista: l'attitudine confessionale di Moreno Villa restituisce una postura dell'"io" così fluttuante tra l'adesione e il distacco rispetto ai fatti narrati al punto da sembrare che egli parli "de una aventura profundamente vivida como si se tratara de un espectáculo" (Ciplijauskaitė 1999: 36). Siamo di fronte al primo rovescio delle aspettative del lettore, che invano rintraccerà nella serie di quadri e scenette apparentemente ludiche e disimpegnate, che costituiscono *Jacinta la pelirroja*, la traccia di una tensione sentimentale costante. In questo singolare canzoniere in assenza della donna amata, stile e

<sup>8</sup> Si tratta, nel complesso, dei capitoli XI-XIII ("Segunda vez la manta a la cabeza"; "Soliloquio en el mar"; "Vuelta al retiro y la nueva generación").

contenuti riflettono coerentemente quello che con Gómez de la Serna si può definire un “estado especial en que son vencidos los dos elementos y convertidos en una tercera complacencia, que no abusa de lo cómico ni de lo dramático, que sacrifica las ventajas de las situaciones” (Gómez de la Serna 2005: 459).

Tale mescolanza di spinte sentimentali contrastanti (o umoristiche) attraversa l'intero libro, e si rileva già nel corredo paratestuale che lo introduce. Nel titolo della raccolta, *Jacinta la pelirroja*, se da un lato il poeta nomina la donna amata con un *senhal* che richiama il fiore tradizionalmente legato alla mitologia funebre (*Jacinta*/giacinto), dall'altro sembra ‘correggerne’ e ‘riscriverne’ il senso attraverso l'impiego di un aggettivo, inerente a quella sfera cromatica (*pelirroja*/rosso) che, come osserva Pastoreau, è di norma associata “all'erotismo e alla passione” (Pastoreau; Simonnet 2016: 35). Così nella prima, emblematica soglia testuale della raccolta, il poeta indirizza il lettore a concepire la doppia natura dell'oggetto d'amore assente: evocato come definitivamente perduto (*Jacinta*), è richiamato, al contempo, nella sua vividezza (*la pelirroja*), “affascinante e bruciante” (Pastoreau; Simonnet 2016: 25).

I due poli sentimentali convogliati nel titolo, l'uno funebre l'altro vitalistico, sono fusi in uno slancio ossimorico (o “tercera complacencia”), rinforzato nel sottotitolo della raccolta: “Poema en poemas”, dove l'autonomia dei singoli componimenti (*poemas*) è messa provocatoriamente in rapporto all'unità del libro (*poema*). Se nell'enfasi accordata al dato ‘frammentario’ del libro è persino possibile ipotizzare un implicito ammiccamento da parte di Moreno Villa al modello tradizionale, il dato che qui ci preme evidenziare è che l'unità del canzoniere è posta in tensione con la sua vocazione alla dispersione. La “dimensión refractaria” (Ciplijauskaitė 1999: 39) alla coesione testuale è sottolineata con maggior forza dalla presenza dei sedici disegni della raccolta; questi, al pari delle liriche, se da un lato si fanno vettori della progressione di senso, dall'altro, essendo concepiti anche come autonomi rispetto ai versi, e caricati di un personalissimo simbolismo visionario, contribuiscono a creare un potente effetto di disgregazione formale<sup>9</sup>.

Ci sembra, dunque, che se la traccia umoristica contenuta nel titolo faccia implicito riferimento alla dimensione contenutistica della raccolta, quella relativa al sottotitolo fornisce un'indicazione precisa riguardo la sua struttura: nel canzoniere di Moreno Villa, la spinta centripeta all'unità è contraddetta da una tensione centrifuga alla frammentazione del discorso e all'autonomia dei singoli testi e dei disegni<sup>10</sup>.

9 Per una descrizione dei disegni cfr. Carmona Mato (1985: 211-25).

10 Uno studio analitico che intenda valorizzare le connessioni strutturali di *Jacinta la pelirroja* non

Si tratta di un dato fondamentale, che sembrerebbe destinato a mettere in crisi lo statuto medesimo del canzoniere. Se, infatti, con Testa è possibile affermare che la progressione di senso è il principale “componente del modello macrotestuale”, che “va posto al di sopra delle isotopie e dei rapporti tematici, dal momento che sussiste solo grazie ad essi, e, nello stesso tempo, li determina” (Testa 1983: 117), la negazione di un tessuto lirico unitario sancita nel sottotitolo di *Jacinta la pelirroja* va interpretata come massima determinazione a scardinare dall’interno l’organicità del genere canzoniere. A questa finalità concorre anche la divisione in due parti della raccolta, costruita (al pari del titolo e del sottotitolo) sulla convergenza degli opposti. Le due sezioni di *Jacinta la pelirroja*, infatti, pur essendo organizzate in venti componimenti ciascuna, non presentano una numerazione consecutiva; le liriche della seconda parte sono individuate dalla stessa sequenza numerica che ritroviamo nella prima parte (I-XX; I-XX), quasi a rimarcare con forza l’autonomia delle due porzioni del macrotesto che, non a caso, sono introdotte in modo assai differente: se la prima, anticipata dalla sigla “1.<sup>a</sup> Parte”, non recando alcun titolo, indirizza il lettore a porla semanticamente in rapporto al titolo della raccolta, la seconda appare più complessa ed elaborata, essendo accompagnata, oltre che dall’indicazione descrittiva “2.<sup>a</sup> Parte”, anche da un titolo emblematico “Jacinta es iniciada en la poesía”, e da un disegno. In esso i due amanti, dai tratti stilizzati, sono ripresi in una posizione di abbandono; tuttavia i loro corpi non si sfiorano, ad eccezione delle teste, che sembrano lievemente accostate. Tutt’intorno, sparsi su un ideale pavimento, soltanto alluso dal tratto orizzontale che divide in due parti il disegno, vi sono pochi oggetti (un libro aperto, un calamaio, un foglio), che l’iscrizione posta in alto a destra “El Universo está en la poesía”, e lo stesso titolo della sezione, “Jacinta es iniciada en la poesía”, ci invitano a interpretare come gli strumenti dell’attività poetica. Più complessa da decifrare è l’iscrizione “inicio”, che troviamo, a sinistra dei due amanti, sul foglio che accompagna il calamaio. Il luogo del paratesto in cui si trova dovrebbe farci credere che in essa (come nelle altre due iscrizioni che compaiono sulla pagina) si condensi un “atteggiamento dimostrativo, addirittura insistente da parte dell’autore verso la propria opera, un’insistenza coperta o meno dall’alibi dell’umorismo” (Genette 1989: 310). In questa zona del canzoniere, infatti, l’appello al lettore (già contemplato nella soglia testuale del titolo e del sottotitolo) si fa più esplicito: Moreno Villa, com’è

---

potrà prescindere dall’indagare i rapporti d’interazione che in essa si determinano tra le liriche e i disegni. Questi ultimi, parte integrante del canzoniere, non fungono da semplice ornamento dei versi; al contrario, ne integrano e arricchiscono il senso indirizzando, a seconda della posizione che li individua, la progressione di senso. Per tale motivo in questa sede scegliamo di riferirci all’edizione di *Jacinta la pelirroja* del 1977 (Barcelona, Turner), facsimile della prima edizione del 1929.

proprio di ogni scrittore umorista, “sposta l’attenzione del suo uditorio verso il modo in cui il testo funziona, verso i meccanismi della letteratura e della stessa scrittura” (Alfano 2016: 222). Se, come osserva Genette, in un qualunque testo “gli intertitoli non rappresentano affatto una condizione obbligatoria” (Genette 1989: 291), è legittimo dedurre che ricalcando semanticamente la soglia che introduce alla seconda parte della raccolta, il poeta finisca per accordarle un valore “radiante” (Testa 2014: 55), in grado di proiettare sensi che trascendono la singolarità del testo e che si riflettono sull’intero sistema del libro di poesia. Nella sigla “inicio” è possibile leggere un altro strappo umorista da parte dell’autore, che incrinando la progressione di senso, invita a considerare quella che dovrebbe essere ritenuta la seconda parte della raccolta, come fosse la prima, creando una vera e propria inversione del racconto lirico.

Ma perché la ‘storia’ narrata in *Jacinta la pelirroja* dovrebbe ripartire da qui? Cerchiamo di rispondere a questa domanda nella convinzione che in questa parte del paratesto sia possibile individuare la traccia di decodifica più forte dell’intera raccolta. Nell’intertitolo “Jacinta es iniciada en la poesía”, ci sembra che il poeta inviti a interpretare la natura erotica del rapporto tra l’“io” lirico e la donna amata in una chiave paidetica: l’“io” lirico è colui che desidera iniziare *Jacinta* al culto per la poesia. Ribaltando lo schema narrativo tradizionale, la donna non è “strumento di perfezionamento morale” a cui tendere (Santagata 2006: XCII), né, all’opposto, laica Venere da ammirare e possedere, ma piuttosto allieva involontaria di un’originale educazione sentimentale. Tra i due amanti non vi è alcun rapporto di orizzontalità. Lo verificiamo nella serie martellante di imperativi con cui l’“io”-maestro si rivolge all’allieva-Jacinta, nella prima parte della raccolta: “Ven Jacinta, pelirrojiza” (I: IX, v. 12); “¡Pasa otra vez, Jacinta,” (I: X, v. 5); “O bien, Jacinta, tiéndete / como mujer pagana / bajo el roble, / y duérmete con los brazos por almohada” (I: X, vv. 9-12); “Jacinta, señálame tú mi empeño vano. / Ríe tú de la montatura imposible, / ríe de mi desmaña” (I: XIII, vv. 5-7); “Míralos, Jacinta, en las arenas jugando. / Míralos, encima de la cama, saltando. / Míra ése, medio heleno y medio gitano” (I: XVIII, vv. 3-5); “Mira, peliculera Jacinta” (I: XIX, v. 1). Colpisce, nell’isotopia del modo verbale richiamata dagli esempi, l’insistenza alla pulsione scopica. Jacinta è invitata a più riprese a muovere lo sguardo, non in direzione degli occhi dell’amante – ciò che indicherebbe “scambio, reciprocità” tra i due soggetti erotici (Bettini 2008: 169) – , ma alla realtà che l’amante le indica. Come si vede nella lirica VIII:

Muerte y vida

El silencio es un cadáver, Jacinta.  
 La nostalgia es un cadáver, Jacinta.  
 Quiero mostrarte todos los cadáveres,  
 y luego barrerlos, quemarlos con sólo una voz viva.

Todos arrastramos cadáveres;  
 el mayor, la rutina.  
 Pero qué don tan grande,  
 qué don tan inconmensurable, Jacinta  
 el de hacer, el de presentar un organismo  
 al certamen sin término de la vida.

(Moreno Villa 1977: 19)

Per l'“io” lirico l'educazione sentimentale di Jacinta deve passare attraverso i *sui* occhi: se “nella visione, vedere e sapere s'intrecciano strettamente” (Magli 2016: 146), la porzione di realtà che la donna amata giungerà a conoscere, e con la quale entrerà in contatto, sarà soltanto quella che le avrà indicato il poeta-maestro. Ma nei versi appena letti si comprende che il “don tan inconmensurable” che l'“io” lirico vuole recare all'amata non consiste in altro che nell'esibizione di una realtà negativa, annichilita, ovunque contaminata dalla morte. La medesima conoscenza di cui egli si fa garante è fallace, vuota (“No sabemos a donde van las calles, qué / hondura tienen. / No sabemos si los negros fondos ocultan / seres humanos”, I: XVII, vv. 3-6), frutto di un tempo di dolore (“Falto de secreción el tiempo está oxidado”, I: XVII, v. 8; “¿ Es por el Tiempo derramado y no recogido, / por el Tiempo hecho basura?”, I: XX, vv. 12-13).

È da questa paradossale ammissione di scetticismo, e di indifferenza alle sorti del cosmo che prende avvio il dialogo d'amore tra il poeta e la donna amata, il cui sguardo, quando non è guidato dal ‘maestro’, è rivolto ad un altrove immaginario e irreali. L'epiteto “peliculera” con cui il soggetto lirico la definisce nella lirica XIX (v.1) allude alla sfera sognante delle immagini proiettate dal cinematografo, con le quali Jacinta entra in contatto in modo empatico “Aunque luego te vea palidecer / ante un drama sentimental / donde Gilbert, John Gilbert, / sufre la derrota de una estrella fotogénica”, I: XV; vv. 7-10). L'“io” lirico vorrebbe distrarre lo sguardo incantato di Jacinta e convertirlo all'unico piano di realtà negativa che egli riconosce, lì dove l'amore non è consolazione dagli affanni o gioia dei sensi, ma trappola e inganno: “la seducción es un engaño” (I: XX, v. 14).

Se nessun amore è possibile, se, come parrebbe suggerire il poeta, esso

è “montura imposible”, perché, al pari di ogni altra dimensione del reale è inconoscibile e impermeabile all’utilitaristico affanno classificatorio dell’uomo, che rimedio porre contro questa drammatica verità? Ridere insieme sulla tragica scoperta dell’inammissibilità dell’amore sembra essere per il poeta l’unica consolazione possibile:

No se hicieron para ti los caballos

Ni las bridas ni los estribos.

No sabes ni sabrás montar esa fuerza.

Me río como si quisieras galopar sobre nubes

o guiar las olas del mar.

Jacinta, señálame tú mi empeño vano.

Ríe tú de la montura imposible,

ríe de mi desmaña

en relación con la meta y el móvil.

Y luego, Jacinta, luego,

como sanos deportistas,

riámonos del descubrimiento.

Seremos más fuertes

al medir nuestras debilidades.

(Moreno Villa 1977: 25-26)

In questa lirica – che rispondendo, come le altre, della gradazione segnica assegnatale nel canzoniere, è tuttavia in grado di proiettare una tesi che trova conferma nella più ampia relazione strutturale del sistema delle liriche che formano il macrotesto – è sancita l’insanabile, paradossale distanza tra i due poli della relazione erotico-paideutica. A differenza dell’io lirico la donna amata “no sab[e] ni sabr[á] montar esa fuerza” (v. 2), e rifiuta, con il riso, di percepirsi nell’infinito dondolio del tempo proposto dall’amante (“Me río como si quisieras galopar sobre nubes / o guiar las olas del mar”, vv. 3-4). La ‘postura’ di Jacinta, individuata nei versi letti, trova ulteriore conferma nelle “connessioni di equivalenza” (Santagata 1989: 45) stabilite dalla serie di liriche X-XIII in cui il microtesto XIII è inserito. Diversamente dall’io lirico che si proietta mimeticamente nel movimento obliquo della temporalità (finendo per introiettarlo, come si vedrà soprattutto nella seconda parte della raccolta), Jacinta, incapace di volteggiare nell’aria senza far danni (“Si manoteas en el aire, Jacinta / puedes herir a un alma que pasa. / Por eso me gustas

con los brazos caídos / o con ellos atrás bajo la cabeza roja y clara” I: X, vv. 1-4) è descritta da decisi movimenti, rettilinei ed orizzontali: “¿Pasa otra vez, Jacinta, / como cariátide recta o virgen romana” (I: X, vv. 5-6); “O bien, Jacinta, tiéndete / como mujer pagana / bajo el roble [...]” (I: X, vv. 9-11). “Jacinta se tiende en el césped / como en un mar” (I: XVI, vv. 4-5) dice il poeta; “dictadora siempre del mundo de sus líneas” (I: XI, v. 2), è addirittura in grado di riflettere sugli ambienti con cui entra in contatto il suo portamento (“Para su casa rectilínea, / [...] Jacinta compra un Picasso a tres tonos:”, I: XII, v. 1 e v. 4).

Contro la linea retta, impersonata dalla donna amata, la linea ondulata, inclinata, imprevedibile, è quella che il poeta sceglie (oltre che per sé, come si vedrà nella seconda parte della raccolta) per definire l'ideale accordo erotico tra gli amanti, come è sintetizzato ai vv. 9-12 della lirica XI, “A Jacinta no se le conoce el amor”:

[...] Todos conocen su elasticidad,  
o su aspecto de diana esquiva.  
Sólo uno conoce el declive  
de su alma cuando amor la visita.

(Moreno Villa 1977: 23)

Nella linea rotonda, disegnata dalla comunione delle anime degli amanti a cui vorrebbe tendere l'“io” lirico, è icasticamente concettualizzata la proposta umoristica del poeta. Questi, dopo aver mostrato a Jacinta che l'“engaño” di completezza offerto dalla “seducción” consiste nel nascondere l'unica verità ammissibile, ovvero la totale incomunicabilità degli amanti (ricalcata dalla loro differente postura), non può far altro che proporre una fuga nel riso paradossale.

Si tratta di una conclusione fatta propria da Huergo, che in un interessante studio degli anni Novanta, interpretando la raccolta alla luce della cultura filosofica di stampo fenomenologico di Moreno Villa, affermava che:

La historia de amor que presta unidad a *Jacinta la pelirroja* se inspira en este principio ético: el amor consiste en la dualidad “insuperable”, en la “montatura imposible” de los seres; el otro no es de ningún modo un otro-como-yo con el que puedo sostener una relación íntima de comunión ni tampoco un otro-para-sí con el que resulta inútil tratar, sino un otro-que-yo simultáneamente semejante y exterior a nosotros [...]  
(Huergo 1996: 527).

Le tecniche umoristiche fondate sulla tensione degli opposti, agite da Moreno Villa ora a livello contenutistico, ora a livello strutturale e di progressione di senso, indirizzano il lettore a scoprire, dietro l'apparente e svagata cronaca di un amore, un contenuto dai sensi diametralmente contrari. Dopo aver sperimentato l'impossibilità del dialogo erotico, giunto ormai all'amara constatazione di non essere riuscito a 'guidare' la donna amata a porre un'ironica distanza rispetto alle pretese conoscitive del sentimento ("Absurdo y misterio en todo, Jacinta", I: XIX, v.13), il poeta si volge, nella seconda parte della raccolta, a riflettere sulla sua condizione presente di solitudine. Il titolo "Jacinta es iniciada en la poesía" va inteso, dunque, antifrasticamente come l'allusione ad un'iniziazione mancata e impossibile. Non sorprende che a questa altezza Jacinta non sia più (tranne che nelle tre liriche finali di congedo), diretta interlocutrice; il suo nome, convertito in vocativo vuoto ("Mujer. No hay lámpara más plena", II: II, v. 17) diventa il necessario testimone della determinazione soggettiva dell'"io".

In questa zona calda del macrotesto, il nuovo "inizio" rivendicato coincide con una spietata auscultazione del soggetto lirico che, portando ad estreme conseguenze il "principio ético" su cui poggiava la prima parte della raccolta, giunge a identificare la frustrazione derivante dal mancato successo del rapporto erotico con una condizione di distacco e di alienazione dal consorzio umano. Ma la presa di coscienza di quest'ulteriore verità è svolta sul piano lirico, ancora una volta, all'insegna di una doppia corrente emotiva. Se da un lato, consacrandosi all'attività lirica, nella convinzione che "El Universo está en la poesía" (come si legge nel cartello che compare in alto a destra nel disegno che introduce alla seconda parte di *Jacinta la pelirroja*), l'"io", isolatosi dal mondo, rivendica la sua libertà, dall'altra questi non può non ammettere il sacrificio che una vita dedicata al culto poetico richiede. Gli oggetti che circondano, sempre nel disegno citato, le silhouette degli amanti (il libro aperto, il calamaio, il foglio) alludono (ma forse sarebbe il caso di dire, rimandano con forza) a un discorso sulla scrittura lirica che, dono misterioso ("Yo sé poquito, muy poquito del duende. / No sé sino que viene y se aleja / y que su figura, es como eso... como esa..." II: II, vv. 38-40), condanna e salva al tempo stesso chi ne è in possesso ("Aquí está la *D* ladeada, / lancha en la orilla encallada, / perdida yo no sé dónde / y hallada sobre mi nombre" II: *D*, vv. 13-16). A questo proposito è interessante notare che nella III lirica della sezione il poeta metta in correlazione l'attività poetica (a cui ascrive la determinazione soggettiva dell'"io") con la "Causa de mi soledad", come recita il titolo. Nei primi versi la professione lirica è descritta come culto del mistero ("No es afán de apartamiento / sino atención al secreto", vv. 1-2), e ansia di penetrazione con le molteplici, infinite forme dell'esistenza:



[...] La solución de los otros  
no me basta: siendo asombro.  
Soy mi piloto.

Quisiera morir habiendo  
sido poeta, carpintero,  
pintor, filósofo, amante y torero.

¡Ah! Y cantor negro  
de un jazz que siento  
a través de diez capas del suelo.

(Moreno Villa 1977: 45, vv. 7-15)

L'opposizione che abbiamo visto delinearsi, nella prima parte della raccolta, tra la linea retta (impersonata da Jacinta), e la linea obliqua (propria, secondo il poeta, di un ideale rapporto erotico in cui gli amanti, sottraendosi alle false chimere prodotte dal sentimento, si prendono gioco di esso), investe ora la sfera temporale della creazione artistica. Il presente "oxidado", condiviso con Jacinta, e connotato di dissipazione ed angoscia ("¿Es por el Tiempo derramado y no recogido, / por el Tiempo hecho basura?", I: XX, vv. 12-13), se finalizzato alla creazione poetica, diventa fonte di creatività e di azione: ("Es el tiempo de hacer. / El alma sube, ensambla, afirma, / clava, cierra y pinta su creación. / El alma se basta y se sobra / por ser la esencia misma de Dios", II: XIII, vv. 6-9).

Dunque, il tempo della scrittura non è più nella classica perfezione statica e geometrica delle forme chiuse tradizionali, ma rivendicato, umoristicamente, nella mobilità e nel cambiamento. Il poeta può liberamente accordare il suo "deseo interior" al disegno mobile del fluire della temporalità, assecondandone sulla pagina i moti irregolari con i segni grafici dell'*ellisse*, della *parabola*, del *cerchio* e della *spirale*:

[...] Sumergido en silencio verde  
y en el silencio del campo del sol,  
los giros errabundos se trazan  
en armonía con mi yo.  
Voy dibujando, creo dibujar,  
según mi deseo interior,

la elipse, la parábola, el círculo,  
y la muda espiral de amor.

(Moreno Villa 1977: 64-65, XVII, vv. 18-25.)

Sbaglierebbe quel lettore che, giunto a questo punto della raccolta, dovesse credere che Moreno Villa abbia risolto, un po' meccanicamente, l'inadeguatezza del poeta moderno all'ordinato "mundo resuelto" (II: XVIII, v. 13), da "final besucón de película" (II: XVIII, v. 15) con una rivendicazione svagata e ironica della libertà poetica.

Come si ricorderà, il nostro discorso prendeva avvio dal tentativo di spiegare i motivi che avrebbero condotto un poeta così 'libero' e vicino alle istanze avanguardistiche come Moreno Villa a cimentarsi in un genere chiuso come quello del canzoniere. Dall'analisi condotta fin qui ci sembra che sia possibile giungere a due conclusioni: la prima, riguarda più specificamente il contenuto della raccolta; la seconda ne investe il piano strutturale. Se, infatti, da un lato la negazione umorista del sentimento si fa più radicale in quella tipologia di libro, tradizionalmente destinato al racconto di una storia d'amore, dall'altro, è proprio nel genere canzoniere (ovvero nel libro di poesia più coeso ed organico)<sup>11</sup>, dominato dall'"intento ossessivo della totalità" (Testa 2003: 119), che si rivela la ridicola pretesa dell' "io" a volersi determinare come soggetto di conoscenza. Le scosse causate dalle tensioni contrastanti, che abbiamo visto colpire le solide 'pareti' dell'architettura lirica di questo "revolucionario" (Salvador 1978: 357) "Poema en poemas", mostrano la fallace utopia del poeta a voler costituirsi come il baricentro di un discorso lirico coeso e coerente.

Se, dunque, da un lato l'opzione della forma-canzoniere vorrebbe indicare la pretesa di una consapevolezza artistica da parte dell'"io", dall'altro gli strappi del tessuto tematico e formale del canzoniere corrispondono ad una strategia obliqua di sottrazione. A smascherare la reclamata centralità del soggetto lirico è proprio il lettore, che decodificando i segnali metatestuali disposti lungo tutta la raccolta, diventa in grado di cogliere, dietro le lacerazioni del libro-canzoniere, l'oscillazione del soggetto e il fallimento di ogni "dimensione didattica" (Santagata 1989: 127-128). È significativo, allora, osservare, nella seconda parte della raccolta, l'apostrofe del primo verso della lirica XII. Qui, interrompendo la finzione lirica,

11 "Rappresentare la propria vita e il suo significato più autentico è un procedimento che non passa soltanto attraverso la sua semplice espressione (o narrazione), ma attraverso la messa in forma di un vero edificio testuale in cui i valori plastici – confini, piani e architettura – valgono tanto, se non più, del 'dire' che in esso risuona" (Testa 2003: 100).

l'“io” si rivolge ai lettori invitandoli, per la prima volta in assoluto, a indirizzare lo sguardo su di lui. L'imperativo scopico, che nella prima metà del macrotesto caratterizzava la relazione tra il soggetto poetico e la donna amata è ora adoperato al plurale per convocare ad una nuova visione, tragica e comica al contempo; quella del poeta lirico che, senza bussola, e senza certezza, avanza a tentoni nel mondo, vuoto d'amore e di senso:

Miradle con su signo de más,  
 con su imponderable y oscura crucecita,  
 en el pecho, en la frente, en la espalda.  
 Huye. Sobra.  
 Los estanques están llenos, y los globos.  
 Abarrotados los navíos.  
 En los jardines no cabe un alma.  
 El cielo anuncia la plethora.  
 ¿Qué camino andar? ¿Adónde ir?  
 Desde su caja,  
 cuando llega el sueño  
 ve, sin embargo  
 salir una recta  
 que va a los parques, a los navíos,  
 a los globos, a los estanques, al cielo,  
 y remata siempre  
 en su signos *menos*.

(Moreno Villa 1977, XII: 57)

## Bibliografia citata

- ALFANO, GIANCARLO (2016), *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.
- AUB, MAX (1954), “José Moreno Villa”, *La poesía española contemporánea*, Mexico, Imprenta Universitaria: 107-109.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO (2014), “Idea de la obra de Gómez de la Serna, el ingenio

- literario y el humorismo”, Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo*, ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid, Casimiro, 2014: 1-46.
- AZORÍN, *Crítica de los años cercanos*, Madrid, Taurus.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1975), “À Arsène Houssaye”, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, t. I: 275-76.
- BETTINI, MAURIZIO (2008), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.
- BODINI, VITTORIO (1972), “Introduzione” a J. Moreno Villa, *Giacinta la rossa*, a cura di Vittorio Bodini. Torino, Einaudi: 5-10.
- CARMONA MATO, EUGENIO (1985), “Dibujos de José Moreno Villa (1924-1936)”, *Boletín de arte*, 6: 211-25.
- CERNUDA, LUIS (1975), “José Moreno Villa (1887-1955)”, *Prosa completa*, eds. Derek Harris; Luis Maristany. Barcelona, Seix Barral: 396-404.
- CIPLIJAUSKAITÈ, BIRUTÈ (1999), “Los cuadros cubistas de José Moreno Villa”, *De signos y significaciones*, Barcelona, Anthropos: 33-43.
- CIRRE, FRANCISCO (1950; 1982), *Forma y espíritu de una lírica española*, Granada, Don Quijote.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER (2001), “*Jacinta la pelirroja*, de José Moreno Villa. Entre modernismo y vanguardia”, *Monteagudo*, 6: 129-32.
- GENETTE, GÉRARD (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- Gómez de la Serna, Ramón (2005), “Humorismo”, *Obras completas, Ensayos, retratos y biografías I, Efigies, Ismos, Ensayos (1912-1961)*, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de lectores Galaxia Gutenberg, vol. XVI: 451-95.
- HUERGO, HUMBERTO (1996), “Lo sublime y la vanguardia. Forma y finalidad en *Jacinta la pelirroja*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44: 489-540.
- MACHADO, ANTONIO (1989), “Reflexiones sobre la lírica”, *Poesía y prosa*, ed. Oreste Macrì, con la colaboración de G. Chiappini. Madrid, Espasa-Calpe, II: 1649-1662.
- MAGLI, PAOLA (2016). *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina.
- MARTÍN CASAMITJANA, ROSA, MARÍA (1996), *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos.
- MAZZONI, GUIDO (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- MORENO VILLA, JOSÉ (1928), “Prólogo”, José María Hinojosa, *La flor de California*, dibujos de Joaquín Peinado, Madrid, Imprenta Sur.
- , (1977), *Jacinta la pelirroja*, prólogo de José Luis Cano, Madrid, Turner.
- , (2006), *Vida en claro. Autobiografía*, prólogo de José Pérez de Ayala, Madrid, Visor.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1987), *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PASTOREAU, MICHEL; SIMONNET, DOMINIQUE (2016), *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie.

- SALVADOR, ÁLVARO (1978), “José Moreno Villa, un hombre del '27. (*Jacinta la pelirroja* o la erótica moderna)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 335: 352-58.
- SANTAGATA, MARCO (1979), *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1989.
- , (2006), “Introduzione” a F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori: XIX-CI.
- SCAFFAI, NICCOLÒ (2005), *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier.
- SEGRE, CESARE (1969), “Sistema e strutture nelle *Soledades* di Antonio Machado”, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi: 95-134.
- STAROBINSKI, JEAN (2002), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, ed. Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri.
- TESTA, ENRICO (1983), *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo.
- , (2003), “L'esigenza del Libro”, *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, eds. Marco Antonio Bazzocchi; Fausto Curi. Bologna, Pendragon: 97-119.
- , (2014), “Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione”, *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, eds. Davide Colussi, Paolo Zublena; Macerata, Quodlibet: 45-57.
- VALENDER, JAMES, (1999), “A propósito de las poesías completas de José Moreno Villa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 385-98.
- VILLAR DEL, ARTURO (1977), “De cómo el poeta malagueño José Moreno Villa conoció y se enamoró de una joven neoyorquina, pelirroja, por más señas”, *Estafeta Literaria*, 617: 4-7.
- ZLOTESCU, IOANA (2005), “Preámbulo”, in Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, Ensayos, retratos y biografías I, Efigies, Ismos, Ensayos (1912-1961)*, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de lectores Galaxia Gutemberg, XVI: 11-26.

## Ida Grasso

Es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Bari “Aldo Moro” (2012) y profesora contratada de Literatura Española y de Lengua y Traducción española en la misma universidad y en la Universidad de Nápoles “Federico II”. Se ocupa de poesía y novela española del los siglos XIX-XX, con trabajos sobre Villaspesa, Jiménez, Machado, Alberti, Rosales. Se ha interesado por los problemas de traducción y recepción italiana de la poesía surrealista española. Ha traducido al italiano *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja (en prensa). Su monografía *Un topos moderno. El pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013) ha ganado el Premio “Opera Critica” de la Asociación “Sigismondo Malatesta”, y el Premio “Runner up” de Crítica Internacional Gadda Prize (Harvard 2015).



---

# BARBARA GRECO DEL HUMOR NEGRO A LA CRÍTICA POLÍTICA: SESIÓN SECRETA DE MAX AUB

Università degli Studi di Torino

barbara.greco@unito.it

## Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar una obra breve de Max Aub, titulada *Sesión secreta*, hasta hoy (casi) desatendida por la crítica. Reconstruyendo la génesis creativa del texto, que nace como audiodrama para luego ser publicado en forma de relato en *Historias de mala muerte* (1965), se analiza su componente formal, se evidencia la hibridación de géneros (teatro, cuento, ensayo) y la consecuente superposición de técnicas literarias. Se examina, pues, la matriz humorística de la obra, que se enmarca en la categoría estética del humor negro, para enfocar el mensaje de crítica y denuncia que conlleva. Después de investigar la coexistencia, típicamente aubiana, de verdad y mentira, se profundiza, finalmente, el diálogo intertextual con el panfleto swiftiano *A modest proposal* (1729), en que *Sesión secreta* se inspira.

palabras clave: Max Aub, *Sesión secreta*, humor negro, intertextualidad, *A modest proposal*

## Abstract

### **From black humour to political satire: Max Aub's *Sesión secreta***

*This article studies a short text by Max Aub, called *Sesión secreta* (almost) dismissed by critics. By reconstructing the creative genesis of the text, which is written as a radio drama script and then published as a tale in *Historias de mala muerte* (1965), the work analyzes its formal elements, such as the genre hybridization (theatre, tale, essay) and the consequent overlap of literary techniques. It examines, therefore, the humorous component of the text, which falls into the aesthetic category of black humour, so as to focusing on the implicit critical message. After exploring Aub's typical coexistence of reality and fiction, finally, the article deepens the intertextual connection with Swift's pamphlet *A modest proposal* (1729), which inspires *Sesión secreta*.*

keywords: Max Aub, *Sesión secreta*, black humour, intertextuality, *A modest proposal*

*Mieux est de ris que de larmes écrire,  
Pour ce que rire est de propre de l'homme.*

François Rabelais

Si, como apunta Bergson, lo cómico para producir su efecto exige algo así como una momentánea anestesia del corazón, puesto que se dirige a la inteligencia pura, esto valdrá más aún para el humor negro, que supone un mayor grado de distanciamiento por parte del autor y, por ende, del lector. La “anestesia” bergsoniana, de hecho, se revela indispensable para, según palabras de Freud, “extraer humor de lo horrible, cruel y repugnante” (1976: 135)<sup>1</sup>, esto es, para reírse de los temas más oscuros y dolorosos de la esfera del hombre vinculados con la moral (muerte, violencia, enfermedad etc.). El ahorro del sentimiento –piedad, compasión, pena– imposibilitará la identificación con situaciones y personajes y la consiguiente participación emotiva del lector, quien establecerá una relación de complicidad con el autor, compartiendo con éste una risa liberatoria. Este mecanismo, retórico y psicológico, rige la creación de la broma fúnebre y feroz concebida bien como mero *divertissement* bien como imagen lúcida y crítica de la maldad humana. En el segundo caso, la risa inicial desencadenará la reflexión, implicando la colaboración intelectual del lector: del humor primario (que muchos críticos llaman comicidad) se pasará, por lo tanto, al humor implícito, secundario, necesario para descifrar el mensaje del texto y conocer la visión del autor, camuflada detrás de un tono que solo en apariencia resulta descarnado y violento. A pesar de que el concepto de humor negro remite a la teoría hipocrática de los cuatro humores (sangre, bilis negra, bilis y flema), que determinarían el carácter del individuo y, en el caso de la bilis negra, la tendencia a la melancolía y al estado saturnino, es solamente a finales de los años 40 cuando entra en el diccionario, gracias al fundamental aporte de André Breton. El surrealista francés publica, en 1939, la *Anthologie de l'humour noir*, dignificando la expresión *humour noir* anteriormente acuñada por Huysmans (Breton 1996: 11), cuya muestra y ejemplificación la ofrecen los cuentos de los cuarenta y cinco autores seleccionados (De Quincey, Sade, Rimbaud, Nietzsche, Apollinaire, para citar a algunos) y entre los cuales destaca Swift, considerado maestro e inventor indiscutible del género. A partir de dicha publicación, el humor negro se eleva a categoría estética –de carácter transversal e interdisciplinar– establecida e

<sup>1</sup> Freud emplea esta definición para referirse al humor gráfico del semanario satírico alemán *Simplicissimus*, fundado en 1896.



identificable, según el DRAE, con ese “humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas”. Y cuando el tema tratado es la antropofagia y, en particular, el canibalismo de infantes, justificado por frías razones económicas, los sentimientos por ahorrar serán muchos y todos muy fuertes. Es este el pacto ficcional que debemos aceptar a la hora de leer *Sesión secreta*, cuento negro aubiano de swiftiana memoria, objeto de este trabajo. La crítica ha señalado, en varias ocasiones, el nexo intertextual entre el panfleto satírico del padre del humor negro *A modest proposal* y el informe “perturbador” (por su contenido) del presunto político africano inventado por Aub, llegando a considerar este como una “nueva versión personalizada y actualizada del clásico de Swift” (Tejada Tello 2008). Sin embargo, la relación dialógica entre los dos textos ha quedado al margen de un análisis crítico y pocos son, hasta hoy, los estudios sobre *Sesión secreta*<sup>2</sup>. Con el presente artículo intentaré, en alguna medida, contribuir a colmar este vacío, examinando los rasgos peculiares del texto, el mensaje político y humanístico que encierra y su parentesco con el folleto del escritor irlandés.

*Sesión secreta* se publicó por primera vez en 1964 en la revista de la universidad veracruzana *La palabra y el hombre*, que recoge el texto original radiofónico leído por el autor en Radio Universidad de la UNAM, por él dirigida desde 1959 hasta 1966. Consta, además, que Aub envió la grabación al amigo y colaborador André Camp, a la sazón director del servicio de lengua española de la RTF (Radio Teledifusión Francesa), quien la transmitió en Radio París, otorgándole mayor difusión (Malgat 2010: 273-82). En 1965 se publicó, con algunas modificaciones útiles para la adaptación narrativa<sup>3</sup>, en *Historias de mala muerte*, colección de once cuentos, que fueron reeditados todos, excepto aquel, en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico* (1994) y en uno de los volúmenes de las *Obras completas* de Aub dedicado a los relatos (2006)<sup>4</sup>. Cabe señalar, además, que

2 De hecho, el único artículo dedicado al análisis de esta obra es “*Sesión secreta* o la crisis del modelo occidental de desarrollo económico para África”, de Afatsawo (2014), mientras que ocupa un lugar secundario en otros estudios sobre Aub, entre los cuales citamos “Humor e indignación: dos extremos en la obra de Max Aub”, de Durán (1993) y “Falso e dintorni” de Grillo (1994).

3 Pocas son las modificaciones aportadas en el texto narrativo, donde desaparecen el segundo subtítulo “texto radiofónico”, el vocativo “amables radiooyentes” y algunas acotaciones útiles para la lectura radiofónica (pausas, aplausos, rumores).

4 Los demás cuentos presentes en *Historias de mala muerte* y reeditados en *Enero sin nombre* y en el volumen IV A de las *Obras completas de Max Aub* son: “El remate”, “Librada”, “El cementerio de Djelfá”, “El baile”, “El sobresaliente”, “Reverte de Huelva”, “El testamento”, “La llamada”, “De los beneficios de las guerras civiles”, “La sonrisa”.

se ha realizado su traducción al italiano, con el título de *Seduta segreta* (Biagini 2015). El proceso de reescritura literaria del audiodrama original, aunque basado en contadas variaciones, explica, en parte, la naturaleza del texto, “resbaladizo” y fronterizo, que mezcla discursos y géneros: la teatralización necesaria para la lectura radiofónica, detectable en la transcripción de diálogos directos que se mantienen en la versión narrativa, el cuento, por su inclusión en *Historias de mala muerte* y las técnicas ensayísticas, presentes en el aparato paratextual (notas y digresiones). A la génesis artística de la obra se suma la tendencia de Aub a la hibridación de géneros y a la experimentación estética, muy patente en la producción apócrifa, donde *Sesión secreta* se coloca, según Orazi, entre los falsos literarios inverosímiles o evidentemente falsos (Orazi 2011: 398; 402). En efecto, el texto reproduce la chocante e increíble proposición de un político africano, quien sugiere vender carne enlatada de infantes menores de seis meses al mundo occidental para solucionar el problema demográfico y el consiguiente subdesarrollo de su país; proposición que delata la adscripción del cuento al género negro, que Aub había cultivado anteriormente, aunque con intentos diferentes. Me refiero a los famosos *Crímenes ejemplares*, galardonados en 1981 con el Gran Premio de Humor Negro de Francia, publicados por primera vez entre 1948 y 1951 en *Sala de espera* y luego recogidos en volumen en México en 1957, edición a la que siguieron otras más completas (Greco 2015: 422). Entre los crímenes, consecuencias de ímpetus irracionales por parte de los asesinos que matan por razones risibles, ridiculizando el tema de la violencia gratuita<sup>5</sup>, figuran, además, seis casos de antropofagia que Aub reúne en el capítulo irónicamente titulado “De gastronomía”. Aquí, los criminales confiesan haber devorado partes de los cadáveres de sus víctimas con gusto, dando lugar a imágenes surrealistas que en algunos casos proceden de la literalización de metáforas o de otros juegos lingüísticos. Estos crímenes aprovechan un tipo de humor que se acerca, por su brevedad y su fuerte carga visual, a las greguerías ramonianas y que puede evocar las provocaciones de los humoristas de la Otra Generación del 27. Baste citar los irreverentes “consejos a las madres” y la “página culinaria” que contiene “recetas para guisar niños” (niño frito, a la marinera, en arroz, pasado por agua, en conserva etc.), publicados en el número *Tono* del semanario satírico *Gutiérrez* (1930), dirigido por el citado autor. En cualquier caso, se trata de “amene crudezze” (Chierichetti 2001: 180), de burlas crueles en detrimento de los niños o, como en los *Crímenes*, de las víctimas asesinadas. Y aunque es posible descubrir en los crímenes aubianos un juicio moral implícito contra la maldad y la intolerancia del hombre, los asesinatos caníbales

5 Para un estudio sobre los *Crímenes* cfr. Valls (2011), Tejada Tello (2006), Arranz Lago (2006) y Greco (2015).

parecen quedarse en el ámbito de la broma, feroz sin duda, de la experimentación vanguardista, representando, así, un ejemplo de *divertissement*, de humor negro “primario” o, si seguimos la distinción pirandelliana entre comicidad y humorismo, de “comicidad negra”. Esta breve digresión demuestra la familiaridad de Aub con el humor negro y, sobre todo, con el tema de la antropofagia, que en los *Crímenes* se limita a la provocación sádica, mientras que en *Sesión secreta* ofrece un segundo grado de significación, convirtiéndose en metáfora crítica del sistema económico globalizado, llevada a cabo mediante un sapiente juego entre verdad y mentira.

La combinación de realidad y ficción, típicamente aubiana y característica de sus apócrifos, se asienta en la estructura del cuento y en la referencia a datos y personajes reales. Por lo que concierne el aspecto formal, el paratexto confiere credibilidad –que la proposición anula– al relato, ya a partir del subtítulo, donde se indica la fecha exacta de pronunciación del informe y al que se añade el aparato de notas biográficas, bibliográficas y de carácter especulativo. El recurso a la metaficción, que ocasiona la que Pérez Bowie ha definido una “ensayistización” del género narrativo –a su vez resultado de una adaptación semiótica de un audiodrama– conlleva la

utilización del discurso narrativo como vehículo de reflexión sobre sí mismo [...] en que se interrumpe el fluir de la acción para dar paso a la especulación del narrador sobre sus medios para dotar de verosimilitud a su historia [...]. Se da origen a un segundo sujeto de la enunciación, diferenciado del narrador diegético o heterodiegético de la historia básica, que asume la función de editor, anotador o comentarista (Pérez Bowie 1993: 370).

En nuestro caso, el segundo sujeto de la enunciación coincide con el Aub traductor (del francés), como especificado después del subtítulo; estrategia que si por un lado le permite distanciarse del informe, que él se limitaría a transponer al español aportando solo algunas correcciones –sin comprometerse con su arriesgado contenido–, por el otro lo autoriza a intervenir en la narración con notas y comentarios que sufragan la verosimilitud del documento político. La primera nota que encontramos en el texto es de carácter biográfico y proporciona al lector informaciones sobre el narrador diegético, François Hamami Numaruh que, después de abandonar el comercio, colabora en la formación del Partido Democrático Progresista (P. D. P.) para luego ser elegido miembro de la Asamblea Territorial, diputado de la nueva República, representante de la ONU y, finalmente, ministro de Educación Pública (Aub 1965: 141). En fin, la síntesis de una brillante carrera política de un personaje ficcional cuyo nombre, en opinión

de Afatsawo, sería la distorsión de Francis Nwla Fofie Kwane Nkrumah (1909-1972), político que en marzo de 1937 proclamó la independencia de la Costa de Oro con el nombre de Ghana (Afatsawo 2014: 25), así como Sengor Maga remitiría al presidente y poeta senegalés Sédar Senghor (1906-2001). Y si los nombres de estos dos personajes pudieran ocultar una alusión a los políticos africanos, nos parece divisar, con bastante seguridad, la remisión a dos intelectuales de la época, que se entrecruzan con otros imaginarios (los profesores Tabah y Fulbert Lumbé): Jacques Berque (1910-1995) y Louis Rougier (1889-1982). El primero, famoso islamólogo y arabista francés, a cuyos estudios se refiere Numaruh para la explicación del concepto de “empresa” entre africanos y orientales, aparece en el texto bajo el nombre hispanizado de Jacobo Bergue, mientras que Rougier juega un papel importante en el desarrollo de la idea que está en la base de la proposición. En efecto, Numaruh agradece, en su discurso, al “profesor Rougier, de las Universidades del Cairo y de Caen”, admitiendo que sin sus ideas básicas “no hubiera podido construir con tanta claridad el informe que tengo el honor de presentaros” y del cual confiesa seguir “los grandes lineamientos” (Aub 1965: 144-45; 151). Es más, las dos referencias citadas van acompañadas de dos notas del traductor, que añade noticias bio-bibliográficas verídicas y verosímiles sobre el tal Rougier, proveyendo de pistas al lector avisado: nos informa que trabajó en la Facultad de Letras de Besançon (información verdadera) y que el texto citado por el orador fue traducido al español con el título *Temas contemporáneos* (información verosímil). Averiguando los datos ofrecidos (las universidades en que trabajó, el período histórico, los intereses) resulta que el inspirador de la propuesta caníbal es Louis Rougier, filósofo francés que enseñó, entre otras, en las universidades de Besançon, Cairo y Caen y que colaboró con el gobierno de Vichy durante la segunda guerra mundial (no deja de sorprender esta curiosa “coincidencia”, si pensamos que Aub fue internado en Vernet y en Djelfa por las autoridades del gobierno de Vichy). Entonces, ¿cuáles serán las “ideas básicas”, los “lineamientos” que Numaruh afirma haber heredado de Rougier para elaborar su brutal proposición? Una posible respuesta que me aventuro a ofrecer encuentra su explicación en el planteamiento económico promovido por Rougier en el coloquio Lipman, que él mismo organizó en París en agosto de 1938: el neoliberalismo. Se trata de una política capitalista destinada a reglamentar el orden internacional de los mercados según el juego entre la oferta y la demanda, a liberalizar la economía y el comercio con el apoyo del estado, que tiene el deber de establecer reglas y normas. Dicho con otras palabras, el neoliberalismo de Rougier se basa en el mercado libre, en la prioridad de la libertad económica sobre la política. Ahora bien, considerando que para los liberales “la ley tiene que

ofrecer un marco general de normas, de derechos específicos pero no puede dictar ninguna conducta específica ni puede decir nada sobre los propósitos de nadie, ni sobre lo que cada quien considera valioso” (Escalante Gonzalbo 2015: 27), hay que deducir que la libertad económica será absoluta, con posible menoscabo de la moral: la primacía del mercado y su “impersonalidad” pueden llevar a desatender los derechos del hombre en favor del desarrollo económico. Esta visión utilitarista del mercado, que caracteriza la civilización europea, es llevada a sus extremos por Aub, quien la critica desde dentro, desde su propia lógica del provecho, que Numaruh considera “retardataria, oscurantista, que nada tiene que ver con el hecho mismo de ser hombre” (Aub 1965: 149), y que, al mismo tiempo, le brinda al ministro africano una solución para convertir su país en un “país industrial y no solamente industrializado”. Persuadido de que “no son los países adelantados los que deben ayudar a los subdesarrollados sino al revés”, Numaruh opta por una asimilación de los principios neoliberales que rigen el sistema económico occidental, sin dejar de juzgar con sorna la mentalidad blanca y subrayar su inferioridad con respecto a la negra:

lo que caracteriza al occidental [...] es una voluntad constante de contestar a los desafíos de la existencia, a no aceptar ninguna fatalidad que se presuma natural [...] estos hijos de Prometeo, estos trabajadores infatigables, estos seres que se matan por producir no se dan cuenta de su equivocación [...] la civilización blanca es el resultado de una acumulación de iniciativas individuales, de investigaciones metódicas, de rigor, de trabajo obstinado, de disciplina terrible de las cuales no somos capaces, gracias le sean dadas al cielo. No tenemos ninguna razón de avergonzarnos de nuestra superioridad. Pero tampoco veo el motivo por el cual no saquemos el provecho posible de la misma. El problema se plantea de la siguiente manera: aunar nuestro gusto por la vida con la industrialización [...]. Lo único que teníamos que hacer para dar con la solución era bucear en nuestro pasado, dar con la lección secular de nuestro pueblo [...]. Cada día nacen un enorme numero de elementos innecesarios y que producen, a la larga, disturbios y depauperación [...]. Los blancos han hecho que gran parte de la humanidad se nutra hoy de productos enlatados: enlatemos nuestros sobrantes. Vendámoslos, cambiémoslos por lo que necesitamos (Aub 1965: 151-53).

El humor cáustico y corrosivo que se puede desprender del pasaje citado configura el discurso entero de Numaruh; se hace aún más irreverente al afirmar que “la antropofagia fue un signo de cultura tan glorioso como el que más” (Aub 1965: 155) y no ahorra las instituciones religiosas, desembocando en sátira: “quiero especificar las gracias al padre Tomás Gilliard por haberme insinuado el enlatar los

sobrantes antes de ser bautizados y no tener así problemas con los otros mundos” (Aub 1965: 154).

Parece evidente, a estas alturas, la intención crítica del autor, quien se sirve del humor para expresar su indignación frente a la lógica utilitaria del poder económico, que sacrifica la dignidad del individuo en nombre del provecho material. Como con frecuencia ocurre en la producción apócrifa de Aub, el *ludus* artístico vehicula una reflexión amarga sobre la insensatez del hombre (es el caso, por ejemplo, de *Manuscrito cuervo*, *Enero sin nombre*, *Imposible Sinat*) y las dos vertientes de humor e indignación “no solo se necesitan, se complementan, sino que además tienen una característica común: la universalidad de la sensibilidad y la emoción, el no limitarse solamente a la experiencia española o incluso a la experiencia occidental” (Durán 1993: 130). Una vez más se reafirma el compromiso constante de Aub, al servicio del hombre, que adquiere una “dimensión universalizadora que le hace trascender las circunstancias históricas concretas en las que se gesta el mensaje” (Pérez Bowie 2003: 44-45). De esta manera, el tema de la antropofagia se hace metáfora grotesca de lo absurdo del sistema capitalista: los oprimidos terminan asumiendo la lógica deshumanizada de los opresores y afirmando, por lo tanto, la fría supremacía del mercado.

Como he señalado al principio, el tema del canibalismo, reflejado en el provocador proyecto de mercantilizar a los sobrantes, permite establecer una relación dialéctica con su predecesor swiftiano, *A modest proposal* (1729), con el cual presenta múltiples elementos comunes. Antes de examinar esta correspondencia intertextual me parece oportuno hacer constar que el panfleto de Swift, reconocido como texto iniciador del humorismo negro, inspira, en parte, el capítulo “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos” contenido en *La Philosophie dans le boudoir* (1795). Aquí, Sade aplica la propuesta swiftiana e invita los franceses a promover el

derecho de deshacerse de los niños que -el individuo- no puede alimentar o de los que el gobierno no puede sacar ningún provecho [...] La especie humana debe ser depurada desde la cuna; lo que debéis separar del seno de la sociedad es lo que prevéis que nunca podrá serle útil, he aquí los únicos medios razonables para disminuir una población cuyo gran número es, como acabamos de demostrarlo, el más peligroso de los abusos (Sade 1988: 86).

Las razones que empujan al Marqués a volver a las antiguas prácticas eugenéticas son, una vez más, utilitaristas y sirven para contrarrestar el crecimiento demográfico que, advierte Sade, “no lo dudéis, es un real vicio en un gobierno republicano”. Sin

embargo, la crítica sigue interrogándose sobre el significado del folleto sadiano, que podría plasmar las ideas del autor, alejándose, de esta manera, del humor negro que connota *A modest proposal* y *Sesión secreta*. La punzante crítica económico-social que, como hemos visto, sobrentiende el informe aubiano, se descubre también en la proposición de Swift, dirigida, esta vez, a la política colonial inglesa y a la condición de miseria en que versaba la Irlanda del tiempo. De hecho, en el panfleto anterior *A short view of the state of Ireland* (1728), Swift describía con amargura la penosa situación económica de los irlandeses, resumiéndola en la expresión “nostra miseria magna est!” (*Apud* Capuano 2010: 33). La modesta proposición que el autor escribirá al año siguiente expresa, entonces, un mensaje polémico hacia el sistema mercantilista inglés, que él puede contestar y rechazar solo a través del procedimiento de la *reductio ad absurdum* (cfr. Brugnolo 1994: 27). No es casual que los destinatarios de la propuesta, los posibles adquirentes de la “deliciosa” y tierna carne infantil sean, bien en Aub bien en Swift, los mismos que se han enriquecido provocando la depauperación de africanos e irlandeses, es decir occidentales (norteamericanos en particular) e ingleses:

Concedo que este manjar resultará algo costoso, y será por lo tanto muy apropiado para terratenientes, quienes, como ya han devorado a la mayoría de los padres, parecen acreditar los mejores derechos sobre los hijos [...]. Esta clase de mercancía no soportará la exportación, ya que la carne es de una consistencia demasiado tierna para admitir una permanencia prolongada en sal, aunque quizá yo podría mencionar un país que se alegraría de devorar toda nuestra nación aún sin ella (Swift 2014).

¿No tendrán los americanos reparo en comer carne que, en su origen y tiempo, fue de epidermis negra?

Respuesta del Presidente del Consejo: los escrúpulos no creo que sean ni mucho menos insalvables, es cuestión de propaganda sin contar que, no tratándose de derechos y sí de buenos alimentos, nuestros actuales favorecedores nunca han puesto inconveniente alguno a aprovecharse de nuestro trabajo (Aub 1965: 158).

Este segundo nivel de significación del texto constituye quizás el componente más destacado e importante del paralelismo entre las dos obras; paralelismo que se cimienta asimismo en otros nexos de carácter semántico y formal. Un ulterior elemento de coyuntura se detecta en el tono distante y terriblemente serio de los proponentes, quienes, en ambos casos, se valen de un rigor metodológico científico, trayendo a colación datos, estadísticas y cálculos en aras de argumentar su tesis y demostrar, con instrumentos racionales, la eficacia del proyecto caníbal.

Un ejemplo de esta estrategia, que dota de realismo al discurso narrativo, dejando perplejo al lector ante tan gélida lucidez, se da en los ejemplos que siguen:

El número de almas en este reino se estima usualmente en un millón y medio, de éstas calculo que puede haber aproximadamente doscientas mil parejas cuyas mujeres son fecundas; de ese número resto treinta mil parejas capaces de mantener a sus hijos, aunque entiendo que puede no haber tantas bajo las actuales angustias del reino; pero suponiéndolo así, quedarán ciento setenta mil parideras. Resto nuevamente cincuenta mil por las mujeres que abortan, o cuyos hijos mueren por accidente o enfermedad antes de cumplir el año. Quedan sólo ciento veinte mil hijos de padres pobres nacidos anualmente (Swift 2014).

De acuerdo con los cálculos del profesor Tabah se necesitaría de cincuenta a sesenta mil millones de dólares para duplicar en treinta y cinco el nivel de vida de 1.600 millones de seres humanos que disponen de menos de 100 dólares por año. Este gasto se elevaría después progresivamente hasta 200 y 300 mil millones. Ahora bien, tened en cuenta que, hoy por hoy, la totalidad de ayuda a los países subdesarrollados no llega a tres mil quinientos millones de dólares anuales, o sea alrededor de la sexta parte de las necesidades mínimas calculadas (Aub 1965: 150).

Otro aspecto no menos significativo que delata la inspiración swiftiana de Aub concierne el tratamiento humorístico al que ambos autores someten a los niños, concebidos como “perjuicio adicional muy grande” (Swift) o como “elementos innecesarios y que producen, a la larga, disturbios y depauperación” (Aub). Swift antes y Aub después parecen, además, sacar una diversión sádica a expensas de estas criaturas indefensas, imaginando posibles guisos que exaltarían su sabor, a la manera de *Tono* en la anteriormente citada página culinaria. Nos proporcionan, así, magistrales ejemplos de comicidad negra, de broma feroz y cruel:

Me ha asegurado un americano muy entendido que conozco en Londres, que un tierno niño sano y bien criado constituye al año de edad el alimento más delicioso, nutritivo y saludable, ya sea estofado, asado, al horno o hervido; y no dudo que servirá igualmente en un fricasé o un ragout (Swift 2014).

Podrían aderezarse para todos los gustos: con dulce, con pimienta o pimientos, con azúcar, piloncillo o azafrán (Aub 1965: 155).

Otra técnica literaria común consiste en la llamada en causa de personajes



acreditados, reales e imaginarios, que garantizarían la científicidad y la seriedad del proyecto propuesto y la consiguiente verosimilitud del texto, contribuyendo a alimentar la perplejidad del lector. Esta estrategia, que en *Sesión secreta* se concreta, como hemos visto, con la referencia a Berque y a Rougier, representa una constante de la estética de Aub (baste pensar en la nota introductoria de *Antología traducida*), quien evidentemente no la hereda de Swift. A pesar de esto, se convierte en una pieza más de este juego intertextual. En la modesta proposición el autor irlandés cita a un amigo respetable, amante de su patria, a un americano muy entendido y, finalmente, al ilustre médico francés, grave autor, y a Psalmanazar. La figura del doctor alude, como es bien sabido, al escritor Rabelais, quien asegura que “siendo el pescado una dieta prolífica, en los países católicos romanos nacen muchos más niños aproximadamente nueve meses después de Cuaresma que en cualquier otra estación” (Swift 2014). La información, en efecto, procede del capítulo XXIX del primer libro de Gargantúa y Pantagruel<sup>6</sup>. En cambio, el personaje de Psalmanazar (c. 1679-1763) cumple, por su historia, la función de experto en antropofagia: se trata de un francés, de nombre hasta hoy desconocido, que se inventó una identidad falsa, se falsificó a sí mismo, dejándose pasar por el primer nativo de la isla de Formosa (hoy Taiwán). El impostor, sin duda un hombre de ingenio, publicó un libro sobre las costumbres de Formosa, entre las cuales se encontraba la antropofagia, e inventó la lengua formoseña, a la que tradujo la Biblia por encargo de la iglesia anglicana (cfr. Camacho Hidalgo 2008: 113-24): una figura que parece haber salido de un libro de Aub. Volcando nuestra atención sobre la vertiente formal de los dos textos, finalmente, las similitudes se reducen al título, formado por un sintagma nominal, al largo subtítulo explicativo (*Una modesta proposición para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público; Informe del excelentísimo señor Hamami Numaruh acerca de la ayuda a los pueblos subdesarrollados, pronunciado ante el Parlamento de su país el 28 de septiembre de 1962*) y a la extensión de las dos obras, de quince páginas aproximadamente.

---

6 Cito por la edición italiana: “evidenti ragioni addotte da tutti i buoni e sapienti medici i quali affermano che mai in tutto il corso dell’anno si mangiano vivande più eccitanti a lascivia, come in questo tempo: tali sono le fave, i piselli, fagioli, ceci, cipolle, noci, ostriche, aringhe, salamoie [...]. Vi stupirete voi, disse Pantagruel, se il buon papa che istituì la santa quaresima al tempo in cui il calore naturale esce dal centro del corpo, dove s’era contenuto durante il freddo invernale, e si spande alla periferia delle membra come fa la linfa negli alberi, avesse ordinato questi cibi che avete detto per aiutare la moltiplicazione dell’umano lignaggio? Mi fa pensare a ciò il fatto che nei registri del battistero di Thouars il numero dei figlioli nati in ottobre e novembre è più grande che negli altri mesi dell’anno; i quali figlioli, secondo la supputazione retrograda, erano tutti fatti, concepiti e generati in quaresima” (Rabelais 2004: 101-102).

Tomando en consideración el paralelismo que acabamos de examinar, podemos afirmar con certidumbre que Aub se inspira en la modesta proposición swiftiana, de la cual mantiene el propósito crítico, el humor negro con finalidades supuestamente lúdicas que encierra un mensaje subversivo y la intención de lanzar un reto al lector, quien deberá suspender todo sentimiento para descifrar el segundo contenido; el contenido polémico, crítico y amargo que nos devuelve la imagen de una sociedad que poco ha cambiado desde los tiempos de Swift.

## Bibliografía citada

- AFATSAWO, DIEUDONNÉ (2014), “*Sesión secreta* o la crisis del modelo occidental de desarrollo económico para África”, *El correo de Euclides*, 9: 21-26.
- ARRANZ LAGO, DAVID FELIPE (2006), “Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub”, *El correo de Euclides*, 1: 441-55.
- AUB, MAX (2011), *Crímenes Ejemplares*, epílogo de Fernando Valls, Madrid, Calambur.
- , (1994), *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, ed. J. Quiñones, Barcelona, Alba.
- , (1965), *Historias de mala muerte*, México, Joaquín Mortiz.
- , (2006), *Obras completas. Relatos I: Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, eds. Joan Oleza; Franklin García Sánchez. València, Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim, vol. IV A.
- , (1964), “*Sesión secreta*”, *La palabra y el hombre*, 29: 101-13, [01/05/2016] <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2816>>.
- BERGSON, HENRI (1982), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza.
- BIAGINI, VITTORIA (2005), “*Seduta segreta*. Un racconto di Max Aub che accompagna il breve saggio sull’autore”, *Experience*, 6: 74-82.
- BRETON, ANDRÉ (1996), *Antologia dello humour nero*, ed. Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi.
- BRUGNOLO, STEFANO (1994), *La tradizione dell’umorismo nero*, Roma, Bulzoni.
- CAMACHO HIDALGO, SANTIAGO (2008), *20 grandes fraudes de la historia*, Madrid, EDAF.
- CAPUANO, ROMOLO (2010), “Gli ipocriti cannibali di un tempo e quelli di oggi”, en Jonathan Swift, *Una modesta proposta per evitare che i figli dei poveri siano di peso ai loro genitori e al paese e per renderli utili alla società*, Viterbo, Stampa alternativa nuovi equilibri: 27-47.

- CHIERICHETTI, LUISA (2001), “Umorismo grafico e umorismo testuale nella rivista *Gutiérrez* (1927-1934)”, *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. Acti del XIX Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani, eds. Renata Londero; Antonella Cancellier. Padova, Unipress: 179-87.
- DURÁN, MANUEL (1993), “Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub”, *Actas del congreso internacional Max Aub y el laberinto español*, ed. Cecilio Alonso Alonso. Ayuntamiento de Valencia: 123-36.
- ESCALANTE GONZALBO, FERNANDO (2015), *Historia mínima del neoliberalismo*, Madrid, Colegio de México.
- FREUD, SIGMUND (1976), *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, Roma, Newton.
- GRECO, BARBARA (2015), “Comer, beber, matar: la triple arma irónica de los *Crímenes Ejemplares* de Max Aub”, *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, eds. Jesús Murillo Sagredo et al. Madrid, Biblioteca Nueva: 421-31.
- GRILLO, ROSA MARIA (1994), “Falso e dintorni”, *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, ed. ROSA MARIA GRILLO. ALICANTE, BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, [01/05/2016] <[HTTP://WWW.CERVANTESVIRTUAL.COM/ND/ARK:/59851/BMCDVIH9](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/BMCDVIH9)>.
- MALGAT, GÉRARD (2010), “El hispanista, el periodista, el ministro y el epistológrafo. Juegos de cartas entre Jean y André Camp, André Malraux y Max Aub”, *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, eds. Miguel Cabañes Bravo; Dolores Fernández Martínez. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 273-88.
- ORAZI, VERONICA (2011), “Max Aub ovvero le strategie del falso”, *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. Giuseppe Mazzocchi. Como-Pavia, Ibis, vol. II: 399-415.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (1993), “Max Aub: los límites de la ficción”, *Actas del congreso internacional Max Aub y el laberinto español*, ed. Cecilio Alonso Alonso. Ayuntamiento de Valencia: 367-82.
- RABELAIS, FRANÇOIS (2004), *Gargantua e Pantagruelle*, ed. Mario Bonfantini, Torino, Einaudi.
- SADÉ, DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS, DE (1988), *La filosofía en el tocador*, Barcelona, Tusquets.
- SWIFT, JONATHAN (2014), *Una modesta proposición*, Biblioteca virtual universal, [01/06/2016] <[www.biblioteca.org.ar/libros/158423.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/158423.pdf)>.
- Tejada Tello, Pedro (2006), “*Crímenes ejemplares*: humor y más aún”, *El correo de Euclides*, 1: 102-18.
- , (2008), “No todos fueron *Crímenes ejemplares*: Epitafios, Suicidios y De Gastronomía

de Max Aub”, *Especulo*, 39, [25/06/2016] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/notodos.html>>.

### **Barbara Greco**

Doctora en Literatura Española, es colaboradora de investigación y profesora contratada de Lengua Española y Literatura Española en la Universidad de Turín. Trabaja en el proyecto de investigación “Los falsos artísticos y literarios de Max Aub”, que concierne la producción apócrifa del autor, tema sobre el cual ha publicado varios artículos. Es autora de las monografías *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi* y *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo*. Sus líneas de investigación versan sobre literatura española moderna y contemporánea, humorismo, parodia y vanguardias.

---

# AVIVA GARRIBBA RESORTES DEL HUMOR EN *ZOOPATÍAS Y ZOOFILIAS* DE JAVIER TOMELO

LUMSA, Roma  
avivag@tiscali.it

## Resumen

Los resortes del humor que se emplean en *Zoopatías y zoofilias* de Javier Tomeo, una obra que se puede considerar una colección de microrrelatos, le proporcionan una entonación muy característica y se corresponden con las técnicas que los críticos han detectado como típicas del humor propio de este género narrativo.

palabras clave: Javier Tomeo, microrrelato, humor, literatura española contemporánea

## Abstract

### *Mechanisms of humor in Zoopatías y Zoofilias by Javier Tomeo*

*The mechanisms of humour that are found in Javier Tomeo's Zoopatías y zoofilias, a work that can be considered a flash fiction collection, provide a very typical tone and corresponds to the techniques that the critics have pointed out as typical of the humour of this narrative genre.*

*keywords: Javier Tomeo, flash fiction, humour, Spanish contemporary literature*

*Zoopatías y zoofilias* es una de las obras de Javier Tomeo que se pueden calificar de colección de microrrelatos. En efecto, en el conjunto de la obra de este autor aragonés (Quicena, Huesca, 1932 - Barcelona 2013), destacan, al lado de muchas novelas, varias colecciones de relatos muy breves (es decir, que no pasan de una página y media de extensión) que, desde un punto de vista no demasiado estricto, es posible considerar como microrrelatos, aunque no en su modalidad “hiperbreve” (Lagmanovich 2006: 35)<sup>1</sup>. Las primeras de dichas colecciones –*Bestiario* e *Historias mínimas*– se publicaron a finales de los 80, es decir, en una época pionera, pues el género todavía no estaba codificado y justo entonces empezaban a aparecer obras exclusivamente dedicadas al microrrelato. En las dos décadas siguientes, Tomeo siguió publicando más volúmenes de minificciones: *Zoopatías y zoofilias* (1992) –del que me ocupo aquí– y *Nuevo bestiario* (1994), *El alfabeto* (1997), *Patíbulo interior* (2000), y también recopilaciones en las cuales los minicuentos se mezclan con relatos más extensos, como *Problemas oculares* (1990), *Cuentos perversos* (2000) y *Los nuevos inquisidores* (2004). En todas estas obras se fue afianzando un rasgo que ya caracterizaba las primeras colecciones, esto es, la marcada tendencia de Tomeo a experimentar una gran variedad de subgéneros, como la microfábula, el microdrama, la microparodia política, la “reflexión gráfica”, llegando a la creación de formas híbridas (Andres-Suárez 2002: 30 y 2010b: 119), en línea, por otra parte, con el carácter “proteico” de este género (Rojo 1997).

En este trabajo me propongo analizar el funcionamiento de los resortes del humor en *Zoopatías y zoofilias*, que me parece que otorgan un tono muy característico a esta obra tan representativa de la poética de Tomeo, impregnada de un humorismo sutil pero constante y persistente, a pesar de tocar temas muy serios e incluso dolorosos. Asimismo, me propongo mostrar cómo dichos resortes se corresponden con los que han sido descritos como propios del género del microrrelato, por lo que contribuyen a confirmar la tesis según la cual Tomeo se puede considerar uno de los padres de este género en la literatura española contemporánea.

Javier Tomeo es un autor para quien los críticos han utilizado adjetivos como *outsider* o *inclasificable* (Acín 2010: 15-16), debido a la peculiaridad de su escritura y obra, especialmente si considerada en el marco de la literatura española de la segunda mitad del s. XX<sup>2</sup>. Se ha mantenido alejado de las modas literarias y el

<sup>1</sup> Sobre la extensión que ha de tener un microrrelato no hay acuerdo entre los críticos, pero muchos sienten la necesidad de distinguir, dentro de este género, las categorías de los “breves” y los “hiperbreves” (cfr. Lagmanovich 2006: 33-39; Andres-Suárez 2010: 49-50).

<sup>2</sup> Esta idea, sin embargo, es cuestionada por Ana Casas (2012), la cual coloca a Tomeo en una

conjunto de su obra se caracteriza por una coherencia muy marcada y una notable fidelidad a algunos temas centrales.

La peculiaridad de su escritura se manifiesta asimismo en sus microrrelatos, al compartir estos la mayoría de los temas y estilemas de sus novelas. Y, sobre todo, los microrrelatos surgen y se desarrollan a través de la misma perspectiva onírica y grotesca que ha hecho colocar tantas veces Tomeo “en la órbita del absurdo kafkiano” (Casas 2010: 46; sobre este aspecto cfr. también Calvo Carilla 2010: 108-12). En palabras de Daniel Gascón (2012: 23):

la aceptación de las reglas del azar y el absurdo, la capacidad de sugerencia y la fascinación por lo monstruoso, la animalización de los humanos y la humanización de los vegetales y los animales, la fascinación por los detalles del mundo natural y la desconfianza hacia la tecnología, la fantasía desbocada y la intuición escalofriante.

En su obra, Tomeo se enfrenta a los temas de la soledad, la incomunicación, el desamparo, el aislamiento y el fracaso existencial, y su reflexión sobre ellos se lleva a cabo principalmente a través de la creación de personajes “monstruosos”, entendiéndose por monstruo quien se aleja, en cualquier modo, de la norma o del orden regular de la naturaleza (González García 2014). Por lo tanto, los monstruos de Tomeo –y en cierto modo, todos sus personajes lo son– tienen naturaleza distinta: a menudo están aquejados por una deformidad o discapacidad física (ciegos, sordos, tuertos, enanos, hombres con seis dedos), pero también pueblan sus páginas muchos monstruos metafóricos (como la madre tirana de la novela *Amado monstruo*) o fabulosos (como el animal híbrido llamado *gallitigre* que vuelve en algunas de sus obras). Dicha anomalía también está representada por otras dos categorías de seres “monstruosos”: una gran variedad de locos, excéntricos y exaltados y una amplia gama de criaturas híbridas, mezclas de personas y animales (como los protagonistas de *Zoopatías y zoofilias*, objeto de estas páginas) o de distintos animales. Y justamente el mundo animal es otra presencia constante inherente y constitutiva de la narrativa de Tomeo: los animales tienen un papel central tanto en sus novelas como en los microrrelatos, y son los protagonistas absolutos en las dos colecciones de microfábulas tituladas *Bestiario* y *Nuevo Bestiario*, en las que el autor revitaliza esta tradición medieval de una forma muy peculiar, basándose en una gran variedad de fuentes antiguas, pero también en la observación de la realidad. El mundo animal le permite establecer constantes analogías con el mun-

---

corriente estética minoritaria cultivada por algunos escritores españoles entre las décadas 50-70 (2010: 45), caracterizada por su vinculación con lo fantástico y lo absurdo y la indudable impronta de Kafka.

do humano pero su finalidad no es la de extraer una moraleja, aunque sí le sirve para materializar los problemas actuales de forma lúdica e irónica (Calvo Carilla 2010: 93).

Ahora bien, a pesar de la seriedad, los temas tratados, de lo dramático de su visión y de la crudeza con la que describe la condición humana, caracterizada por la soledad, el sinsentido y las dificultades de comunicación, la narrativa de Tomeo siempre está teñida de un humorismo y una ironía muy característicos, y sus obras buscan constantemente el divertimento y la sonrisa del lector (Acín 2010: 18).

Sus microrrelatos no son excepción tampoco en este aspecto y se insertan, pues, plenamente, en la tradición de este género, cuya marcada tendencia al humor –y en particular a esos tipos de humor que se suelen definir “negro” y “absurdo”– ha sido destacada a menudo por los críticos. De hecho, repetidas veces se ha notado la relación de complementariedad que existe en el microrrelato entre brevedad y humor: de hecho, si por un lado la brevedad intensifica el efecto del humor, por el otro el humor sirve para decir más con menos, convirtiéndose en una herramienta de la brevedad (García Marcos 2012: 4).

A modo de referencia para el análisis de los recursos del humor en *Zoopatías y zoofilias*, será útil traer a colación, aunque someramente, las observaciones que Gema García Marcos (2012) ha dedicado recientemente al tema del humor y la ironía en el microrrelato. En dicho trabajo se destaca, ante todo, la relación del humor con otros rasgos propios de este género, como el efecto de sorpresa, la intertextualidad y la tendencia hacia la desacralización de la tradición. Por otro lado, también subraya que muchas veces en el microrrelato la frontera entre el humor y la seriedad queda desdibujada, de manera que no es del todo fácil establecer una distinción clara entre estas dos facetas. En cuanto a las herramientas con las que se obtiene el efecto humorístico, García Marcos apunta, por lo que se refiere al aspecto temático, a recursos como la parodia de textos famosos, el choque entre lo cotidiano y lo absurdo (o lo real e irreal), y el enfrentamiento de ideas irreconciliables (o paradoja). En cambio, por lo que atañe a los recursos lingüísticos, destaca, entre las herramientas más frecuentes, la interpretación en sentido concreto de expresiones o metáforas cotidianas y el aprovechamiento de los dobles sentidos para expresar dos significados independientes superpuestos que dan lugar a un equívoco.

Además, cabe mencionar también otras observaciones interesantes acerca del humor en el microrrelato que se deben a Dolores Koch (2006) e Irene Andres-Suárez (2010a: 120-31). La primera considera herramientas del humor típicas del minicuento también el efecto producido por la transgresión de géneros, la



introducción de una lógica inesperada o desviada, el empleo de un modelo textual no literario y las falsas atribuciones o la desacralización de personajes conocidos. La segunda apunta a la degradación paródica de los convencionalismos sociales y la distorsión y deshumanización de la realidad, y vuelve sobre la relación estrecha entre humor y brevedad, subrayando el hecho de que el humorismo del microrrelato se sustenta a menudo en la elipsis y la ambigüedad, o sea los rasgos esenciales del género.

*Zoopatías y zoofilias* se compone de 51 relatos muy breves (alrededor de una página y media), todos titulados escuetamente y de la misma manera, esto es, con el sintagma *el hombre* seguido por el nombre de un animal (por ejemplo: “El hombre hipopótamo”, “El hombre canguro”, “El hombre reno”, “El hombre polilla”, etc.). A unos pocos animales se dedican dos cuentos, por lo que tenemos, por ejemplo, “El hombre caracol” y “El hombre caracol (2)”. La misma fidelidad a un esquema (algo, por otra parte, típico de la obra de Tomeo, cfr. Acín 2010: 18) caracteriza la estructura de los cuentos: casi todos tienen como núcleo un diálogo entre dos interlocutores, uno de los cuales cree ser un animal, o bien es considerado un animal por los demás. Solo en pocas ocasiones dicho diálogo es sustituido por un monólogo (pronunciado por un hombre animal). A partir de este esquema repetido, el autor va desarrollando un sinfín de variaciones: algunos personajes están convencidos de que son animales y los demás no les creen (“El hombre ratón”, “El hombre orangután”, “El hombre pingüino”) y, al revés, otros se sienten hombres a pesar de que los demás estén convencidos de que son animales (“El hombre buitre” o “El hombre buey”). Hay personajes que están sometidos a una metamorfosis –de la que tienen mayor o menor conciencia– que los va convirtiendo en animales (“El hombre leopardo”, “El hombre jirafa”, “El hombre lobo”) y otros que afirman tener un animal entre sus antepasados y haber heredado sus rasgos ferinos (“El hombre foca”, “El hombre reno”). También se cuenta de algunos que de repente se percatan de que no son hombres sino animales y quieren irse a vivir en la naturaleza (“El hombre arenque”) y de otros que son perseguidos y cazados por alguien que tiene la sospecha de que son animales disfrazados de hombres (“El hombre tigre”, “El hombre salamandra”). Luego hay hombres que son animales solamente en sentido metafórico (como “El hombre hipopótamo” o “El hombre paloma”) o que se limitan a compararse con ellos (“El hombre canguro”), y otros que sienten una vocación a ser cierto animal (“El hombre perro”) o que se enamoran de un insecto e intentan seducirlo (“El hombre polilla”, “El hombre araña”). Y finalmente, hay quienes se disfrazan de animal con el resultado de convertirse de verdad (“El hombre avispa”) y quienes dudan sobre su identidad humana o animal (como “El hombre pez”, “El hombre rana”). En

algunos relatos se trata de una condición reversible, pues a veces el animal vuelve a su condición humana, como le pasa al hombre ratón cuando su interlocutor le corta el bigote o al hombre hormiga, tras quince días de metamorfosis.

Dentro de esta amplia gama de situaciones, hay un rasgo que todos los protagonistas de estas historias comparten y es el hecho de que ninguno de ellos resulta ser completamente ni animal ni hombre: su identidad y naturaleza son irremediabilmente híbridas e inciertas, algo que no les permite comunicar serenamente con los demás, ni tampoco manifestar su orgullo animal sin consecuencias. En efecto, esto desencadena incomprendimientos continuos con sus interlocutores que no pocas veces desembocan en persecución o violencias. Además, en los pocos casos en que el protagonista no siente incertidumbre acerca de su estado, son los demás quienes se encargan de ponerla en duda.

Otro aspecto muy peculiar de estos microrrelatos es que en los diálogos se insertan una serie de informaciones de carácter muy técnico sobre el animal en cuestión o sobre las creencias y supersticiones que lo atañen, pronunciadas por el mismo hombre-animal o por su interlocutor<sup>3</sup>.

Como se ve, *Zoopatías y zoofilias* presenta muchos de los temas centrales en la obra de Tomeo: la monstruosidad, la incomunicabilidad, la búsqueda de identidad, la dificultad de relacionarse con los demás y de establecer un diálogo, etc. Evidentemente actúa aquí el claro eco de la *Metamorfosis* de Kafka (de 1915), y también de otras obras de tema parecido, como *El rinoceronte* de Eugène Ionesco (de 1959), del que hasta me parece que puede rastrearse algún elemento de intertextualidad<sup>4</sup>.

Los personajes de *Zoopatías y zoofilias* son todos monstruos, en el sentido de criaturas híbridas, pero también lo son en tanto locos, pues padecen aquel delirio zoopático al que alude la primera mitad del título de la obra (que consiste en una psicopatología en la cual el enfermo se cree convertido en un animal, o invadido, o poseído por este)<sup>5</sup>, o bien sufren de zoofilia, en el caso de aquellos que se

3 Este elemento narrativo es ampliamente aprovechado y desarrollado por Tomeo en sus *Bestiario* y *Nuevo bestiario*.

4 En Ionesco (1960: 69) Papillon le sugiere a la señora Boeuf que la metamorfosis de su marido es una buena ocasión por si quería divorciarse, y en el final de *El hombre leopardo* la mujer de este afirma “aquello le iba a brindar una estupenda oportunidad para divorciarse, o mejor todavía, para pedir la nulidad” del matrimonio (Tomeo 1992: 30).

5 Callieri (2001:180) define el delirio zoopático (también llamado zooantrópico por otros autores) como “tutte quelle esperienze deliranti il cui tema è zoopatico, cioè trasformazione in animale, possessione o insessione da parte di animali, influenzamenti, inibizioni tabuiche, significati deliranti riferiti ad animali”.

enamoran de un animal e intentan seducirlo. Y, de hecho, el tema de la locura se menciona más o menos explícitamente en varios relatos, como por ejemplo en el *Hombre gorila*, donde el psicoanalista dictamina: “es usted un verdadero gorila. Usted, señor mío, no es un simple hipocondríaco con delirios de zoopatía. No, no, no se trata de un simple caso de zoantropía. Lo suyo es la selva húmeda tropical” (93).

Ahora bien, a pesar de este trasfondo serio e incluso dramático, como decía, estos microrrelatos de Tomeo se caracterizan, como de costumbre en la obra de este autor, por la presencia constante de la ironía y de un humor penetrante –por lo general del tipo negro o absurdo, que marca la mayoría de los relatos y personajes, arrancándole al lector una sonrisa, aunque casi siempre amarga. Dicho humor se obtiene a través de recursos variados, tanto temáticos como lingüísticos, que voy a comentar a continuación.

Empecemos por los temáticos. Lo primero que cabe destacar es que el planteamiento mismo de la obra supone un humorismo intrínseco, ya que la condición de híbrido de los personajes (animales antropomorfos o humanos animalizados) es de por sí humorística, puesto que la lógica de la risa se suele definir como un salto mental de un plano a otro, por lo que el humor surgiría de sorpresa debida a la reunión de objetos, ideas e impresiones las más incompatibles y dispares (Koestler 2002 [1964]: 217-20). En efecto, muchas de las criaturas que protagonizan estos cuentos tienen un aspecto de lo más ridículo, pues reúnen rasgos humanos y animales, a menudo de manera abigarrada, como los protagonistas de un circo (lugar en el cual algunos de ellos en efecto acaban trabajando): el hombre serpiente tiene lengua bífida pero fuma la pipa y lleva pajarita; el hombre tigre esconde su piel listada bajo la camisa; el hombre anguila tiene un cuerpo alargado y cilíndrico y lleva un anticuado traje de baño negro y un gorro del mismo color; el hombre cangrejo mantiene su flequillo humano a pesar de su metamorfosis en animal y no olvida de peinárselo. Por no hablar de los que llevan un disfraz, con sus connotaciones carnavalescas, como el hombre pitón, que arrastra una túnica larguísima de gasa multicolor o el hombre león, que esconde su cabeza de hombre en una cabeza disecada de león o también el hombre caracol que carga con una “cáscara de plástico” (57)<sup>6</sup>. Cabe subrayar que en este aspecto se revela la afición de Tomeo por la caricatura, arte gráfica que él mismo practicaba y que demostró dibujando las ilustraciones de su propio libro<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Todas las citas del texto están sacadas de la primera edición de 1992 y para cada una se indica entre paréntesis la página correspondiente.

<sup>7</sup> Maire Fivaz (2012) pone en relación la afición a la caricatura de Tomeo con su poética de lo grotesco.

Por la misma razón, también tiene un efecto humorístico el hecho de que los protagonistas de muchos de los relatos muestran a la vez actitudes humanas y animales irreconciliables: por ejemplo, el hombre pitón rompe a llorar “a moco tendido” (140) al verse en peligro y el hombre elefante todos los domingos espera a sus padres sentado en la “postura más humana posible” (78). Y otro que –en una escena tragicómica– también llora “a moco tendido” (20) explicando “a grito limpio” qué es el asma (que dice padecer) es el Hombre buitres, al verse acusado de ser dicha ave y forzado a echarse de una peña para demostrarlo. En definitiva, el humor nace del hecho de que estas criaturas, a pesar de que se reconocen (o las reconocen) como animales, continúan teniendo actitudes y, sobre todo, sentimientos y debilidades humanas, amén de unos profundos conocimientos enciclopédicos sobre su naturaleza o sobre las creencias que circulan sobre ellas, procedentes de bestiarios medievales o de obras de zoología y antropología, que sacan a colación en sus conversaciones.

Otro elemento temático del que brota con frecuencia el humor es el contraste entre lo fantástico de estas criaturas y el escenario totalmente cotidiano en el que están colocadas y en el que se afirma su identidad animal. De hecho, se trata siempre de lugares tan familiares y corrientes como la terraza de un bar, un parque, el Casino, un salón estético de pedicura, o el propio dormitorio del protagonista, por no hablar de los padres del Hombre cangrejo que procuran consolarse del dolor por la metamorfosis de su único hijo “jugando al parchís” (76). Además, algunos de los hombres-animales tienen problemas tan corrientes y ordinarios como las quejas de los vecinos, como en el caso del Hombre escarabajo y el Hombre perro, ambos vejados por el Presidente de la comunidad de vecinos, debido a sus costumbres animales. Este recurso humorístico basado en la mezcla de lo cotidiano y lo extraordinario, como se verá más adelante, también se explota con frecuencia a nivel lingüístico.

Una variación del recurso que acabamos de mencionar, pero esta vez a medio camino entre lo temático y lo lingüístico, consiste en el empleo de lugares comunes, estereotipos y fórmulas por parte de los hombres animales o sus interlocutores. También en este caso, el humor brota de la inserción de la expresión lingüística cotidiana y trivial en una realidad tan absurda y extraordinaria como la representada por estas criaturas híbridas. Los ejemplos podrían ser muchos. Ante todo, los que se refieren al empleo de ciertas fórmulas estereotipadas relacionadas con costumbres y creencias y posturas ideológicas: por ejemplo, el interlocutor del Hombre cigüeña, al no creer que está ante dicho animal, le pide que le explique cómo se las arregla “para traer los niños de París” (134), aludiendo a la explicación estereotipada que se daba a los niños acerca de su nacimiento. Otro caso es el de

los amigos del joven y aristócrata Hombre faisán que, al verlo pasearse con dos plumas en la cabeza, le dicen que “lo que pasa es que tú eres de la acera de enfrente” (127), frase con la que se alude a la homosexualidad de alguien. Por su parte, el Hombre buey, al negar serlo, exclama: “No tengo nada contra los bueyes, pero a cada uno lo suyo” (97), utilizando esta fórmula evocadora de racismo. Otros casos más atañen al empleo de enunciados que se identifican con lugares comunes, como los que pronuncia la mujer del Hombre arenque cuando este le dice que se quiere ir de casa porque se ha dado cuenta de su verdadera naturaleza: “Lo que pasa es que eres un caradura [...]. Lo único que entiendo es que el otro día me dejaste plantada con un palmo de narices. Me dijiste que te íbas al estanco y aún te estoy esperando” (45-46). Dos ejemplos más de este recurso se encuentran en “El Hombre perro”, cuando este replica a las quejas de sus vecinos diciendo que “cada cual tiene perfecto derecho a hacer en su casa lo que se le antoje”, y en “El Hombre lobo”, a quien su interlocutor aconseja, ante los primeros síntomas de su metamorfosis: “tómese una aspirina... eso es que anoche le sentó mal alguna cosa” (50). Por último, cabe destacar la frecuencia con la que los hombres animales pronuncian frases tópicas de carácter sentencioso, del tipo “soplan en este país vientos de libertad” (*El hombre canguro*, 12) o bien “cada cual es lo que es y no lo que le gustaría ser o lo que los otros quisiesen que fuese” (“El hombre caracol” 2, 57). Este tipo de recurso humorístico se aprovecha en un caso para construir un final sorpresivo basado en una desviación repentina de lo real a lo fantástico: ocurre en “El hombre avispa”, cuando el hombre que ha ido a comprar un disfraz de insecto le dice al vendedor, pronunciando una frase tópica rematada de manera sorpresiva, subvirtiendo la realidad: “No es necesario que me lo envuelva. Me lo llevaré puesto y saldré volando por la ventana” (132).

Por lo que se refiere a los resortes del humor de tipo lingüístico, Tomeo echa mano, ante todo, de una serie de recursos que suelen caracterizar el estilo del microrrelato. Uno de ellos es la literalización de metáforas fijadas en el uso y de frases hechas. Un ejemplo es el de los cuernos: el Hombre reno dice que “por mucho que me engañen las mujeres... mi cornamenta no podrá tener más de cuarenta candiles y metro y medio de envergadura” (16), mientras que el Hombre buey es increpado por su interlocutor a decirle “a qué vienen esos cuernos”, pues, como insiste en negar que es un buey, entonces se tendrá que “suponer que es... un marido engañado” (98). A esto el hombre buey responde que “los cuernos no tienen nada que ver con el estado civil. También nos imaginamos a los diablos con los cuernos y jamás estuvieron casados” (98). Otro ejemplo de literalización de una metáfora, -o, mejor dicho, de juego lingüístico entre el significado literal y el metafórico- se encuentra en “El hombre camaleón”, donde se lee el siguiente

diálogo:

- Ya –susurró uno de los presentes–. No es usted el único caso que conozco. Los hombres camaleónicos son más comunes de los que usted piensa.
- No, no, se equivoca usted –replicó aquel hombre– yo no puedo cambiar de ideas y de doctrinas como puedo cambiar de color. No pertenezco a esta especie de pillos (110).

También este mecanismo de literalización de las metáforas se encuentra empleado en algunos relatos para el cierre sorpresivo e irónico tan típico del género: es lo que ocurre en el “Hombre tortuga” en el que, el narrador, tras negarse a creer que el muchacho que le pide un trabajo es un hombre tortuga, después de ver a la madre de este, recapacita y concluye “entonces pensé que aquel muchacho podía ser algo más que una metáfora y me arrepentí no haberle tratado con un poco más de amabilidad” (112)<sup>8</sup>. Otro relato que aprovecha este mismo resorte de manera muy compleja e irónica es el de “El hombre paloma”, en el que el protagonista, tras declararse “paloma en sentido metafórico”, en el final del cuento se enzarza en una encendida discusión política que “habría podido acabar como el rosario de la aurora” (25) a no ser por la intervención pacificadora del narrador.

El mismo recurso de literalización con efecto humorístico también afecta a veces a los modismos, como ocurre en el relato *El hombre dinosaurio*, en el que se interpreta literalmente la locución hiperbólica “en puro hueso”, pues se dice que los dinosaurios se extinguieron porque, debido a su cerebro minúsculo no se daban cuenta de que, mientras dormían, eran devorados por animales mucho más pequeños y “se murieron de pena al verse convertidos en un puro hueso” (68).

Entre los resortes del humor de tipo lingüístico se puede incluir asimismo el empleo de modismos en sí, pues estos por el hecho de encontrarse pronunciados en un contexto tan absurdo producen un leve pero persistente efecto humorístico. Uno de los modismos más frecuentes es “Aquí, donde me ve”, con el que muchos hombres-animales suelen presentarse de manera un tanto desafiante, preparados a defenderse de la incredulidad de los demás: “Aquí, *donde me ve*, no soy un hombre, sino un escarabajo” (38).

En algunos relatos los modismos se acumulan con especial abundancia, multi-

---

<sup>8</sup> Cabe notar que la literalización en algunos casos representa, más que un recurso humorístico, la semilla a partir de la que se desarrollan algunos de los microrrelatos, como el del *Hombre hipopótamo*, el cual, a pesar de los esfuerzos de su interlocutor para demostrarle que no lo es, en el final exclama: “estoy demasiado gordo y la metáfora que usan esos desalmados me parece válida: soy un hipopótamo” (9).

plicando su efecto humorístico, como por ejemplo el de “El hombre orangután”, en el que el individuo “de rostro hundido y ovalado y ojos muy pequeños” (121), con los brazos que “le llegaban a las rodillas” (122), al defenderse animadamente de la acusación de haber robado la comida contenida en una fiambarrera dice<sup>9</sup>:

Comprendo que se haya puesto de mal humor, pero *las reclamaciones*, tal como suelen decir ustedes, *al maestro armero*. [...] *De lo que come el grillo, poquillo*, dicen algunos burlándose de los vegetarianos. [...] *Comemos* con las dos manos y a *dos carrillos*. [...] *Que cada palo aguante su vela*. Dígale a su señora madre que le prepare otra cosa para cenar (122).

En unos casos, el modismo participa en un juego lingüístico con efecto irónico o humorístico muy típico del microrrelato. Ejemplos de este resorte del humor se encuentran en “El hombre camello”, donde se dice que este “no tenía un pelo de tonto” (32); en “El hombre foca” cuando su interlocutor le espeta “no me venga usted con cuentos” (44), al percibir que trata de hacerle pasar como historia autobiográfica un relato sacado del bestiario latino de Claudio Eliano; y en el cuento del “Hombre salamandra”, en el cual la frase hecha colocada en el final “las reclamaciones al maestro armero” (48) –usada para desentenderse de una responsabilidad– desprende un marcado humor negro, pues quien la pronuncia acaba de incendiar la casa del hombre salamandra para comprobar su verdadera naturaleza.

Finalmente, cabe señalar el efecto humorístico de los antropónimos atribuidos a algunos de los hombres-animales, pues se trata casi siempre de diminutivos muy incongruentes como Alejandrillo, Julianito y Tomasito (respectivamente, el hombre faisán, el hombre león y el hombre lobo) o bien de nombres raros y anticuados, como Edelmiro (el hombre canguro), Calixto (el hombre paloma y el hombre camello), Demetrio (el hombre chacal), Ildefonso (el hombre perro) y Godofredo (el hombre chinche). En este último caso la narración hace hincapié en este aspecto, pues se dice: “me confesó que, a pesar de llamarse Godofredo, era un chinche acuático” (85).

En definitiva, los resortes del humor en *Zoopatías* y *zoofilias* como hemos visto, son de muchos tipos y permiten mantener un tono humorístico constante, aunque leve, a pesar de la seriedad de los temas tratados. El análisis de los relatos ha permitido reconocer en ellos muchas de las herramientas del humor que los críticos han identificado como propias del género del microrrelato: por lo que se refiere a los temas, el choque entre lo cotidiano y lo absurdo, el enfrentamiento de elementos irreconciliables y la degradación paródica de las convenciones so-

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

ciales; por lo que atañe a la lengua, la literalización de metáforas y modismos y el aprovechamiento de dobles sentidos. Asimismo, hemos podido ver ejemplos de la relación entre humor y el final sorpresivo típico del microrrelato. Por lo que se refiere a la parodia de textos famosos –que, como decía, representa a menudo un resorte del humor en el microrrelato<sup>10</sup>– no creo que se pueda afirmar que Tomeo echa mano a este recurso, a pesar de las huellas patentes que dejan en *Zoopatía y zoofilia* obras tan famosas como *La metamorfosis* de Kafka y *El rinoceronte* de Ionesco. De hecho, me parece que la relación que estos microrrelatos mantienen con tan ilustres antecedentes no son de tipo paródico sino más bien se puede decir que esta obra se coloca en la tradición y estela de aquellas, también caracterizadas por el mismo humor amargo.

## Bibliografía citada

- ACÍN, RAMÓN (2010), “Javier Tomeo: un universo narrativo interrelacionado”, *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/Libros-Universidad de Neuchâtel: 15-44.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2002), “Los microrrelatos de Javier Tomeo, variantes genéricas”, *Quimera*, 222: 30-35.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2010a), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- , (2010b), “La narrativa breve de Javier Tomeo”, *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/Libros-Universidad de Neuchâtel: 119-42.
- ANDRES-SUÁREZ; IRENE, RIVAS, ANTONIO, eds. (2010), *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, Madrid-Neuchâtel, Arco/libros-Universidad de Neuchâtel.
- BOCCUTI, ANNA (2013), “Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua”, *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 2: 1-11 [20/07/2016] < [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_2/01Boccuti\\_rumbos.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/01Boccuti_rumbos.pdf)>.
- CALLIERI, BRUNO (2001), “L’animale nel vissuto corporeo”, *Quando vince l’ombra. Proble-*

10 Cfr. los ejemplos de este recurso proporcionados por Boccuti (2013) a propósito de los microrrelatos de Ana María Shua.



- mi di psicopatologia clinica*, Roma, Edizioni Universitarie Romane: 159-84.
- CALVO CARILLA, JOSÉ LUIS (2010), *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/libros-Universidad de Neuchâtel: 93-117.
- CASAS, ANA (2010), “Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Tomeo”, *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/libros-Universidad de Neuchâtel: 45-58.
- GARCÍA MARCOS, GEMA (2012), “El humor, la risa y la ironía en el microrrelato hispánico”, *El cuento en Red. Revista electrónica de estudios sobre la ficción*, 25: 3-14, [17/7/2016] <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>.
- GASCÓN, DANIEL (2012), “El mundo de Tomeo”, en Javier Tomeo, *Todos los cuentos*, Madrid, Menoscuarto: 17-24.
- GONZÁLEZ GARCÍA, FRANCISCO (2014), “Un recorrido por los monstruos de Javier Tomeo”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32: 231-49.
- KOCH, DOLORES (2006), “Microrrelatos: Doce recursos más para hacernos sonreír”, *El cuento en Red. Revista electrónica de estudios sobre la ficción*, 14: 42-50 <[cuentoenred.xoc.uam.mx](http://cuentoenred.xoc.uam.mx)>.
- KOESTLER, ARTHUR (2002) [1964], “El acto de la creación (Libro primero: el bufón)”, trad. de Eva Aladro, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 189-220.
- IONESCO, EUGÈNE (1960) [1959], *El rinoceronte*, Torino, Einaudi.
- KAFKA, FRANZ (1979) [1915], “La metamorfosi”, *Tutti i racconti*, ed. Ervino Pocar, Milano, Mondadori.
- LAGMANOVICH, DAVID (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- MAIRE FIVAZ, VANIA (2012), “¿De quién se burlan? Estilización paródica y caricatura en la obra de Javier Tomeo”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH, vol V (Moderna y contemporánea)*, eds. L. Silvestri; L. Frattale; M. Lefèvre. Roma, Bagatto, 408-18.
- ROJO, VIOLETA (1997), *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- TOMELO, JAVIER (1992), *Zoopatías y zoofilias*, Madrid, Mondadori.
- , (2012), *Todos los cuentos*, Madrid, Páginas de Espuma.

## Aviva Garribba

Es profesora titular de Lengua y traducción española en el Dipartimento di Scienze economiche, politiche e delle Lingue Moderne de la LUMSA/Libera Università Maria Santissima Assunta

(Roma). Sus principales temas de estudio son: la poesía cancioneril, el romancero escrito y oral, la poesía hispánica tradicional, la primera traducción del *Canzoniere* de Petrarca al español (Enrique Garcés, 1591), los aspectos lingüísticos y traductivos del *Don Quijote* y el microrrelato español contemporáneo. Ha llevado a cabo traducciones del español al italiano y viceversa. Es redactora del *Boletín de la AHLM* y de la revista *Cultura Neolatina*.

---

# MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ

## HEREDERO DEL ABSURDO: EL HUMOR EN LA OBRA LITERARIA DE JOSÉ LUIS CUERDA

Università degli Studi di Cagliari  
sanchez@unica.it

*A Javi*

*¡Todos somos contingentes, pero tú eres necesario!*

### Resumen

La peculiar visión del mundo del cineasta José Luis Cuerda, difundida principalmente a través de la llamada trilogía del absurdo (*Total*, *Amanece que no es poco*, *Así en el cielo como en la tierra*), se ha enriquecido en los últimos años gracias a la publicación de *Tiempo después*, donde emerge una amarga crítica social a través de la descripción de un mundo distópico en clave humorística.

palabras clave: José Luis Cuerda, humor absurdo, *surrealismo*, *surruralismo*, distopía

### Abstract

#### ***Heir to the absurdity: the humour in the literary work of José Luis Cuerda***

*The odd vision of the world proposed by film-maker José Luis Cuerda, extended mainly through the so-called trilogy of the absurdity, compiling works such as Total [In the End], Amanece que no es poco [At Least It's Dawning], Así en el cielo como en la tierra [On Heaven as It Is in Earth], has been enriched in the last years thanks to the publication of Tiempo después [Some Time Later], a short narration in which a bitter social criticism emerges through the humorous description of a dystopian world.*

*keywords: José Luis Cuerda, absurd humour, surrealism, surruralismo, dystopian*

*Aunque según dicen no hay nada más difícil que provocar la risa en otra persona deliberadamente, no sin querer, más difícil aún es establecer las reglas que rigen el mecanismo de la risa.*

Eduardo Mendoza

La variopinta personalidad de José Luis Cuerda (Albacete 1947) se ha manifestado en distintos campos de la creación artística a lo largo de los años. En primer lugar, a través de su dedicación a la actividad cinematográfica<sup>1</sup> y, más recientemente, con la publicación de algunos guiones, recopilaciones de aforismos y narrativa, sin olvidar otras facetas, entre las que destaca la ilustración de libros<sup>2</sup>. Su obra se ha visto asociada en términos generales con el humor, incluso habiendo afrontado temas y géneros en apariencia diversos. Lo demuestra en sus inicios la película *Pares y nones* (1982), lanzada al público siguiendo la corriente de lo que en los años ochenta del siglo pasado dio en llamarse “nueva comedia madrileña”, así como el creciente y duradero éxito de *Amanece, que no es poco* (1988), convertida con el transcurso del tiempo en *película de culto*, según expresión habitual en círculos cinéfilos. Suerte análoga ha experimentado su producción impresa, que ha compartido las etiquetas de humor absurdo, surrealista o conceptual, evidenciándose de este modo una personal visión del mundo sobre la que trataremos a continuación.

La vocación literaria del autor manchego, cultivada con asiduidad desde su adolescencia, se vio pronto encaminada hacia otros derroteros, según confesión propia: “Ésa fue otra de mis elucubraciones. Ser narrador en el siglo XX equivalía, según deducía yo, a ser narrador cinematográfico. Habían pasado los tiempos del narrador literario. Una tontería como otra cualquiera, como se comprenderá” (Úbeda-Portugués 2001: 38-39). El suyo no es un caso singular en ámbito hispano, pues comparte la condición de hombre de letras prestado a la industria del cine con figuras de la talla de Gonzalo Suárez o Rafael Azcona, con quien, por cierto, colaboró en algunas de sus películas más reconocidas por crítica y público: *El bosque animado* (1987), *La lengua de las mariposas* (1999) y *Los girasoles ciegos*

1 Director y guionista, ha ejercido también labores de producción, terreno en el que cabe resaltar su descubrimiento de un jovencísimo Alejandro Amenábar.

2 Son suyos los diferentes materiales gráficos (dibujos, cromos y *collages*) de la carpeta preparada por TVE para la presentación internacional de *Total*, así como la cubierta de *Tiempo después* (2015) y el dibujo que acompaña el proyecto *Ab urbe condita* (Cuerda 2013: 52). Ha ilustrado asimismo un volumen dedicado a su obra cinematográfica (Úbeda-Portugués 2001) y las colecciones de aforismos *Si amaestras una cabra, llevas mucho adelantado* (2013) y “*Me noto muy cambiá*” (2016), de las que nos ocupamos en otro lugar.

(2008). Para estos escritores-cineastas recurrir al medio fílmico o al literario responde a una idéntica voluntad narrativa, reflejo de los estrechos vínculos que han existido desde siempre entre ambos.

## 1. La Trilogía del *Surrrealismo*...

Al margen de consideraciones acerca de las relaciones entre ambas artes, cuya ingente bibliografía se ha centrado principalmente en la perspectiva comparatista<sup>3</sup>, interesa abordar aquí la obra literaria de Cuerda a partir de lo escrito para sus películas, aun teniendo muy presente que la finalidad primordial del guión dramático, más que la del técnico, es ser una especie de bosquejo destinado a transformarse en algo diferente, esto es, la obra audiovisual (cfr. Martínez 1998: 22-23). Condenado por tanto a dejar de existir cuando el filme llega a los espectadores, no obstante, empieza a ser frecuente que se publique como consecuencia de iniciativas editoriales que lo ofrecen al público en cuanto acto creativo en sí mismo (cfr. Canet, Prósper 2009: 413), digno de ser leído –y por consiguiente estudiado– con el mismo merecimiento que otros géneros literarios<sup>4</sup>.

Si se exceptúan los tres escritos por Azcona ya mencionados –a partir de los relatos de Wenceslao Fernández Flórez, Manuel Rivas y Alberto Méndez, respectivamente–, el resto de los guiones responde a ideas originales del director, o bien a las basadas en obras literarias ajenas, lo que en su opinión “es, de alguna manera, como coescribir” (Úbeda-Portugués 2001: 249). De hecho, su primer título fue una adaptación televisiva de *El túnel* (1977) de Ernesto Sábato, a la que seguirá más tarde la de *Una historia madrileña* de Pedro García Montalvo, trasladada a la pantalla grande como *La viuda del capitán Estrada* (1991). Asimismo, volvería a la narrativa de Manuel Rivas para el cortometraje *Primer amor* (2000) y la película *Todo es silencio* (2012)<sup>5</sup>. Resulta interesante observar que las películas que forman

3 En este caso destacan los análisis de los textos literario y cinematográfico de *La lengua de las mariposas* (cfr. Bonilla 2008: 89-133) y *Los girasoles ciegos* (cfr. Crespo 2013: 273-81).

4 A este propósito resulta emblemática la actividad de la editorial Ocho y Medio mediante su Colección Espiral, dedicada en exclusiva a la publicación de guiones cinematográficos. Inició su andadura precisamente con el de *La lengua de las mariposas* e incluyó también en su catálogo años más tarde el de *Los girasoles ciegos* (Azcona 1999 y 2008, respectivamente). Nótese que el logo de la colección es un dibujo del propio Cuerda.

5 Solo una vez, con *La educación de las hadas*, recurrió a un autor extranjero, Didier van Cauwelaert. Por otra parte, vale la pena recordar aquí su tentativa de adaptar *El hereje* de Miguel Delibes, pensada para dos películas o una serie de televisión, aunque el proyecto se frustró a causa de los problemas

parte de este grupo no son “de risa”, como le gusta denominarlas a su autor (Galán 2015b); manifiestan sin embargo otro tipo de rasgos comunes, entre los que descuella la ambientación predominante en tiempos de posguerra, así como una predilección por las “historias de moral difícil” (Ríos 2009: 152).

En cuanto a los guiones originales, merece una atención relevante *Amanece, que no es poco*, sin duda su obra más conocida<sup>6</sup>. La película retrata la vida en un lugar muy peculiar al que llegan dos forasteros no menos singulares, padre e hijo, a lomos de una antigua moto con sidecar. A través de la sucesión de episodios van apareciendo los distintos habitantes, desde las “fuerzas vivas” (el cabo de la Guardia Civil, el cura párroco, el alcalde, etc.) al resto de los miembros de esa pequeña comunidad rural que parece suspendida en el tiempo y el espacio<sup>7</sup>, cuyo nombre no se menciona en ningún momento. Tiene, sin embargo, un claro referente en los pueblos retratados por las comedias del cine español de los años cincuenta y sesenta<sup>8</sup>, aunque aquí al costumbrismo que las caracterizaba se han unido personajes y hechos extraordinarios. En la vida diaria los paisanos vitorean con entusiasmo al guardia civil Gutiérrez, al grito de “¡Viva el cabo santo!” o “¡Viva el ser impresionante e inspirado!” (Cuerda 2013: 94); ovacionan a don Andrés cuando oficia misa según el rito preconiliar, en latín y de espaldas a los feligreses, mientras el monaguillo Paquito (sacristán, pregonero y padre del sacerdote) saluda levantando los brazos como si fuera un boxeador camino del ring; y jalean de igual modo las frecuentes entradas triunfales del alcalde, después de sus escapadas en busca de compañía femenina, con exclamaciones como “¡Alcalde! ¡Todos somos contingentes, pero tú eres necesario!” (Cuerda 2013: 132). Por otra parte, el maestro imparte sus enseñanzas a alumnos vestidos con trajes regionales ellos, de vírgenes o jóvenes bíblicas ellas, mientras todos cantan a ritmo de góspel; los labradores se encaminan a sus faenas entonando madrigales de Monteverdi, leen a Faulkner y en sus bancales, además de hortalizas, brotan hombres; los clientes de la taberna

---

económicos encontrados en su financiación (cfr. Lorenzo 2012).

6 Ha generado un curioso fenómeno de seguidores, incluso algunos de ellos reunidos en la “Asociación Amanecistas”, que cuenta con página propia en la Red (<<http://amaneciquenoespoco.es>>) desde la que se han organizado, entre otras actividades, encuentros anuales y rutas turísticas por las localidades donde se rodó, así como diversos actos en conmemoración de su 25º aniversario.

7 Una idea insinuada ya desde los títulos de crédito que encabezan la cinta –ascendentes, desplazándose en escorzo desde la parte inferior de la pantalla sobre un fondo sideral, evocadores de los que popularizó *La guerra de las galaxias* (1977)–, al término de los cuales una imagen de la Tierra vista desde el espacio da paso a la del pueblo enrocado en una sierra.

8 Cuerda se ha referido en diferentes ocasiones al homenaje explícito a Luis García Berlanga que ello supone, en concreto a *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952).

esperan en fila para entrar a beber de uno en uno, acompañados por una pareja de guardias civiles que velan para que las borracheras sean satisfactorias, al tiempo que las mujeres se reúnen para burlarse de los hombres y llevar un registro metódico de la vida sexual de la comunidad. De la que también forman parte algunos extranjeros, como los sudamericanos “exiliados de la política”, que levitan y “huelan a lomo de ángel” a días alternos (Cuerda 2013: 94) o el grupo de estudiantes de la Universidad de Eton que se prepara para liderar el mundo.

En esta extravagante sociedad, donde todos los “cargos” son elegidos democráticamente, desde el alcalde hasta las adúlteras, la vida transcurre sin sobresaltos, con absoluta tranquilidad dentro de sus particulares características, sobre todo, porque se vigila atentamente para que ganen “los de siempre” (Cuerda 2013: 258). Sin embargo, el equilibrio se rompe en el último momento cuando, a punto de concluir la estancia de los forasteros, mientras esperan disfrutar de la contemplación de un espléndido amanecer en compañía de algunos de los vecinos, se produce el más asombroso de los acontecimientos a los que han asistido: el sol sale al revés, o sea, por el oeste.

*Amanece, que no es poco* deriva en lo inmediato de un proyecto para televisión sobre la cultura mediterránea titulado *Ab urbe condita* (Cuerda 2013: 52-63), en el que acciones e historias debían transcurrir en “un microcosmos a partir del pensamiento filosófico griego y del jurídico romano” (Cuerda 2013: 32). La inviabilidad de la serie, tanto desde un punto de vista económico como del cumplimiento de las expectativas de los encargados de programarla en la cadena pública para la que fue concebida, favorecieron su transformación en una película que ha conservado en el título la primera frase de dicho esbozo, además de localizaciones y personajes de los primeros capítulos (cfr. Cuerda 2014). En realidad, la idea de lo que más tarde sería *Amanece...* había ido madurando desde años atrás, al incorporar aspectos que se encontraban en estado embrionario en anteriores cintas del director, fundamentalmente a través de situaciones disparatadas. Ya en la adaptación de la obra de Sábato<sup>9</sup>, una de las pocas licencias respecto al original fue la inclusión de una escena en la que el protagonista aparecía sumergido en la bañera, completamente vestido. Luego, en *Pares y nones*, donde se proponía un retrato en clave cómica de la generación protagonista de la transición democrática, algunos diálogos anunciaban también la lógica absurda de lo que vendría después. Por ejemplo, la retahíla de consejos que durante una fiesta propina a un desubicado Paco el logorreico desconocido al que acaba de confesar su situación de recién

<sup>9</sup> Para la que Cuerda escribió el guión en colaboración con Enriqueta Muñiz, periodista de origen español radicada en Argentina y persona de confianza del autor de *El túnel* (cfr. Méndez Leite 2002: 23-49).

separado; la declaración de amor a Carmen por parte de su jefe, al enterarse de la crisis de la pareja, propuesta en el despacho de la oficina como si de un ascenso laboral se tratara; y la conversación de la misma Carmen con un alto cargo del Gobierno, encaminada a entrevistarle en el programa cultural de televisión que ella presenta, durante la cual el político expone su plan para enviar a zonas remotas de Latinoamérica libros ilustrados sobre obras de grandes arquitectos como Van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, etc., solicitando a cambio “fotos de esos poblados y sus gentes, y las archivamos con una ficha en la que el misionero o la persona que les haya dado nuestras fotos a los indígenas nos cuenta las reacciones de éstos” (1982: 86)<sup>10</sup>. A todo ello hay que añadir la obra siguiente, *Total* (1984), medimetraje comisionado por Televisión Española para concursar en el Festival de Montecarlo<sup>11</sup> que, tanto por su estructura como por la ambientación rural y el contenido absurdo, resulta un claro precursor de *Amanece, que no es poco*, hasta el punto de ser considerado la primera parte de una trilogía que se completará posteriormente con *Así en el cielo como en la tierra* (1995).

En *Total*, el pastor de ovejas Lorenzo refiere al espectador, desde las afueras de un Londres que tiene la sospechosa apariencia de pueblito perdido en medio del campo castellano, los acontecimientos sucedidos tres días antes, durante el verano de 2598, desencadenantes del fin del mundo. También aquí se presenta una curiosa sociedad cuyos componentes y circunstancias son al mismo tiempo insólitos y divertidos: entre otras cosas, el hijo del pastor regresa de la escuela doblando la edad de su padre, decidido a atracar, hablándoles en francés, a los clientes de la tahona donde va a trabajar; un ciego, al que su mujer trata con sadismo, recupera la vista gracias a una mezcla de laxante y vino; el maestro recibe terribles reprimendas de su esposa durante las clases, ante el regocijo de los alumnos; las vacas pastoreadas por la vaquera Álvarez se obstinan en acudir a la escuela y los muertos resurgen de la tierra, anhelando asistir al Juicio Final. Llegado ese momento, Lorenzo y Álvarez son los únicos en huir del inminente desastre, marchándose, como en las películas sobre el antiguo oeste norteamericano, en una carreta que se pierde en el horizonte.

Después de *Total*, el encargo para dirigir *El bosque animado* supuso un paso decisivo en la carrera de nuestro autor. De un lado, porque el gran éxito obtenido le proporcionó la libertad de plasmar en imágenes el microcosmos *amanecista*, y de otro, porque la obra de Fernández Flórez y el encuentro con Azcona ejercerían

10 Aunque el guión original no se publicó, puede consultarse la copia depositada en la Biblioteca Nacional de España.

11 Certamen en el que obtuvo una Mención Especial del Jurado y el Premio de la Crítica Internacional.



una notable influencia en su producción posterior<sup>12</sup>. La fraga de Cecebre y sus pobladores, según la interpretación azconiana, coincidían en buena medida con el mundo rural concebido por el director manchego, así como la acumulación de episodios aparentemente inconexos y la amarga crítica social camuflada tras su humorismo. Las semejanzas resultan evidentes: “Vista ahora *El bosque animado*, después de conocer las posteriores películas de Cuerda, da la sensación de que es él quien la ha escrito, que sus personajes y diálogos han salido de su imaginación más que aguda” (Méndez Leite 2002: 165). Las analogías se manifiestan hasta en los juicios negativos vertidos en referencia a la fragmentariedad de la narración de *Total y Amanece...*<sup>13</sup>. A este propósito conviene recordar que el libro de Fernández Flórez apareció en sus primeras ediciones con el subtítulo de ‘novela’, como si el autor hubiese sentido la necesidad de declarar su adscripción al género en un intento de proporcionar cohesión a las ‘estancias’ que componen el volumen. En esa misma línea, el guión de *El bosque animado* funde sucesos y personajes que en la obra original no están relacionados, al tiempo que suprime todos los episodios protagonizados por animales, plantas y seres inanimados, con lo que se “consigue construir una narración aún más compacta que la ofrecida por la novela” (Mínguez 1998: 112). Los resultados alcanzados debieron afianzar en Cuerda el convencimiento del recurso a la estructura anecdótica en aras de la progresión narrativa, ya experimentado con anterioridad en *Total* y que vertebraría luego *Amanece...*:

*Amanece, que no es poco* no es una historia que actúe necesariamente por acumulación. Los elementos que se van introduciendo en ella son, muchas veces, subterráneos. Otras, más evidentes; y lo que hacen es que la película avance en definitiva en un sentido muy clásico: unos personajes que llegan al pueblo y después se van, tras haber visto las cosas que ocurren allí. Es la estructura de muchos *westerns*. El forastero que llega, ve lo que ve, participa o no en algunos episodios y termina yéndose (2013: 34).

12 Wenceslao Fernández Flórez es un escritor también muy vinculado al cine, no solo porque muchas de sus obras han sido llevadas a la pantalla, sino porque él mismo colaboró en ciertas adaptaciones, escribió guiones originales, diálogos para versiones españolas de obras extranjeras e incluso participó como actor en alguna película (cfr. Utrera 1985: 99-105 y Lozano 1985: 89-97, 105-6). En cuanto a Rafael Azcona, Cuerda nunca ha dejado de recordar lo que representó para él profesional y personalmente en las numerosas entrevistas concedidas a diferentes medios –prensa, radio y televisión–, en su mayoría disponibles en la Red. Escribió, además, un artículo en su memoria (2000).

13 Las reseñas de uno de los críticos cinematográficos más influyentes por aquel entonces, por mencionar un solo caso, fueron demoledoras (cfr. Fernández Santos 1983 y 1989).

*Así en el cielo como en la tierra* mantiene ese mismo planteamiento, transformando esta vez la localización rural en un pueblo llamado “El Cielo”, adonde llega el alma desorientada de Luis Matacanes. Sale a su encuentro San Pedro, que ejerce de sargento de la guardia civil, para aclararle que se encuentra en la zona del reino de los cielos ubicada sobre el territorio de España y presentarle a continuación a sus habitantes, que no parecen estar atravesando por su mejor momento. Dios, alcalde de la localidad, anda mal de los nervios, preocupado por cómo van las cosas en el Mundo. En sus noches de insomnio medita en presencia del Espíritu Santo –palomo enjaulado en la cocina– la posibilidad de tener un segundo hijo que pueda llevar a cabo su misión con mejores resultados de los que obtuvo el primero. Además, debe resolver algunos inconvenientes: la candidata a madre se niega a ser “anunciada” y Jesucristo, párroco del lugar –tan afectado por el fracaso y el maltrato recibido en la Tierra que tiene que ir al psicoanalista–, se deprime aún más, por lo que le convence para que envíe en alternativa el Apocalipsis. La operación, organizada con gran escasez de medios y según una errónea interpretación de lo escrito por un preocupado san Juan, resultará un estrepitoso fracaso. Ni siquiera se podrá celebrar el Juicio Final dado el exiguo número de participantes, así que, ya más convencida la candidata a madre después de haber conocido a un atractivo “sanjosé”, Dios vuelve a considerar la idea de un próximo salvador.

Junto a la estructura narrativa, el carácter coral de la trilogía contribuye en buena medida a reforzar su unidad, como también lo hace el recurso a un grupo de actores prácticamente idéntico en todas ellas. Véase, limitándonos a un solo caso de tan vasto elenco, la impagable actuación de Luis Ciges, que funciona asimismo como hilo conductor gracias a su encarnación del ciego de *Total*, el padre forastero de *Amanece...* y el alma de Matacanes en *Así en el cielo como en la tierra*<sup>14</sup>. Sin embargo, el elemento aglutinante por excelencia en el universo cuerdista es un punto de vista propio en la equiparación de ficción y realidad. En el momento en el que Lorenzo sostiene que el pueblo de *Total* situado a su espalda es Londres y, a continuación, indicando el rebaño que tiene delante, afirma que son ovejas, brinda una declaración de principios, haciendo hincapié en la presentación de situaciones inauditas bajo el prisma de la verosimilitud de lo cotidiano. Cuerda opera un proceso de exasperación de las leyes de la lógica que rigen las situaciones ordinarias de la vida y los seres que las protagonizan, con su consiguiente metamorfosis en algo extraordinario de indudable efecto cómico: “Lo mío no es surrealismo, como se ha dicho, sino darle un revolcón a la lógica, fajarse con ella cuerpo a cuerpo y retorcerle el pescuezo hasta que vomite sus

14 También interpreta a un curioso personaje en *El bosque animado*, el loco de Vos, que en su particular modo de percibir la realidad entronca con los anteriores.

últimos argumentos” (Úbeda-Portugués 2001: 89). Aplicado ese principio, no tiene nada de extraño que en el bancal de la guapa labradora Elena aparezca un hombre, literalmente enraizado en la tierra, y menos aún que cuando ella, en un arrebató de pasión, lo arranque sin esperar a que madure, él se queje continuamente porque lo ha dejado “cojito de por vida” (122-23 y 267-68)<sup>15</sup>. Efecto análogo se obtiene mediante la narración de sucesos chocantes afrontados con gran naturalidad. Ejemplo de ello es la conversación de Jimmy y Teodoro, en la que intercambian confidencias mientras comparten dormitorio y en la que el primero confiesa con candor haber asesinado a su esposa. Acto seguido, exhorta a Teodoro a no preocuparse por la pérdida de la madre, ya que podrá distraerse viajando en la moto con sidecar que le acaba de regalar, como si ambos hechos, el crimen y el regalo, formasen parte de un mismo programa de actividades organizadas en beneficio del vástago (174-76).

El tratamiento lógico de lo absurdo recuerda inevitablemente el nuevo humorismo al que dieron pie en España los movimientos de vanguardia (cfr. Díaz-Varela 2000: 54-102) mediante la interpretación de Ramón Gómez de la Serna y los componentes de la “otra” Generación del 27, muy influidos por el surrealismo (Burguera Nadal, Fortuño Llorens 1998). Y ‘surrealista’ es, precisamente, el adjetivo utilizado con insistencia para definir el extravagante mundo de Cuerda, con la idea de subrayar sus aspectos absurdos e irracionales más que en el intento de evidenciar sus hipotéticos vínculos con el movimiento fundado por André Breton. Más allá de la renuencia de la crítica a reconocer su existencia en España, donde no llegó a cuajar entre otras razones a causa del estallido de la Guerra Civil y sus consecuencias (Marco 2001), las historias narradas aquí poco tienen que ver con los mecanismos de asociación fruto de la liberación del inconsciente, como su mismo autor se ha encargado de señalar:

La gente cuando habla de *Amanece, que no es poco* o *Así en el cielo como en la tierra* dice que soy surrealista. Pero yo no sé verlo así. En el cine es imposible ser surrealista. La práctica surrealista exige ausencia de análisis, es automatismo puro. Y cómo vas a ser automático en algo en lo que tienes que tomar decisiones continuamente, tomas sesenta o setenta decisiones cada día, y todas son premeditadas y fruto de un análisis. Eso del surrealismo en cine es mentira (Baldwin 2014: 46).

De igual modo, se han sugerido lazos con el llamado realismo mágico (cfr. Cascón

15 La cojera de Mariano puede tener un precedente en el personaje de Geraldo, eterno enamorado de Hermelina en *El bosque animado*. El mismo problema físico caracterizará luego a Galbarriato, amigo, consejero y rival en amores del protagonista de *Tiempo después*.

2006) teniendo en cuenta la constante combinación de lo racional e irracional en las distintas historias, así como el tratamiento de aspectos fantásticos, mágicos o sobrenaturales desde la perspectiva de la más absoluta normalidad. Pensemos, por ejemplo, en doña Paquita cuando demuestra a los vecinos de *Total* las habilidades para aparecerse en cualquier sitio, haciendo alarde de su capacidad para recurrir a dos modalidades, de repente o atravesando muros; o en la mujer del médico de *Amanece...*, que da a luz gemelos inmediatamente después de haber mantenido relaciones con el fogoso “intelectual” del pueblo. A esta corriente pueden adscribirse asimismo ciertos efectos de distorsión temporal, como los desplazamientos de Matacanes en El Cielo, que san Pedro provoca moviendo la corona de su reloj de pulsera; o el relato de la historia de amor de Macarena, la hija de doña Paquita, y Luciano, el “investigador-instructor-seglar-colaborador-contratado” encargado de examinar el caso de su futura suegra. En una misma secuencia, condensada en apenas cuatro minutos, Luciano pasa de la declaración apasionada a la ruptura de la pareja sin solución de continuidad, hasta que una voz en *off* concluye: “Fruto de aquellos amores desgraciados, nació Julito, que llegó a meteorólogo famoso y, después, a ente de ficción” (Úbeda-Portugués 2001: 99). Si bien nuestro autor reconoce haber disfrutado con libros como *Cien años de soledad*, rechaza la identificación con el realismo mágico, de la misma manera que lo ha hecho respecto al surrealismo o al teatro de Mihura y Jardiel Poncela. Y no renuncia a ironizar al respecto cuando vuelve a introducir en *Tiempo después* “un par de sudamericanos [que] levantan el vuelo según las estrictas, aunque movedizas, reglas del realismo mágico más ortodoxo” (Cuerda 2015: 97).

Sin duda admite de mejor grado definiciones matizadas que aluden a un *surrealismo rural* (cfr. Diego Galán 2016), con lo que subrayan la fusión de elementos culturales de diversa procedencia. Siempre modesto, él las redimensiona reconociendo solo un “surrealismo de campo, paletillo” (Díaz 2016). En cualquier caso, son filiaciones que constatan interesantes interpretaciones de su personal concepción de la España profunda. Se han entendido, sobre todo, como metáfora de un país empeñado en renovarse que, ilusionado con el cambio durante la fase inicial de la Transición, acusará luego los efectos del llamado *desencanto*. En una línea parecida a la del surrealismo rural se había expresado también Gianni Toti a propósito de *Total*<sup>16</sup>, para la que el italiano acuñó el término de *sub-ruralista* en referencia a una forma de vida elemental del ser humano, subyacente en el mundo imaginado por el manchego, que sigue siendo válido y extensible a su obra más reciente.

16 Cuerda coincidió con él en Montecarlo, ya que el poeta había acudido al Festival en su condición entonces de realizador de programas culturales de la RAI (Úbeda-Portugués 2001: 9).

## 2. ...y *Tiempo después*

Publicada en 2015, fue acogida en las secciones de cultura de los medios de comunicación como la primera novela del cineasta. Anticipándose a las críticas que pudiera suscitar su incursión en un territorio que hasta ese momento le había sido ajeno, Cuerda decidió declarar de antemano su falta de pulso para el género en las entrevistas concedidas durante la promoción del libro, recurriendo a la denominación de “artefacto” (Ribas 2015) en referencia a un texto con el que proseguía idealmente la trilogía *surruralista*<sup>17</sup>. Conviene aclarar, sin embargo, que ni sus evidentes hechuras de guión ni la brevedad le restan méritos literarios, como tampoco acrecientan las dificultades para definir la variedad narrativa con la que pudiera identificarse (cfr. Pujante 2013). Se considere, pues, narración breve o *nouvelle*, artefacto o novela, el autor manchego se sirve de ella para retomar buena parte de los ingredientes que habían constituido los guiones dramáticos de *Total*, *Amanece...* y *Así en el cielo como en la tierra* (fragmentariedad, coralidad, disparate) y poder abordar así un nuevo capítulo de su “fábula política” (Rodríguez 2013: 12).

Primero, a modo de preámbulo, había reflejado en *Pares y nones* las inquietudes y contradicciones de los ambientes intelectuales después de la dictadura franquista. Luego inventó con su trilogía un mundo absurdo para revelar el sentimiento de frustración de quienes, habiendo anhelado una ruptura radical con el pasado después de la desaparición del dictador, se encontraban condenados a renunciar a ella en aras de un proceso pacífico de democratización (cfr. Angulo 2003). El siguiente paso, *Tiempo después*, ha sido encarar la situación de la sociedad española actual mediante un relato de carácter distópico que la proyecta en un futuro lejano dividida en dos clases: los Sedicentes Necesarios y los Pobres de pedir. Los primeros viven en un rascacielos aislado, conocido como Edificio Mundial o Edificio Gran Artificio<sup>18</sup>, mientras el resto se hacina en El Arrabal, “Poblado fetén de chabolas de todos los parados del mundo” (Cuerda 2015: 27), ubicado a escasos kilómetros aunque a años luz de distancia.

17 El vínculo es explícito desde el íncipit: “Como ya se sabe, no es raro que unos días amanezca y otros no. Se ha llegado al año 9177 tan a trancas y barrancas, que no es poco que, al menos tres o cuatro días a la semana, haya gente viva en el mundo y salga el sol, aunque sea por donde le dé la gana” (9).

18 Cuerda utiliza para el *collage* de la cubierta del libro un esbozo anónimo de la fachada del edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España. Dicho esbozo, que aparece reproducido en la vuelta de las tapas, se atribuye al arquitecto Cárdenas, responsable del proyecto concluido en 1930. Situado en la Gran Vía madrileña, fue el primer rascacielos construido en el país, representativo de la arquitectura vanguardista del siglo pasado (cfr. <<https://espacio.fundaciontelefonica.com/visitanos/el-edificio/>>).

La enorme brecha entre pobres y ricos es lo único que parece haber cambiado en el microcosmos cuerdista; por lo demás, la configuración social permanece invariable, marcada por el peso del estamento militar y religioso en el poder civil, cuyo común objetivo es “empaquetar al vacío y a precio competitivo” cualquier cosa, incluidas las ideas (Cuerda 2015: 136). Es la amarga conclusión a la que llega el protagonista de la historia, José María el Robusto, convertido muy a su pesar en cabecilla de la “revolución de los limones” (Cuerda 2015: 40-41). Habitante de El Arrabal, José María pretende mejorar sus condiciones de vida vendiendo limonada en el Edificio Mundial, pero este propósito será impedido por todos los medios al alcance de los poderosos en aras de la conservación de su mísero estatus, ya que “si se pone a vender se desnaturaliza, al dejar de ser parado en términos ontológicos” (Cuerda 2015: 18). El triunfo de la revuelta será una victoria pírrica, El Mundo asimila a los asaltantes y José María decide regresar a su lugar de origen: “Es que nos han engañado otra vez, Méndez. Nos la han jugado. Los nuestros han empezado a matarse entre ellos para ganar más. No podemos vivir todos del zumo de limón. Un zumo que, por otra parte, es cada vez peor. No sabe a nada. ¿No te has fijado?” (Cuerda 2015: 133).

Aceptando la idea de quienes sostienen que *Tiempo después* completa una tetralogía por sus evidentes nexos con las obras anteriores (cfr. Galán 2015<sup>a</sup>), la elección de lo distópico como cierre del ciclo debe ser interpretada en función de un pesimismo *in crescendo*. Mientras rasgos anticipadores, tales como la ambientación apocalíptica de *Total*, dejaban abierta la puerta a la esperanza en un futuro mejor, hacia el que se encaminaban los protagonistas en su carreta, y hasta se albergaba esperanza en el amanecer del revés, los atribulados personajes de *Así en el cielo como en la tierra* transmitían ya una sensación de gran frustración. Ahora se va a alcanzar la máxima cota con el retrato de una sociedad en regresión, carente de la libertad y el bienestar de épocas pasadas. Para ello los clásicos de la literatura distópica (cfr. Saldías 2015) proporcionan tópicos en los que inspirarse, por ejemplo, la manipulación practicada a través de altavoces que emiten, para unos, el canto de los pájaros, y para otros, insistentes consignas<sup>19</sup>; o la redención por la lectura con efectos desconcertantes, pues quien escucha el recitado de poemas del

---

19 “Parados de todo el mundo, uníos. Uníos y venid a vivir aquí. ¿Dónde vais a estar mejor? Aquí, todos juntos, podéis echaros una mano siempre que la necesitéis. Aquí, todos juntos, podéis hablar en el lenguaje plebeyo que os es común. Aquí, todos juntos, podéis vestir sin vergüenza los andrajos que os son propios. Aquí, todos juntos, podéis establecer relaciones amistosas y amorosas entre vosotros, sin tener que molestar para ello a gente de la clase superior y de más estudios. Aquí, todos juntos, estáis en la gloria, mamoncetes. Aquí, todos juntos...” (27-8)

*Romancero gitano* o *Los heraldos negros* prorrumpe en carcajadas<sup>20</sup>.

El pesimismo solo puede enmascararse, o al menos suavizarse, gracias al recurso al humor sin renunciar por eso a reflejar la propia disposición mental ante la vida. Proporciona, además, un arma subversiva para hacer oír la protesta contra lo que se aborrece de ella, por lo que no es casualidad que sean estos algunos de los rasgos a los que la crítica ha recurrido en el arduo intento de definir un concepto tan abierto como el de humor (cfr. Arribas 1997: 29). Cuerda encuentra por su mediación una válvula de escape satisfactoria y saludable: “Un humor usado como gatera para soltar por ella las cosas que, vistas, oídas, leídas o soñadas, tengo que quitarme de encima para que no me pudran el hígado. Si no, me daría un tiro” (Cuerda 1993: 3). Para ello pone en marcha en sus obras un mecanismo repleto de referencias culturales (literarias, cinematográficas, musicales, arquitectónicas, etc.) aliñadas con experiencias extraídas de la realidad y de vivencias personales ricas de anécdotas peculiares ya desde la infancia en Albacete, “un sitio chusco y con un lenguaje muy expresivo” (Costa 2016)<sup>21</sup>. Lo demuestran episodios como el de la mujer que se burla de su marido ciego, por ejemplo, en el que se funden el recuerdo de personas que existieron realmente en Masegoso, el pueblo de origen de la familia de Cuerda, con reminiscencias de la novela picaresca<sup>22</sup>, y, sobre todo, la mezcla de elementos populares y cultos en el gusto por la experimentación lingüística que se traduce, entre otras estrategias, en una cuidada selección de antropónimos (Teodoro, Eufemiano, Morris, Galbarriato, Zalduendo, etc), el uso de patronímicos para denominar a las mujeres, la recuperación de léxico regional (golismera) e incluso en la creación de neologismos (limonzumero).

El humor de Cuerda es fruto asimismo del proceso de elaboración mental de sus “ocurrencias”, con algún añadido vitriólico y sacrílego, que desencadena una realidad paralela, intelectualizada. A ese proceso son sometidos los labradores

---

20 Quizá sea un guiño de complicidad con el surrealismo literario la referencia a Lorca y Vallejo, muy influidos por ese movimiento, así como la evocación del surrealismo cinematográfico en el episodio en el que un pastor introduce un rebaño de ovejas en el ascensor, para llevarlas a pastar en el césped que rodea la piscina del último piso del Edificio. El narrador comenta: “Es muy claramente imposible que tantas ovejas, cien como poco, entren en el ascensor; pero entran. Lo juro” (48). Obsérvese además, que se trata del único “momento rural” de la obra.

21 La generación de jóvenes cómicos manchegos encabezada por Joaquín Reyes, que triunfó en televisión en la primera década del siglo XXI con programas como *La hora chanante* y *Muchachada Nui*, reconoce a José Luis Cuerda como “padre espiritual” del humor albaceteño, caracterizado por “el maridaje entre la llaneza y la sofisticación, entre el artificio y lo elemental” (Costa 2014: 18).

22 “[...] me considero más bien tataranieto de la picaresca y sobrino segundo del matrimonio Berlanga-Azcona” (Cuerda 2013: 71-2).

que cantan música barroca o el que filosofa ante una calabaza<sup>23</sup>; las discusiones teológicas entre cura y guardia civil a propósito del libre albedrío e, igualmente, el razonamiento de la mujer-objeto de imponente físico, capaz de expresarse cual docta economista<sup>24</sup>. Por último, los frecuentes paralelismos y desdoblamientos manifiestan de manera similar esa amalgama: Lorenzo y Álvarez repiten un idéntico parlamento para afirmar puntos de vista diferentes sobre la primacía de vacas u ovejas; Carmelo, traicionado por su esposa en *Amanece...*, se desdobra para reconquistarla, o quizá fruto de la borrachera en la que intenta ahogar sus penas (Cuerda 2015: 118); Justo y Agustín son dos barberos del Gran Edificio, pero “un mismo ser humano, dotado del vistoso complemento existencial de la bilocación” (Cuerda 2015: 14).

En definitiva, la visión extremadamente crítica y pesimista de José Luis Cuerda –que los acontecimientos a los que asistimos en las primeras décadas del siglo XXI se empeñan en confirmar– encuentra su medio de expresión en un humorismo que surge del cultivo de sus raíces más profundas, regadas con un vasto conocimiento del patrimonio cultural común del que es digno heredero.

## Bibliografía citada

ANGULO EGEA, MARÍA (2003), “Reforma, ruptura y olvido en la transición democrática española: de *Intersecciones* a *Amanece que no es poco*”, *Salina*, 17: 193-206.

ARRIBAS, INÉS (1997), *La literatura de humor en la España democrática*, Madrid, Pliegos.

AZCONA, RAFAEL (1999), *La lengua de las mariposas. Guión cinematográfico*, Madrid, Ocho y medio.

—, (2008), *Los girasoles ciegos. Guión cinematográfico de Rafael Azcona y José Luis Cuerda*

<sup>23</sup> Una frase extraída de su monólogo, “Calabaza, yo te llevo en el corazón”, se ha convertido en el santo y seña de los *amanecistas* y ha inspirado también el nombre de la editorial con la que Cuerda colabora en los últimos años, Pepitas de calabaza (cfr. <www.pepitas.net>).

<sup>24</sup> Méndez, la amante-secretaria del alcalde encargada de disuadir al “limonzumero” de su propósito, justifica así su fracaso: “Ya lo sé, porque me lo tiene dicho mi madre, que el mantenimiento de la cifra de parados es una variable prefijada, según las necesidades del mercado y una de las premisas que consideran axiomáticas los economistas de mayor confianza, para el abaratamiento de la oferta de fuerza bruta, sea esta manual o intelectual –que lo mismo les da a ellos– y, consiguientemente, para el fortalecimiento del sistema. Ahora, el hombre ese de ahí abajo dice que no sabe si le compensa enamorarse de mí o no. Yo, ¿qué quiere que le diga?” (25).



- basado en el libro del mismo título de Alberto Méndez, Madrid, Ocho y Medio.
- BALDWIN, OLIVIER (2014), “Entrevista a José Luis Cuerda”, *Pastiche*, 11: 44-51 [20/06/2016] <[http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/2014.10.09\\_entrevista\\_jlc\\_pastiche\\_11.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/2014.10.09_entrevista_jlc_pastiche_11.pdf)>
- BONILLA CEREZO, RAFAEL (2008), “Cinetrompa y espiriletra en *La lengua de las mariposas*”, *Suspirando a Musidora. Ensayos de cine y literatura*, Córdoba, Diputación: 89-133.
- BURGUERA NADAL, MARÍA LUISA; FORTUÑO LLORENS, SANTIAGO, eds. (1998), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- CANET, FERNANDO; PRÓSPER, JOSEP (2009), *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Síntesis.
- CASCÓN BECERRA, JUAN AQUILINO (2006), “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano”, *Trocadero*, 18: 113-26.
- COSTA, JORDI (2016), “Por qué José Luis Cuerda sigue siendo el mayor antisistema del cine español”, *El País* [20/06/2016] <[http://elpais.com/elpais/2016/03/09/tentacionenes/1457517199\\_539030.html?rel=cx\\_articulo#cxrecs\\_s](http://elpais.com/elpais/2016/03/09/tentacionenes/1457517199_539030.html?rel=cx_articulo#cxrecs_s)>
- , (2014), “Retorciéndole el pescuezo a la lógica. El humor conceptual de José Luis Cuerda”, en José Luis Cuerda, *Amanece, que no es poco (La serie)*, Logroño, Pepitas de calabaza: 7-24.
- CRESPO VILA, RAQUEL (2013), “La adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*: de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda”, *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*, Salamanca, 26-28 de junio de 2013, coords. María Emma Camarero Calandria; María Marcos Ramos: 273-81.
- CUERDA, JOSÉ LUIS (1982), *Pares y nones*. Guión cinematográfico.
- , (1993), *La marrana*, Madrid, Alma-Plot.
- , (2000), “Azcona no es liposoluble”, *Nosferatu*, 33: 49-52.
- , (2013), *Amanece, que no es poco*, ed. José Ignacio Foronda; Víctor Sáez-Díez; Julián Lacalle. Logroño, Pepitas de calabaza.
- , (2013<sup>a</sup>), *Si amaestras una cabra, llevas mucho adelantado*, Madrid, Martínez Roca.
- , (2014), *Amanece, que no es poco (La serie)*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- , (2015), *Tiempo después*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- , (2016), “*Me noto muy cambiá*”, Logroño, Pepitas de calabaza.
- DÍAZ, RUTH (2016), “Entrevista a José Luis Cuerda”, *El Mundo* [24/06/2016] <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/06/24/576cea5b468aeba05a8b45a4.html>>
- DÍAZ-VARELA, CRISTINA (2000), *La comicidad surrealista*, Valladolid, Universitas Castellae.
- FERNÁNDEZ SANTOS, ÁNGEL (1983), “Total, nada”, *El País* [20/06/2016] <[http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiortv/441414002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiortv/441414002_850215.html)>

- , (1989), “Ideas sin imágenes”, *El País* [20/06/2016] <[http://elpais.com/diario/1989/01/20/cultura/601254004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/01/20/cultura/601254004_850215.html)>
- GALÁN, DIEGO (2016), “José Luis Cuerda, maestro del surrealismo rural”, *El País* [20/06/2016] <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/31/actualidad/1454268647\\_041569.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/31/actualidad/1454268647_041569.html)>
- GALÁN, EDU (2015<sup>a</sup>), “Cuerdismos”, *La Nueva España* [20/06/2016] <[http://www.pepitas.net/sites/default/files/LNE\\_2015\\_04\\_09-Página%20Doble%204%20y%205-General.pdf](http://www.pepitas.net/sites/default/files/LNE_2015_04_09-Página%20Doble%204%20y%205-General.pdf)>
- , (2015<sup>b</sup>), “‘Esta gente se va a empeñar en que escriba comedias’. Entrevista con José Luis Cuerda”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 24 [20/06/2016] <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=643>>
- LORENZO, MANUEL DE (2012), “Entrevista a José Luis Cuerda”, *Jot Down* [20/06/2016] <<http://www.jotdown.es/2012/08/jose-luis-cuerda-el-aprecio-que-se-tiene-en-espana-por-el-trabajo-intelectual-es-cero/>>
- LOZANO MANEIRO, JOSÉ (1985), “Una aventura de cine”; “Filmografía”, *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*, La Coruña, Ayuntamiento: 89-97; 105-06.
- MARCO, JOAQUÍN (2001), “Surrealismo y surrealismos en España”, *Surrealismo y literatura en España*, ed. Jaume Pont. Lleida, Edicions de la Universitat: 33-40.
- MARTÍNEZ I SURINYAC, GABRIEL (1998), *El guión del guionista, el desarrollo del guión desde la idea al guión literario*, Miquel Porter i Moix, pról., Barcelona, CIMS.
- MÉNDEZ LEITE, FERNANDO (2002), *El cine de José Luis Cuerda*, Málaga, Festival de Málaga.
- MENDOZA, EDUARDO (1996), “Cosas sin gracia”, *Academia*, 11: 50-53.
- MÍNGUEZ ARRANZ, NORBERTO (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- PUJANTE SEGURA, CARMEN M. (2013), “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?”, *Orillas*, 2 [20/06/2016] <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_2/08PujanteSegura\\_rumbos.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/08PujanteSegura_rumbos.pdf)>
- RIBAS, ALICIA G. (2015), “*Tiempo después*, la España de 9177 que no pudo rodar José Luis Cuerda”, *EFE* [20/06/2016] <<http://www.efc.com/efe/espana/cultura/tiempo-despues-la-espana-de-9177-que-no-pudo-rodar-jose-luis-cuerda/10005-2587415#>>
- RÍOS CARRATALÁ, JUAN ANTONIO (2009), *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad.
- RODRÍGUEZ PIZARRO, JOSÉ MANUEL (2013), “Humor absurdo en la España rural”, *Versión original*, 219: 10-2 [20/06/2016] <<http://ita.calameo.com/read/000041856ca053df53468>>
- SALDÍAS ROSSEL, GABRIEL ALEJANDRO (2015), *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*, Tesis doctoral,

Universitat Autònoma de Barcelona.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, ALBERTO (2001), *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación de Autor.

UTRERA, RAFAEL (1985), *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.

### **María Dolores García Sánchez**

Es *ricercatrice* (investigadora universitaria) de Literatura Española en el Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica de la Universidad de Cagliari. Su actividad docente e investigadora se centra tanto en la literatura de los Siglos de Oro como en la contemporánea, con publicaciones dedicadas al estudio de diálogos renacentistas, la poesía aurisecular o la novela policiaca. Miembro del *Centro di Studi Filologici Sardi*, una de sus líneas de investigación se ocupa de la producción literaria en Cerdeña durante el periodo hispánico, con especial atención a la narrativa barroca y a la prosa de carácter científico.



---

# GIULIANA CALABRESE “ME GUSTA DIVERTIR A LA GENTE HACIÉNDOLA PENSAR”. EL RECURSO DE LA IRONÍA HUMORÍSTICA EN LA POESÍA FEMENINA ACTUAL

Università degli Studi di Milano  
giuliana.calabrese@unimi.it

## Resumen

En las últimas décadas, la poesía femenina en lengua española ha ido intensificando el legado poético tanto con una revisión de los tópicos, que ha acentuado la fuerza de la femineidad, como con una desmitificación de la tradición a través del humor irónico. En los versos de poetisas como Milena Rodríguez, Vanesa Pérez-Sauquillo, Ángeles Mora o Silvia Ugidos, entre muchas otras, la palabra irónico-humorística es la cuchilla que desmonta las falacias de los discursos sociales, literarios y sobre todo amorosos heredados desde una perspectiva que muy a menudo se ha definido patriarcal. En el artículo se verá cómo la ironía (tanto metagenérica como metaformal) deconstruye los estereotipos y subvierte los modelos patriarcales, además de contribuir a una autoafirmación del sujeto poético.

palabras clave: mujeres poetas, feminismo y discurso, ironía, revisión del canon

## Abstract

*“Me gusta divertir a la gente haciéndola pensar”. The recourse to humorous irony in contemporary feminine poetry*

*In the last decades some female poets have been working on the poetical heritage in order to review and demistify traditional topics through ironical humour. In some texts of poets such as Milena Rodríguez, Vanesa Pérez-Sauquillo, Ángeles Mora or Silvia Ugidos, for instance, the recourse to irony (both metageneric and metaformal) is one of the main instruments to challenge the so called patriarchal culture and, at the same time, to propose an active self-definition of a feminine poetical subject.*

*keywords: female poets, feminism and speech, irony, review of the canon*

*Comme toute femme  
depuis Eve  
Cléopâtre  
Marie-Antoinette  
Marie Curie  
Simone de Beauvoir  
ou Audrey Hepburn  
ce matin  
je n'ai rien à me mettre*  
Samantha Barendson

Ya en la poesía española de las últimas décadas del siglo pasado el recurso irónico era uno de los rasgos frecuentes y una de sus finalidades era la de establecer un “pacto realista” con el lector (Juaristi 1994), disfrazando la voz poética, rebajando cualquier tipo de sentimentalismo y relativizando la gravedad de los hechos. Aunque la ironía pueda relacionarse con casi todas las etapas del pensamiento humano, es muy apreciable su empleo por parte de las últimas promociones poéticas (cfr. García Román 2013) ya que el recurso está adquiriendo mayor alcance:

a principios del siglo XXI, la ironía se centra más en el “envase” textual que en la enunciación del mensaje. La nueva poesía incorpora los propósitos que este procedimiento exhibía en la promoción anterior –poner de relieve las implicaciones subyacentes, explotar la ambigüedad, reescribir los intertextos de la tradición–, pero extiende su radio de influencia a otros soportes. Los mecanismos irónicos pretenden restarle inmediatez al código, desubicar al lector y sospechar de una realidad estable. De esta forma, la duda metódica sobre el estatuto de lo visible coexiste con ciertas dudas retóricas que desplazan el foco de atención hacia las funciones del lenguaje. Entendida como una infinitud de contraste, a la manera romántica, la ironía no se complace en la resolución de sus tensiones, sino en el despliegue dialéctico de sus posibilidades (Bagué Quílez 2012: 39).

El propósito de este artículo es precisamente abordar uno de los sistemas dialécticos planteados por medio de la ironía y cómo todavía se puede individuar un rasgo romántico en el incremento de la autoconciencia del autor debido al recurso irónico. Para llevar a cabo este análisis se ha seleccionado un corpus de textos poéticos escritos por mujeres, ya que la figuración irónica es uno de los mejores

mecanismos con los que se construye o se revisiona la identidad femenina en la poesía contemporánea<sup>1</sup> (Rosal 2009). Además de las referencias metodológicas a la retórica y a los estudios sobre la literatura escrita por mujeres, será interesante abordar el tema desde un punto de vista pragmático sobre todo para identificar los mecanismos de inversión y sustitución que difuminan los límites entre ironía y humor (Bagué Quílez, Rodríguez Rosique 2012; 2013).

La exploración de una voz propia de la mujer no significa que exista uniformidad en la creación poética de las escritoras, pero en las últimas promociones se pueden apreciar por lo menos dos caminos aglutinantes que la poesía femenina ha estado recorriendo: se ha intensificado la tradición existente con una revisión de los tópicos que ha acentuado la fuerza de la femineidad y, a la vez, se ha demitificado la tradición con el uso de un tono irónico-humorístico que a veces se desborda hasta en lo cínico<sup>2</sup> (Ciplijauskaité 2004). El recurso irónico-humorístico es la cuchilla para desarmar las falacias de los discursos amorosos, sociales y literarios heredados de la perspectiva patriarcal y esta revisión supone, en primer lugar, un cambio en la tradición, en la que “la mujer aparece en la mayoría de los casos como objeto para la contemplación o como musa para la inspiración, pero no como sujeto literario que reivindica su propia identidad acorde con los tiempos” (Rosal 2009: 465). De esta manera explica Noni Benegas (1998) la representación tradicional de la mujer como objeto pasivo de la mirada masculina y, sobre todo, el distanciamiento que, a partir de la poesía de los ochenta, se ejerce a través de mecanismos irónicos:

la posibilidad de contemplar con humor e ironía supone poder tomar distancia, distanciarse de la tradición lírica heredada y su acervo de relaciones decimonónicas co-

---

1 Explican Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2013: 297) que “Ballart (2005: 39) enumera diversas funciones que puede desempeñar la ironía en los textos líricos. Desde este enfoque, algunas de ellas permiten explicar el tipo de ironía más habitual en la poesía de los ochenta y de los noventa. Por el contrario, otras permiten dar cuenta de la modulación imperante en la promoción poética del 2000. Estas últimas se dirigen hacia los siguientes objetivos: desvelar las contradicciones implícitas en la anécdota del poema, llevar al límite la natural ambigüedad del discurso o fomentar un diálogo con los textos de la tradición”. En el ámbito de la poesía escrita por mujeres, sin embargo, la ironía puede apoyar la creación de un lúdico y lúdico juego de máscaras y, por tanto, tener todavía un papel activo en los procedimientos de ficcionalización del sujeto poético.

2 Los rasgos comunes de la escritura femenina sobre todo a partir de la década de los ochenta, más allá del doble recorrido señalado, serían, en opinión de Keefe Ugalde, “la ruptura de límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un yo compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritora de inscribir su propia identidad femenina” (1991: XIV).

dificadas ya en la lengua, donde la mujer aparece siempre como objeto de la poesía. [...] Y lo que sucede en los ochenta es que se ha producido un cambio en la sociedad que beneficia, sobre todo, a la condición de las mujeres y, por tanto, a su manera de situarse ante el mundo y formar parte de él, influyendo y participando. Al dejar de ser depositarias de los valores de la raza, la familia y, por tanto, “víctimas” de la asimetría inherente a la cultura patriarcal, que reforzó el régimen de Franco, pueden mirar con humor esos roles de abandono (1998: 8).

La finalidad de esta deconstrucción irónico-humorística no se limita, por supuesto, a una voluntad polémica, sino que se trata de una actitud propositiva con la que se intenta configurar un sujeto poético, femenino en este caso. Según las formulaciones de Kristeva (1974), de hecho, si un texto intenta desplazarse hacia el goce, la risa, el placer, significa que en esa obra se intenta situar o volver a crear la primera relación con la madre, lo que Kristeva define “chora semiótica”, es decir el área de experiencia en la que cada uno de nosotros ha vivido antes de reconocerse como sujeto separado de la figura materna.

Más allá de las diferencias entre lo simbólico y lo semiótico planteadas por Kristeva, hace falta subrayar lo que la estudiosa especifica en relación al goce producido por el texto, ya que se trata de un fenómeno que de cierta manera modifica los tópicos y, en consecuencia, el mismo pensamiento de los sujetos. Lo que Kristeva define “práctica” –la acción de la escritura que permite el goce textual– tiene un sujeto que deja de ser el “yo” para convertirse paulatinamente en la misma voz creada por el texto. El sujeto, por lo tanto, se construye junto con la escritura y, tratándose de una re-creación (a través de un goce provocado por un recurso irónico-humorístico en este caso), se produce un distanciamiento teatral gracias al cual el poeta puede tomar conciencia de sí mismo y pensarse a sí mismo como sujeto poético, llevando a cabo un procedimiento de ficcionalización del yo<sup>3</sup>. Como afirmaba Pessoa, de hecho, “la ironía es el primer indicio de que la conciencia se ha tornado consciente” (cfr. Ballart 1994: 18), pero la conciencia que se adquiere de uno mismo y que se manifiesta a través de la ironía implica

---

3 Como es sabido, la poesía de las últimas décadas “pone en escena de manera incesante un baile de voces, rostros, siluetas, que seducen al lector con la sospecha de la semejanza con el inaprensible autor que firma el libro” (Scarano 2007: 83) y esta puesta en escena se realiza muy a menudo con procedimientos autoficcionales y de correlación autoral entre el sujeto de la situación discursiva y el de la situación contextual (Cf. Scarano 1994; Cabanilles 1989). Para que estos procedimientos funcionen, hace falta cierto grado de verosimilitud, que legitima por lo tanto la “constitución de un mundo imaginario, un universo de ficción en el que los mismos sujetos de la comunicación (emisor y receptor) se han sometido a un proceso de ficcionalización, imprescindible para el adecuado discurrir del hecho literario” (Sánchez Torre 1993: 87).



también la conciencia de una de una relación dicotómica con el mundo:

irony, as the typical form, at all levels, of this century's response to the problematics of an increasingly recessive and dissolving self and increasingly randomized world, strives, but constantly reconstituting itself, to achieve the simultaneous acceptance and creation of a world that is both indeterminate and, at the same time, available to the consciousness (Wilde 1981: 14).

Tomando conciencia de esa duplicidad (tanto interior al yo, como derivante de la alteridad del mundo), y haciendo que también el lector la peca por medio de la ironía, se podría afirmar que se intenta superar la dualidad subjetiva por medio de una síntesis irónico-humorística. Volviendo a Kristeva, de hecho, la “práctica” que permite el goce textual crea una dialéctica del yo y la risa es la operación que testimonia ese mecanismo; la risa, por lo tanto, se afirma en este caso como instrumento de construcción del sentido, que, en términos hegelianos, vuelve sobre sí mismo para contradecirse. Dicho de otra forma, y recuperando las palabras de Baudelaire como la misma Kristeva hace, la fuerza sintética y creadora de la risa pertenece al hombre “que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo” (1988: 28)

Pero se podría dar un paso más: en ese sistema dialéctico, la ironía que crea un sentido de alteridad que vuelve sobre sí mismo (para producir una síntesis humorística) puede revelarse especialmente conectada con la femineidad y con la alteridad que la tradición le ha reservado:

The combined characteristics of irony and the feminine might, then, be thought to create a force of “otherness” within the dialectic which operates as a quasi-subjective quasi-knowledge, holding off the full circle return of Hegel's sublated self-consciousness. They create a more anxious mediation of “experience” but one which might steer us away from predetermined positioning and allow for a more open reading of (sexual) difference (Rainford 2005: 90)

o, mejor dicho,

The condition of marginality (with its attendant qualities of muteness and invisibility) has created in women a “divided self, rooted in the authorized dualities” of culture. [This means that] the “splitting images” they create through their double-talking ironies are a means of problematizing the humanist ideal (or illusion) of wholeness, as

well as hierarchy and power. Contradiction, division, doubleness – these are the contesting elements that irony lets in by the front door (Hutcheon 1991: 97)<sup>4</sup>.

Es por estos motivos por los que la ironía se revela un buen recurso para la construcción estética de un sujeto poético tanto posmoderno como femenino: se produce una autosuperación de la subjetividad ya que esta se eleva por encima de sí misma en lugar de ser víctima de su singularidad, como explica Lukács también (2010). La construcción “teatralizada” del sujeto que se mencionaba antes, en consecuencia, remite a la relación del artista con su obra y la ironía, por lo tanto, sería una interrupción de la ilusión en la medida en que el autor entra en escena en dicha obra; pero esta dimensión dramática se podría aplicar también al hecho de que, de cierta manera, el autor de un texto irónico-humorístico siempre le está guiñando el ojo al destinatario para llevar a cabo la construcción de un sentido compartido, según lo que De Man recupera de los postulados de Schlegel: “la ironía es una parábasis permanente”, la interrupción de la obra por parte del coro de la comedia ática antigua para dirigirse al público (cfr. Ballart 1994: 238). Desde esta perspectiva romántica, “no sólo se ríe el autor en vez de hacer reír al público, sino que además se ríe de sí mismo buscando la comprensión del público” (Beltrán Almería 2002: 272).

Desde un punto de vista pragmático, es interesante subrayar cómo Bagué Quílez y Rodríguez-Rosique han entrelazado un discurso que unifica precisamente la ironía (entendida como comportamiento cooperativo entre hablante y destinatario) y la poesía actual. Antes de adentrarse en el análisis de los textos de las poetisas seleccionadas, es conveniente retomar las palabras de los dos estudiosos, sobre todo para centrarse en las relaciones entre ironía y humor:

La versión extendida de la teoría griceana acerca de la ironía sostiene que la inversión que genera el significado irónico no solo revierte sobre lo que se dice, sino también sobre lo que se infiere, tanto convencional como conversacionalmente [...]. Esa inversión otorga a la ironía un valor contrastivo que comparte con el humor. En términos pragmáticos, el humor puede definirse como la sustitución de un marco semántico

4 Según Sharon Keefe Ugalde, esa marginalidad se manifiesta también en el intento de superación de los géneros literarios en la obra de algunas escritoras actuales: “La naturaleza ‘fronteriza’ de la mujer, según explica Julia Kristeva en su libro *La Révolution du Langage poétique* (1974), es el resultado de la marginalidad [...]. Dentro de un contexto lingüístico, Kristeva propone que las mujeres están vistas como el límite entre el orden semiótico y el orden simbólico. Es posible que esta posición límite de la mujer, cuya voz, junto con la de otros marginados, goza de nueva fuerza, contribuya significativamente a la aceleración en la época posmodernista de una escritura superadora de los géneros consagrados” (1991: X-XI).

previamente activado por otro marco semántico nuevo; se trata, por tanto, de un tipo de contraste excluyente. Un marco se entiende como un conjunto de información basada en un objeto (real o imaginario), un hecho, una actividad, una cualidad, etc. Puede estar activado directamente por un elemento léxico o puede activarse inferencialmente (Bagué Quílez, Rodríguez-Rosique 2013: 297).

Aplicando este procedimiento a las convenciones de un género literario se llega, por tanto, a una inversión que se manifiesta en lo que los dos estudiosos definen “ironía de segundo grado”, diferenciándola entre “ironía metagenérica” (cuando la inversión irónica influye en el género elegido) e “ironía metaformal” (cuando se “revierte en la manera de decir, nombrar o contemplar el mundo”) (Bagué Quílez, Rodríguez Rosique 2013: 298).

La ironía metagenérica, en particular, se concibe como

una estrategia discursiva que se caracteriza por transformar un material de partida previo mediante la inversión de sus principales rasgos. Cuando este procedimiento se aplica a las convenciones de un género literario, nos encontramos frecuentemente con la contrapartida de dicho género; o, lo que es lo mismo, con la creación de un nuevo subgénero erigido sobre las ruinas del patrón anterior. Cuando la ironía metagenérica dirige su mirada disolvente hacia las categorías estéticas, se tiende a invertir la jerarquía que ocupan el archivo cultural; es decir, la ironía permite “revalorizar” productos pertenecientes a la esfera popular y “devaluar” nociones propias de la tradición cultural institucionalizada (Bagué Quílez, Rodríguez Rosique 2013: 298).

Este tipo de ironía se puede ejemplificar a través de textos de autoras como Milena Rodríguez o Vanesa Pérez-Sauquillo, entre muchas otras, que optan por transformar un material previo, pero enriqueciéndolo con una ironía de contenidos y no solo formal. El primer caso de reescritura que quiero abordar es el de *Alicia en el país de lo ya visto* (2001), de Milena Rodríguez, en el que el diálogo con la tradición empieza ya a partir del título del poemario, recuperado de un verso de Alejandra Pizarnik<sup>5</sup>, y en que el desafío poético tanto formal como temático crea una tensión que nunca pierde de intensidad a lo largo del libro. En el poema “El porvenir de una ilusión”, se asiste a una reescritura desacralizada de uno de los textos más representativos de la cultura occidental en su vertiente católica:

---

5 “Hora en que la yerba crece / en la memoria del caballo. / El viento pronuncia discursos ingenuos / en honor de las lilas, / y alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos / como Alicia en el país de lo ya visto” (“Infancia”, *Los trabajos y las noches*, 1965).

Padrenuestro que estás en los divanes,  
Sigmund Freud, Dios, Lacan... como te llames  
aparta de mi vida a estos neuróticos  
que llaman a mi puerta sin cansarse,  
volviendo mi corazón una consulta,  
empapando mi cama con sus males.

Padrenuestro que estás en los divanes,  
líbrame del tedio de escucharles,  
estoy harta de lobos y de ratas  
implorando la hostia de la cura  
que comen y se largan sin pagarme.

Padrenuestro que estás en los divanes,  
derívame alguno saludable,  
un Dante que haya ido de visita  
a ese infierno nombrado psicoanálisis.

Y si pido milagros imposibles,  
al menos, con el próximo que toque,  
Padrenuestro que estás en los divanes,  
no me dejes que caiga nuevamente  
en la tentación soberbia de imitarte (Rodríguez 2001: 18).

Como se puede notar sin dificultad, el sentido irónico más evidente surge de la reelaboración y parodización litúrgica, que carnavaliza la tradición y los arquetipos desplazándolos a un terreno amoroso. La ironía, como juego metagenérico que invita a cuestionar la situación heredada, se organiza aquí en torno a la dicotomía entre el espacio celeste y el espacio terrenal y rebaja las tres categorías de personajes en torno a las cuales se organiza el discurso: los hombres, el sujeto femenino e incluso la figura divina. “Es indudable”, como afirmaba Baudelaire, “que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (1988: 18), y en este poema el descendimiento es evidente empezando por el primer verso: “desde el cielo a los divanes, con lo que la desacralización contribuye a la puesta en duda de las verdades inmutables, acorde con la mentalidad posmoderna” (Rosal 2013: 361). A los hombres se les ridiculiza guiñando el ojo a un lector cómplice y deseándoles un descenso mayor aún (“a ese infierno nombrado psicoanálisis”) gracias al cual podrían purgarse; la

voz femenina, lejos de sentirse en posición de superioridad pero consciente de una purgación que debe de haber vivido ya muchas veces, sabe que el camino que podría llevarla hacia una degradación dolorosa sigue presente (“no me dejes que caiga nuevamente”).

Milena Rodríguez brinda otro ejemplo de transformación irónica de un material de partida previo en un poema que recupera una de las sátiras filosóficas de Sor Juana de la Cruz y que, desde el título, reformula las palabras de la jerónima a la vez que pone en duda el orden falocrático: “Discurre, sin ingenuidad, sobre el progreso y adelanto de nuestro siglo en relación a los anteriores y la incesante evolución de la especie masculina”<sup>6</sup>. Así recitan los versos de Rodríguez bajo el epígrafe de Sor Juana:

*Hombres necios...*

*Sor Juana Inés de la Cruz*

Vive, Sor Juana Inés, sal de la muerte,  
deja la Cruz, al dios de los varones,  
al corazón oculto entre sermones  
que te impuso ese siglo decadente.

Ven, te invito a vivir al siglo veinte,  
que los hombres, mujer, y no te asombres,  
han cambiado, se han vuelto inteligentes.

¿Que si ya no se burlan si los quieren?  
Bueno, sí, se ríen, se marchan, hieren.  
Pero lo hacen sin ganas, a disgusto...

y más, con la razón latiendo fuerte  
(pues saben que está mal y que es injusto)

---

<sup>6</sup> El poema de Sor Juana al que se remite Rodríguez es “Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan” y Rosal (2013: 365) especifica, comentando el título del soneto de Rodríguez y poniéndolo en relación con el texto de la jerónima, que “es un título igualmente más largo de lo común para un poema y en ambos casos comienza con un verbo que implica reflexión y pensamiento [...]. Rodríguez introduce, además, un sintagma muy significativo “sin ingenuidad”, que sitúa el punto de mira en el discurso y en el sujeto que emite al discurso, lo que unido al comentario “la incesante evolución de la especie masculina” instala irónicamente el punto de mira en una posición crítica que, no por ser aparentemente amable, deja de ser mordaz”.

se arrepienten, Sor Juana, se arrepienten (Rodríguez 2001: 54).

En el soneto se construye un diálogo intertextual con el texto de Sor Juana indicado por el epígrafe y Rodríguez hasta parece estar contestando a las palabras de la monja: si esta última escribía “con el favor y el desdén / tenéis condición igual, / quejándoos, si os tratan mal, / burlándoos, si os quieren bien”, Milena Rodríguez responde “¿Que si ya no se burlan si los quieren?”, pero también contesta de una manera formal utilizando la forma del soneto y un tono epistolar (“Ven, te invito a vivir al siglo veinte”). El orden patriarcal se pone en discusión de nuevo con una alusión a la religión católica (“deja la Cruz, al dios de los varones”) y la poeta vuelve a buscar la complicidad del destinatario en el ámbito amoroso.

El amoroso es uno de los terrenos más fecundos de la ironía femenina, pero antes de adentrarse en las posibles explicaciones del fenómeno se puede proporcionar otro ejemplo de metamorfosis textual a través de la ironía. Es el caso de un famoso poema de Vanesa Pérez-Sauquillo en el que la invectiva irónica adquiere la forma de un mensaje de buzón de voz:

*Caía fatalmente en la trampa del teléfono  
que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean*  
Nicanor Parra

éste es mi contestador automático.  
Para herir, simplemente, marque 1.  
Para contar mentiras que me crea, marque 2.  
Para las confesiones trasnochadas, marque 4.  
Para interpretaciones literarias  
producto del alcohol, marque 6.  
Para poemas, marque almohadilla.  
Para cortar definitivamente la comunicación,  
no marque nada, pero tampoco cuelgue,  
titubee en el teléfono  
(a ser posible durante varios meses)  
hasta que note que voy abandonando el aparato  
a intervalos de tiempo cada vez más largos.  
No desespere. Aguante.  
Espere a que sea yo la que se rinda.  
Le evitará cualquier remordimiento.  
Gracias (Pérez-Sauquillo 2006: 60).

Como se anticipaba, el recurso irónico encuentra un lugar fecundo en algunos poemas de tema amoroso, lejos de la voluntad de centrarse en argumentos que recuperarían los prejuicios que ven a las mujeres como puramente sentimentales. El amoroso, de hecho, podría resultar un ámbito adecuado para la ironía por dos motivos consecuentes el uno del otro. En primer lugar, como es sabido, la representación textual del amor sufre un cambio en la época posmoderna y ya en la poesía de los ochenta se puede detectar lo que Dionisio Cañas define “erotismo cínico”:

[t]anto la visión neoplatónica del amor como la interpretación metafísica de nuestra existencia han sido cuestionadas por los pensadores de la posmodernidad y, a pesar de todo, la poesía se mantiene ajena a esta crisis del pensamiento. Nuestro erotismo cínico es quizás la mejor respuesta al idealismo platónico del amor. En este sentido, sí se puede decir que la poesía más joven ha encontrado ya parte de la respuesta a la crisis de la sentimentalidad antes mencionada (1989: 53).

En este sentido, es interesante notar cómo el recurso irónico se inscribe dentro del “pacto realista” elaborado por Juaristi, en cuya opinión la ironía rebaja la efusión sentimental y le permite al destinatario volver a conectarse con la realidad y, sobre todo, con la Historia: “la pésima poesía sentimental rechaza la temporalidad y crea en el lector la ilusión de que las emociones —y, por ende, los sentimientos— pueden sustraerse a la Historia. Consagra así una falacia dualista, ideológica en el peor sentido, que opone una sentimentalidad natural y acrónica (en rigor, solipista) al incesante cambio del mundo” (1994: 26).

En segundo lugar, el amoroso es uno de los temas por excelencia que lleva a enfrentarse a la alteridad y, por consiguiente, a reflexionar sobre uno mismo y sobre los conceptos de identidad y completitud, muy a menudo llevados a cabo a través del tópico de la comunicación, como se puede apreciar en el poema de Pérez-Sauquillo. El erotismo, por lo tanto, desempeña un papel fundamental en la configuración de los sujetos poéticos: se trata de un nuevo posicionamiento del sujeto en unas coordenadas espacio-temporales que ya no dependen de los demás (cfr. Rosal 2010), sino que se crean por la misma voz poética femenina y que se concretizan precisamente a través de la configuración irónica.

Tal y como afirma Lydia Rainford (2005), de hecho, la mayoría de las teorías feministas plantean argumentos que activan un contraste con la perspectiva patriarcal o falocrática que intentan desarmar. Esto lleva a debilitar mucho el posicionamiento de la voz femenina porque esta última se define a sí misma por contraste y, además, tomando distancia de la estructura patriarcal de la que que-

rría emanciparse. La ironía, en cambio, como se puede apreciar en la construcción de los textos propuestos y como dice Rainford, sería una actitud no pasiva del discurso feminista y, sobre todo, que ejerce su poder desde el interior. Como se explicaba anteriormente, las raíces socráticas de la ironía la ilustran como una modalidad retórica del discurso que permite conocer y autoconocerse. Las teorías feministas más recientes (Irigaray 1985; Butler 1999) han subrayado una especial afinidad entre la perspectiva femenina y la ironía gracias a una doble relación con el orden de las cosas: las dos hablan desde el interior de ese orden y sin embargo siguen siendo “otras” con respecto a este último, que de esta manera empieza a subvertirse (cfr. Hutcheon 1991).

En el terreno de la ironía metagenérica aplicada a lo amoroso se asiste también a una subversión y revisión de los mitos clásicos o incluso de los cuentos de hadas. Las poetas operan muy a menudo reforzando la ironía, acentuando el uso de la rima o actualizando los metros clásicos, como se ha podido apreciar, o también con la “trivialización de mitos, tópicos y motivos literarios, la conjugación de estrofas clásicas con un registro coloquial, o la aplicación de un tono elevado a un asunto prosáico” (Iruvredra 2007: 74). Es lo que ocurre en “Emboscadas” de Ángeles Mora, por ejemplo, poema en el que la autora rebaja el tópico contemporáneo del príncipe azul con una conclusión tanto humorística como doméstica, a la vez que se define a sí misma<sup>7</sup> y a su autonomía femenina otorgándole al amor características más coloristas que sentimentales, según los paradigmas del erotismo cínico:

Cuando llegó el príncipe azul  
era tan azul, tan azul  
que caía sobre mi rojo  
apagándolo.

Qué peligrosa tinta  
me trajo en sus pupilas.

No conviene mezclar en la colada  
ropas que puedan desteñir, me dije.

---

7 El título del poemario, *Ficciones para una autobiografía*, Premio de la Crítica en 2015, corrobora la hipótesis de ficcionalidad de la voz poética. En 2016 el libro fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía y el jurado concedió el premio a la poeta «por su capacidad de expresar con gran vigor poético la articulación entre la verdad del sentimiento, doliente o luminoso, y el fingimiento de la voz lírica».



Antes de despedirlo  
tuvimos que lavarnos  
por separado (Mora 2015: 31).

Pero desplazándose a lo mitológico propiamente dicho, en el que el mecanismo irónico corresponde todavía a una inversión metagenérica, es oportuno mencionar algunos entre los textos de Silvia Ugidos —que abre su primer poemario bajo el epígrafe de Horacio, “¿Qué impide decir la verdad riendo? (1997: 9)—, Ana Sofía Pérez-Bustamante o Aurora Luque:

“Circe esgrime un argumento”

Si regresas Ulises  
encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:  
Penélope ojerosa  
que afanosa y sin saberlo  
le teje y le desteje una mortaja  
al amor. Ella pretende  
aferrarse y aferraros a lo eterno.  
Si regresas  
hacia un destino más infame aún  
que éste que yo te ofrezco  
avanzas si vuelves a su encuentro.  
Más enemigo del amor y de la vida  
que mis venenos  
es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo (Ugidos 1997: 52).

“Psique”

Tarde o temprano, Eros,  
yo tenía que verte. No sé si tú lo sabes.  
Quizá yo sospechaba que entonces tú te irías.  
Quién sabe si, en el fondo, no lo hice a propósito.  
Esto lo pensé luego. Entonces  
creí que no podría vivir sin ti. No es cierto.

Viví al principio en un despecho airado. Más tarde,  
 una histriónica ira, una honda pena.  
 una tristeza mansa, un eco de costumbre  
 lejana de estar triste, y finalmente,  
 una sorpresa, casi,  
 si alguna vez pensaba aún en ti.  
 Lo siento. Hubiera sido,  
 no sé, más pedagógico,  
 un idilio sin término, o al menos más romántico  
 un final de tragedia, y no este desenlace.  
 Escúchame este otro, a ver qué te parece.  
 [...]  
 Qué lástima de amor. Con que sólo tuvieras  
 dos dedos de frente, todavía podríamos  
 ser la más ejemplar y ultramoderna  
 pareja esporádica de hecho (Pérez-Bustamante 2003).

“Conversación con Catulo”

*Miser Catulle, desinas ineptire*

Deja de hacer locuras, desgraciado Catulo.  
 Deja de hacerlas tú también, Aurelia.  
 Al pensar en los labios  
 que desea morder  
 no recuerda los tuyos. Deja de hacer locuras.  
 Vete a otra parte ya  
 con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes  
 de hacer el gilipollas (Luque 2007: 143).

La revisión de los mitos clásicos y contemporáneos es una de las tendencias más llamativas de la poesía actual escrita por mujeres, en palabras de Thompson:

esta interpretación de la mujer re-imaginada en la poesía es lógica y podemos citar la crítica de Elaine Showalter [*A literature of her own*], por ejemplo, para defender la noción de que la mujer escritora solamente empieza a auto-definirse después de pasar por una etapa, llamada “feminista”, en la que desarma la realidad construida por la sociedad patriarcal. Según el esquema elaborado por Showalter la revisión corresponde a la última etapa, la “femenina”, en la que la mujer escritora vuelve a considerarse a sí misma y a construir una identidad nueva después de haberse liberado de la relación

de dependencia con lo masculino (2002 sin p.).

Por último, cabe mencionar un segundo tipo de reversión irónica, la que Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2013: 203) denominan “ironía metaformal”, y que

no opta por transformar un material previo, sino por fabricar un discurso poético que al mismo tiempo funcione como un ensayo sobre la mirada del sujeto contemporáneo. Se trata de un artefacto híbrido en el que se diluyen las fronteras entre la expresión lírica y la especulación ensayística, entre el artificio confesional y la reflexión crítica. La ironía no sólo reside aquí en un proceso de inversión, sino que va acompañada de una sustitución casi procedimental, que rompe las expectativas del destinatario. Por tanto, los límites entre ironía y humor tienden a difuminarse todavía más (2013: 203).

Buena muestra de este lúcido autoconocimiento, que rechaza una vez más las imágenes heredadas del orden patriarcal además de apoyarse en un diálogo intertextual con los autorretratos de Antonio Machado o de Rosario Castellanos, podría ser el famoso “Posible autorretrato” de Silvia Ugidos (cfr. Rosal 2010):

Yo siempre quise ser una mujer de bien,  
ser alguien de provecho, valiente, emprendedora,  
medurada en las fobias, estable en los afectos,  
brillante en los estudios, por poner un ejemplo.

Yo siempre quise ser una mujer de bien,  
y tenerlos a todos felices y contentos,  
a mis padres y amigos, a Fulano y Mengano,  
a Diestro y a Siniestro...

Pero hay alguien en mí que todo estropea,  
que tuerce los caminos, equivoca las cosas,  
desbarata mis planes, incumple mis promesas.  
Alguien que pisa antes que yo sobre mis huellas.

En fin, visto lo visto, ya lo dicen mis padres:  
“a este paso, hija mía, no llegarás a nada”.  
Está bien, os lo debo, lo siento, lo confieso:  
aludiendo a un anuncio, no soy como Farala.

Soñadora, insegura, mitómana, algo vaga,  
 con vocación de hormiga y verano de cigarra,  
 contradictoria y harta de conciliar extremos.  
 En mi defensa alego  
 que siempre quise ser una mujer de bien  
 pero en su defecto  
 soy, en el buen sentido de la palabra, mala (Ugidos 1997: 14-15).

Además de cuestionarse a sí misma y al orden que ha multiplicado las expectativas sobre ella, la poeta establece un diálogo lúdico con la tradición y en los últimos cuatro versos rompe las expectativas textuales provocando un efecto humorístico. Quedándose en el ámbito amoroso que lleva a un autoconocimiento y, de nuevo, en una ruptura final que desemboca en una dimensión humorística, el soneto “Love History” de Carmen Jodra también se inscribe dentro de la ironía metaformal antes mencionada. En este caso, además de poner en cuestión los habituales “parámetros patriarcales para diferenciar actitudes masculinas y femeninas” (Rosal 2006: 799), se ironiza la tradición petrarquista, así que también podría tratarse de ironía metagenérica:

Queridísimo amigo, mi alegría:  
 sepas que eres mi solo pensamiento,  
 y que tu dulce forma ni un momento  
 deja de estar en la memoria mía.

Codiciándote paso todo el día,  
 tú eres mi ambición y mi sustento,  
 desearte a la vez es alimento  
 y es alivio de mi melancolía.

Para mi ardor no hallo refrigerio  
 y me consumo por nuestro adulterio,  
 como Ginebra en el poema artúrico.

Da a mi cuerpo tus lánguidos abrazos  
 porque quiero morirme entre tus brazos,  
 queridísimo amigo barbitúrico (Jodra 1999)

La autoconciencia femenina se expresa por medio de la ironía metaformal tam-

bién cuando se trata de definirse poeta a una misma, como se puede apreciar en este texto de Ángeles Mora, que añade a la fuerza cínica de la ironía la contundencia de la brevedad:

“Dinero de bolsillo”

Se aconseja no cotizar en bolsa.  
Una mujer no aprende  
el ínfimo valor de su moneda  
hasta que no circula  
en el devaluado  
mercado de las letras  
de cambio (2015: 34).

En definitiva, en este trabajo he intentado demostrar que la ironía, cuyos límites se difuminan con los del humor, sirve de instrumento a las poetas contemporáneas para revisar los tópicos patriarcales y, sobre todo, para autodefinirse como sujetos activos de la tradición poética. Las teorías feministas y pragmáticas utilizadas, además, han demostrado que el recurso irónico-humorístico se inscribe en un “realismo posmoderno” (Oleza 1996) que plantea una vuelta al sujeto y una desmitificación de la tradición y no solo en la poesía escrita por mujeres, especificando, sin embargo, que “Hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro” (Cixous 2001: 46), que el pensamiento de la femineidad se amplía a una categoría dialéctica que da cabida a lo otro. La ironía femenina favorece la autoconciencia del sujeto y genera la complicidad con el destinatario, permitiéndoles a los dos extremos del esquema comunicativo un punto de encuentro intermedio donde se produce una “catarsis irónica” (Juaristi 1994: 26).

## Bibliografía citada

- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2012), *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- , Rodríguez Rosique, Susana (2012), “Verso y reverso: teoría pragmática de la ironía y

- el humor en la poesía española contemporánea”, *Bulletin Hispanique*, 114/1: 411-38.
- , (2013), “La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90/3: 295-309.
- BALLART, PERE (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (2005), “La musa irónica. Recursos distanciadores en los poetas españoles contemporáneos”, *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 35-36: 235-95.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1988), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS (2002), *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Madrid, Montesinos.
- BENEGAS, NONI (1998), “Cuando ellas toman la palabra. Entrevista de Ana Nuño”, *Qui-mera*, 167/3: 8-14.
- BUTLER, JUDITH (1999), *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London/ New York, Routledge.
- CABANILLES, ANTONIA (1989), *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Valencia, Universitat de Valencia/Collegi Universitari de Castelló/Diputació de Castelló.
- CAÑAS, DIONISIO (1989), “El sujeto poético posmoderno”, *Ínsula*, 512-513: 52-53.
- CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ (2003), “Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas”, *Palabras cruzadas. VII encuentro de mujeres poetas*, ed. Ángeles Mora. Universidad de Granada: 92-105.
- , (2004), *La construcción del “yo” femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz.
- CIXOUS, HÉLÈNE (2001), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA ROMÁN, JUAN ANDRÉS (2013), “Ironías y paradojas: la soportable levedad del decir”, *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, eds. Luis Bagué Quílez; Alberto Santamaría. Madrid, Visor Libros: 103-21.
- HUTCHEON, LINDA (1991), *Splitting images. Contemporary Canadian ironies*, Toronto, Oxford University Press.
- IRAVEDRA, ARACELI (2007), “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, *Poesía de la experiencia*, ed. Araceli Iravedra. Madrid, Visor: 7-175.
- IRIGARAY, LUCE (1985), *This sex which is not one*, Ithaca, Cornell University Press.
- JODRA, CARMEN (1999), *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión.
- JUARISTI, JON (1994), “El pacto realista”, *Ínsula*, 565: 25-26.
- KEEFE UGALDE, SHARON (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI.
- KRISTEVA, JULIA (1974), *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe*

- siècle. *Lautreamont et Mallarmé*, París, Seuil.
- LUKÁCS, GYÖRGY (2010), *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- LUQUE, AURORA (2007), *Carpe amorem*, Sevilla, Renacimiento.
- MORA, ÁNGELES (2015), *Ficciones para una autobiografía*, Madrid, Bartleby Editores.
- OLEZA, JOAN (1996), “Un realismo posmoderno”, *Ínsula*, 589-590: 39-42.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, ANA SOFÍA (2003), *Mercuriales*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- PÉREZ-SAUQUILLO, VANESA (2006), *Bajo la lluvia equivocada*, Madrid, Hiperión.
- RAINFORD, LYDIA (2005), *She changes by intrigue. Irony, femininity and feminism*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- RODRÍGUEZ, MILENA (2001), *Alicia en el país de lo ya visto*, Granada, Diputación Provincial.
- ROSAL, MARÍA (2006), *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1975-2000)*, tesis doctoral [02/07/2016] <<http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf>>
- , (2009), “Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación”, *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)*, eds. Mercedes Arriaga Flórez et al. Sevilla, Arcibel: 465-80.
- , (2010), “Mujer real frente a mujer soñada”, *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 24: 99-108.
- , (2013), “La fractura del amor romántico en la poesía escrita por mujeres”, *Sociocriticism*, 28/1-2: 343-70.
- SÁNCHEZ TORRE, LEOPOLDO (1993), *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española.
- SCARANO, LAURA; ROMANO, MARCELA; FERRARI, MARTA (1994), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- SCARANO, LAURA (2007), *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- THOMPSON, DAVID (2002), “Cambiar de vestuario a Lady Godiva: la revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* [27/06/2016] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/godiva.html>>
- UGIDOS, SILVIA (1997), *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD.
- WILDE, ALAN (1981), *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

**Giuliana Calabrese**

Es doctora en Literatura Española por la Universidad de Milán con una tesis sobre la poesía de Luis García Montero y becaria postdoctoral de Literatura Española en el Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere de la misma universidad. Se dedica al estudio de la poesía contemporánea en castellano y de su traducción y recepción en el ámbito italiano, con especial atención al análisis de los mayores premios españoles de poesía. Colabora como traductora del español al italiano para algunas editoriales italianas, ha publicado diversos artículos en revistas europeas y es miembro del equipo editorial de la revista *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*.



---

# ISRAEL MUÑOZ GALLARTE LA COMICIDAD DE LA COMEDIA POLÍTICA GRIEGA Y SU REFLEJO EN LA CULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: SÁTIRA, UTOPIA Y ABSURDO

Universidad de Córdoba

fg2mugai@uco.es

## Resumen

Es bien conocido cómo en el ambiente democrático de la Atenas clásica floreció la comedia política, según se nos ha conservado principalmente a través de los escritos de Aristófanes. Sus recursos satíricos han sido estudiados con gran profusión en la bibliografía académica contemporánea, al igual que su pervivencia en ciertos autores y obras literarias. Sin embargo, merece la pena todavía dedicar las siguientes páginas a explorar la pervivencia de los recursos satíricos de la comedia antigua en la cultura contemporánea, siendo las circunstancias españolas recientes inmejorables para su uso. En efecto, desde mediados de 2015, tras cuatro años convulsos, la comedia y sátira políticas han experimentado un crecimiento exponencial, dando lugar a egregios productos. Entre estos cabe reseñar las obras teatrales *Mongolia*, el *Musical 1.0* y *2.0* junto con sus versiones escritas en la *Revista Mongolia*, que han concitado el interés de público, crítica y lectores.

palabras clave: tradición griega, comedia, sátira política, cultura contemporánea

## Abstract

***The comical aspect of Greek Political Comedy and its reflection in contemporary Spanish culture: satire, utopy and absurd***

*It is well-known how political comedy flourished in the democratic environment of classic Athens, preserved mainly through the writings of Aristophanes. His satirical mechanisms have been abundantly studied in the current academic bibliography. However, in my opinion, it is still worth to dedicate the following pages to explore how the tradition of this ancient genre have found a fertile ground in contemporary Spain, favoured by its recent political circumstances. Indeed, since middle 2015, after four convulse years of government, comedy and political satire have experienced a tremendous, exponential growth. Among some of the best products of this renaissance are the theatrical plays *Mongolia*, *el Musical 1.0* and *2.0*, in a close relationship with the written version of the *Mongolia* magazine, all of which have brought together the interest of audience, critics and readers.*

*keywords: Greek tradition, Comedy, Political Satire, contemporary culture*

El origen de este artículo proviene, como en otras ocasiones, de una curiosa serendipia: al tiempo que discurría el curso académico 2015-2016, el Gobierno de España aprobaba por real decreto la llamada “ley mordaza” –Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana<sup>1</sup>. Esta medida, que entraba en vigor el día 1 de julio de 2015, resultaba, en opinión de un buen número de foros nacionales e internacionales, también lesiva para los derechos de la libertad de expresión, dando lugar a conocidos casos en los que se decidía sobre la sátira e ironía contra el orden político (Minder 2015). Al tiempo, tratábamos en el aula el concepto de *parresía*, imprescindible libertad de opinión y crítica inherente a la comedia antigua. Es en ese contexto en el que una editorial de *Revista Mongolia* atrajo mi atención. Se trataba de un alegato contra la mencionada ley y a favor de una moderna *parresía*:

Si todo esto se legisla, entonces la ley será, de verdad, una Ley de Seguridad Ciudadana, pero mientras esta ley siga como está, será una Ley de Seguridad Contra la Ciudadanía. Y por eso, señor ministro del Interior, nos confesamos culpables de humorismo, pertenecientes a la peligrosa banda armada de los creyentes en la libertad y la democracia, y militantes y soldados de la imagen y de la palabra. Estas son nuestras armas y no estamos dispuestos a deponerlas a pesar de vuestra maldita Ley Mordaza (Adanti 2015: 3).

A partir de esta casualidad entré en contacto con esta fuente de sátira política contemporánea que, en mi opinión, parecía mantener más semejanzas con las fuentes aristofánicas de las que pudiera esperarse en un primer momento. Desde un punto de vista extrínseco, ambas obras hacen uso de dos lenguajes para transmitir su mensaje: el puramente escénico y el escrito. En el caso de Aristófanes es bien conocido que el primero ha podido reconstruirse mediante escolios, noticias en otros autores, los testimonios vasculares de la época, siendo sus dramas escritos la principal fuente de información –no sin importantes puntos oscuros. En cuanto a *Revista Mongolia*, a su vez, no puede pasarse por alto que, al menos en dos ocasiones, *Mongolia, el Musical 1.0* y *2.0*, las letras han saltado a las tablas, dando lugar a dos representaciones teatrales en las que, si bien el hilo argental es vago –algo que no es ajeno a buena parte del teatro aristofánico–, se podrían definir como dos extensas *parábasis* en las que sus autores y actores principales, Darío Adanti y Edu Galán, desprovistos de máscaras y atrezo, crean un ambiente ficcional en el que, basados en la palabra sobre la acción dramática, critican cómicamente

<sup>1</sup> Véase, [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-3442](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-3442) [consulta realizada el 10/7/2016]

diversos ámbitos sociales. A su vez, en el terreno escrito y en estricta simbiosis con la adaptación dramática, Adanti y Galán, constandingo como editor el conocido abogado Gonzalo Boyé, publican la mencionada revista de carácter mensual con más tono crítico-satírico que literario, en la que la política contemporánea tiene un peso específico importante (<http://www.revistamongolia.com>).

Por todo, a pesar de las inherentes dificultades temporales y espaciales, parece razonable pensar que ambos recursos son susceptibles de ser analizados desde el punto de vista de la crítica literaria académica, con la intención última de observar si la comicidad de Aristófanes pervive en las letras y teatro actuales. Así, las siguientes páginas comenzarán analizando los resortes aristofánicos en los que se basa su sátira política; en segundo lugar, se extrapolarán los datos obtenidos a las creaciones modernas antedichas, en concreto a las publicadas durante un momento álgido en la política española, como fue el período preelectoral de octubre a diciembre de 2015. Tras el análisis de ambas fuentes, se extraerán algunas conclusiones.

## 1. Acercamiento a Aristófanes y la comedia política antigua

Resulta difícil abordar un tema tan poliédrico y extenso como el que atendemos. Somos conscientes de que la puesta en escena, el lenguaje, las motivaciones históricas, los personajes, la ideología tras las palabras aristofánicas, la evolución de la comedia, la métrica, etcétera son temas esenciales en la obra del comediógrafo ateniense, cuyo tratamiento en profundidad superaría las intenciones de estas páginas centradas en la tradición literaria<sup>2</sup>. No obstante, se intentará al menos dibujar un cuadro esquemático que nos permita, a partir de los textos y de la bibliografía reciente, destacar los puntos principales en los que se basa la sátira política de Aristófanes.

Sin lugar a dudas, hubo diversas fuerzas que confluían en la crítica política de las comedias aristofánicas conservadas. Por un lado, es claro que el poeta se mostraba como un observador de los achaques sociales de su tiempo<sup>3</sup> y, en virtud de su posición, intentaba servir a lo que él creía que era el bien de su *polis*. De ahí,

---

2 Un conciso resumen presenta M. Macía Aparicio en *Aristófanes. Comedias*, vol. 1 (1993: 42-55), quien, además, recoge, a partir de *Sobre la comedia* y *Prolegómenos*, los siete procedimientos léxicos de la comicidad: “homonimia, sinonimia, paronomasia, repetición, hipocorísticos, enálage, entonación y los dos de engaño, engaño y disfraz” (Macía Aparicio 1993: 42).

3 Sobre el contexto en el que se desarrolla este tipo de comedia, siguiendo a Ober (1989), Connor (1992) y Finley (1973); véase también Franco San Román (2010: 2-3)

la famosa cita de *Acarnienses*, v. 497-500: “No toméis a mal, señores del público, que yo, un mendigo, me disponga a hablar ante los atenienses acerca de la ciudad en el seno de una comedia, porque también la Comedia sabe de Justicia”<sup>4</sup>. Por otro, la comedia era diversión y cumplía la misión esencial de hacer reír al público en el contexto de un certamen literario, aunque el poeta no buscara solo una risa de “aparato” –al menos, en la mayoría de sus escenas–, sino que, en vista de los defectos observados, deseaba intervenir más allá del escenario, desenmascarar al político y que el espectador, en respuesta, se posicionara sobre un determinado asunto (Melero 1988: 438-39 y n. 22)<sup>5</sup>.

En cuanto a la ideología que debería haber detrás, resulta imposible de definir<sup>6</sup>. En mi opinión, Aristófanes no adoptó una posición de partido y más bien se observaría un acercamiento a la crítica popular del momento histórico, la cual, al ser inconformista<sup>7</sup>, apuntaba hacia donde el pueblo tenía puesta la vista, prevaleciendo la ficción utópica o los gloriosos tiempos pasados (Melero 1988: 440). En consecuencia, se obtiene una sátira muy apegada a su momento, en la que el poeta hace burla de todo aquello que se sale de la norma –del conocido lema *méden ágan*– lo excesivo, grotesco, absurdo o corrupto.

Lo dicho no obsta para que Aristófanes y la comedia antigua crearan buena parte de los arquetipos y recursos cómicos sobre los que también se sienta la sátira actual. En efecto, uno de los usos más acostumbrados es el de identificar de manera convencionalmente excesiva a los distintos personajes: los viejos son bebedores, glotones y frustrados sexuales; las mujeres, igualmente borrachas y libertinas; los sofistas, falsos profetas e inmorales; los artistas, estrafalarios y obsesivos. Nadie escapa del objetivo intencionalmente manipulado de la comedia<sup>8</sup>. Junto con esta deformación, otro recurso común es la caricatura, obviando la labor que

4 Cfr. *Ach.* 627-628; también en 654-655. Véase además Fernández (2012: 189-91).

5 Este tipo de humor político no volverá a servir de sustento del argumento de una obra teatral en la comedia media y nueva, aunque la sátira política no desaparezca del todo; véase Konstantakos (2014: 11-12). *Contra* Heath (1987); Slater (2002: 792-794).

6 No obstante, con minuciosidad, López Eire (1997: 56) define: “Aristófanes, que no es más que un demócrata conservador, moderado y nada radical, simpatizante del grupo social de los pequeños propietarios rurales, contemple a los políticos desde esa masa indiscriminada del pueblo sencillo que, pese a todo, no es tan ciega como para no percibir en absoluto o no atisbar tan siquiera la rapacidad y el egoísmo de sus líderes explotadores”; Spyropoulos (1988).

7 Lo que le crea no pocos problemas, *Ach.* 632-635, 661-664, *Vesp.* 1015-1018; 1037-1043. Este rasgo además lo compartiría el poeta con buena parte de sus protagonistas; Fernández (2012: 177).

8 No obstante, no pueden considerarse “tipos cómicos” al estilo de la comedia nueva y romana; Gil Fernández (1974: 61-82; 151-186; 1975: 59-88); Melero (1988: 441); Macía Aparicio (1993: 45).

el personaje cumple, para, en cambio, extremar lo referido a su vida privada, equivocaciones y defectos personales (Gil Fernández 1974: 73-74; Melero 1988: 440; Macía Aparicio 1993: 48). En tercer lugar, cabría resaltar la técnica de la superposición, mediante la que el comediógrafo extrapola ciertos rasgos, que permiten al espectador reconocer al personaje histórico en otro imaginario (Melero 1988: 441-42; Goldhill 2000: 87).

Todo lo anterior se fundamenta en la palabra (Macía Aparicio 1993: 48-55; López Eire 1997: 45-80; Calvo Martínez 2001: 38-42), cuya riqueza alcanza cotas altísimas en la literatura griega –sin hacerla claudicar ante cualquier tipo de humor, ya sea negro, ya marrón, ya verde, ya absurdo, etc.–, que atiende a todos los registros de la lengua<sup>9</sup> y sorprende en el decurso, o bien rompiendo con la idea que se planteaba antes, o bien, mediante un cambio de tono, tornándolo en burlesco (Macía Aparicio 1993: 53-54).

Buenos ejemplos de estas estrategias se observan en los sucesivos candidatos a recibir las dianas de Aristófanes.

El político ateniense Cleón, de importancia clave en los años 430-421, durante la guerra del Peloponeso, es con seguridad el principal objetivo de las comedias conservadas del comediógrafo. Si no se usan contra él todas las posibilidades de la sátira, se pueden rastrear un buen número de ellas, como el directo improprio en clave cómico-heroica (Degani 1993: 30-31):

Cleón, el de los dientes de acero, cuyas terribles pupilas de Cinna le brillaban desde los ojos; cien cabezas de odiosos pelotilleros, puestas en círculo, lamían el contorno de su cabeza; su voz era mortífera, como un torrente devastador; su olor, de foca; sus cojones estaban sucios como los de una Lamia, y su culo era como el de un camello<sup>10</sup>.

Se colige, como adelantábamos, que Aristófanes extrema los rasgos que marcan al personaje, su voz y boca, su violenta mirada y su capacidad de atraer a partidarios de sus propuestas (López Eire 1997: 49-50), para acabar sorprendiendo al espectador, al romper el tono épico de los epítetos anteriores con dos versos de claro humor verde y marrón mediante los que el cómico animaliza a Cleón, hiperbolizando, además, sus presuntos problemas de higiene.

Del mismo modo, su procedencia de clase social baja –su padre era curtidor–

---

9 Recuérdense a este respecto las parodias de autores clásicos en obras como *Ranas* o *Paz*, especialmente de Eurípides, pero también de Esquilo entre otros muchos, las cuales demuestran un conocimiento profundo de su obra por parte del comediógrafo; Degani (1993: 1-37).

10 Cfr. Ar., *Vesp.* 1031-1036.

es también motivo de escarnio<sup>11</sup>. En *Caballeros* el político adquiere el papel del esclavo vendedor de cueros que tiene que enfrentarse al Salchichero para demostrar quién de los dos miente más y mejor al pueblo. No obstante, más que rétor o sofista, para Aristófanes Cleón es, al tratarse de un personaje ineducado y desconocedor de las artes retóricas, el arquetipo del violento boceras gritón<sup>12</sup>, que consigue persuadir al pueblo a base de manipularlo, perturbando la vida pública de toda la ciudad<sup>13</sup>.

La mentira y la desvergüenza, *anaídeia*, propias de todo político que se precie de aparecer en los versos de Aristófanes<sup>14</sup>, son otras de sus cualidades que se repiten de obra en obra<sup>15</sup>, y que confluyen en una directa acusación de malversación de fondos públicos en una de las escenas más imaginativas del poeta en *Avispas*. Aquí, Bdelicleón –‘el que odia a Cleón’–, harto de que su padre, Filocleón –‘el que quiere a Cleón’–, se pase el día de juicio en juicio dictando sentencias, a cambio de los tres óbolos que le paga la ciudad, decide facilitarle su labor celebrando un juicio en su misma cocina: los jueces son Filocleón y sus ancianos compañeros disfrazados de avispas (Hoekstra 2016: 34-36); los testigos, un tenedor y el rallador de queso; los acusados, dos perros que se acusan mutuamente por haberse comido un queso siciliano<sup>16</sup>. Por supuesto, tras el perro parlante Ción de Cidateneo se esconde la figura de Cleón, quien, en la visión de Aristófanes, a pesar de intentarlo, no pudo enriquecerse lo suficiente de la desastrosa campaña contra Sicilia<sup>17</sup>. Por lo tanto, pide con abigarrado tono leguleyo<sup>18</sup> lo siguiente<sup>19</sup>:

Ción: Castigadle (*scil.* al otro perro, Labes de Exoneo) por ello –nunca podría una sola zarza (*scil.* la ciudad) dar de comer a dos... ladrones– para que mis ladridos no hayan sido inútiles. Si no, no volveré a ladrar jamás.

11 Cfr. Ar., *Eq.* 217-219. Véase López Eire (1997: 50-51; 60; 71).

12 Cfr. Ar., *Eq.* 624-629. Véase López Eire (1997: 56; 61-62).

13 Cfr. Ar., *Ach.* 687; 344-350; *Eq.* 864-867.

14 Claramente en Ar., *Plou.* 28-31; Rodríguez Monescillo (1987: 793-806).

15 Cfr. Ar., *Eq.* 324-325.

16 Cfr. Ar., *Vesp.* 891-1009. Véase, además, López Eire (1997: 56-57).

17 Franco San Román (2010: 8, 10) apunta también en este sentido: “la guerra sería la condición de posibilidad para la recepción de sobornos, los cuales Cleón en el marco de la comedia, no tiene problema en aceptar o, incluso, en ofrecer” (2010: 8).

18 Cfr. Ar., *Vesp.* 908-911. Véase también López Eire (1997: 66; 72).

19 Cfr. Ar., *Vesp.* 928-930.

Así, se mantienen las constantes, de nuevo animalizadas, de la figura histórica para crear el elemento cómico a la escena. Cleón es el perro que ladra para su amo, el *démos*, avisándole de que le están robando, pero no para denunciar lo ocurrido, sino porque Labes, con las mismas intenciones que él, no lo compartió (Fernández 2012: 186-87). Recuérdese, a este respecto, también el alegato cínico de Paflagonio en *Caballeros* 1226: “Yo robaba, en efecto, en beneficio de la ciudad”<sup>20</sup>.

No obstante, Cleón no es el único objetivo, pues se observa en las sucesivas comedias de Aristófanes una preferencia por criticar a quien se encuentra en el candelero del poder, Hipérbolo, Alcibíades, etc. Lámaco, estratego ateniense del 435, adquiere principalmente los valores del militar fanfarrón al final de *Acarnienses*. Así, interesado más por los viriles valores guerreros, sufre el escarnio del protagonista Diceópolis, al volver herido del frente, mientras su vecino disfruta de los placeres de su paz privada, eclosionando todo al final de la obra:

Lámaco: me da vueltas la cabeza por el golpe contra la piedra, el vértigo me nubla la mente.

Diceópolis: y yo quiero irme a la cama: la tengo bien tiesa y las ganas de follar me nublan la mente<sup>21</sup>.

La contraposición de ambos personajes en este último agón<sup>22</sup> demuestra la única ideología política fuera de toda duda del poeta ateniense, como es el ansia de paz, enfrentándose, como en este caso, a la vieja oligarquía guerrera que deseaba mantener el enfrentamiento con Esparta por un equivocado orgullo del pasado o por preservar intactos sus intereses sobre la liga. La comicidad nace pues de la contraposición entre esas dos formas de vida, la del violento soldado contra el solazado Diceópolis (Konstantakos 2014: 17).

En cualquier caso, nadie escapa de los versos satíricos, ni los individuos que se salían de la norma, a los que nos referíamos antes, ni el pueblo, que es reflejado a lo largo de las obras de Aristófanes como un estúpido, alelado y viejo tirano (Hoekstra 2016: 19; 28-31). En efecto, el comediógrafo entiende que el *démos*, al tiempo que concita el mayor poder de Atenas, es víctima una y otra vez de impunes corruptos, especialmente gritones o extranjeros (López Eire 1997: 68), que le convencen de aquello que no es justo y contraviene sus propios intereses: “Nuestro amo es un hombre con el humor de labrador, un comehabas con el

20 En este mismo sentido, Ar., *Eq.* 801-804, 832-835.

21 Cfr. Ar., *Ach.* 1219-1220.

22 Cfr. Ar., *Ach.* 1070-1234.

genio de punta [...] un vejete irritable y duro de oído”, al que Cleón “le cogió las vueltas y se puso a sus pies, halagándolo, adulándolo, haciéndole la rosca y engañándolo con recortes de cuero”<sup>23</sup>.

Con todo, a partir de este breve análisis, se observa en las obras del cómico respecto de la política de su tiempo una intensa desafección, que combate mediante la *aischrología* y la *iambiké idéa*: por un lado, el sacar a escena las ‘vergüenzas’ de una clase política que entiende corrupta y engañadora, al par del resto de las instituciones sociales, los tribunales, el ejército, incluso los dioses; por otro, la invectiva satírica contra el individuo, que concita todos los males de ciudad –a lo cual denomina J.L. Calvo “la venganza impune” contra el superior (Calvo Martínez 2001: 41-42). Para esto, el poeta hace uso de todas las armas que la lengua griega pone a su disposición (Degani 1993: 7).

## 2. Revista Mongolia

*Revista Mongolia* es, sin embargo, un producto muy reciente, que vio la luz el 23 de marzo de 2012. A pesar de su corta vida, ha concitado el interés, la aceptación y los premios de buena parte de la crítica actual<sup>24</sup>. J. Blitzer, en su columna del *The New York Times* del 12 de octubre de 2012 ya apuntaba a esta creación como un producto de la crisis económica y del desencanto político que cristalizó en España en el movimiento de “los Indignados” y 15M. En este sentido, Blitzer, en conversación con los editores de la revista, resume cuáles son sus intenciones (Blitzer 2012):

Spain’s political stability through those years earned international plaudits, but the period also left in its wake political stagnation and strife, economic precariousness and cultural dyspepsia. [...] Nothing is sacred, least of all politicians, businessmen or prominent figures who stand accused of abusing the public trust. Only two things temper the editorial line, I was told: “good taste and the penal code”.

“For years, corrupt politicians took advantage of the public and laughed in our faces with impunity”, one editor said. “Now, we’re laughing back. It’s a kind of poetic justice”.

<sup>23</sup> Cfr. Ar., *Eq.* 42-46; 62-63.

<sup>24</sup> Un sucinto resumen de algunas opiniones puede consultarse en <http://www.revistamongolia.com/revista> [consulta realizada el 10/7/2016].



En efecto, al igual que como observábamos al atender a grandes rasgos al comediógrafo ateniense, *Revista Mongolia* se muestra como un producto satírico, muy apegado a la actualidad e inconformista, que, en virtud de su particular interpretación, intenta que el público por un lado se divierta, y por otro, tome consciencia mediante el humor.

Los temas son, por consiguiente, de lo más variado, con una intención de desenmascarar número a número un tema central alrededor del cual pivota la revista. En el caso que nos ocupa, el número treinta y siete versaba sobre las recientes elecciones de Cataluña, sobre la que se cernía el temor a la división del estado español –ya el formato de la revista daba cuenta de su visión satírica, pues partida por la mitad se vendía solo la mitad izquierda–; el número treinta y ocho, ya en plena campaña, es un ataque contra la vanidad y banalidad de los políticos, llevando en portada un montaje de Pablo Iglesias como una ‘chica playboy’ ligera de ropa; finalmente, la edición de diciembre (número treinta y nueve), se dirige a desenmascarar a los políticos mediante un montaje de una cabeza en la que se mezclan el Presidente Rajoy y el candidato de Ciudadanos, Albert Rivera.

Ya en cuanto a su contenido, a diferencia de las comedias de Aristófanes, *Revista Mongolia* no solo hace uso de la palabra, sino también de la imagen, mediante el empleo del cómic, el collage y el fotomontaje, que abundan principalmente en la primera parte de la revista. En su segunda sección los editores se desnudan del atrezo humorístico para incluir artículos periodísticos de investigación y/o opinión, que no buscan más que informar siguiendo su línea editorial.

No obstante, a pesar de estas leves diferencias, más debidas a la diferencia de lenguaje, comedia dramática vs. revista gráfica, en mi opinión la sátira y sus recursos siguen curiosamente las mismas trazas. Así, en general, se observa en *Revista Mongolia* una ácida crítica desapegada de toda ideología política, que, en línea con la sátira aristofánica, se hace eco de la opinión general del pueblo. Tomando entonces como base esa *communis opinio*, los editores de la revista extreman todo lo que se sale de la norma hasta llegar a crear una caricatura de la sociedad española actual y sus regidores, usando buena parte de recursos que hemos observado.

Intentemos de nuevo, a grandes rasgos, destacar mediante ejemplos algunos de estos recursos. En clara correspondencia con los personajes de la comedia clásica, los políticos son tildados de engañadores del pueblo, al que manipulan de todos los modos posibles, sobre todo la palabra. Con “Antropomorficaremos la demandación de invertebrados elevando la sinfasonería mediante un catalizador de espectro rumiante...” abre el número de noviembre de la *Revista Mongolia* (11/2015: 3). Se recoge así el uso de crear discursos mediante neologismos o

términos sin sentido, dando vida a un juego retórico mediante el que los políticos todos, en la opinión de los autores de la revista, confunden a la masa del pueblo para no decir nada. Su corrupción, asimismo, queda fuera de toda duda, con textos cínicos como el firmado por “Corruptos S.A.”, “Los corruptos pedimos más respeto”:

Nosotros, los corruptos hemos asistido exasperados durante estos meses a una campaña de difamación extrema contra nuestras bases, de una beligerancia atroz con agresiones constantes y sostenidas hacia nuestros negocios de clientelismo al mejor postor, socavando los principios de nuestro business. Tal vez alguno de los nuestros se haya mezclado con el Partido Popular, pero por medio de esta solicitada pedimos encarecidamente (linda palabra) que dejen de una vez por todas de descalificarnos de manera tan mezquina y de compararnos con el partido de la gaviota. Obvio que los votamos, pero jamás alcanzaremos sus logros, ni tendremos su morro ni el nivel de caradurismo del Gobierno actual (*Revista Mongolia*, 12/2015: 4).

Así, si la *aischrologia*, enseñar las vergüenzas y desvergüenzas del estado, está bien presente, la *iambiké idéa* es no menos usual, con un gusto, de nuevo, por quien en cada momento ostenta el poder, aún sin olvidarse de las antiguas figuras de la política española. Es el caso del Presidente Felipe González, quien adquirió una importancia determinante en los medios de comunicación en contra de los movimientos independentistas catalanes. Bajo el prisma de *Revista Mongolia*, el Presidente González adopta el papel del viejo militar oligarca, “Copito d’Estat”, general de las “Fuerzas Armadas Gonzalistas”, dispuesto a mandar los ejércitos contra Cataluña según el siguiente comunicado:

Españoles todos, hasta los catalanes. Teniendo presente: 1. La gravísima crisis social y moral por la que atraviesa España y la creciente marea de hijos de puta en Cataluña [...], las Fuerzas Armadas Gonzalistas deciden que: 1. El President de Cataluña debe proceder a la inmediata entrega de su cargo y a pedir varias pizzas para que podamos comer en el Parlament. [...] 3. Los trabajadores catalanes pueden tener la seguridad de que se van a mantener los recortes sociales que ha ejecutado diligentemente Mas sin que nadie le pida responsabilidades. [...] 5. El pueblo catalán deberá permanecer en sus casas a fin de evitar víctimas inocentes de catalanismo excesivo y de establecer contacto con los extraterrestres de Montserrat. ¡Biba el Bino, Biba Gala, Biba el Gal y Biba Ban Gal! (*Revista Mongolia*, 10/2015: 12).

# SIGA LAS INSTRUCCIONES...

Infografías de la necesidad



## ENCUESTA A

### LOS ESPAÑOLES

1) ¿Creen los españoles que la fórmula de la salsa de los calçots se guardan en la misma caja de seguridad secreta que la de la Coca-Cola?

SÍ Y LA LLAVE LA TIENEN LOS ILLUMINATIS 34%  
 LA DE LOS CALÇOTS Y LA ROMESCO SON LA MISMA SALSA 8%  
 NO SABÍA QUE ESAS COSAS LLEVABAN RECETAS 76%



2) ¿Creen los españoles que el espetec es un dios azteca?

NO LES GUSTAN LOS RITMOS LATINOS 39%  
 NO, DE HECHO ES UN DIOS MAYA 59%  
 SON ATEOS 35%



3) ¿Creen los españoles que el clima es la causa de que lluevan personas en Salou?

# Copito d' Estat



Transcribimos el comunicado de las Fuerzas Armadas Gonzalistas al leer los resultados de las elecciones catalanas

FIGURA I

De este modo, el Presidente González resulta un inesperado salva-patrias<sup>25</sup>, esforzado por conservar el statu quo. Los recursos satíricos que se utilizan, por tanto, además del uso de defectos personales –“Copito” en clara referencia a su pelo blanco– son, de nuevo, el uso de la sorpresa, rompiendo con el decurso previo, ya con la mención a las pizzas, ya con los extraterrestres de Montserrat, ya con los últimos vítores que, incluso, refieren una acusación contra el terrorismo de estado de su última legislatura.

La crítica no se queda ahí, sino que, más allá de acusarlo de no defender los principios socialistas que, en principio, deberían calificarle, su figura se animaliza en el siguiente fotomontaje, dibujándole como un viejo gorila que entra en celo y comisionista interesado en la derecha venezolana y las empresas de materias primas. Con todo, se observa que al igual que Labes y Cleón, el personaje satirizado muestra más interés por lo personal que lo nacional.

¿LOS GOLES SE ENMARCAN DENTRO DE LA PORTERÍA? | \*MONGOLIA | 23

...CHECHECHECHE

COMIENZAN A CRIAR A FELIPE GONZÁLEZ EN CAUTIVIDAD

Después de dejarle libre durante mucho tiempo, el parque acuático de la localidad de Troboajo de Arriba (Cuenca), ha construido un lago, una réplica de un yate y ha añadido una compañera más joven para que el expresidente pueda vivir en su salsa pero sin molestar al resto de españoles con sus chifladuras.



FIGURA 2

25 Cfr. también *Revista Mongolia* (11/2015: 4), donde se define el término “Gonzalezólatra” como “Error de percepción que tienen algunos sobre sí mismos y todo cuanto les rodea. Aquel que se cree más importante y necesario de lo que es”.

Ya pasando a los candidatos, en cuanto al Presidente Mariano Rajoy, la revista satírica ataca dos elementos esenciales: sus continuas equivocaciones de comunicación y su “escapismo” de los medios públicos. En virtud de estas cualidades se inventan noticias como:

Mariano Rajoy pide ser sustituido en las ruedas de prensa por su figura de cera [...] En el museo de cera de Madrid están felices porque han solucionado la producción de muñecos inexpressivos de este año. El PP ha solicitado varias copias de Rajoy para que dé sus ruedas de prensa (*Revista Mongolia*, 10/2015: 16).

A pesar de estos ataques, la figura del Presidente no concita tanto interés cuanto el resto de sus miembros de gobierno: el ministro de Interior Fernández Díaz se presenta como un racista<sup>26</sup>, ultracatólico y homófobo (*Revista Mongolia*, 10/2015: 21; 11/2015: 14); el ministro de Hacienda un soberbio que manipula a un Presidente con problemas verbales e intelectuales (11/2015: 27).

En el otro lado del espectro político, el candidato Pablo Iglesias también mantiene unas constantes en la crítica de *Revista Mongolia*, siendo calificado de irredento ególatra, como en la siguiente noticia:

Sí se puede. Pablo Iglesias se pone vídeos de sus propios mítines para masturbarse [...] Pablo Iglesias está tan satisfecho con su ego que ha decidido tocárselo como un mono. Fuentes de la Tuerka confirman que ha solicitado cintas de sus intervenciones y, según dicen, “varios rollos de papel higiénico”. “De verdad, hemos vivido muchas cosas, pero esto nunca. No nos había pasado ni con Monedero” (*Revista Mongolia* 10/2015: 16).

Así, el humor verde, el egocentrismo y la animalización adquieren nueva vida en el candidato de Podemos, quien es un claro ejemplo de político que ha sido observado por la crítica popular como un personaje que excede la línea de lo “normal”. (véase fig.3)

Quizá el mejor dibujo de cómo *Revista Mongolia* trata a los personajes políticos se encuentre en el absurdo debate de todos los candidatos a la presidencia del número treinta y ocho. Aquí, en un tono más dramático que de costumbre, se crea una escena ficcional en la que una reportera llamada Fabiola retransmite cuanto ocurre en un plató al que asisten los siguientes:

---

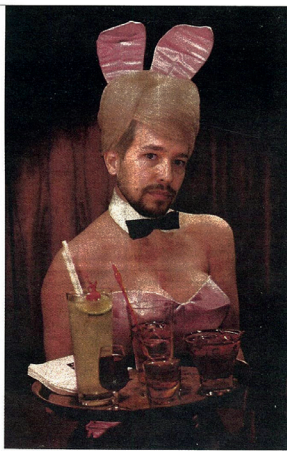
<sup>26</sup> Al igual que Xabier García Albiol, *Revista Mongolia* (10/2015: 15): calificado como el Julio César de un cómic de Astérix y Obélix; como Donald Trump, en un juego de superposición, en p. 37.

12 + SEÑORALIA ¿POR QUÉ SE LLAMA PLATO COMBINADO SI NO INCLUYE EL CÓCTEL?

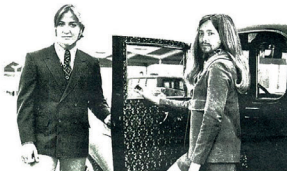
## LA LETRA...



En esta foto vemos al empresario Albert Hefer y la modelo Pauline Church antes de que esta lo acusara de robarle las cremas Anti-Ages.



Mucho se ha especulado sobre si la famosa portada con el candidato de Podemos en pelotas es real o un fake perpetrado por el inescrupuloso Albert Hefer y su ex modelo Pauline Church.



Aquí vemos a Pauline Church huyendo de la mansión Rivera con el futbolista Tito Sánchez. "Acabo de salir de un infierno", ha declarado Church a los medios.

# En pelota picada

## Políticos que se despelotan

**Los debates televisivos fracasaron, las promesas electorales fracasaron, los bailes de los candidatos fracasaron. Los candidatos han dado un paso más en la batalla por el electorado y han salido a ganar votos en pelotas y a lo loco. ¿Y si se restringen? Si se restringen ganamos todos.**

El primero en desnudarse fue Pablo Iglesias de Podemos, que explicaba así su decisión en el diario 'Público': «Debemos aprovechar todo espacio vacío para ocupar, y al ver que 'Playboy' deja de publicar: desnudos no nos lo pensamos dos veces». Viendo las fotos se nota que no se lo pensaron ni una vez siquiera. En una entrevista para 'El Mundo', Albert Rivera acusaba a Iglesias de plagio: «Yo fui el primero en salir como Dios me trajo al mundo allá por 2006», a lo que frígo Errejón, haciendo un calvo en el

'Gran Debate'. le respondía que «todos sabemos que no fue Dios quien lo trajo al mundo sino Pedro J. Ramírez cuando aún era su director». Alberto Garrón de Ahora en Común, por su lado, aparecía desnudo en 'Cuarto Poder' con un testículo montado sobre el otro y bajo la leyenda «Confuyentes» y en el suplemento cultural de ABC, Mariano Rajoy aparecía abriéndose «los libros» de par en par bajo el titular: «Este es mi punto final a la crisis», a lo que Pedro Sánchez le rebatía desde 'Sálvame' en pe-

lotas y bajo el título: «Esta es mi herencia socialista». Aunque no sea candidato, Martínez Pujaile, de Equo, apareció en el programa 'Saber Vivir' haciendo un desnudo integral y libre de gluten para captar el voto celiaco y la monja Lucía Caram se ofrecía para hacer un desnudo en TV3 en apoyo a Artur Mas, cosa que fue rechazada por TV3, por Artur Mas, Naciones Unidas, Amnistía Internacional, el comité de apoyo a los refugiados y otros organismos de derechos humanos.



Ya en un hotel del caribe, Pauline Church denunció a Albert Hefer por estafa.

FIGURA 3

Fabiola: Tenemos a la derecha a un neandertal que se presenta por Vox, un ladrillo de Nueva Falange, a Mariano Rajoy por el PP, y al técnico de sonido que los está microfondoando que fue legionario en Melilla [...] Del lado izquierdo tenemos a Pedro Sánchez por el PSOE, a Pablo Iglesias por Podemos y a Alberto Garzón por Ahora en común, que se está quejando a producción porque le han puesto una silla demasiado alta y le quedan los piecitos colgando... (*Revista Mongolia* 11/2015: 22-23).

Para aumentar aún más el absurdo, la escena está presidida por un dibujo de creación propia, denominado Mono Oliver. La acción comienza con la presentación del candidato de Ciudadanos:

Fabiola: Albert Rivera ha pedido un Segway para poder moverse por todo el plató y negociar con todos [...] ¡Los del panel izquierdo están increpando a Sánchez para que se pase a a las sillas de la derecha pero el candidato del PSOE se niega!

Pablo Iglesias: ¡Si aquí cada uno va a hacer lo que le sale del ojete, yo me siento con el mono Oliver y se acabó! [...]

Rajoy: Para hablar de chocolate ya tenemos al señor Iglesias y toda la panda de fumetas que lo votan. Iglesias: Respete usted al electorado, señor Rajoy...

Fabiola: El mono Oliver le acaba de tirar de la coleta a Iglesias que intentaba sentarse en su silla.

Iglesias: ¡Suelta, bicho!

Fabiola: ¡Iglesias le acaba de meter un castañazo al chimpancé!

Rajoy: ¡La violencia es típica de los bolivarianos!

Rivera: ¿Qué pasa, Pablo? ¿Estamos en contra de los toros pero a los chimpancés que les den por culo?

Fabiola: ¡Uy! ¡Garzón acaba de saltar de su silla y ha aterrizado en medio del plató!

Garzón: ¡Unidad populaaaaaar!

Fabiola: ¡El candidato de Ahora en común ha sacado las obras completas de Keynes y le ha metido un librazo al mono! (*Revista Mongolia* 11/2015: 22-23).

Comienza entonces una abierta pelea entre los candidatos:

Iglesias: ¡Espera que llamo a Varoufakis, que es el primo de Zumosol de la izquierda!

Garzón: ¿Cómo era eso de que Podemos no era ni de izquierda ni de derechas?

¡Claaaaaro, a la hora de las tortas ya no estamos tan indefinidos!, ¿eh?

Iglesias: ¡No me ningunees como hacía siempre Cayo Lara, Alberto!

Fabiola: ¡Iglesias le suelta una hostia a Garzón pero éste la esquivo y se la come entera el mono Oliver!

Garzón: ¡Unidad Populaaaaaaaar!

Fabiola: Garzón coge el ladrillo que se presenta como candidato para Nueva Falange y se lo tira a la cabeza a Iglesias...

Iglesias: ¡Para, Alberto!

Fabiola: ¡Iglesias se agacha y el ladrillo le pega en toda la cara a Mariano Rajoy, que estaba leyendo el ‘Marca’!

Iglesias: ¡Para quieto, joder!

Fabiola: ¿Y dónde se ha metido Pedro Sánchez? ¡Nos informan de que ha vuelto a camerinos y que está arramplando con los cacahuets del catering! (*Revista Mongolia* 11/2015: 22-23).

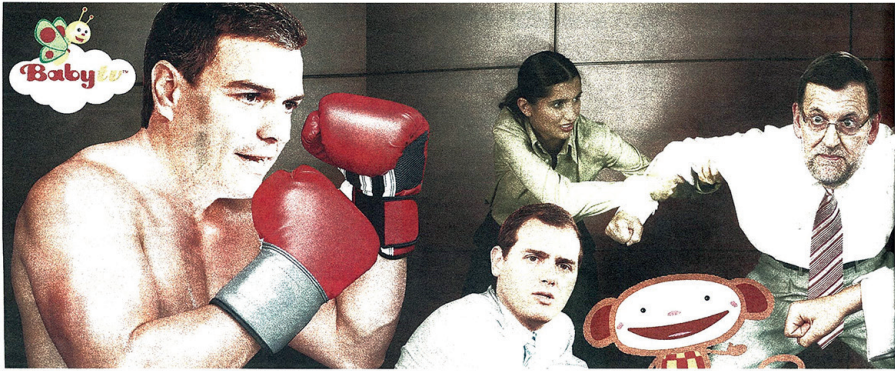
Esta escena llena de absurdo, que recuerda a los agones aristofánicos por la mezcla de animales, objetos inanimados y personajes de la actualidad ateniense, con un lenguaje que toca todos los estratos, marca bien los registros sobre los que se asienta la comicidad para cada uno de los personajes principales: Albert Rivera, candidato de Ciudadanos, es un oportunista sin ideología definida dispuesto a negociar con unos y con otros con tal de llegar al poder, deseoso, además, de desenmascarar la hipocresía de Pablo Iglesias; éste último aparece, por un lado, con los calificativos con los que se ha identificado popularmente a su partido –estos son, “fumetas”, cercanos a los modelos políticos de Syriza en Grecia y Venezuela (*Revista Mongolia*, 12/2015: 20-21)– y, por otro, se observa su oportunismo para ser o no ser definido como un representante de la izquierda, incluso dolido con clásicos integrantes de Izquierda Unida; Garzón, candidato de Ahora en común resulta quizá uno de los personajes que adquiere un papel más activo, pues, frustrado por su altura, intenta reivindicar a voz en grito el valor de su partido, intentando llamar la atención sin argumento alguno<sup>27</sup>; Rajoy, ausente de la acción, a excepción de la crítica contra el dirigente de Podemos, se dedica a leer un periódico deportivo hasta llevarse un ladrillazo; finalmente, fuera de escena, Pedro Sánchez no quiere participar en la discusión política, quizá por indefinición entre la derecha y la izquierda, como se constata al principio de la escena, y se dedica a comer los aperitivos del camerino.

Se colige, por tanto, que los recursos utilizados para construir los personajes son los acostumbrados, predominando el uso del absurdo, la violencia, la sorpresa, la crítica de los defectos personales de cada personaje, la superposición y la hipérbole.

<sup>27</sup> En clara correspondencia, en *Revista Mongolia* 38 (11/2015: 26), ambos aparecen peleando como las luchadoras mejicanas *cholitas fighters*.



## MÁS VALE CAER EN GRACIA...



# Gran debate de partidos por TV

En un esfuerzo cívico sin precedentes, 'Mongolia' reunió a todos los candidatos políticos que se presentan a estas próximas elecciones generales para un gran debate político en el canal BabyTV. **DEBATE MODERADO POR EL MONO OLIVER.**

FIGURA 4

### 3. Conclusiones

A la luz de los breves ejemplos aducidos, creemos que resulta difícil mantener que no existe una tradición en la crítica satírica actual que hunde sus raíces en las creaciones literarias griegas que tratan este tema. Cada obra es hija de su tiempo, pero muchos de los arquetipos y temas son clásicos, derivando de una observación independiente e inconformista de la sociedad, que, en un ambiente de libertad de expresión, no encuentra mejor manera de contar la verdad que mediante la ficción humorística.

Así, se detectan los siguientes recursos comunes:

- ambos se muestran como los observadores fidedignos de su realidad contemporánea;
- intentan desenmascarar a los políticos en favor del pueblo;
- buscan divertir;

- no muestran una ideología política clara, más allá de la opinión popular;
- tienden a la ficción y la utopía;
- critican todo lo que se sale de la norma;
- recurren al convencionalismo excesivo y a la caricatura, tendiendo a ponderar la vida privada del objetivo, sus equivocaciones y defectos personales;
- usan todos los registros humorísticos: absurdo, verde, marrón, negro;
- utilizan la superposición y animalización;
- recurren a la palabra en todos sus registros diastráticos y de la sorpresa final al decurso;
- tienden a describir al político como un mentiroso, manipulador, violento, boceras, perturbador, desvergonzado y/o ladrón;
- frente al político, el pueblo suele concebirse como un personaje desconocedor de lo que realmente ocurre, un viejo o estúpido manipulado.

Con todo, creemos que los ecos de la palabra como arma de Aristófanes sobreviven en las creaciones artísticas modernas y, sin duda, en los ejemplos extraídos de *Revista Mongolia*. Quizá sea esto porque ambos no son más que espejos en los que se mira una deformada clase política en crisis, cuya función esencial, más que producir una única respuesta a favor de uno u otro partido, es la de producir una catarsis de los problemas sociales que afectan a los ciudadanos.

## Bibliografía citada

- ADANTI, DARÍO (2015), “Yo propongo”, *Revista Mongolia*, julio-agosto: 3.
- BLITZER, JONATHAN (2012), “Humor as Crisis Management”, *The New York Times*, 12 octubre [10/7/2016] <<http://latitude.blogs.nytimes.com/2012/10/12/humor-on-the-rise-in-spain-in-the-midst-of-economic-woes/?smid=tw-share>>
- BOYÉ, GONZALO, ed. (2016), *Revista Mongolia* [10/7/2016] <<http://www.revistamongolia.com>>
- , (2016), *Revista Mongolia*, 37/octubre.
- , (2016), *Revista Mongolia*, 38/noviembre.
- , (2016), *Revista Mongolia*, 39/diciembre.
- CALVO MARTÍNEZ, JOSÉ LUÍS (2001), “Los mecanismos del humor en Aristófanes”, *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, 23: 37-54.

- CONNOR, W. ROBERT (1992), *The New Politicians of fifth-century Athens*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- DEGANI, ENZO (1993), “Aristofane e la tradizione dell’invettiva personale in Grecia”, *Entretiens sur l’Antiquité Classique XXXVIII*, Ginebra, Fondation Hardt: 1-37.
- FERNÁNDEZ, CLAUDIA N. (2012), “Al margen de la ley: Acerca de la justicia en la comedia de Aristófanes”, *ΑΓΩΝ: Competencia y cooperación de la antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia*, eds C.N. Fernández; J.T. Nápoli; G. Zechin de Fasano. La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata: 171-95.
- FINLEY, MOSES I. (1973), *Democracy Ancient and Modern*, New Brunswick/London, Rutgers University Press.
- FRANCO SAN ROMÁN, MARIANA (2010), “Durmiendo con el enemigo: del demagogo y su utilidad en tiempos de guerra”: 2-3 [10/7/2016] <[https://www.academia.edu/1751245/Durmiendo\\_con\\_el\\_enemigo\\_del\\_demagogo\\_y\\_su\\_utilidad\\_en\\_tiempos\\_de\\_guerra](https://www.academia.edu/1751245/Durmiendo_con_el_enemigo_del_demagogo_y_su_utilidad_en_tiempos_de_guerra)>
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1974; 1975), “Comedia ática y sociedad ateniense I-III”, *Estudios Clásicos*: 61-82, 151-86; 59-88.
- GOLDHILL, SIMON (2000), “Greek Drama and Political Theory”, *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*, eds C. Rowe; M. Schofield. Cambridge, Cambridge University Press: 60-88.
- HEATH, MALCOLM (1987), *Political Comedy in Aristophanes*, Hypomnemata 87, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht [10/7/2016] <[http://eprints.whiterose.ac.uk/3588/1/Political\\_Comedy\\_in\\_Aristophanes.pdf](http://eprints.whiterose.ac.uk/3588/1/Political_Comedy_in_Aristophanes.pdf)>
- HOEKSTRA, KINCH (2016), “Athenian Democracy and Popular tyranny”, *Popular Sovereignty in Historical Perspective*, ed. Richard Burke; Quentin Skinner. Cambridge, Cambridge University Press: 15-51.
- KONSTANTAKOS, IOANNIS M. (2014), “Aristophanes, Comic Fantasy and Political Satire in the Fourth Century B.C.”, *Seminars on Greek Literature and Culture*, Delfos: 1-27 [10/7/2016] <[https://www.academia.edu/7947574/\\_Aristophanes\\_comic\\_fantasy\\_and\\_political\\_satire\\_in\\_the\\_fourth\\_century\\_B.C.\\_Seminars\\_on\\_Greek\\_literature\\_and\\_culture\\_Delphi\\_2014](https://www.academia.edu/7947574/_Aristophanes_comic_fantasy_and_political_satire_in_the_fourth_century_B.C._Seminars_on_Greek_literature_and_culture_Delphi_2014)>
- LEY ORGÁNICA 4/2015 (30/3/2015) de protección de la seguridad ciudadana [10/7/2016] <[https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-3442](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-3442)>
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO (1997), “Lengua y Política en la Comedia aristofánica”, *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional. Salamanca, noviembre 1996*, ed. Antonio López Eire. Salamanca, Logo: 45-80.
- MACÍA APARICIO, MARÍA (1993), *Aristófanes. Comedias*, 3 vols, Madrid, Ediciones Clásicas.
- MELERO, ANTONIO (1988), “Comedia”, *Historia de la Literatura Griega*, ed. J.A. López

- Férez. Madrid, Ediciones Cátedra: 431-74.
- MINDER, RAPHAEL (2015), "Spain's New Public Safety Law Has Its Challengers", *The New York Times*, 30 de junio [10/7/2016] <[http://www.nytimes.com/2015/07/01/world/europe/spains-new-public-safety-law-has-its-challengers.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/07/01/world/europe/spains-new-public-safety-law-has-its-challengers.html?_r=0)>
- OBER, JOSIAH (1989), *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*, New Jersey, Princeton University Press.
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, ESPERANZA (1987), "Los políticos en la comedia aristofánica", *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, coors L. A. de Cuenca; E. Gangutia Elícequi; A. Bernabé Pajares; J. López Facal. Madrid, Editorial Gredos: 793-806.
- SLATER, NIALL W. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SPYROPOULOS, ELIAS (1988), *Aristophanes: Satyr-Theatre-Poetry*, Tesalónica, Paratiritis.

### Israel Muñoz Gallarte

Doctorado por la Universidad Complutense de Madrid (2006), es actualmente profesor contratado doctor de Filología Griega en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad y Edad Media de la Universidad de Córdoba. Sus intereses principales se centran, por un lado, en la literatura helena, especialmente en el período imperial: Plutarco y los textos apócrifos del Cristianismo primitivo; por otro, en la semántica griega y en la tradición de la cultura helena en la occidental. Es autor de *Los sustantivos-Hecho en el Nuevo Testamento* (Madrid, UCM, 2008) y coautor de *Plutarch in the Religious and Philosophical Discourse of Late Antiquity* (Leiden-Boston, Brill, 2012) e *In Mari Via Tua. Philological Studies in Honour of Antonio Piñero* (Córdoba, El Almendro, 2016).

---

## RESEÑAS

Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (eds.), *Intorno all'epica ispanica* (Francesca Leonetti)  
Armando López Castro, *Estudios sobre el Libro de Buen Amor* (Stefano Pradel)  
Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*,  
(Manuel Ángel Candelas Colodrón)



**Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (eds.), *Intorno all'epica ispanica*, Como-Pavia, Ibis, 2016, 270 pp., ISBN 9788871645346**

**Francesca Leonetti**  
**Università degli Studi di Roma Tre**

En el volumen misceláneo *Intorno all'epica ispanica* se recogen los resultados de unos estudios filológicos sobre la épica hispánica que, conservando el enfoque adoptado en la publicación de 2014, titulada *Le vie dell'epica ispanica*, representan un avance importante en la investigación correspondiente. El tema, como aseguran los editores, Paola Laskaris y Paolo Pintacuda, en las notas introductorias, se aborda desde diferentes perspectivas, rehuyendo las clasificaciones rígidas para ofrecerse, en cambio, como abanico de aproximaciones interpretativas. Según las intenciones de los editores, el volumen traza un recorrido de lecturas que se abre con la fundamental aportación de Giovanni Caravaggi dedicada a la figura de Cristóbal de Mesa, intérprete del *epos* clásico y refundidor del modelo virgiliano y tassiano. Su pormenorizado análisis filológico, aun subrayando las debilidades compositivas de la obra de Mesa, hace hincapié en la importancia de *Las Navas de Tolosa* desde la perspectiva comparativista de las relaciones intertextuales entre la literatura italiana y la española, tanto por su vinculación con la obra de Tasso, como por la fidelidad al canon renacentista de la *imitatio*. Y a partir de las sugerencias del maestro Caravaggi sobre el préstamo de *loci* y de algunas figuras retóricas de tradición

clásica presentes en la obra del mismo Mesa, Paola Laskaris arroja nueva luz sobre la capacidad del poeta para reelaborar el motivo de la flor cortada, uno de los más frecuentes y estudiados de la iconografía poética. Un detallado *excursus* dedicado a rastrear las fuentes, tanto clásicas –en primer lugar catulianas, virgilianas y ovidianas– como renacentistas –italianas y españolas–, revela la persistencia del tópico, que Mesa renueva dentro de una construcción épico-heroica.

Enriquecen el volumen dos importantes estudios sobre la traducción de algunos textos épicos. El primero nos lo ofrece Álvaro Alonso, quien estudia el “canto épico” de Erasmo di Valvassone dedicado a Santa María Magdalena y la traducción de Fray Damián Álvarez. De la versión castellana se evidencian las intervenciones masivas y capilares que alteran el tejido lingüístico con el fin de cristianizar el léxico y atenuar las referencias paganas y mitológicas. El segundo estudio trata de la traducción española en endecasílabos blancos de *La Iliada*, realizada por Juan de Lebrija Cano, que Andrea Baldissera analiza con esmero y cuidado, prestando atención a su función mediadora entre el clasicismo helénico y la modernidad.

Olga Perotti abre la sección del volumen dedicada al estudio de poemas épicos hasta ahora desatendidos, llamando la atención sobre el texto de Juan Méndez de Vasconcelos centrado en la expulsión de los moriscos de 1609. Tras un estudio puntal de la lengua de la *Liga deshecha* de 1612, Perotti supera la valoración puramente documental de la obra y logra, con mucho acierto, otorgarle el *status* literario. Con *El Macabeo* Encarnación Sánchez

desplaza la atención hacia la Nápoles de los años treinta del siglo XVII, donde encontramos al converso lusitano Miguel de Silveira, autor de la obra. El análisis, de corte exquisitamente histórico-filológico, evidencia el interés científico del ambiente napolitano, en el que se coloca la actividad astronómica de Silveira y la génesis de su obra. Como se desprende de este estudio, la historia macabea se enmarca dentro de una cosmogonía científica, cuya forma poética se pone en la estela de la revolución poética gongorina y permite, a la vez, la expresión de contenidos “peligrosos”. Aún más lejos nos llevan Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, tocando, en sus trabajos, lugares y tiempos diferentes de la monarquía española. En el primero, *Las armas antárticas* de Juan Miramontes proporcionan la ocasión para emprender un estudio temático-interpretativo de los “poetas coronistas”, en una refinada síntesis de las constantes de sus obras. Mazzocchi destaca cómo los versos del poema ponen en tela de juicio el nuevo género, en busca de un equilibrio entre la exigencia de veracidad histórica y la belleza poética. Asimismo, la influencia camonianiana en la obra objeto de estudio lleva a la definición estética de esa nueva expresión épica, esto es, de canto de una realidad histórica objetiva y reciente, que se eleva al estado de arte a través de la forma poética. Mazzocchi pasa escrupulosa revista a las fuentes del poema que cumplen con las dos vertientes compositivas –histórica y literaria–, descubriendo, dentro de los contactos intertextuales, el cruce entre la estructura compositiva italiana y la del verso del Siglo de Oro. Estos presupuestos nos revelan la ruptura del esquema épico

tradicional, que se ha trasladado a un espacio fronterizo, donde el acostumbrado desenlace feliz de la empresa caballeresca es reemplazado por el sentimiento de incertidumbre, expresión de la compleja realidad americana. La contribución que cierra la sección central del volumen añade nuevas interpretaciones en torno al dualismo entre historia y literatura, con el estudio de *La Antuerpia* de Juan Blázquez Mayoralgo, poema épico en octavas sobre la conquista de Amberes. Pintacuda nos guía a través de ese tejido narrativo novelesco que su autor, relegando lo documental a la función de mero trasfondo histórico, puebla de seres fantásticos y sobrenaturales. La extraordinaria cantidad de versos, modelados sobre la arquitectura compositiva de Tasso y la lengua culta gongorina, denuncian, según las muy acertadas deducciones de Pintacuda, la distancia de ese texto del concepto de épica como narración histórica.

Ines Ravasini inaugura otra sección del volumen sobre los ecos épicos en las grandes obras del Siglo de Oro en su elegante estudio centrado en la épica náutica. En la misma línea Patrizia Botta nos presenta un análisis documentado de los romances épicos del *Romancero general* de 1600 y de Gabriel Lobo de la Vega, un autor culto de finales del siglo XVI, quien celebra en su producción casi todos los ciclos heroicos nacionales. En el apéndice el lector podrá apreciar una nutrida muestra de los textos comentados con finura y acribia. Cristina Castillo Martínez reflexiona en cambio sobre las confluencias del género pastoril y de la épica en el Siglo de Oro, insertando, en el apartado final, un interesante estudio sobre la *Primera parte de las Ninfas* y



*pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla, que incluye en su interior dos poemas épicos breves.

El rico y erudito recorrido intertextual de Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli constituye la base de un estudio sobre la actualización gongorina del epilio en las *Soledades*, cuyos resultados logran vislumbrar, en el complejo entramado de sus fuentes, la influencia del carmen 64 de Catulo. En la última parte de la miscelánea se colocan las reflexiones de Valeria Tocco sobre los *Lusiadas* de Camões. Siguiendo los nuevos avances sobre la hermenéutica camoniana y las personales propuestas traductológicas que se ofrecen en las páginas finales, se subraya la necesidad urgente de una nueva edición, junto con una traducción más fiel al aparato terminológico y estilístico del poema nacional portugués.

Por todo lo expuesto, no cabe ninguna duda de que las aportaciones críticas del volumen, acompañadas de sus numerosas muestras y ejemplos, representan un hito de la investigación sobre la épica hispánica y revelan cómo el enfoque textual sigue ofreciendo resultados de mucho relieve.

**Armando López Castro, *Estudios sobre el Libro de Buen Amor*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2015, 191 pp., ISBN 9788497737623.**

**Stefano Pradel**  
**Università degli Studi di Trento**

El arte de Juan Ruiz, formado en el gótico

tardío, se refleja en una escritura polifónica, integrada por diversos elementos culturales, en la que se percibe un desplazamiento de la articulación sistemática de los grandes tratados, propia del siglo XIII, a la visión particular de los retratos autónomos e individuales, cultivada por los escritores del siglo XIV. Esta es la idea que vertebra el trabajo de Armando López Castro, Catedrático de Literatura Española en la Universidad de León, en el que se analizan, desde el punto de vista literario, los aspectos más significativos del libro.

En el primer capítulo, dedicado al problema de la realidad y de la ficción, el engaño artístico sirve para que el protagonista se haga personaje de su propia fábula, como sucede en el episodio entre don Melón y doña Endrina (cs.670-678), para que el lector sienta como real lo que se le presenta como inventado en el proceso creador.

En el segundo, que gira en torno al discurso del amor cortés, la superioridad de la dama se completa con el servicio del amante, según se desprende del debate del Arcipreste con don Amor (cs.182-422), centrado en la forma de conseguir a la mujer amada.

El tercero, que ofrece un análisis de los poemas líricos, revela que tales poemas, a pesar de su variedad métrica, cumplen con una función específica: la de servir de glosa o comentario al relato en el que se integran. El cuarto, relativo a las fuerzas de la carne, muestra la exaltación de lo corpóreo como signo de libertad, según apreciamos en los varios episodios amorosos de las serranas, donde lo sexual, presentado mediante la deformación grotesca, tiene por objeto liberar al amor de sus prohibiciones y convencionalismos.

El quinto, basado en la lectura alegórica como forma típica del pensamiento medieval, responde al deseo de ver lo esencial tras lo aparente, como vemos en el episodio de la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma (cs.1067-1314), que no puede entenderse sin la fusión de alegoría y parodia.

El sexto, que versa sobre la relación de música y poesía, nos hace ver que Juan Ruiz, no menos músico que poeta, hace del ritmo el núcleo de su expresión poética. El séptimo analiza los principales refranes del *Libro*, destacando el mensaje doctrinal que encierran, su estructura rítmica y su brevedad.

El octavo parte de un aspecto muy debatido, el de la presencia de los elementos goliárdicos, según vemos en los himnos litúrgicos, con los que las distintas órdenes religiosas reciben a don Amor (cs.1237-1241), que reivindican los placeres de la carne como medio de realización humana. El noveno, relacionado con la tradición de los bestiarios, pone de relieve que, en los distintos ejemplos de animales, el uso de la imaginación simbólica es un modo de expresión que tiende a actuar liberada de toda racionalidad.

El décimo, que discurre sobre la ironía, utiliza el efecto corrector del lenguaje irónico para señalar la diferencia entre lo aparente y lo real.

Además, estos diez capítulos van enmarcados por un “Prólogo”, en el que se trata de situar la composición del *Libro* dentro del estilo gótico, y un “Epílogo”, en el que se subraya su singularidad artística. Ambos elementos forman parte de un arte contradictorio y ambiguo, que no procede de forma lineal, sino oblicua, adaptándose

con flexibilidad y eficacia a todos los sentidos posibles.

**Alessandro Martinengo,  
Al margen de Quevedo. Paisajes  
naturales. Paisajes textuales,  
New York, IDEA/IGAS, 2015, 158  
pp., ISBN 9781938795107**

**Manuel Ángel Candelas Colodrón  
Universidade de Vigo**

Reúne el profesor Alessandro Martinengo en este volumen sus trabajos últimos sobre Quevedo. Son exposiciones ya conocidas, publicadas en volúmenes colectivos, como resultado de congresos o de reuniones científicas. Muestran en muchos casos signos de esa oralidad primigenia, en la variada amenidad de su discurso y en la forma metalingüística de ir mostrando el camino de la argumentación. En cualquier caso, son ejemplos conspicuos de la manera en que concibe Martinengo la labor filológica. El mundo académico tiende, por una simplificación metonímica, a reducir la ciencia filológica al análisis (*sub specie amoris*) de los textos, con la disciplina de la ecdótica y la circunstancial concurrencia de las herramientas de la exégesis clásica como principales auxilios. No es raro encontrar en ciertos ámbitos de los estudios literarios el empleo de la palabra *filología* con sesgo acusatorio, identificada como una forma más o menos ambiciosa de crítica textual. El libro de Martinengo recupera la esencial concepción de la filología que recoge el

*Diccionario de Autoridades*, como “ciencia compuesta y adornada de la Gramática, Retórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores y generalmente de la Crítica, con especulación general de todas las demás ciencias”.

Su *modus operandi* aparece desvelado en lo que llama *Premisa* del libro: elige del corpus quevediano “fragmentos mínimos”, en apariencia enigmáticos, para ir descubriendo poco a poco rasgos o caracteres más generales no solo del autor sino también de una época o de un territorio delimitado. Un ejemplo podrá ser útil para explicar su método de indagación: el artículo/capítulo “Vulcani mitologici, Alpi a lo divino”. En este trabajo, Martinengo parte de dos versos del famoso soneto de Quevedo al duque de Osuna: “en sus exequias encendió al Vesubio/ Parténope, y Trinacria al Mongibelo”. Tras un apunte sobre fechas de elaboración, pasa a establecer un par de niveles de comprensión del texto: uno primero, elemental, con las alusiones a la estancia del duque de Osuna en Sicilia y en Nápoles, y, un segundo nivel, “profundo”, que interpreta “le leggende e i miti fioriti nell’antichità intorno ai vulcani [...] evocati per rappresentare emblematicamente le vicende, e in particolare le vicende militari, della Monarchia”. Martinengo descarta, y lo declara a modo de reticencia, hablar del volcán como valencia amorosa, para incorporar datos precisos sobre la situación estratégica italiana en la época del duque de Osuna y luego para explicar el simbolismo de la gigantomaquia y los volcanes en

ese contexto geopolítico. El trabajo quedaría aquí ya resuelto si no encontrara Martinengo para sus conclusiones una solución en fuga que despierta expectativas para otro lugar de la obra quevediana. Si empezó con dos versos de un soneto heroico, termina con una de las octavas del *Himno a las estrellas*, en las que se describen los cráteres de los campos flegreos, y con la explicación erudita, con santo Tomás por medio, de la metáfora de “la corte de fuego” que se presenta en la invocación que hace a los Alpes en su *Lamentación amorosa*. Se podrían aducir otros ejemplos de este mismo volumen, pero baste este para observar la sinuosidad del discurso de Martinengo, la morosidad del camino elegido, con excursos siempre útiles y pertinentes, y la riqueza de matices con que observa el más mínimo detalle o con que dibuja el panorama de una convulsa época.

El libro nace de la obra de Quevedo, pero camina a lo largo de la geografía y la política italiana de la primera mitad del siglo XVII. Martinengo presenta estos trabajos bajo la idea de “una cierta unidad de conjunto”. Escribe una Introducción y luego establece dos partes: una, sobre las experiencias y las visiones italianas de Quevedo; y otra, sobre las relaciones (incluso epistolares) entre Urbano VIII (de la familia Barberini) y Quevedo. La larga Introducción con que arranca el libro, “Quevedo fra Lerma, Osuna e Olivares: un intellettuale nell’arduo confronto con le istituzioni”, repasa las relaciones de Quevedo con las figuras centrales de la vida

política del momento. Parte de la canción pindárica “De una madre nacimos” y de una larga enunciación de textos (Góngora, Lope, Villamediana) sobre la figura mítica de Hércules y su relación con España y la monarquía hispánica, para definir la apreciación de Quevedo sobre la labor política de Lerma. Bien avanzada la introducción, el propio Martinengo decide “allargare un poco il discorso” y coloca en el centro de su atención la figura de Enrique IV, el rey francés muerto a manos de Ravallac. La alusión a este regicidio le permite a Martinengo ponderar las complejas dependencias de Quevedo con Osuna o con Olivares, en diferentes momentos de su trayectoria como hombre de la corte.

La primera parte, que titula *Paisajes y reminiscencias de Italia en Quevedo*, intenta matizar la extendida idea de que Quevedo no dejó por escrito huellas personales de su paso por Italia. En el primer artículo, ya reseñado como ejemplo de procedimiento investigador, Martinengo se ciñe a la imagen simbólica de los volcanes, aunque no deja de calibrar en el caso de los Campi Flegrei una familiaridad especial con tales términos geográficos que bien pudo comprender en su estancia napolitana: Puzol/Pozzuoli, Flegrea. En el segundo artículo, “Los paisajes italianos de Quevedo: un conceptista de viaje”, recorre Martinengo de norte a sur la geografía italiana por ver los lugares por donde pudo haber pasado Quevedo y las pocas notas que fue dejando de ello. De Génova recordará la *grotta* de uno de los

palacios de la calle Balbi, mencionada en uno de sus sonetos amorosos, o los Banchi (así nombrados) donde se sentaban los prestamistas. De Roma recordará también dos poemas: el célebre “Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino”, cuya imitación del de Du Bellay limita, de haberlo, su carácter biográfico, y la silva “Esta que miras grande Roma”, basada en su primera parte (un soneto) en una elegía de Propertio. A propósito de esta última Martinengo repara en la descripción del Campidoglio (con la estatua de Marco Aurelio y los triunfos de Mario), que puede ser fruto de la visión personal quevediana pero que halla fácil inspiración en numerosos grabados de la época. Se resiste Martinengo a admitir que Quevedo, a pesar de haber visitado (según sus propias palabras) catorce veces Italia, no haya depositado, ni siquiera de forma oblicua, alguna observación personal sobre aquella tierra. Y en particular le resulta sorprendente la ausencia de comentarios sobre Sicilia o Nápoles, donde vivió tanto tiempo y en donde mantuvo con tanta gente (Manso con su *Accademia degli Oziosi* o Giovan Battista Della Porta, cuyo “apósito de espejos” celebró en *Providencia de Dios* como metáfora del alma) relaciones de toda naturaleza. Eso le lleva a la conclusión de que Quevedo sometió su experiencia a su conceptismo verbal, en una revisión actualizada de la famosa inquisición borgesiana sobre el autor del *Marco Bruto*. De este tenor es el tercero de los trabajos de esta parte, surgido con la búsqueda (casi exploración) de la fuente siciliana que aparece mencionada

en uno de los sonetos quevedianos. O el cuarto, sobre la reliquia de un clavo de la cruz conservado como parte de las riendas de un caballo en el Domo milanés, que Quevedo menciona en la *Carta a Luis XIII* y que constituye desembocadura de un proceloso discurso de Martinengo (que tuve el privilegio de escuchar en Nápoles en 2013) por los episodios de profanación y sacrilegios en las batallas religiosas del siglo XVII y por las diversas alusiones de Quevedo sobre su admiración por el caballo. Concluye esta parte con un trabajo sobre Felipa de Catánea, “Felipa de Catánea, la novela ejemplar que Quevedo no escribió”, una mujer de origen humilde que ocupó lugar preminente en la corte siciliana, conocida a partir de un relato de Boccaccio y que, también por meandros fértiles, conduce a un episodio de historia cultural protagonizado a tres bandas (una de ellas involuntaria) entre Pierre Mathieu, Mártir Rizo y el propio Quevedo.

La segunda parte está dedicada a los vínculos mantenidos por Quevedo con Urbano VIII. La fórmula casi detectivesca de Martinengo de indagación funciona en este caso como la expansión de las ondas en un estanque. La pequeña piedra que lanza –en este caso, un Breve papal, en latín, de contestación a Quevedo tranquilizándolo con que su matrimonio no va a suponer ningún óbice para los privilegios como caballero de Santiago– guía a Martinengo por todo un entramado de vínculos entre personales y políticos por las esferas del poder de la primera mitad del siglo XVII entre España e

Italia, que, como en las ondulaciones del agua, interfieren y amplían el proceder exhaustivo del método científico del profesor Martinengo. Su formación ecdótica y su precisión analítica con los textos, entroncadas en la sólida tradición italiana del comentario crítico y retórico, le llevan a editar precisamente ese Breve con la correspondiente contextualización y explicación hermenéutica. El soneto de Quevedo “Pequeños jornaleros de la tierra”, compuesto sobre alusiones alegóricas, no podía pasar desapercibido a la curiosidad de Martinengo, quien le dedica una completísima disección, (“Sic vos non vobis: exaltación de un Pontífice humanista y emblemata”), en un ejercicio de finura intelectual en el que no falta la expresión dubitativa, propia del que deja abierta la oportunidad de otros acercamientos.

Este conjunto de estudios, culminados con un excursus sobre la metáfora de las columnas abatidas por Sansón aplicada a la poesía amorosa (con ciertos ribetes burlescos), “Lisce colonne di cristallo”, demuestra la plenitud investigadora de uno de los estudiosos esenciales del quevedismo y, por ello, de la historia de la literatura española del siglo XVII. No solo por el conocimiento que exhibe de los textos quevedianos o del panorama social y político de la Europa del momento o de la historia de las mentalidades o de la cultura en estos mismos ámbitos o por la envergadura crítica de sus interpretaciones, sino porque es capaz de reunir en un discurso fluvial, pleno de sinuosidades

y sutilezas analíticas, de reminiscencias humanistas, lo minúsculo con lo general, lo poético con lo biográfico, lo social con lo íntimo. No es fácil hallar en este periodo de especialización de contenidos y de métodos (también necesaria) un estudioso que camine con tanta soltura y tanta fluidez, no exenta de amenidad y curiosidad intelectual, por los paisajes naturales o textuales que Quevedo invita a descubrir.

---

# **POLÍTICA EDITORIAL**

Instrucciones para los autores  
Proceso de evaluación

## Instrucciones para los autores y política editorial

1. *Cuadernos AISPI* publica preferentemente en español. También se aceptarán trabajos en italiano, catalán, portugués y, excepcionalmente, en otras lenguas.
2. Los trabajos serán originales e inéditos. Su extensión máxima será de 40000 caracteres –incluidos espacios, notas y bibliografía– para los artículos; 20000 caracteres para las entrevistas y los artículos bibliográficos; 8000 caracteres para las reseñas.
3. El número de imágenes, esquemas y figuras se reducirá a lo estrictamente indispensable.
4. En la página web de la revista se indicará el plazo para el envío de las propuestas (título, resumen de unos 500 caracteres + referencias bibliográficas + datos del autor/a).
5. Antes del plazo previsto para el envío del texto completo, los autores remitirán por correo electrónico a la secretaria de la revista ([cuadernosaispi@gmail.com](mailto:cuadernosaispi@gmail.com)):
  - un archivo informático con el título (en la lengua del trabajo y en inglés), nombre del autor/a, afiliación profesional (con su correspondiente dirección completa) y una breve nota biográfica en español (máximo 500 caracteres);
  - por separado, un archivo en formato Word (u otro programa de tratamiento de textos compatible con Word), en el que no debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor/a, con:
    - a. el texto del original, con el título (máximo 100 caracteres con espacios) en la lengua del trabajo y en inglés;
    - b. un resumen (máximo 500 caracteres con espacios) en español y en inglés, en el que se indicarán claramente el asunto tratado, la metodología utilizada y la tesis que se mantiene;
    - c. una lista de hasta cinco palabras clave en las dos lenguas del resumen.
  - en archivos separados, eventuales imágenes (en formato TIFF, JPG o PDF, con calidad suficiente para ser reproducidas).
6. La revista *Cuadernos AISPI* está abierta a la colaboración de todos los hispanistas. Los autores afiliados a universidades italianas deben ser socios de AISPI y estar en regla con el pago de la cuota anual.
7. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación por pares, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
8. Los trabajos se ajustarán a las normas de estilo publicadas en <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/index>



## Proceso de evaluación

La primera evaluación de los trabajos es realizada por los miembros del Consejo de Redacción, o, cuando proceda, por los editores de la sección monográfica, para establecer si se adecúan a las líneas temáticas de la revista y si cumplen los requisitos mínimos de calidad.

El Consejo de Redacción envía los originales, de forma anónima, a dos evaluadores, que pueden ser miembros del Consejo Científico y Asesor de la revista o externos a él. En caso de juicios contradictorios, se solicita un tercer dictamen. A partir de estos informes, se comunican a los autores los resultados del proceso de evaluación, motivando la decisión final de aceptación o rechazo y solicitando, con indicaciones precisas, eventuales modificaciones. Una vez realizados los cambios por parte de los autores, los trabajos son evaluados nuevamente.

