

STUDIA IBERICA
et
AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American
Literary and Cultural Studies*

Year 4 - December 2018

Ebook/Monograph, 5

General Editor and Coordinator:

Enric Mallorquí-Ruscalleda

(Indiana University-Purdue University, Indianapolis)

LAS OTRAS MODERNIDADES DE VENEZUELA

Editor

Juan Pablo Lupi

(University of California, Santa Barbara)

*LA REPRESENTACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO*

Editores

Roberta Alvitì

(Università degli Studi di Cassino)

María Luisa Lobato

(Universidad de Burgos)

ISSN: 2327-4751 (print)

ISSN: 2327-476X (online)

© *Studia Iberica et Americana*, Department of World Languages and Cultures, Program in Spanish, Indiana University School of Liberal Arts, Indiana University-Purdue University, Indianapolis, 425 University Blvd., Indianapolis, IN 46202 USA

Front Cover, graphic design, electronic edition, layout, and proof reading and copy-editing: María A. Fuentes Ibáñez, Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí-Ruscalleda.

Studia Iberica et Americana is published under the auspices of the Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-Purdue University, Indianapolis, in collaboration with the Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/University of Alicante, the Seu Universitària de la Nucia (Alicante), Pablo de Olavide University, and the University of California-Santa Barbara (Center for Catalan Studies).

The authors have attempted to trace the copyright holders of all the images reproduced in this publication and apologize to copyright holders if permission to publish in this form has not been properly obtained. If any copyright materials has not been acknowledged please write and let us know so we may rectify it. In any case, *Studia Iberica et Americana* does not accept responsibility for a third party potential copyright infringement.

Studia Iberica et Americana does not accept responsibility for views expressed in articles, reviews, and other contributions that appear in its pages.



STUDIA IBERICA
et
AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American
Literary and Cultural Studies*

EDITORIAL BOARD

FOUNDER, EXECUTIVE DIRECTOR AND EDITOR-IN-CHIEF

ENRIC MALLORQUÍ-RUSCALLEDA

Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-
Purdue University, Indianapolis
Higher Cooperative Research Institute (ISIC)-International Virtual Institute
of Translation (IVITRA), University of Alicante
Center for Medieval Studies, University of São Paulo
Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó,
University of Alicante
Internationales Institut für Iberisches Studien, University of Bamberg
& University of Alicante
Center for Catalan Studies, University of California-Santa Barbara

EDITORS

ANTONIO CORTIJO OCAÑA (Co-founder)

University of California-Santa Barbara
Center for Catalan Studies, University of California-Santa Barbara
Higher Cooperative Research Institute (ISIC)-International Virtual Institute
of Translation (IVITRA), University of Alicante
Center for Medieval Studies, University of São Paulo
Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó,
University of Alicante
Internationales Institut für Iberisches Studien, University of Bamberg
& University of Alicante
Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

JEAN LAUAND

Center for Medieval Studies of the University of São Paulo
ISIC-IVITRA, University of Alicante

VICENT MARTINES (Co-founder)

University of Alicante

Higher Cooperative Research Institute (ISIC)-International Virtual Institute
of Translation (IVITRA), University of Alicante

Center for Catalan Studies, University of California-Santa Barbara

Center for Medieval Studies, University of São Paulo

Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó,
University of Alicante

Internationales Institut für Iberisches Studien, University of Bamberg
& University of Alicante

Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

Institut d'Estudis Catalans

ASSOCIATE EDITOR

CRISTÓBAL MACÍAS

Universidad de Málaga

REVIEW EDITOR

JORGE GARCÍA LÓPEZ

Universitat de Girona

EDITORIAL BOARD

Nadia Altschul

University of Glasgow

Vincent Barletta

Stanford University

Fernando Bayón

Universidad de Deusto

Nancy de Benedetto

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Laura Borràs Castanyer

Universitat de Barcelona

Marina S. Brownlee

Princeton University

Debra Ann Castillo

Cornell University

Matilde Conde Salazar

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Justo Cuño Bonito

El Colegio de América
Pablo de Olavide University

Raquel Chang Rodríguez

The Graduate Center - CUNY

Trevor J. Dadson

Queen Mary, University of London
Fellow of the British Academy

Luis Fernández Cifuentes

Harvard University

Jean Dangler

Tulane University

Enrique García Santo-Tomás

University of Michigan-Ann Arbor

Cecilia Enjuto Rancel

University of Oregon

Ruth Fine

Hebrew University of Jerusalem

Dian Fox

Brandeis University

Barbara Fuchs

University of California, Los Angeles

Dominic Keown

Cambridge University

Ruth Hill

Vanderbilt University

Ignacio López-Calvo

University of California, Merced

Ángel G. Loureiro

Princeton University

Mar Martínez-Góngora
Virginia Commonwealth University

Manuel. M. Martín-Rodríguez
University of California, Merced
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine

Robert Patrick Newcomb
University of California, Davis

Xosé M. Núñez Seixas
Ludwig Maximilians University Munich

Fernando Operé
University of Virginia

Sandra Pérez Preciado
California State University, Fullerton

Yuri Porras
Texas State University-San Marcos

Hans-Ingo Radatz
Bamberg University

Joan Ramon Resina
Stanford University

Elena del Río Parra
Georgia State University

Rosabel Roig-Vila
University of Alicante

Connie Scarborough
Texas Tech University

Jesús Torrecilla
University of California, Los Angeles

Ronald E. Surtz
Princeton University

Lía Schwartz
The Graduate Center-CUNY

José Luis Villacañas Berlanga
Complutense University of Madrid

**FROM THE DEPARTMENT OF WORLD LANGUAGES AND CULTURES
OF THE INDIANA UNIVERSITY SCHOOL OF LIBERAL ARTS AT IUPUI**

Thorsten Carstensen

A. Kate Miller

Rosa Tezanos-Pinto
(Also, Academia Norteamericana
de la Lengua Española)

Josh Prada

Iker Zulaica Hernández



Studia Iberica et Americana (SIBA) is an international, double-blind, peer-reviewed journal hosted by Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-Purdue University, Indianapolis. It is published annually (December) in digital format (and in print on demand). Founded in 2013 by Professor Enric Mallorquí-Ruscalleda, *SIBA* is product of an international consortium formed by the following universities: Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-Purdue University, Indianapolis, Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/University of Alicante, the Seu Universitària de la Nucía (Alicante), and Pablo de Olavide University. In addition, the journal is also sponsored by the Center for Catalan Studies (University of California-Santa Barbara).

SIBA seeks to publish original high-quality scholarly articles which may contribute to the advancement of Iberian and Latin American studies, including the Caribbean, while fostering the articulation of new and innovative approaches in these and related fields. It welcomes work in any period from the Middle Ages to the twenty-first century and in any of the linguistic and cultural manifestations encompassed by the aforementioned domains. Submissions may be in English, Spanish, Portuguese, Catalan or Galician.

Manuscripts should be in MS Word format, submitted electronically as an email attachment to our email address: emallorq@iu.edu. We also welcome:

— Both books for review or unsolicited reviews. In the case of books for review, please send them to:

Prof. Dr. Enric Mallorquí-Ruscalleda
Director, Program in Spanish
Department of World Languages and Cultures
Indiana University School of Liberal Arts
Indiana University-Purdue University, Indianapolis
Cavanaugh Hall 539C
425 University Blvd.
Indianapolis, IN 46202

— Monographs dealing with any of the areas/periods covered by SIBA.

— Proposals for volumes of collected essays. In this case, abstract, title and name of the collaborators should be sent, along with a short general abstract.

SIBA employs double blind reviewing, where both the referee and author remain anonymous throughout the process.

INDEXATION

SIBA is a member of The Council of Editors of Learned Journals (CELJ) (An allied organization of the Modern Language Association) and it is already indexed in the following databases:

- MLA (Modern Language Association) Directory of Periodicals
- ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities)
- CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas)
- ProQuest - Serial Solutions
- ProQuest - Ulrich's Knowledgebase
- Ulrichs Web-Global Serials Directory
- Latindex (33/36)
- MIAR 2015-2018. Matriz de información para el análisis de revistas
- The Linguist List
- Regesta Imperii
- Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes)
- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)/Italian Periodicals Catalogue (ACNP)
- Atlas de Humanidades y Ciencias Sociales (University of Granada)
- AISC (Associazione italiana di studi catalani)
- GrinUGR (University of Granada)
- In-Ref-Hispanismo (Índice de referencia de revistas digitales abiertas del Hispanismo)
- Worldcat
- Philobiblon Resource List (University of California-Berkeley)
- Biblioteca Virtual de Biotecnología para las Américas (Universidad Nacional Autónoma de México)
- The Library of Congress (USA)
- Sherpa/Romeo

TABLE OF CONTENTS

MONOGRÁFICO

LAS OTRAS MODERNIDADES DE VENEZUELA

Editor

Juan Pablo Lupi

(University of California, Santa Barbara)

JUAN PABLO LUPI (University of California, Santa Barbara) <i>Presentación</i>	17
EVELYNE LAURENT-PERRAULT (Universidad California, Santa Barbara) <i>Esclavizadas litigantes, ideas y praxis de una modernidad silenciada</i>	31
JUAN JOSÉ ROSALES SÁNCHEZ (Universidad de Investigación de Tecnología Experimental Yachay) <i>Simón Rodríguez y la escuela de primeras letras de la Caracas colonial de finales del siglo XVIII</i>	49
JUAN CRISTÓBAL CASTRO (Universidad Pontificia Javeriana) <i>El germen incendiario: El Tríptico de Salas y la llama heroica</i>	67
ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA (Universidad Simón Bolívar) <i>(Re)visiones de (y ante) la modernidad en (y desde) la cultura, el arte y la poesía venezolanas</i>	81
MICHEL OTAYEK <i>Fotografía y excepcionalidad: Barbara Brändli, Thea Segall y el sur venezolano</i>	101
VICENTE LECUNA (Universidad Central de Venezuela) <i>Darse cuenta, Ópera Travesti</i>	123
REBECA PINEDA BURGOS (The Graduate Center, CUNY) <i>Los cuerpos heridos de José Roberto Duque</i>	141
MIGUEL VÁSQUEZ (Universidad Complutense de Madrid) <i>Populismo, excepcionalidad y clientelismo de Estado: desplazamientos y rupturas en la Venezuela del siglo XXI</i>	159

MONOGRÁFICO
LA REPRESENTACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Editores

Roberta Alviti
(Università degli Studi di Cassino)

María Luisa Lobato
(Universidad de Burgos)

ROBERTA ALVITI (Università degli Studi di Cassino) <i>Presentación</i>	177
MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS (Universitat de València) <i>El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo XVII</i>	187
BEATA BACZYŃSKA (Uniwersytet Wrocławski) <i>El teatro como espejo de la realeza. Las parejas reales y su función en la fiesta sacramental (Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón)</i>	201
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA (Universidad de Barcelona) <i>Mariana de Austria como santa Rosalía en La mejor flor de Sicilia, de Agustín de Salazar y Torres</i>	221
JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-Université de Tours) <i>Felipe IV y Carlos II en algunos autos de Calderón</i>	237
JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (Universidad Internacional de La Rioja) <i>Sobre una comedia para modelo de gobierno de Felipe III: La conquista de Orán</i>	251
ALBERTO GUTIÉRREZ GIL (Universidad de Castilla-La Mancha) <i>Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla</i>	265
RENATA LONDERO (Università degli Studi di Udine) <i>Reveses de poder y fortuna: Álvaro de Luna y el Duque de Lerma en el teatro de Salucio del Poyo y Mira de Amescua</i>	281
ELENA MARTÍNEZ CARRO (Universidad Internacional de La Rioja) <i>Los límites del poder real en la comedia áurea. El tercero de su afrenta o No es rey quien no se vence</i>	297

JUAN MATAS CABALLERO (Universidad de León) <i>Panegíricos teatrales a Fernando de Austria por la victoria de Nördlingen (I)</i>	313
PHILIPPE MEUNIER (Université Lumière Lyon 2) <i>Sustituciones y simulacros o cómo ve Lope de Vega las relaciones franco-españolas en Carlos V en Francia</i>	327
HÉLÈNE TROPÉ (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CRES/LECEMO) <i>“El hombre sabio de sí mismo es hijo.” Nobleza de letras versus nobleza heredada en El premio de las letras por el rey Felipe Segundo de Damián Salucio del Poyo (Alcalá, 1615)</i>	341

PARTE ABIERTA

DANIEL ESCANDELL-MONTIEL (Manchester Metropolitan University) <i>La poesía en la filosofía wiki: el proyecto Poepedia, su modelo de poesía y los ideales 2.0</i>	357
DAVID MARQUÉS SERRA (Escuela de Arte y Superior de Diseño de Castellón) <i>La influencia del cine en el acto creativo de Joan Millet</i>	371
ALEXANDRE EMERICK NEVES (Universidade Federal do Espírito Santo) <i>A sobrevivência do corpo santo no corpo heroico: o fragmento como sintoma de liberdade no imaginário artístico ibero-brasileiro</i>	387
RAFAEL ROCA (Universitat de València - IIFV) <i>Un valenciano entre valquirias. El viaje a Escandinavia de Josep Sanchis Sivera (1911)</i>	403

RESEÑAS DE LIBROS

<i>Multiple Modernities. Carmen de Burgos, Author and Activist</i> , Edited by Anja Louis and Michelle M. Sharp, London & New York: Routledge, 2017, 224 pp. (CRISTÓBAL MACÍAS, Universidad de Málaga).....	421
Alejandro Duque Amusco. <i>Jardín seco</i> . Sevilla: Calle del Aire, 165, Renacimiento, 90 pp. (JOSÉ MARÍA BALCELLS).....	435
Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos coords. <i>La égloga renacentista en el Reino de Nápoles. Bulletin Hispanique</i> , t. 119, nº 2, diciembre de 2017 (GEMA BALAGUER ALBA, Universidad de Sevilla).....	441
Jesús G. Maestro, <i>La filosofía de los poetas</i> , Madrid, Editorial Verbum, 2018, 245 pp. (ANTONIO GARCÍA-CONTRERAS CASTELLANO, Universidad de Granada).....	449

- Andrés Martínez de León. *Las crónicas de Oselito en 'Frente Sur', 'Frente Extremeño' y 'Frente Rojo'*. Edición crítica de Rafael Alarcón Sierra. Madrid: Guillermo Escolar, editor, 2018. (JOSÉ MARÍA BALCELLS) 453
- Carolina Valenzuela Matus. *Grecia y Roma en el Nuevo Mundo. La recepción de la antigüedad clásica en cronistas y evangelizadores del siglo XVI americano*. Barcelona: Ediciones Rubeo, 2016, 296 pp. (CRISTÓBAL MACÍAS, Universidad de Málaga)..... 459

MONOGRÁFICO
LAS OTRAS MODERNIDADES DE VENEZUELA

Presentación

JUAN PABLO LUPI
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Para cualquier observador de la historia, la política y la cultura en Venezuela resulta evidente que la idea de “progreso” ha marcado profundamente los modos en que se ha pensado la nación. “Progreso” aquí puede entenderse, mínimamente y atendiendo solo a su aspecto formal, como una estructura que determina un modo de concebir la historia en donde presente y futuro son, o deben ser, una superación necesaria del pasado. Quizás parezca ocioso reiterar algo que, con justeza, puede verse como un lugar común. Sin embargo, es preciso revisitar, aunque sea muy someramente, algunos aspectos de esta cuestión a fin de delinear ciertas coordenadas que permitan justificar el propósito de esta colección y guiar los análisis que aquí se plantean.

Empecemos recordando que el imaginario del progreso no se ciñe únicamente al caso más obvio de los cambios que trajo el petróleo, sino que ya estaba presente desde la fundación de la república. Piénsese por ejemplo en la figura de Tomás Lander (1787-1845), pionero en la introducción del pensamiento liberal, opositor a las aspiraciones dictatoriales de Bolívar, partidario de la secesión de Venezuela de la Gran Colombia, e impulsor, junto a Antonio Leocadio Guzmán (1801-1884), del Partido Liberal. Posteriormente, en el período que abarca desde mediados del siglo 19 hasta ya entrado el siglo 20, el estandarte del “liberalismo” agrupará a los movimientos políticos y personajes más influyentes de su tiempo, encabezados por autócratas como Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) y Juan Vicente Gómez (1857-1935). Al primero, calificado como “civilizador” y “regenerador”, y cuyo proyecto modernizador incluyó ambiciosos proyectos urbanísticos y una agenda anticlerical cuyo correlato fue la consolidación del culto institucional a Bolívar, se le ha visto como figura emblemática del imaginario del progreso. El caso del segundo

nos presenta una instancia sobredeterminada de dicho imaginario. Por un lado, el régimen gomecista coincidió con el apogeo del positivismo y su consecuente instrumentalización política. La historia del país es vista como una “evolución” que parte de un estado inicial anárquico y pasa a una fase en la cual aparece el caudillo o “gendarme necesario” (para usar el muy citado concepto de Vallenilla Lanz) que aglutina y representa el “pueblo,” lo cual posibilitaría la imposición del orden y la paz. El régimen, en otras palabras, es justificado como una etapa “natural” y “necesaria” de una narrativa lineal que postula el avance hacia una eventual modernización. Pero como sabemos hay algo más importante. Lo que realmente materializó el avance modernizador fue una contingencia histórica que coincidió con el gomecismo y era imposible de prever a partir de la historia y sociología positivistas: el inicio de la explotación petrolera. No obstante, otro signo igualmente poderoso de esos tiempos es el atraso bajo la tiranía de un caudillo rural. Así, el imaginario del progreso en el siglo veinte venezolano invoca al gomecismo como entrecruzamiento de modernidad y atraso, como referente tanto en un sentido positivo como negativo: el gomecismo representa simultáneamente tanto aquello que el progreso niega (la barbarie, el caudillismo, la violencia) como lo que ha hecho posible tal negación: el petróleo.

Otro imaginario cultural inseparable de la idea de progreso es el discurso de la “excepcionalidad” venezolana. Sin duda, desde un punto de vista estrictamente económico y geopolítico, a lo largo de buena parte del siglo veinte Venezuela ciertamente ha constituido un caso excepcional si atendemos al hecho que es el único petroestado de la región. En muchos aspectos la economía de Venezuela se ha parecido más a la de los petroestados árabes que a la de cualquier otra nación latinoamericana. Desde una perspectiva cultural, social y política, algunas instancias de dicho discurso serían, por ejemplo, el *topos* del igualitarismo en tanto matriz fundacional y determinante de los procesos sociales (tesis que se remonta a la historiografía de corte positivista representada por Vallenilla Lanz y cuya influencia ha venido persistiendo hasta el presente), o el discurso del mestizaje en Gallegos, potenciado por una narrativa de progreso fundada en un republicanismo igualitario y deracializador que fomenta la armonía social, la educación y el cultivo de virtudes cívicas. Por último, progreso y excepcionalidad se imbrican a la hora de pensar los procesos democráticos que ha vivido el país. Con frecuencia éstos han sido comprendidos como singulares o excepcionales. Las primeras décadas

(especialmente los 60s y 70s) de la democracia representativa de corte liberal que mantuvo el Estado entre 1958 (fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez) y 1998 (elección de Hugo Chávez como presidente) estuvieron marcadas no solo por el cénit del desarrollismo petrolero, sino también por el establecimiento de una relativa estabilidad, paz y solidez institucional en una época en la que el resto de la región estaba sujeta a dictaduras militares y guerras civiles.

Singularidad y progreso son también parte de los imaginarios asociados con el chavismo, tanto en un sentido positivo como negativo. Los ideólogos de la llamada “revolución bolivariana” o el “socialismo del siglo 21” han visto estos procesos como un “avance” o “superación” de la modernidad democrática y petrolera inaugurada en 1958. La revolución lograría cumplir finalmente aquello que es imaginado como destino “auténtico” de la nación: la materialización, bajo el socialismo, de la naturaleza igualitaria del cuerpo social venezolano, así como la recuperación y eventual logro del “proyecto bolivariano,” que se había visto “interrumpido” o “traicionado” por la disolución de la Gran Colombia y la renuncia y muerte de Bolívar en 1830. Y en un sentido negativo, tales procesos revolucionarios han sido vistos también como una ruptura, acaso de carácter catastrófico,¹ de esa modernidad democrática alimentada por el petróleo y basada en un pacto entre el pueblo, las fuerzas políticas y el Estado. Dicha modernidad había sido asumida acríticamente, o bien como “natural,” o bien como sustentable y perfectible, a pesar de sus problemas.

En lo anterior me he referido primordialmente —y de manera ciertamente simplificada— a maneras en que amplios sectores de la sociedad y las élites se han imaginados a sí mismos, al país y a su devenir histórico; es decir, se trata de imaginarios que podemos caracterizar como hegemónicos. Pero ciertamente estos discursos no pueden tomarse como referentes de las contingencias —económicas, políticas, sociales, materiales— a las que se ha visto sujeto el país. De hecho, una mirada atenta a estas realidades revela no solamente una trama sustancialmente más compleja, sino incluso una refutación de dichos imaginarios.² Nos hallamos ante una antinomia o desencuentro

¹ Para finales del año 2018 Venezuela ha acumulado una hiperinflación de seis dígitos y una caída del PIB de más del 20%. Más de dos millones de personas han salido del país con rumbo a Brasil, Colombia, Ecuador y Perú, lo cual constituye la crisis de refugiados más grande del hemisferio.

² Piénsese, por mencionar solo algunos casos bien conocidos, en el muy citado volumen editado por Moisés Naím y Ramón Piñango *El caso Venezuela: Una ilusión de armonía* (1984), cuyo título no merece mayor elaboración, o en las revisiones críticas del bolivarianismo que impulsaron Germán Carrera Damas y Luis Castro Leiva.

las articulaciones hegemónicas que se han venido construyendo desde inicios del siglo veinte hasta el presente y las contingencias a las que me he referido.³ Tal desencuentro ya era objeto de reflexión desde la década de los 80, y por razones tanto obvias como inevitables ha pasado a ser un motivo central en la producción académica, artística y literaria en lo que va del presente siglo. Miguel Gomes ha caracterizado como “desengaño de la modernidad” la postura que ha venido representando buena parte de la producción literaria venezolana desde la vuelta del siglo hasta el presente. El gesto que señala Gomes está informado, tácita o explícitamente, por la idea de “progreso” y sus determinaciones.

Desengaño, desencanto, fracaso, ruina. Estos son algunos de los motivos más reiterados a la hora de caracterizar la nación, su historia y la psique, tanto individual como colectiva en el presente, así como los temas y estéticas del arte y la literatura de la Venezuela contemporánea. Se configura así una trama —¿melancólica?— de significantes que hace inteligible esa disyunción entre hegemonía y contingencias históricas y materiales a la que me he referido anteriormente. ¿Por qué “melancólica”? Pienso aquí en la distinción que elabora Giorgio Agamben (24-7) entre luto y melancolía en su comentario sobre el ensayo homónimo de Freud. Si bien lo primero se debe a la pérdida del objeto, en lo segundo no hay ninguna pérdida propiamente dicha; la melancolía, nos dice Agamben, se debe a un fantasma en donde lo inaccesible es imaginado como si fuese un objeto perdido, aunque en realidad no haya habido ni pérdida ni “objeto” como tal. A partir de esto surge una interrogante. Desengaño, desencanto, fracaso y ruina pueden implicar posturas en donde la modernidad está implícitamente “presente,” en la medida en que se piensa como algo que se ha “perdido” o que por alguna razón no se “alcanzó” en tanto hubo un desvío, interrupción o involución del rumbo modernizador.⁴ Sin embargo, cabe plantear la posibilidad de pensar más radicalmente la melancolía

³ Por ejemplo: el ser un país monoprodutor, la dependencia de un factor externo como los precios del petróleo, las fallidas políticas económicas, la estructura clientelar del petroestado, la administración estatal de la riqueza petrolera, los inesperados efectos sociales y económicos que esto ha traído, etc.

⁴ Aunque muy diferentes en varios aspectos, un par de obras que comparten este gesto de presentar una visión “desencantada” —para usar el término de Gomes— de la actualidad como “desvío” o “involución” histórica son la novela *El pasajero de Truman* (2008) de Francisco Suniaga y el ensayo *La herencia de la tribu* (2009) de Ana Teresa Torres. Cabe mencionar que Torres invoca el concepto de melancolía en su análisis histórico de lo que ella lo llama “la inflexión melancólica de la Independencia.” Sin embargo, su uso del término es un tanto distinto del que plantea Agamben y estoy utilizando aquí.

y sus consecuencias; es decir, pensar hasta qué punto dicha trama significativa constituye una interpelación que nos haga interrogar —y acaso eventualmente *reconocer*— la naturaleza fantasmal de dicho fracaso: reconocer la *no*-presencia de la modernidad, que es algo tal vez que nunca estuvo allí realmente pero imaginamos que sí estuvo y de algún modo “se nos fue.” ¿Será que, en última instancia, nunca hemos sido modernos? O más precisamente ¿será que nunca hemos sido “modernos” de la manera en que nos hemos *imaginado* el “ser modernos”?

No es el propósito de este volumen abordar, ni mucho menos responder esta pregunta, cuyas premisas son —es justo decirlo— aún especulativas. Pero sí es necesario plantearla, no solamente a fin de situar el problema general de cómo se ha venido pensando el país en la terrible coyuntura en la que se encuentra, sino también porque la presente colección de algún modo se halla *rondada* por dicha interrogante y tiene la aspiración de *rodearla*.⁵ Los dos pilares que han sostenido los imaginarios hegemónicos del progreso y la modernidad han sido el petróleo y la gesta independentista.⁶ Tanto buena parte de los estudios recientes como la pregunta por la melancolía permanecen dentro de un espacio en el que dichos pilares actúan como puntos focales. En cambio, los ensayos que siguen a continuación buscan indagar “otras modernidades”; esto es, o bien sustraerse de ese espacio, o bien recorrer su periferia. La pregunta que sirvió de guía para solicitar estos ensayos fue ¿han existido otros modos alternativos de imaginar la modernidad en la cultura y pensamiento venezolanos, fuera, más allá o al borde de las reiteraciones de motivos como petróleo, democracia, igualitarismo, excepcionalidad o gesta heroica, todos ellos condicionados o inscritos por la idea del “progreso”?

⁵ Uso aquí el verbo “*rondar*” como intento de traducir del verbo *to haunt* en inglés, el cual tiene además las connotaciones de “acechar,” “perseguir,” “frecuentar,” “presentar(se)” de manera perturbadora y especialmente el “manifestarse” de un espectro. Mi empleo del verbo “*rondar*,” en tanto traducción de *to haunt*, intenta expresar todas estas connotaciones. Para una introducción de las teorías de lo espectral y el *haunting* en el marco de las literaturas hispánicas véase Petersen y Ribas.

⁶ El estudio más influyente acerca de la modernidad fundada sobre el petróleo es el archiconocido libro *The Magical State* de Fernando Coronil. Respecto a lo segundo, varios estudios se han venido produciendo en los últimos años. El de Ana Teresa Torres mencionado arriba es uno de los más importantes, pero es preciso destacar también el fascinante *Dancing Jacobins* de Rafael Sánchez, en donde se plantea una “genealogía del populismo venezolano” a partir de una indagación del imaginario del igualitarismo, las masas y la mitología bolivariana a lo largo del siglo diecinueve.

Ciertamente esta pregunta no es nueva. Ella puede reconocerse a lo largo del siglo 20 en las obras de algunas de las figuras más prominentes de la cultura venezolana. Piénsese por ejemplo, para solo mencionar algunos casos bien conocidos, en Teresa de la Parra, en donde una disposición feminista se articula a través de una mirada que solo superficialmente podría tildarse de “conservadora” o “nostálgica”; en la obra plástica de Armando Reverón y su enunciación de lo que Luis Pérez Oramas ha llamado “una modernidad más allá de los confines de intención... autora de sí misma” (144-5); en Enrique Bernardo Núñez y su crítica —mediada por la reflexión histórica, el mito y el fantasma— al surgimiento del petroestado; o en la poesía de Eugenio Montejo y el motivo de lo que él llama “terredad”: una mirada a la naturaleza y el paisaje deliberadamente inactual, enfrentada críticamente no solo a los modismos literarios, sino más generalmente con “la cronología” que “la sociedad capitalista” procura imponer (Gomes 44). Los ensayos que siguen a continuación buscan explorar otras zonas de estos imaginarios, o visitar algunos ya conocidos.

El artículo que abre la colección, “Esclavizadas litigantes, ideas y praxis de una modernidad silenciada,” nos traslada a las décadas que precedieron la existencia de Venezuela como entidad política autónoma, y más concretamente, a esos intersticios del pasado que suelen permanecer ocultos y silenciados. La historiadora Evelyne Laurent-Perrault rescata un suceso inédito: En 1776 la mujer esclavizada Facunda Calanches acudió a las autoridades y entabló un pleito legal que le proporcionó los medios para comprar su libertad. Como muestra la autora, las implicaciones de esta investigación van más allá de una necesaria labor de recuperación historiográfica. La tradición intelectual venezolana, en la medida en que es copartícipe de los grandes relatos de la modernidad occidental, ha reducido los imaginarios de emancipación y libertad al pensamiento ilustrado o la violencia revolucionaria auspiciada por una élite. El caso de Facunda Calanches supera esa visión reductiva al presentarnos cómo sujetos subalternizados lograron articular su agencia política y luchar por sus derechos sin invocar la tutela de una instancia ilustrada o paternalista. Más aún, el caso de Calanches no es inédito por haber sido excepcional o extraordinario; muy por el contrario, como muestra la autora, los litigios de las mujeres esclavizadas contra sus dueños no eran infrecuentes. Más bien se trata de que estos eventos han sido silenciados. La recuperación y reconocimiento de estas voces restablece

la presencia de otras modernidades que no han tenido cabida en el pensar e historiar, desde la hegemonía, el derecho y la libertad.

Mientras que Laurent-Perrault fija su atención en lo subalterno, el texto del filósofo Juan Rosales lo hace en el espacio de la —incipiente y pequeña— élite letrada de la Caracas pre-republicana. En “Simón Rodríguez y la escuela de primeras letras de la Caracas colonial de finales del siglo XVIII,” Rosales estudia la que se considera como la primera obra de Rodríguez (1769-1854): El reporte que en 1794 presenta ante el Ayuntamiento de la ciudad, documentando el “estado” de la “Escuela de Primeras Letras” y proponiendo una serie de recomendaciones y reformas. El texto estudiado por Rosales es muy anterior a la formación del Rodríguez que ha pasado a la historia como gran pensador republicanista. Como demuestra Rosales, el reporte puede leerse como un “lúcido ejercicio de crítica social.” Allí no solamente se denuncia la mediocre condición del sistema educativo de la Caracas colonial (la penosa situación del magisterio, la mediocridad del currículo, etc.), sino que alerta sobre los nocivos efectos que la ignorancia y el prejuicio social y racial tienen sobre la sociedad. En sus propuestas reformistas Rodríguez plantea dos aspectos que prefiguran lo que será su pensamiento maduro: el impulso de-racializador y la institucionalización de la educación desde los niveles más básicos. Al establecer la genealogía de estas ideas, Rosales acertadamente restituye el valor capital de la influencia del pensamiento liberal español del siglo dieciocho, apartándose así de un manido reduccionismo que ha querido sobrevalorar la impronta de Rousseau en las doctrinas pedagógicas del maestro del Libertador.

Y es de la figura de Bolívar, y más específicamente, de sus iteraciones míticas y simbólicas, que trata el siguiente ensayo de la colección. En “El germen incendiario: El *Tríptico* de Salas y la llama heroica,” Juan Cristóbal Castro nos brinda una aguda reflexión sobre las aporías y opacidades que subyacen el historicismo bolivariano a partir de una lectura del monumental cuadro *Tríptico bolivariano* (1911) de Tito Salas (1887-1974). Los tres paneles de la pintura de Salas escenifican una progresión vital e histórica: el primero representa el Juramento del Monte Sacro en Roma (allí aparecen Bolívar y Simón Rodríguez, con las ruinas del Foro al fondo); el segundo, Bolívar a caballo en el Paso de los Andes; y el tercero, una suerte de llama o columna de humo que emana del cuerpo amortajado de Bolívar y va recorriendo la parte superior de todo el cuadro a la vez que envuelve difusas siluetas de soldados. Por un lado, como señala Castro, e *Tríptico* puede

considerarse una figuración de la te(le)ología bolivariana: la gesta que se inaugura en el Juramento y alcanza su momento decisivo con el Paso de los Andes en 1819 (expedición militar que resultará en la independencia de Nueva Granada) no cesa con la muerte de Bolívar, sino que continúa —¿renace?— “más allá de la dimensión fáctica” y parece “volverse inmortal.” Pero por otro lado, Castro llama la atención sobre el carácter profundamente ambivalente de la imagen del tercer panel y el “humo” o “fuego” que surge de allí: ese presunto “renacer” o “resurrección” se representa de un modo deliberadamente oscuro y difuso. ¿De qué trata —pregunta Castro— esta “decisión sobre la luz” en el cuadro de Salas? Para Castro tal indecidibilidad o “ambivalencia” entre claridad y opacidad vendría a subvertir cualquier alegoresis re-dentorista o afín a las certidumbres del ideario positivista que nutre la historiografía de principios del siglo 20 y, por lo tanto, el cuadro mismo. De este modo, sugiere Castro, el cuadro de Salas, a pesar de su ostensible gestualidad como vindicación heroica, nos ofrece más bien una visión ambigua, en donde lo que renace no es simplemente luminoso sino confuso, ceniciento y opaco.

En “(Re)visiones de (y ante) la modernidad en (y desde) la cultura, el arte y la poesía venezolanas,” un fino ensayo que combina crítica literaria, plástica e historia intelectual, Arturo Gutiérrez Plaza examina algunas de las tendencias artísticas más importantes en los años que sucedieron la dictadura de Juan Vicente Gómez y las distintas posturas que éstas asumieron ante la vertiginosa escalada modernizadora que trajo la consolidación del petroestado. Con el fin del gomecismo vinieron profundos reacomodos en el campo cultural unidos bajo una disposición compartida por diversos intelectuales, artistas y grupos literarios de “renovar” la cultura y la sociedad luego de décadas de sometimiento a una brutal autocracia. Pero como ya se señaló con anterioridad, aparte del poder tiránico ejercido por Gómez, la dictadura también estuvo marcada por una antinomia: la sumisión a un caudillo rural (que ni siquiera gobernaba desde Caracas) y la ola modernizadora causada por la explotación petrolera, facilitada ésta por el propio caudillo. Ante este choque entre lo rural y lo urbano, o entre lo “arcaico” y lo “moderno,” y el hecho de que lo segundo terminó imponiéndose, intelectuales y artistas reaccionaron de maneras distintas, más allá de ese compartido afán renovador. Gutiérrez Plaza nos presenta varios ejemplos de este fenómeno. El primero proviene de la poesía, comparando las poéticas de Juan Liscano (1915-2001) y José Ramón Heredia (1900-1987), miembro del grupo *Viernes*.

Mientras que el primero expresa una voz de denuncia y lamento ante la pulsión hipermodernizadora, inseparable de las fuerzas del materialismo, la artificialidad, la explotación colonial y la pérdida de una “cultura primigenia y autóctona,” el segundo más bien afirma una visión optimista ante la naciente modernidad urbana en donde ciudad, humanidad y poesía pueden cohabitar en un cosmos totalizante. Seguidamente, Gutiérrez Plaza se detiene en el caso de Miguel Otero Silva (1908-1985) y sus debates con *Viernes* y el pintor Alejandro Otero (1921-1990) (uno de los grandes representantes de ese emblema de la Venezuela petrolera que fue el arte abstracto), a quienes acusaba de estar poseídos por un impulso “extranjerizante” y artificial. Gutiérrez Plaza concluye identificando la existencia de una “síntesis integradora” de estas posturas divergentes. Para explicar la posibilidad de de tal síntesis, el autor plantea la sugerente hipótesis de que la “excepcional” modernización del país (nutrida por el petróleo y diferente a la de otros países de la región) generó a su vez una “modernidad artística” también “excepcional”, ya no predicada a partir de dicotomías antagónicas y mutuamente excluyentes (por ejemplo, “tradición / innovación”, “campo / ciudad,” etc.) sino a partir de miradas que procuran afirmar ambos elementos. Gutiérrez Plaza muestra cómo tal “síntesis” puede intuirse en las obras de poetas como Fernando Paz Castillo y Eugenio Montejo, y en la del gran pintor Armando Reverón.

El trabajo de Michel Otayek nos presenta otra iteración —y complejización— de la dicotomía de lo “rural” vs. lo “urbano,” ahora expresándose en el ámbito de la fotografía y en el contexto de la democracia petrolera. En “Fotografía y excepcionalidad: Barbara Brändli, Thea Segall y el sur venezolano,” Otayek examina la obra visual y etnográfica de estas fotógrafas —oriundas de Suiza y Rumania respectivamente— en las zonas de Guayana y el Amazonas. Las regiones del país al sur del Orinoco (aproximadamente la mitad del territorio nacional) no comenzaron a ser exploradas con regularidad sino en los años 50. Desde los años sesenta Brändl participó en varias expediciones y estuvo en contacto con comunidades de la etnia Ye’kuana en la Amazonía venezolana. A partir del examen de un ensayo fotográfico de Brändl publicado en Europa y basado en su experiencia con los Ye’kuana, Otayek muestra cómo la mirada de la fotógrafa suiza busca dar cuenta de una “experiencia en torno a lo fotografiado” que enfatiza la separación entre su propia subjetividad —moderna, occidental— y una comunidad que es vista como parte de un orden “cósmico”, detenida ante el tiempo (gente que aún vive “en la

edad de piedra,” en palabras de Brändl), plenamente cohesionada y en convivencia armónica con su medio ambiente. Como señala Otayek, la obra de Brändl está investida de un “imperativo ético” ya que sus imágenes buscan mostrar la necesidad de preservar esas comunidades y su modo de existencia, paradójicamente “primitivo” y “avanzado” a la vez, ya que han logrado vivir en armonía por milenios. Seguidamente, al ocuparse de la obra de Thea Segall, Otayek llama la atención sobre algunas diferencias importantes: la primera es de tipo institucional y concierne el patrocinio que recibió Segall por parte de la empresa privada y del Estado; la segunda concierne las distintas miradas: mientras que Brändl construye un “diálogo” entre su “subjetividad” y el mundo de los Ye’kuana, Segall apuesta por la “fidelidad documental.” Otayek destaca cómo la obra de Segall se posiciona entre fuerzas contrarias: por un lado, la visibilización estetizada de los paisajes, costumbres y comunidades del sur venezolano, junto al compromiso —semejante al de Brändl— de protegerlas; por otro lado, el programa desarrollista del Estado, representado por las empresas estatales siderúrgica y de explotación minera que patrocinaron sus publicaciones. Para Otayek la obra de ambas fotógrafas es un testimonio artístico e institucional de las contradicciones y tensiones inherentes al apogeo del proyecto hipermodernizador del Estado en los años 60 y 70 y la ideología de la excepcionalidad venezolana.

En “*Darse cuenta, ópera travesti*,” Vicente Lecuna nos traslada a otro de los emblemas de dicho proyecto: el complejo de edificios conocido como Parque Central en Caracas. Lecuna toma como punto de partida una serie de exitosos performances que tuvieron lugar entre 1978 y 1983 en los espacios del Parque Central. El espectáculo consistía en una “ópera travesti” en la que un grupo de conocidos actores masculinos se disfrazaban de divas operáticas e interpretaban piezas del repertorio lírico femenino. Estos performances fueron elogiados por la crítica y en ellos colaboraron conocidos miembros de la élite artística y cultural. El mega-proyecto de Parque Central ha sido visto como emblema de la “fantasía de progreso” que significó el vertiginoso crecimiento de Caracas a partir de los años cuarenta. Lo de “fantasía” supone un juicio que subraya el carácter ilusorio, ficticio, de dicho “progreso,” evidenciado en el progresivo y muy real colapso de la urbe y del país a partir de los ochenta. Lecuna propone que la “ópera travesti” de Parque Central —representada tanto por el espectáculo en sí como por el cuento “Central” de José Balza, en el que hay alusiones explícitas a la “ópera travesti”— contiene una alternativa

a la narrativa de la “fantasía de progreso” y sus premisas. Lecuna apela a la teoría de Marjorie Garber sobre el travestismo y sus efectos: lo que ella llama “crisis categorial” y el consecuente dismantelamiento de las estructuras binarias (masculino/femenino, verdad/ficción, etc.) que rigen la modernidad. A partir de aquí Lecuna argumenta que la intervención travesti, en tanto agenciamiento de lo artificial, y precisamente *dentro* de esa colosal instancia material y simbólica del progreso que es Parque Central, desestabiliza y “contamina” el acelerado proyecto urbanizador y modernizador del Estado, revelando la fluidez y “porosidad” de oposiciones binarias como progreso/atraso, éxito/fracaso, etc. sobre las que usualmente se han construido las narrativas tanto de dicho proyecto como las críticas y el “desencanto” ante éste.

En “Los cuerpos heridos de José Roberto Duque”, la investigadora Rebeca Pineda Burgos revisita el trágico evento conocido como “El Caracazo” (las protestas populares del 27 y 28 de febrero de 1989, que resultaron en cientos de muertos) y las diversas maneras en que ha sido interpretado, para luego detenerse en cómo el chavismo lo ha instrumentalizado políticamente al postular un vínculo directo entre dicho evento y el intento fallido de golpe de estado del 4 de febrero de 1992 (4F), del cual Hugo Chávez fue uno de los cabecillas. Tal postulado es uno de los ejes de la articulación hegemónica del chavismo y su construcción del “pueblo.” Aquí se establece una filiación que une el Caracazo y el golpe del 4F como eventos insurreccionales en donde un sujeto popular se constituye al rebelarse contra las élites políticas y económicas que habían controlado el país; eventualmente este proceso culmina con el ascenso al poder del líder democrático (Chávez) que encarna el pueblo. Apoyándose en críticas al concepto de hegemonía como la teoría de la “multitud” en Hardt y Negri y la reflexión sobre afecto y sujeto colectivo en Beasley-Murray, Pineda Burgos nos presenta una lectura de la novela *Tiempo de incendio* (2014) de José Roberto Duque, en la cual El Caracazo es un referente central. La autora muestra cómo esta obra problematiza la construcción hegemónica de “pueblo” articulada por el chavismo, lo cual resulta significativo si atendemos al hecho de que Duque ha sido considerado uno de los “intelectuales orgánicos” por excelencia de dicho movimiento. Pineda Burgos sugiere que el tratamiento del cuerpo en la novela (gestos, afectos, pulsiones) termina desbordando cualquier intento de fijar una noción determinada e instrumentalizada de “pueblo.”

Finalmente, el filósofo Miguel Vásquez cierra la colección esbozando las bases de lo que puede considerarse una teoría crítica del constitucionalismo venezolano. Para Vásquez, la pavorosa crisis institucional y de gobernabilidad que ha venido corroyendo al país en los últimos años no es una ocurrencia inaudita o extraordinaria, sino manifestación de una falla que subyace la estructura misma de cómo se ha constituido el Estado venezolano moderno. La constitución de 1999 sigue un modelo liberal que consagra la separación de poderes y el pluralismo; sin embargo, desde la promulgación de la constitución estos principios —y otros, como la libertad de expresión, o el derecho a la propiedad— han sido sostenidamente erosionados. Vásquez llama la atención sobre el carácter “ambivalente” de este proceso, ya que el deterioro institucional ha venido acompañado de procesos electorales y democráticos que aspiran dar sostén y “legitimidad” al Estado. Vásquez denomina este fenómeno “excepcionalidad constituyente”: A fin de poder funcionar, el Estado en Venezuela necesita llevar a cabo actos no sancionados constitucionalmente, o contrarios a las garantías de tipo liberal consagradas constitucionalmente; pero necesariamente estos actos son “legitimados” —directa o indirectamente, real o simbólicamente— por medio de procesos electorales y la existencia misma de una constitución liberal, lo cual preservaría el carácter “democrático” del modelo político. El autor deliberadamente evita dos simplificaciones: la primera, abordar el problema del “estado de excepción” invocando mecánicamente a Carl Schmitt; la segunda, reducir el problema a la coyuntura del chavismo. Vásquez opta por fijarse en las especificidades históricas y políticas del caso venezolano desde el nacimiento de la Venezuela petrolera. Para el autor, la “excepcionalidad constituyente” es un rasgo latente del Estado venezolano moderno, originado por el choque entre dos fuerzas opuestas: por un lado, la estructuración constitucional del Estado a partir de un modelo liberal (separación de poderes, pluralismo, libertades individuales, etc.); por otro lado, la sabida estructuración *de facto* del Estado venezolano de acuerdo a un modelo monoprodutor, rentista y clientelar. Según Vásquez, la preservación del carácter clientelar-rentista del petroestado pasa por el ejercicio de la violencia institucional y la “excepción” respecto al ordenamiento liberal. A fin de lograr esto “legítimamente,” dentro de un orden nominalmente liberal-democrático, el Estado se ve en la necesidad de “aglutinar mayorías” que lo apoyen al momento de querer instaurar un “estado de excepción” y que se contrapongan a una minoría o minorías que deben

ser excluidas o silenciadas. En otras palabras, para Vásquez, la forma política que requiere la “excepcionalidad constituyente” es justamente el populismo. Visto desde esta perspectiva, restituir la pluralidad y la heterogeneidad de los actores políticos y asegurar sus posibilidades de participación y representación, vendría a ser un componente medular de cualquier programa que aspire no simplemente a restablecer la democracia en Venezuela sino a hacerla sostenible.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. Impreso.
- Carrera Damas, Germán. *El culto a Bolívar: Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. Caracas: Editorial Alfa, 2013. Impreso.
- Castro Leiva, Luis. *La Gran Colombia, una ilusión ilustrada*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985. Impreso.
- Coronil, Fernando. *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago: U of Chicago Press, 1997. Impreso.
- Gomes, Miguel. *El desengaño de la modernidad: Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones, 2017. Impreso.
- Naím, Moisés y Ramón Piñango, eds. *El caso Venezuela: Una ilusión de armonía*. Caracas: Ediciones IESA, 1984. Impreso.
- Ribas-Casasayas, Alberto y Amanda L. Petersen. “Theories of the Ghost in a Transhispanic Context.” Introduction. *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Eds. Ribas-Casasayas and Petersen. Bucknell UP, 2016. 1-11. Impreso.
- Sánchez, Rafael. *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. New York, NY: Fordham UP, 2016. Impreso.
- Suniaga, Francisco. *El pasajero de Truman*. Caracas: Mondadori, 2008. Impreso.
- Torres, Ana Teresa. *La herencia de la tribu: Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Editorial Alfa, 2009. Impreso.

Esclavizadas litigantes, ideas y praxis de una modernidad silenciada

EVELYNE LAURENT-PERRAULT
UNIVERSIDAD CALIFORNIA, SANTA BARBARA

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: On August 2, 1776, Facunda Calanches, a woman held as a slave, appeared before the authorities in the town of Turmero (province of Caracas) and asked them to assist her seeing that her mistress testament's wishes concerning her women slaves were followed. At least five hundred four enslaved individuals introduced legal claims before civilian authorities, during the eighteenth century, in the province of Caracas. Some of them aspired to a level of autonomy, while others sought freedom papers. Although mediated by the protocols of the law, the records left by these litigations suggest that these social agents pioneered and advocated for modern ideas of rights, freedom, and community membership, before these ideas circulated in the French and the Atlantic world. This essay analyzes the concepts articulated by these litigants and argues for the inclusion and recognition of this aspect of Venezuelan colonial modernity.

Key words: Enslaved person, slave, modernity, freedom, Atlantic World.

Resumen: El 2 de agosto de 1776, Facunda Calanches, mujer esclavizada, se presentó ante las autoridades en el pueblo de Turmero (provincia de Caracas) y les pidió que la ayudaran a que se cumplieran las previsiones que su dueña había establecido para sus esclavas. Por lo menos quinientas cuatro personas esclavizadas lograron presentar litigios ante las autoridades civiles, en la provincia de Caracas, durante el siglo XVIII. Algunos aspiraban a distintos niveles de autonomía, mientras otros buscaban la preciada carta de libertad. Estos expedientes, aunque mediados por los protocolos de la ley, sugieren que estos agentes sociales articularon y abogaron por ideas modernas de derechos, libertad y membresía en sus comunidades, desde antes que estas ideas cobraran significado en el mundo francés y atlántico. Este ensayo analiza los conceptos articulados por estos litigantes y argumenta por la inclusión y el reconocimiento de este aspecto de la modernidad colonial venezolana.

Palabras clave: Esclavizados, esclavos, modernidad, libertad, mundo atlántico.

1. Introducción

El 2 de agosto de 1776, Facunda Calanches, mujer esclavizada, se presentó ante las autoridades en el pueblo de Turmero (provincia de Caracas) y pidió ayuda a fin de que se cumplieran las previsiones que su dueña Caetana Calanches había establecido en su testamento.¹ Caetana había estipulado que tras su muerte se vendieran cada una de sus esclavas y que a cada una se le diera cincuenta pesos. Facunda presentó una certificación firmada por el teniente del pueblo de Turmero, avalando lo establecido en el testamento y su solicitud y explicó que la razón por la que su venta no se había completado era por el elevado precio de trescientos pesos que los herederos de Caetana pedían por ella, cuando en realidad ella no valía más de “cien pesos por las enfermedades que padezco como el mal de Loanda, reuma Galica, y dormirme o ponerme inmóvil todo el lado derecho, a más de haber parido y criado nueve hijos” (AAHN. *Ibíd.* Folio 1). Facunda pidió ser evaluada por profesores de medicina y peritos autorizados para que reconsideraran y ajustaran su precio. Ella por su parte nombró a don Antonio Juan Maldonado, para que la evaluara e interviniera a su favor. El examen fue llevado a cabo por don Lorenzo Campins, quien la describió como de treinta y seis años, corroboró la lista de los males que Facunda había enumerado y le sumó otras dolencias. Ante este reconocimiento, la sugerencia de Maldonado y las negociaciones con los herederos de Caetana, las autoridades concluyeron que su valor era de cien pesos (AAHN. *Ibíd.* Folio 4, 4v, y 5).

Una vez completado este paso, Facunda compareció nuevamente y explicó cómo una de las esclavas de Caetana era su hermana y cómo ella sí había sido vendida, pero había fallecido antes de recibir los cincuenta pesos que le correspondía. Facunda explicó cómo ante esta situación su madre, aun viviente, era la única que por ley tenía derecho de heredar ese dinero, por lo que Facunda hizo arreglos para que su madre bajo juramento ante las autoridades le donara los cincuenta pesos de la hermana fallecida, con los que logró completar los cien pesos que necesitaba para comprar su libertad (AAHN. *Ibíd.* Folio 10 v).

El contenido de este litigio muestra cómo para la segunda mitad del siglo dieciocho, los esclavizados y esclavizadas estaban usando el recurso de la ley para lograr diferentes niveles de autonomía y en algunos casos, obtener la preciada carta de libertad. Aun cuando estos

¹ Archivo Academia Nacional de Historia (De ahora en adelante AAHN, seguidas por el número del folio). Sección Civiles, Tema Esclavos, 6-2384-3, Folios 10. Año 1776. Folio 1.

litigios fueron mediados por los protocolos de la ley, la intervención del escribano, y en muchos casos la interlocución del síndico procurador general, representan documentos que permiten explorar los imaginarios políticos de estos agentes sociales.² Sabemos que por lo menos novecientos cincuenta personas esclavizadas demandaron a sus dueños, en la provincia y ciudad de Caracas, durante la segunda mitad del siglo dieciocho y primera década del diecinueve, con el fin de mejorar sus calidades de vida (Dávila Mendoza). Sin embargo, son escasos los trabajos que han considerado las actuaciones de estos agentes sociales como relevantes a las ideologías políticas modernas de la región que hoy conforma Venezuela (Acosta Saignés, Ramos Guédez, Herrera Salas, Dávila Mendoza, Soriano, Gómez).

La historiografía nacional venezolana y la literatura nacionalista, enamorada de la narrativa patriótica independentista, de los padres de la patria y cegada por las subjetividades discriminatorias de la élite colonial y la violencia silenciadora del archivo, ha descartado casi a priori, la posibilidad de que sujetos *subalternizados* hayan podido contribuir con el desarrollo de las ideas de derechos, libertad y pertenencia (o ciudadanía), elementos comúnmente asociados con los logros de una supuesta modernidad occidental.³ La mayor parte de la historia nacional sigue considerando que los aportes ideológicos de las postrimerías del siglo dieciocho y del principio del diecinueve, centradas en torno a los procesos independentistas, provinieron exclusivamente de hombres letrados, en su mayoría miembros del sector de la élite, con la excepción de los pardos beneméritos, quienes para entonces también aspiraban a formar parte del sector de la élite (Pino Iturrieta, Langue, Altez).⁴ Los individuos esclavizados por lo general figuran como ignorantes y ajenos de los aconteceres políticos, seguidores de los realistas o del lenguaje de los héroes patriotas, pero carentes del entendimiento de lo que

² El síndico procurador general era una autoridad civil, ejercida voluntariamente por un hombre de la élite, por el espacio de un año y una de sus funciones era la de representar a los esclavizados frente a las autoridades, ya que éstos carecían de persona jurídica y del derecho de presentarse ante las autoridades civiles sin autorización escrita de sus dueños.

³ Se propone la utilización del término *subalternizado* en vez de *subalterno*, para subrayar la imposición de dicha condición de dominación sobre los individuos reconocidos como tal.

⁴ El término *pardo* se usaba durante el siglo XVIII para describir individuos descendientes de africanos y europeos, al parecer con un fenotipo de aparente predominio europeo. En la historiografía venezolanista se denominan pardos beneméritos a aquellos que habían logrado alcanzar cierta fortuna y estatus socio-económico y aspiraban a la igualdad de derechos con los europeos y sus descendientes.

acontecía (Altez, Hanchard, Uslar-Pietri, Vallenilla Lanz). Percepción que resulta un tanto curiosa si se considera que la apatía inicial ante los procesos independentistas, por parte de muchos esclavizados, se debió a que ellos tenían bien claro que dicho llamado provenía de los mantuanos, los que habían sido sus dueños y amos, causantes de su condición servil (Altez).⁵

En este ensayo se explora el imaginario político moderno de las mujeres esclavizadas a través del litigio presentado por Facunda Calanches. En el ensayo se cuestiona la visión occidentalista de la modernidad que tiende a considerar a las ideas de derechos, libertad y ciudadanía, como exclusivas del mundo europeo (Coronil). Para ello exploramos algunos de los procesos silenciadores de la historia. Por ejemplo, el silencio fundacional de las narrativas occidentalistas (Coronil), que pretende callar el hecho de que la esclavitud fue uno de los elementos intrínsecos de la modernidad, la que precisamente conllevó a que los individuos carentes de derechos estuvieran entre los idealistas y pioneros de las nociones de derechos, libertad y membresía, ideas centrales de la modernidad. Este ensayo hace un reconocimiento del aporte que hicieron específicamente las mujeres afro-descendientes, negras, morenas, mulatas, a los ideales de la modernidad. Por último, hacemos una muy breve referencia a la evolución de estos silencios en la subjetividad colectiva y en el concepto de la venezolanidad y sus secuelas en relación a las narrativas devaluantes del significado político de la Revolución haitiana y su relación con la gesta emancipadora bolivariana, como evento clave y fundamental pero descartado de la modernidad venezolana (Fischer).

2. Esclavitud, modernidades y silencios

Aun cuando las ideologías del fin del medioevo ibérico establecieron a los infieles a la fe católica como enemigos de la corona, justificando el secuestro y la esclavización de millones de africanos (De Sandoval; Blumenthal), no podemos negar que la sistematización de la compra, marcado (*carimbo*) y venta de estos seres humanos, así como la estimación y cuantificación del trabajo forzoso necesario para mantener los niveles de producción y de lucro que devengaron los dueños de esclavos, las autoridades y las monarquías fueron elementos constitutivos y convenientemente silenciados, de la tan celebrada modernidad occidental.

⁵ El término *mantuano* se usaba en la colonia caraqueña para describir a los miembros de la élite, debido a las mantas que sólo las mujeres de este grupo social podían usar para cubrirse como símbolo de recato y honor.

Los niveles de violencia, comercio e industrialización que emergieron de esta maquinaria esclavista contra africanos y sus descendientes marcó una gran diferencia entre la opresión experimentada por los siervos del feudalismo medieval europeo, y los procesos racializadores vividos por los africanos y sus descendientes esclavizados y libres (Hanchard). La violencia implícita y explícita de la esclavitud impulsó a los individuos esclavizados y libres a visualizar y plantear propuestas paralelamente modernas que les permitieran a no sólo aspirar, sino también negociar y disputar niveles de autonomía y dignidad dentro de las sociedades esclavistas. Las estrategias desarrolladas fueron múltiples, los litigios representaron una de las escasas vías legales de negociación.

Michel-Rolph Trouillot explica cómo la creación de las historiografías nacionales silencia los aportes de los sujetos considerados carentes de poder, razón por su ausencia de las páginas protagónicas de la historia (Trouillot). Reconocer estos litigios y propuestas como del orden político requiere una lectura del pasado disociada de la percepción de que representaban desobediencia, altivez, e ingratitud, como solían quejarse los dueños. Requiere cuestionar y romper con el persistente esquema del “Pobre Negro” (Gallegos) y considerar al esclavizado no sólo como víctima sumisa, agradecida y conforme con su situación, sino como un actor social que siempre buscó mejorar su condición de vida. Una lectura que busque entre los intersticios de las escasas voces rescatables, que se interese por las subjetividades de estos hombres y mujeres fuera del contexto y en contraposición a los discursos legales, cartas o proclamas, que por lo general buscaban controlarlos.

Consideramos que aun cuando los elementos culturales, estéticos y éticos afro-diaspóricos pueden considerarse como una contracultura de la modernidad en el mundo anglo-sajón (Gilroy), en el caso hispano-caribeño, hispano-pacífico, luso-americano y gran parte del mundo Atlántico, la modernidad debe ser entendida como el resultado de una dialéctica entre las penurias del sistema esclavista y la búsqueda de los individuos esclavizados por mantener su dignidad. Sólo un método de esta índole permitirá una lectura de la modernidad capaz de reconocer la validez de las aspiraciones de mujeres como Facunda, independientemente de que sus planteamientos no hicieran alusión directa a las nociones de derechos, libertad y ciudadanía. Sólo este tipo de lectura permitirá reconocer otros tipos de aportes intelectuales, lo que sin duda ayudará a reconocer y corregir algunas de las raíces de las

inequidades y resentimientos que plagan la sociedad venezolana hasta el presente.

3. Imaginario político de las sujetos esclavizadas

Para la segunda mitad del siglo dieciocho la población de la provincia de Caracas albergaba una mayoría de habitantes de descendencia africana, la mayoría de ellos libres. Se ha estimado que el sesenta por ciento de los esclavizados lo constituían mujeres en la ciudad de Caracas (Lombardi), por lo que probablemente era común verlas transitar las calles de Caracas. En principio, asumidas como carentes de honor por su fenotipo, su condición servil y el supuesto elevado número de hijos ilegítimos, estas mujeres tenían la obligación de transitar por las calles, ir a los mercados, buscar agua, lavar ropa, desechar la basura, o llevar a cabo cualquier otra diligencia que sus dueño/as les exigían. Si bien es cierto que esta movilidad atentaba aún más contra su asumida falta de moral, también es cierto que les ofrecía la posibilidad de establecer una red de apoyo, amigos, padrinos, madrinas, amantes, etc. Las evidencias de muchas de las acciones políticas desarrolladas por actores políticos afro-descendientes a través del tiempo, evidencia que acciones como la de Facunda, lejos de ser estrategias individuales, mas bien conformaron respuestas comunitarias a situaciones comunes (Hanchard, Cowling). Muy probablemente esta fue la vía por la cual Facunda aprendió sobre los procedimientos legales, los documentos y el protocolo necesario para obtener la asistencia de las autoridades civiles. Sabemos que el número de hombres y mujeres esclavizadas en la ciudad y provincia de Caracas que usaron la ley se incrementó durante la segunda mitad del siglo dieciocho (Dávila Mendoza). Ello pudo ser consecuencia de la llegada de un mayor número de esclavizados desde el interior a la provincia y ciudad de Caracas, como consecuencia de la caída en la producción cacaotera de la región de Barlovento y como resultado de la promulgación de la “Instrucción sobre el trato, educación y gobierno de los esclavos” emitida por el Rey en 1789 (Lombardi, Ferry, Waldron, Dávila Mendoza).

El caso sugiere que Facunda había sido examinada anteriormente por médicos, razón por la que conocía la lista de sus enfermedades y cómo éstas afectaban su precio. Es muy probable que Facunda no supiera ni leer ni escribir, pero, sin embargo, esto no descalificó su capacidad intelectual y creativa. Por el contrario, su litigio señala que era una mujer inteligente y capaz de concebir, preparar y negociar

su condición esclavizada. Nunca sabremos el tiempo y la energía que le llevó prepararse para el litigio, tampoco las condiciones bajo las cuales su hermana fue vendida, ni mucho menos cómo falleció; esa información era irrelevante para las autoridades. Sin embargo, lo narrado nos permite apreciar que la distancia física entre Turmero y Maracay (donde habían llevado a su hermana) no mermó la cercanía emocional, el cariño, ni la comunicación entre ella, su madre y su hermana, al punto que Facunda sabía que su hermana había fallecido sin recibir los cincuenta pesos.

Si bien es cierto que Facunda en su demanda no argumentó en favor de la abolición, ni de la igualdad, no podemos dejar de reconocer que su demanda representaba el deseo compartido por muchos por la preciada libertad. La ausencia de alegatos directos en los archivos sobre derechos, libertad, e igualdad, por parte de estos agentes sociales no puede leerse como conformidad, ni indicios de un buen trato por parte de su dueña, sino más bien como el reflejo de la violencia estructural, sistémica y silenciadora de la sociedad esclavista (Fuentes). Lamentablemente, las limitaciones de las autoridades y los intereses de los miembros de la élite les impedían reconocer estas aspiraciones como del orden político.

Un ejemplo de estas limitaciones ocurrió en la ciudad de Coro, en 1760 cuando Gerónima Garcés, una mulata libre, fue a misa llevando una manta con puntas (encajes) y años más tarde, en 1778, cuando otras mulatas libres llevaron tapetes a la iglesia para no ensuciar sus vestidos. Pedro Chirinos, miembro del Cabildo de esa ciudad y encargado de llevar a cabo las averiguaciones del caso de los tapetes, tildó la conducta de *mulatismo* y alegó que la tendencia de estas mujeres de violar las leyes y usar ropa de distinción, reservada para las mujeres del sector de la élite, representaban unas “guerras intestinas,” a través de la cual estas mujeres buscaban “purificar” lo negro de Guinea, lo que atentaba contra la tranquilidad de la provincia.⁶

Se sabe que más la mitad de los litigantes contra los/las dueños/as de esclavos en Hispanoamérica fueron mujeres (McKinley, Arrelucea Barrantes), sin embargo, hasta el momento son muy pocos los autores que las reconocen como agentes de cambio social (Premo, Cowling, Díaz).⁷ La discrepancia entre el imaginario político de las esclavizadas

⁶ Archivo General de la Nación. Sección Diversos, Tomo XLV. Folio 8 verso, 9, 11.

⁷ En su trabajo *Fractional Freedoms*, McKinley muestra cómo por lo menos 1500 mujeres utilizaron los tribunales eclesiásticos en la Lima del siglo XVII para denunciar sus quejas contra los maltratos de sus dueños/as. Cowling muestra cómo las demandas de mujeres por sus hijas/os y los que estaban por nacer influyeron las leyes de

y las narrativas oficiales sobre los orígenes de la modernidad derivan de las secuelas de los procesos silenciadores de la historia que han privilegiado la percepción de una modernidad de “progreso” basada en un discurso civilizador colonial, desconectado de la violencia y las dinámicas de poder que siguen imperando hasta el presente (Hanchard). Dicha brecha se remonta a un largo proceso que se inició a finales del siglo XV, en donde las autoridades ibéricas catalogaron a los primeros africanos esclavizados como “bozales” ante el hecho de que éstos desconocían la religión católica, las culturas, e idiomas europeos (Blumenthal).

Trescientos años esclavizando y “bozalizando” africanos y a sus descendientes, a pesar de que con el tiempo éstos pasaban a ser ladinos, condicionó a las autoridades y a muchos otros a pensar en las y los esclavizados metafóricamente mudos, carentes de intelecto, e incapaces de contribuir con las ideologías políticas de las sociedades (Wheat). Este marco de violencia y silencio contextualizó la vida, el imaginario político y las negociaciones de Facunda y la de muchas otras, como políticamente insignificante, en comparación con los edictos, proclamas, bandos, documentación privilegiada en aquel entonces y en la actualidad.

4. Caos, miedo y más silencios

El mantenimiento de la esclavitud requirió que las autoridades reciclaran una y otra vez el discurso bozalizante de las supuestas carencias de honor, dignidad e intelecto, de hombres y mujeres esclavizadas. Es probable que algunos lo hayan cuestionado, pero mayor era el temor a perder el control y el dominio de estos individuos, tal y como lo percibía Chirinos en la ciudad de Coro. Sin duda este temor se agudizó a raíz de la sacudida que produjo la Revolución Francesa en 1789, con las propuestas “Liberté, Égalité, y Fraternité” y la declaración de Los Derechos del Hombre (Gómez, Soriano), episodio reconocido como central en el advenimiento de la modernidad.

La corona española hizo todo lo posible por evitar la diseminación de la información concerniente. El miedo se convirtió en terror cuando un esclavizado letrado, Dutty Boukman, junto con muchos más se aliaron y en agosto de 1791, dieron inicio a la primera fase de lo que luego se convertiría en la Revolución haitiana. Es importante señalar que en

vientres libres en la Cuba y Brasil decimonónica. Por su parte, Premo muestra cómo la estandarización de las prácticas jurídicas en Hispanoamérica e Iberia se debe en gran parte a las múltiples negociaciones e intervenciones de plebeyos ante las autoridades a través de los siglos XVII y XVIII.

1757 el cimarrón Makandal organizó una gran rebelión en St. Domingue la cual fue controlada al cabo de un par de años por las autoridades francesas. La Revolución haitiana no se inspiró en la francesa como muchos han erróneamente asumido. De manera curiosa, la monarquía y sus autoridades temían que las noticias sobre estos eventos y no las condiciones subhumanas de la esclavitud pudieran inducir a los individuos esclavizados a “pensar” en rebeliones. Los rumores de los eventos en St. Domingue o Guarico, como también se la conocía en el mundo hispanoparlante, se propagaron a través de todo el mundo Atlántico (Scott). Estas noticias generaron un alto nivel de paranoia y ansiedad en las autoridades y miembros de la élite, quienes temieron que los y las afro-descendientes esclavizados y libres tomaran medidas similares (Gómez, Soriano). Las solicitudes a la corona de algunos pardos beneméritos pidiendo la eliminación de la condición de pardo y la respuesta favorable de la corona española a través de la extensión de las gracias al sacar, sumada a la rebelión en la ciudad de Coro, liderada por José Leonardo Chirinos y José Caridad González (ambos libres) en 1795, exacerbó aun más los niveles de terror y ansiedad, fomentado entre las autoridades y miembros de la élite la lectura de los grupos de descendencia africana como de alta peligrosidad (Gómez, Soriano).

Por ejemplo, Soriano muestra cómo las autoridades erróneamente asumieron que un grupo de cimarrones arrestados en la región de Barlovento en 1795, habían huido para organizar rebeliones, inspirados por la Revolución haitiana. En el interrogatorio éstos explicaron que habían huido debido a la violencia física, el hambre, el maltrato y los abusos sexuales que habían sufrido, entre otros (Soriano). Las autoridades, incapacitadas para concebir los anhelos de dignidad que albergaban los esclavizados, pidieron a los dueños que les ofrecieran un “mejor trato” a sus esclavizados, para que estos estuvieran “contentos.”

Nada debió ser mas alarmante para las monarquías, autoridades y dueños de esclavizados en el mundo atlántico que la noticia de la victoria de Jean-Jacques Dessalines en Vertières el 18 de noviembre de 1803 y la declaración de la independencia de la República de Haití el primero de enero de 1804. De pronto los considerados carentes de intelecto e incapaces de pensar se habían organizado y vencido al ejército más poderoso de Napoleón Bonaparte. Una doble ruina económica, la pérdida de la colonia más productiva del mundo atlántico y dos años de guerra infructuosa buscando re-esclavizar a los africanos en St. Domingue, obligaron a Napoleón a vender el territorio de Luisiana a Estados Unidos. Queda la interrogante de si la invasión de Napoleón a

la península ibérica en 1808 pudo tener alguna relación con su deseo de invadir Haití, a través de la región oriental de isla La Española.⁸

El caos político llegó a su cénit cuando las fuerzas napoleónicas invadieron la península ibérica y secuestraron a su monarca. Como sabemos esta crisis generó una primera reacción autónoma en Caracas, en apoyo a Fernando VII el 19 de abril de 1810, la que junto a los sucesos en Iberia conllevó un año más tarde a las proclamas independentistas en Venezuela y Argentina, a las que siguieron el resto de Latinoamérica. En el proceso del clamor independentista, del rechazo por la monarquía española, nuestros héroes letrados muy al tanto de lo que acontecía en el mundo francés optaron por acobijarse con los escritos de la intelectualidad reconocida como europea y francesa, los héroes letrados no podían considerar y menos reconocer que las propuestas e ideologías de libertad habían sido reclamadas por sus propios esclavizados y ejecutadas por el Caribe africano-francés que representaba Haití y su revolución. Es de hacer notar que, para enero de 1804, Haití estaba conformada por más de un sesenta por ciento de africanos y que muchas de las firmas del acta de independencia haitiana fueron provinieron de africanos (Pierre).

5. Imaginarios políticos, lo africano-caribeño

Si bien es cierto que la revolución haitiana y su alcance fue única, ésta sin duda alguna representó la suma de todas las aspiraciones de los esclavizados del hemisferio americano. La noticia del éxito de la revolución haitiana, la república negra por decreto, sus próceres, rey, emperador y presidente circuló por todo el hemisferio, generando una ola de rebeliones aludiendo al logro y al anhelado apoyo de Haití (Scott; Childs, Reis, Ferrer, Gómez, Soriano). Ni el precursor de la independencia Francisco de Miranda en 1806, ni el Libertador Simón Bolívar en 1810-12 reconocieron públicamente el significado de la visión del experimento político que representaba Haití. Y esto a pesar de que Miranda pasó varios meses en Haití entre 1805 y 1806, mientras recibía ayuda del presidente Alexandre Pétion y trataba de conseguir el apoyo de Inglaterra para su fallida invasión de 1806

⁸ Esta parte de la isla había sido cedida por España a Francia en 1795 en el tratado de Basilea y, a pesar de que Toussaint L'Ouverture había tomado este territorio en nombre de Francia, este proceso nunca se completó del todo. Sin embargo, por varios años tras declarada la independencia de Haití, militares franceses establecieron base en la región norte y no sólo trataron de retomar a St. Domingue, sino que también orquestaron el secuestro y esclavización de niños haitianos (Pierre).

(Dalencourt). Y años más tarde fue el mismo presidente Pétion quien acogió a Simón Bolívar cuando “abandonado por el mundo entero” (Verna) y a escasas semanas tras haber sobrevivido a un atentado contra su vida en Jamaica, llegó a Haití el 24 de diciembre de 1815. Allí estuvo meses, organizando la primera expedición de los Cayos, la que partió a finales de marzo de 1816. Dentro de los preparativos para esta primera expedición de los Cayos, Pétion le dio a Bolívar armas, municiones, una imprenta y compartió con éste estrategias militares. Tras esta fallida empresa, Bolívar regresó meses después a Haití donde preparó, nuevamente con la ayuda de Pétion, la segunda expedición de los Cayos a la que se le sumaron varios africanos-haitianos, quienes viajaron, desembarcaron y lucharon con Bolívar en Venezuela (Verna).

Para cuando nuestros grandes héroes se comprometieron por la independencia de Venezuela, miles de esclavizados y esclavizadas como Facunda llevaban siglos debatiendo ante las autoridades y sus dueños el derecho a una vida digna (McKinley). Si bien es cierto que los y las esclavizadas litigantes no hicieron alusiones a la independencia de la corona española, es importante reconocer que muchos habían establecido comunidades de cimarrones (también conocidas como cumbes, rochelas, palenques, quilombos, etc.). Aun cuando ninguna de las comunidades establecidas en el territorio de Venezuela logró obtener reconocimiento oficial por parte de las autoridades, como ocurrió en México, Panamá, Colombia, Ecuador, Jamaica, Surinam y Brasil, nos atrevemos a argumentar que debemos comenzar a leer estos enclaves políticos como pioneros de posibilidades de autonomía política. La limitación de los héroes de reconocer el lenguaje de los y las esclavizadas como del orden político desautorizó su rol en la formación de la república y del estado-nación, lo que definió a unos como héroes y padres de la patria y excluyó a otros como seguidores ajenos a las ideas y debates políticos.

Sin embargo, la historia oficial ofrece oportunidades de cuestionar este paradigma, por ejemplo, ¿cuál pudo ser la razón por la que esclavizados y libertos en Curiepe se ensañaron contra patriotas y realistas en 1806, durante el primer intento independentista de Francisco de Miranda? (Dalencour). ¿Habría que preguntarse si éstos eran dueños de esclavos, haciendas y plantaciones? En este caso, aprovechar la incertidumbre creada por Miranda para atacar a los amos, sería una estrategia para huir. Esta lectura cambiaría la descripción de los esclavizados como “ni hombres, ni cosas, ni animales, llenos de impulsos primitivos,” como quedó cincelada en la novela *Las Lanzas Coloradas*

de Arturo Uslar Pietri, o como sedientos de combate sin entendimiento ni razón, tal como plantea Laureano Vallenilla Lanz en *Cesarismo democrático*. Los esclavizados no siguieron el lenguaje libertario de los héroes independentistas, como lo sugieren algunos (Blanchard), por el contrario, ellos/as lo venían usando desde hacía varios siglos. Fueron los héroes que probablemente sin darse cuenta adoptaron ese lenguaje para reclamar la independencia.⁹ La incapacidad de leer y el miedo al imaginario político africano-afro-descendiente plasmado en Haití conllevó a que héroes letrados abrazaran las letras consideradas exclusivamente provenientes de la Francia metropolitana y no desconociendo la praxis africana-caribeña-francesa, a pesar de que ésta los había nutrido varias veces en el proceso.

6. Narrativas, poder e Hispanidad

Este silencio permitió que los héroes y los miembros de la élite pudieran mantener el poder y sus privilegios. Crearon narrativas de un republicanismo y una modernidad racional, curiosamente ligada a una religiosidad católica y europea, alejado del republicanismo haitiano y de una religiosidad africana/afro-descendiente (Voudou), los que a su vez fueron aislados y descartados como pre-modernos. De forma similar crearon una narrativa popular en torno a una supuesta ética de trabajo del colonizador español que llegó al continente americano, ocultando que la idiosincrasia española tanto ibérica como hispanoamericana albergaba un gran desprecio por los trabajos manuales, a tal punto que el Rey Carlos III, en la España Borbónica, tras varias solicitudes de artesanos y miembros del clero, publicó en 1783, una cédula estipulando que las artes útiles como ser sastre, curtidor, zapatero, carpintero, etc. fuesen consideradas honestas y honorables (Callahan).

Si bien es cierto que Bolívar en su discurso de Angostura, en febrero de 1819, alude casi al final que “la esclavitud rompió sus grillos y Venezuela se ha visto rodeada de nuevos hijos”, por otra parte, al principio del mismo discurso, en su descripción de la identidad americana, claramente estableció que: “no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos” (Bolívar). Esta afirmación sugiere que en su mente y en la de muchos, el concepto de ciudadanía vislumbrado no incluía a los nuevos hijos afro-descendientes. Por el contrario, Bolívar fue uno de los que más se oponía a lo que él llamaba

⁹ En su documento *La Carta de Jamaica*, Simón Bolívar usa el lenguaje de la esclavitud para explicar la relación entre España e Hispanoamérica.

la *pardocracia*, lo que manifestó, a través de sus alusiones al respecto y los fusilamientos del general en jefe Manuel Piar en octubre de 1817, en Venezuela y del general José Padilla en octubre de 1828, en Colombia, dos militares que lucharon a su lado y lo apoyaron hasta el último momento (Helg). El orgullo de la herencia africana de estos militares al parecer no cabía en la identidad vislumbrada por Bolívar y la conceptualizadas luego como hispanidad.

Bolívar fue criado y amamantado por mujeres esclavizadas, las que también pudieron ser fuente de inspiración de sus ideas (Herrera Salas, Ramos Guédez), lamentablemente ni ellas, ni las demandas legales presentadas por esclavizadas, ni su amistad con Pétion (Verna), ni la ayuda que recibió de Haití le ayudó a reconocer el imaginario político africano-caribeño-francés. Tal vez resultaba riesgoso reconocer abiertamente a la República negra de Haití, precisamente por ser entonces el único experimento político que buscaba implementar una democracia real (Dubois, Ferrer).

Tras la independencia, los gritos recurrentes de “muerte a los blancos” (Matthews) que se escucharon en muchas de las revueltas del siglo diecinueve y el hecho de que la esclavitud no fue abolida sino hasta 1854, evidencia que las secuelas de la colonia truncaron las aspiraciones de muchos. Los procesos políticos y las dinámicas de poder decimonónicas reforzaron las narrativas racializadoras, lo que generó el concepto del mestizaje. Aun cuando en un principio éste prometía un discurso incluyente, más bien sirvió para disfrazar las políticas migratorias blanqueadoras (Andrews), ocultar la persistencia de la discriminación anti-africana y anti-negro, invisibilizar a los y las afro-descendientes, al mismo tiempo que buscó borrar el componente indígena del anhelado modelo de identidad venezolana, tal y como lo expresa Rómulo Gallegos en su obra fundacional *Doña Bárbara*.

7. Conclusiones

Las experiencias modernizantes de África, el Caribe y Europa no pueden ser consideradas, ni mucho menos estudiadas, aisladas unas de la otras, especialmente en Venezuela. La modernidad emergió de un proceso singular de configuración político, intelectual, de extensión transcontinental dentro de los procesos sociales, económicos y culturales que se dieron a ambos lados del Atlántico y consideramos se extendieron a varias regiones del Pacífico suramericano, lo que a su vez dio lugar a una matriz ideológica, política, histórica inseparable. Si bien es cierto que las experiencias culturales fueron y siguen siendo

diversas, en el caso de Venezuela, la propuesta de una Afro-modernidad separada (Hanchard) de la venezolanidad, tal vez pueda ser útil mientras se alcance su reconocimiento y se cultive el orgullo como parte integral de la identidad nacional. Sin embargo, ante la profunda e incommensurable crisis que confronta el país actualmente, ese ensayo hace un llamado a todas las posiciones políticas empiecen a reflexionar y cuestionar las secuelas heredadas de la colonia, las narrativas de la historia oficial y el rol excluyente del mestizaje. Un proceso que inicie el reconocimiento e inclusión de los aportes del imaginario político de las y los africanos y afro-descendientes y que ayude a purgar las patologías sistémicas que sostienen la discriminación racial en la sociedad venezolana y nos permita avanzar hacia un nuevo concepto inclusivo de la venezolanidad.

Obras citadas

Fuentes Primarias

Archivo de la Academia Nacional de la Historia, Sección Civiles, Tema Esclavos, 6-2384-3, Folios 10. Año 1776.

Archivo General de la Nación. Sección Diversos, Tomo XLV.

Bolívar, Simón. Documento 3589. *Discurso de Angostura*, pronunciado por el libertador Simón Bolívar el 15 de febrero de 1819, en el acto de instalación del segundo congreso de Venezuela. <<http://www.archivodellibertador.gob.ve/escritos/buscador/spip.php?article9987>>.

Obras citadas

Acosta Saignés, Miguel. *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. La Habana: Casa de las Américas. Serie Colección nuestros países, Estudios. 3era edición. 1987.

Altez, Rogelio. *Desastre, independencia y transformación: Venezuela y la primera República en 1812*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. 2015.

Andrew, George Reid. *Afro-Latin America, 1800-2000*. New York: Oxford, University Press. 2004.

Arrelucea Barrantes. Maribel. *Replanteando la esclavitud: estudios de etnicidad y género en Lima borbónica*. Lima: CEDET, Centro de Desarrollo Étnico. Serie Mano Negra, 2. 2009.

- Blanchard, Peter. *Under the Flags of Freedom: Slave Soldiers and the Wars of Independence in Spanish South America*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press. 2008.
- Blumenthal, Debra. *Enemies & Familiars; Slavery and Mastery in Fifteenth-Century Valencia*. Ithaca: Cornell University Press. 2009.
- Callahan, William J. "La estimación del trabajo manual en la España del siglo XVIII." Santiago de Chile: *Revista Chilena de Historia y Geografía*. No. 132. 59-72. 1964.
- Childs, Matt D. *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle Against Atlantic Slavery*. Durham: The University of North Carolina Press. 2006.
- Coronil, Fernando. "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo." *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: Sur-Sur. CLASCO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 87-111. 2000.
- Coronil, Fernando. "Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories." *Cultural Anthropology*. 11, No. 1. 1996.
- Cowling, Camillia. *Conceiving Freedom; Women of Color, Gender, and the Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 2013.
- Dalencourt François. *Francisco de Miranda et Alexandre Pétion, L'Expedition de Miranda, Le premier Effort de la Libération Hispano-Américaine, Le Premier Vagissement Du Panaméricanisme*. Paris: Librairie Berger-Levrault. 1955.
- Dávila Mendoza, Dora. *La Sociedad esclava en la Provincia de Venezuela, 1790-1800* (Solicitudes de libertad-Selección documental). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. 2009.
- . *Agentes de su libertad; esclavos, sujetos y discursos en un Caribe que cambia (1790-1800)*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. 2010.
- De Sandoval, Alonso S. J. *Treatise on Slavery, Selections from De instaurada Aethiopum salute*. 1627. Edited and Translated, with and Introduction by Nicole von Germeten. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc. 2008.
- Díaz, Arlene. *Female Citizens, Patriarchs, and the Law in Venezuela, 1786-1904*. Lincoln: University of Nebraska Press. 2004.
- Dubois, Laurent. *Avengers of the New World; the Story of the Haitian Revolution*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 2004.

- Ferrer, Ada. *Freedom's Mirror: Cuba and Haiti in the Age of Revolution*. New York: Cambridge University Press. 2014.
- Ferry, Robert J. *The Colonial Elite of Early Caracas; Formation & Crisis 1567-1767*. Berkeley: University of California Press. 1989.
- Fischer, Sibylle. *Modernity Disavowed; Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Durham: Duke University Press. 2004.
- Fuentes, Marisa J. *Dispossessed Lives; Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2016.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. <<https://vivelatinoamerica.files.wordpress.com/2015/07/gallegos-romulo-doc3b1a-barbara.pdf>>. 1929.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge Harvard University Press. 1993.
- Gómez, Alejandro J. *Le spectre de la Révolution Noire; L'Impact de la Révolution Haïtienne dans le Monde Atlantique, 1790-1886*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2013.
- Hanchard, Michael. "Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora." *Public Culture*. 11.1. (1999): 245-268.
- Helg, Aline. *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 2004.
- Herrera Salas, Jesús María. *De cómo Europa se apropió de la leche de las madres africanas en el Caribe. Un ensayo sobre "barbarie" y "civilización"*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos. 2005.
- Herrera Salas, Jesús María. *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana; la cultural del poder y el poder de la cultura*. Valencia: Vadell Hermanos Editores, C.A. 2003.
- Lombardi, John. *People and Places in Colonial Venezuela*. Bloomington: Indiana University Press. 1976.
- McKinley, Michelle A. *Fractional Freedoms: Slavery, Intimacy, and Legal Mobilization in Colonial Lima, 1600-1700*. New York: Cambridge University Press. 2016.
- Matthews, Robert Paul. *Violencia rural en Venezuela, 1840-1858: antecedentes de la Guerra Federal*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1977.
- Pierre, Nathalie Frédéric. "The Vessels of Independence...Must Save Itself": *Haitian Statecraft, 1789-1815*. Ph.D. Dissertation. New York University. 2018.

- Pino Iturrieta, Elías. *La mentalidad venezolana de la emancipación, 1810-1812*. 3ra edición. Caracas: Bid & Co. 2007.
- . *Ideas y Mentalidades de Venezuela*. Caracas: Editorial Alfa. 2008.
- Premo, Bianca. *The Enlightenment on Trial; Ordinary Litigants and Colonialism in the Spanish Empire*. New York: Oxford University Press. 2017.
- Ramos Guédez, José Marcial. "Las 'ayas y nodrizas' africanas y sus descendientes: aportes culturales tanto en la Venezuela colonial, como durante el siglo diecinueve." *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* XCII, No. 367: 97-110. 2009.
- Ramos Guédez, José Marcial. *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela Colonial*. Caracas: Aguilar Ediciones. 2001.
- Reis, João. *Slave Rebellion in Brazil: the Muslim Uprising of 1835 in Bahia*. Trans. By Arthur Brakel. Baltimore: John Hopkins Press. 1993.
- Scott, Julius Sherrad. *The Common Wind: Current of Afro-American Communication in the era of the Haitian Revolution*. Ph. D. Dissertation. Duke University. 1986.
- Soriano, María Cristina. *Repercussions of Caribbean Turmoil and Social Conflicts in Venezuela (1790-1810)*. Ph.D. Dissertation, New York University. 2011.
- . "Avoiding the Fate of Haiti': Negotiating Peace in Lat-Colonial Venezuela." *The Specter of Peace; Rethinking Violence and Power in the Colonial Atlantic*. Eds. Michael Goode and John Smolenski. Early American History Series, Vol. 9. Danvers: Brill. 2018.
- Uslar-Pietri, Arturo. *Las Lanzas Coloradas*. Decimosexta Edición. Buenos Aires: Editorial Losada. 1981.
- Vallenilla Lanz, Laureano. *Cesarismo Democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1991.
- Verna, Paul. *Pétion y Bolívar. Una etapa decisiva en la emancipación de Hispanoamérica (1790-1830)*. Tercera Edición Revisada y Aumentada. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República. 1980.
- Waldrón, Kathy. *A Social History of a Primate City: The Case of Caracas 1750-1810*. Ph.D. Dissertation. Indiana University. 1977.
- Wheat, David. *Atlantic Africa and the Spanish Caribbean*. Williamsburg: Chapel Hill, Omohundro Institute of Early American History and Culture. 2016.

Simón Rodríguez y la escuela de primeras letras de la Caracas colonial de finales del siglo XVIII

JUAN JOSÉ ROSALES SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DE INVESTIGACIÓN DE TECNOLOGÍA EXPERIMENTAL YACHAY

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: This paper analyzes the appraisal and proposals for improvement that Simón Rodríguez presents to the City Council of Caracas on May 19, 1794 in a report about the Elementary School of the city. In this report Rodríguez critiques the school model and highlights, among other problems, its backwardness, its low social value and the contempt toward the work of the teachers. Based on his examination of the functioning of the school, he proposes a set of rules and a hierarchical structure for its administration. He also advocates a fair wage for the teacher and the building of one school for each parish of the city. Finally, he demands, with very good arguments, that *pardos* and *morenos* children be included in the educational system, although in a segregated school. Finally, we argue that this late eighteenth century report is a lucid and intelligent exercise of social criticism.

Key words: Simón Rodríguez, education, Venezuela, social criticism, XVIII century.

Resumen: Este trabajo analiza las críticas y propuestas de mejora que Simón Rodríguez presenta ante el Cabildo de Caracas el 19 de mayo de 1794 en un informe sobre la Escuela de Primeras Letras de esa ciudad. En este informe, Rodríguez cuestiona el modelo de escuela y pone en evidencia, entre otros problemas, su atraso, su escasa valoración social y el desprecio del trabajo del maestro de primeras letras. Con base en su examen del funcionamiento de la escuela, propone un conjunto de reglas y una estructura jerárquica para su administración. Propone, igualmente, que se otorgue una justa remuneración al maestro y que se erija una escuela por cada parroquia de la ciudad. Finalmente, solicita, con muy buenos argumentos, la inclusión de los niños pardos y morenos en el sistema escolar, aunque en una escuela segregada. Finalmente, argumentamos que este informe de finales del siglo XVIII es un lúcido e inteligente ejercicio de crítica social.

Palabras clave: Simón Rodríguez, educación, Venezuela, crítica social, siglo XVIII.

A modo de introducción

Designado maestro de primeras letras por el ayuntamiento de la ciudad de Caracas en mayo de 1791, previa recomendación de Guillermo Pelgrón, maestro principal de primeras letras, latinidad y elocuencia, Simón Rodríguez comienza formalmente su magisterio a la edad de 22 años (Rumazo González). ¿Por qué un comienzo formal del magisterio? Porque hay elementos de juicio que permiten conjeturar sobre su actividad magisterial como ayudante, previo al nombramiento. Al respecto, escribe Rumazo González:

Es el inicio legal, para una profesión. Pero el comienzo real se produjo antes, porque Pelgrón laboraba acompañado de ayudantes de quince o dieciséis años. Vale suponer, así, que la recomendación suya ante el cabildo estuvo fundada en lapso de experimentación en que el aspirante se hizo valer ‘por su conducta y habilidad’, según se dijo en la correspondiente sesión (22).

Dos ideas importantes se derivan de esa previa actividad magisterial informal en el sistema de instrucción pública. Primero, que Rodríguez ha de haber contado con una buena formación intelectual para la época, es decir, no se trata de un pulpero o barbero que improvisa como maestro; segundo, que en 1794, año en el que presenta el informe al Ayuntamiento de la ciudad de Caracas, ya cuenta con años de experiencia en el sistema de instrucción pública de la Capitanía General de Venezuela. Es decir, ha tenido tiempo para evaluar el funcionamiento de la instrucción pública en su ciudad natal, ha hecho buenas lecturas y observaciones como para madurar algunas ideas sobre un mejor sistema escolar. El informe, conocido con rótulos como: *Reflexiones sobre los defectos que vician la Escuela de Primeras Letras de Caracas y medio de lograr su reforma por un nuevo establecimiento* o *Reflexiones sobre el estado actual de la Escuela* o *Estado actual de la escuela y nuevo establecimiento de ella*, está dividido en dos partes.

Diagnosis

La primera parte de este informe está compuesta por “seis reparos”. El primero de ellos advierte sobre la poca estima, por no decir el gran desprecio, que recibe la primera escuela por parte de la sociedad caraqueña. ¿Las razones para decir que es infravalorada?: “La limitación a que está reducida y la escasez con que se sostiene”

(Rodríguez 21). No obstante, esta observación o “reparo” se funda en la importancia social de la primera escuela, no en los (re)sentimientos de un maestro.

¿Por qué es tan importante la primera escuela? Porque “todos generalmente la necesitan” (21), y ¿por qué la necesitan? “Porque sin tomar en ellas las primeras luces es el hombre ciego para los demás conocimientos” (21). Como puede notarse, Rodríguez argumenta en forma impecable su primera observación. De algún modo, advierte el gran mal que se oculta en el desprecio a la primera escuela y este mal se puede expresar con la vieja idea que en *Acerca del cielo* (271b) deja caer el Estagirita: “pues por poco que uno se aleje de la verdad [al principio], esa desviación se hace muchísimo mayor a medida que se avanza [...] y por eso lo inicialmente pequeño se convierte al final en algo enorme” (Aristóteles 58). Los errores de formación en los inicios de la vida intelectual y social se hacen grandes en el transcurso de la existencia, el hombre pasa su vida como ciego y, como luego veremos, Rodríguez no piensa en maestros-mesías que hagan ver la luz a los hombres ciegos; sólo en los niños puede obrarse esa clase de milagros y para que esto ocurra hará falta una buena escuela.

¿Qué tarea lleva a cabo la escuela? “Disponer el ánimo de los niños para recibir las mejores impresiones, y hacerlos *capaces* de todas las empresas” (Rodríguez 21, énfasis añadido). Simón Rodríguez piensa en un tipo de escuela y de maestro que excite la sensibilidad y el entendimiento de los niños, que despierte en ellos sentimientos, opiniones, juicios favorables a la empresa de buscar el conocimiento y que los guíe en la forja del carácter. Así debería entenderse la afirmación: “Hacerlos *capaces* de todas las empresas”. Que el educando reciba las mejores impresiones en las primeras etapas de su vida es esencial, pues así se garantiza un tránsito intelectual y moral en la vida en el que la visión se ampliará y será capaz de ver y hacer. No andará a tientas sumido en las tinieblas de la ignorancia. En este punto, y dando crédito a las noticias de su educación por parte de un tío sacerdote, Rodríguez aplica la enseñanza, o advertencia evangélica: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará luminoso; pero si tu ojo está malo, todo tu cuerpo estará a oscuras. Y, si la luz que hay en ti es oscuridad, ¡qué oscuridad habrá!” (Mt. 2, 22-23). A partir de este texto se puede comparar la buena y la mala escuela; en la primera, la luz se hace presente, hay visión auténtica; en la segunda, la escuela llena de tinieblas al niño, quien cargará con esa oscuridad a lo largo de su vida. Aunque se le puede acusar de sostener una visión pesimista

del ser humano, el hecho es que para Rodríguez en la infancia todo se puede hacer, pero en la medida en que se abandona esta etapa de la vida los cambios se tornan más cuesta arriba hasta el punto en que ya no se puede hacer nada con los hombres viejos, salvo tolerarlos. Esta es una perspectiva que desarrollará en su *Crítica de las Providencias del Gobierno*, obra escrita cuarenta y tres años después, en la que dice: “Discúlpenles: no pueden pensar de otro modo. Las impresiones recibidas en la Infancia, son indelebles, si no se rectifican en la Infancia misma ó, cuando mas tarde, en la juventud” (Rodríguez, 554).

Para cerrar el examen de este primer reparo: la sociedad caraqueña no juzga importante el trabajo del maestro, el oficio del educador es visto como algo subalterno y destino de viejos y perdedores.¹ No debe extrañar, entonces, la secular postración de la escuela y el miserable estado de la profesión docente en Hispanoamérica. La escuela y el maestro eran, y siguen siendo, víctimas de un conjunto de ideas heredadas en las que “El trabajo era visto como deshonoroso; únicamente las carreras militar, religiosa, jurídica y burocrática eran ejercicio digno para los bien nacidos” (Salcedo Bastardo 17). Aquella sociedad no fue capaz de darse cuenta de ese error, nada pequeño por cierto, que arrastraba desde el principio y que este filósofo advierte en sus reflexiones.

En el “segundo reparo”: el desconocimiento, en la mayoría de las personas, de la utilidad de la escuela y de la importancia del magisterio, hace que persista el desastroso estado en el que se encuentra el sistema educativo de la Caracas colonial. Rodríguez considera que el estado de abandono, o bien procede de la temeridad, o bien de la ignorancia. Opta el educador y filósofo caraqueño por afirmar que es la ignorancia de la población la causante del desastroso estado del sistema escolar de la Caracas colonial. Ante la disyuntiva entre temeridad e ignorancia, sigue el curso del razonamiento disyuntivo, niega uno de los términos, la temeridad, para afirmar al otro término en la conclusión, es decir, la ignorancia. ¿Dónde está el centro de tan fatal error? En la improvisación, en la demencial creencia de que cualquiera puede enseñar y fundar su propia escuela con sus particulares “métodos de enseñanza”. Personas con ínfima o inexistente formación y capacidad reflexiva asumen la tarea magisterial, como si sólo se tratara de transmitir los contenidos que en su día recibieron. Personas, dice Rodríguez, que en realidad no se formaron en la primera escuela “a quien pertenece la enseñanza perfecta” (Rodríguez 22).

¹ Ésta sería la expresión equivalente a “de baja suerte” (Rodríguez 21), si se atiende al vocabulario actual.

Esa misma ignorancia de la utilidad, mezclada con los prejuicios racistas y de casta, excluye de la primera escuela a artesanos y labradores. Los priva así de la formación inicial adecuada para que puedan progresar en las artes que les son propias y con ello perjudican el progreso de la sociedad que los contiene:

Cada día se dan obras a la prensa por hombres hábiles sobre los descubrimientos que sucesivamente se hacen en la Agricultura y Artes, y éstos circulan en todo el Reino para inteligencia de los que las profesan. Si los que han de estudiar en esto para mejorarlo ignoran los indispensables principios de leer, escribir y contar, jamás harán uso de ellas: estarán siempre en tinieblas en medio de las luces que debían alumbrarlos: no adelantarán un solo paso; y se quejará el Público de verse mal servido pero sin razón (22).

El alegato contra la ignorancia sobre la importancia de la primera escuela involucra, implícitamente, una crítica social. Si se excluye de los conocimientos que se imparten en ella a los que profesan los “oficios viles”,² pues las consecuencias de esa decisión se sentirán en los servicios que requiera la sociedad. En consecuencia, del conocimiento no se debe privar a ningún miembro de la sociedad. Más importante aún es la reflexión sobre el desempeño de las artes mecánicas, de su estado y las posibilidades de avance en Caracas y en toda la provincia. Son dos castas subalternas (“pardos y morenos”) quienes a ellas se aplican, señala Rodríguez, pero “no pueden concurrir” (22) a la escuela de los blancos.³ La escuela es la base de los aprendizajes y los avances en la técnica; Rodríguez desmiente así las ideas que separan conocimiento y técnica. Se necesita un intelecto despierto y en desarrollo para echar adelante las habilidades técnicas, la simple repetición no es dominio técnico. La técnica requiere reflexión. En la ignorancia no se producirá jamás el progreso de las artes mecánicas, de la técnica. En este punto este filósofo piensa como un hombre moderno muy lejos del atraso en el que otros están metidos. Para él, y este asunto estará presente hasta

² Usamos esta expresión para destacar la distinción y separación entre artes liberales (las de trabajo intelectual) y mecánicas (las de trabajo manual), estas últimas consideradas indignas de la nobleza y reservadas para la plebe. Desde la antigüedad clásica en Europa encontramos la discriminación de las artes mecánicas; esa mentalidad estará muy presente en las colonias españolas en América.

³ Llama la atención que no haya escrito “no deben”; no usa este último verbo porque en realidad sí deben asistir a la escuela, inteligentemente ataca la discriminación racista.

el final de sus días, la técnica será un gran aliado para la mejora de la economía y de la calidad de vida en cualquier sociedad.

Rodríguez no rechaza abiertamente los resabios de la hidalguía, pero sí les asesta un duro golpe con su argumentación. Examinemos cómo defiende el derecho de pardos y morenos a recibir instrucción:

¿Qué progreso han de hacer estos hombres, qué emulación han de tener para adelantarse, si advierten el total olvido en que se tiene su instrucción? Yo no creo que sean menos acreedores a ella que los niños blancos. Lo primero porque no están privados de la Sociedad. Y lo segundo porque no habiendo en la Iglesia distinción de calidades para la observancia de la Religión tampoco debe haberla en enseñarla. Si aquellos han de contribuir al bien de la Patria ocupando los empleos políticos y militares, desempeñando el ministerio eclesiástico, etc., éstos han de servirla con sus oficios no menos importantes; y por lo mismo deben ser igualmente atendidos en la primera instrucción. Mejor vistos estarían y menos quejas habría de su conducta si se cuidase de educarlos a una con los blancos aunque separadamente (23).

Para él, los pardos y morenos tienen el mismo derecho (¿deber?) que los niños blancos de asistir a la escuela. En esta argumentación entra en escena, con fuerza, su idea de sociedad. Ésta lo abarca todo y se resiente en su conjunto cuando sus partes están en mal estado; así, la ignorancia de los artesanos afecta la buena marcha de la sociedad. En este mismo orden de ideas, sostiene que los artesanos son tan útiles a la sociedad y a la patria como los oficios más valorados socialmente. La religión es otro de los puntos, ¿Cómo enseñarla a gente que no ha sido instruida? En fin que, para este filósofo de fines del siglo dieciocho la instrucción es ganancia social, es fortalecimiento de la religión y del reino. Pero, Rodríguez va a contracorriente porque, como apunta Rumazo: “El criterio educativo procedente de la Metrópoli era de carácter rudimentario, de manera que las colonias ni aprendieran ni se ilustraran, se frenaba a tiempo todo posible ímpetu en la raíz, o sea en el niño. Sólo una escasísima minoría, con ‘pureza de sangre’, iba a la universidad” (26). Parece que no existe un real interés en formar a los americanos por parte de la Corona y que el interés genuino es la utilidad económica de las colonias. En el caso de la Caracas de Simón Rodríguez, conviene destacar que la creación por parte de Carlos III de lo que se conocerá como la Capitanía General de Venezuela tendrá una motivación fundamentalmente económica.⁴

⁴ Sin negar el abandono y la postración de las colonias españolas en América, es justo destacar que el reinado de Carlos III es también el de gran esplendor de la

A partir de lo vivido en su Caracas natal y de sus experiencias como maestro de primeras letras, Rodríguez acopió suficientes razones para afirmar en 1840 que la Monarquía es “el Gobierno natural de la **IGNORANCIA**” (374, énfasis en el original). Y esto que pide tempranamente para los despreciados en la Caracas colonial del siglo dieciocho, lo defenderá explícitamente en el periodo republicano: “no es *querer saber más que todos* el desear que TODOS sepan lo que no deben ignorar, ni puede ser osadía solicitarlo” (375, énfasis en el original). Este filósofo se atreve a pedir la instrucción para los excluidos de todos los tiempos, de la colonia y de la república, porque ya desde muy temprano concibe la educación, primero: como una necesidad social; y segundo: como un derecho natural de los individuos.

El tercer reparo carga contra la creencia de que cualquiera puede ser maestro de primeras letras y contra la improvisación escolar. Gente con una formación muy escasa y rudimentaria, sin idea de los métodos de enseñanza, se cree hábil para el oficio docente. Cualquiera que “sepa” leer y escribir, esto es, formar caracteres y balbucear palabras puede enseñar a un niño. Es que no tiene nada de complicado, ni de arte ni de ciencia, enseñar a escribir y leer. Por ello, contará la Caracas colonial con tantas “escuelas” y “maestros” como cuantas familias se aventuren a enviar a sus hijos a cualquier casa de vecino. Rodríguez se lamenta y sostiene: “Ah! De qué modo tan distinto pensarían si examinaran cuál es la obligación de un Maestro de Primeras Letras, y el cuidado y delicadeza que deben observarse en dar al hombre las primeras ideas de una cosa” (24).

El cuarto reparo atiende al asunto de la delicada y frágil condición del niño, así como el poco tiempo que se concede a su formación en la primera escuela. Para él, el niño está dotado de “razón informe” (24) y de una voluntad por formar. Es la etapa, dice este filósofo, más difícil del ser humano y le corresponde al maestro hacer su trabajo con éste durante tan delicada etapa y por tan corto tiempo. No se trata sólo de enseñarle contenidos y habilidades esenciales como la ortografía, la aritmética, las buenas maneras (que contarían entre ese “darle las primeras ideas de un cosa”), sino que toca, generalmente al maestro, “rectificar el ánimo y las acciones”, “ilustrarle el entendimiento con conocimientos

Ilustración en España y que durante sus tres décadas como monarca se acometieron reformas y hubo adelantos en distintos ámbitos de la vida de los españoles, reformas y adelantos que, al menos indirectamente, impactaron a los españoles americanos. No menos importantes son los ilustrados españoles que brillan durante este periodo como el gran Melchor Gaspar de Jovellanos a quien, por cierto, se refiere Rodríguez en el *Galeato a Luces y virtudes Sociales*.

útiles”; pero aparejado con estas necesarias y útiles tareas docentes, lamentablemente, el maestro tiene que hacer concesiones poco provechosas como “consultarle el antojo sobre las diversiones, juegos y paseos que apetece” (24) porque de por medio está la presión de los padres. Nótese que en este reparo Rodríguez insiste en el papel negativo que cumplen los padres:

De esta extraña doctrina resulta que cuando debía terminar la enseñanza aún no ha comenzado: que pierde el discípulo el tiempo más precioso en la ociosidad: y que al cabo sale el Maestro con la culpa que otro ha cometido. Ojalá fuera este solo el cargo que se le hiciera, que con desentenderse estaba vencido; lo más penoso está en satisfacer a los que se forman en la enseñanza sobre el aprovechamiento. Se le reconviene a cada paso con la edad del discípulo, con su grande talento, aunque no le tenga, con los designios que se han propuesto en su carrera, con las proporciones que malogra, etc., *porque es cosa chocante al parecer de muchos padres ver sus hijos en la Escuela de Primeras Letras cuando cuentan ya once o doce años de edad, aunque los hayan tenido en sus casas hasta los diez*, llevados de la idea común de gobernarse, por la estatura, y no por la habilidad para pasarlos a las clases de Latinidad como si fuesen a cargar la gramática en peso (24-25, énfasis añadido).

Sometido al arbitrio de los padres, a sus caprichos, la instrucción de los niños tiene una muy corta duración y, como ya se ha apuntado, la intromisión de los padres tiende a reafirmar los vicios y errores del pasado; centrados en la tradición no permiten las innovaciones educativas que podrían resultar benéficas para los niños y para todo el sistema. Pero lo más grave es que el niño pierde tiempo valioso de su infancia consumiéndose en no hacer nada y su paso por la escuela es fugaz y de poco provecho. Muchos años después, ya en tiempos republicanos, Rodríguez dirá que la potestad paterna influyendo en la educación es negativa para la obra de la república (564). En este reparo también critica los desatinos de esa potestad paterna con respecto a la instrucción de sus hijos. La lucha del filósofo caraqueño contra la ignorancia reinante le impide decir: “Dejadlos; son ciegos guías de ciegos; y si el ciego guiare al ciego, ambos caerán en el hoyo” (Mt 15, 14). Él quiere evitar que los hijos vayan a parar al hoyo de la ignorancia junto a sus malogrados padres.

En el quinto reparo Rodríguez critica abiertamente y sin limitaciones el secular atraso educativo que afecta a la sociedad caraqueña. La escuela ha sido dejada de lado, despreciada, y sólo recibe migajas; al respecto dice este autor:

La desgraciada suerte que ha corrido la escuela en tantos años, la ha constituido en la dura necesidad de conformarse con lo que han querido darla. Olvidado su mérito ha sufrido el mayor abandono con notorio agravio; y aun en el día siente, en mucha parte, lastimosos efectos de su desgracia (25).

Como no se le otorga ninguna importancia social, cualquiera puede ser “maestro”, establecer su “escuela” e “instruir” niños. La ausencia del Estado es en este punto absoluta, pero lo hemos señalado antes, los intereses económicos y el mantenimiento de las viejas desigualdades sociales existentes en la Península figuran entre los mayores intereses de la Metrópoli, el vasallaje, la esclavitud, el racismo y la ignorancia son pilares de un sistema que no necesita la escuela más que como una molesta necesidad terciaria. La escuela será para que los vasallos sepan formar los caracteres del alfabeto, repetir las palabras de los textos (sin comprender, seguramente) y hacer cuentas que aseguren los negocios de los amos del poder. De allí que si hay peluquería-escuela, barbería-escuela, con métodos para “leer y peinar” o de “escribir y afeitarse” no constituya esto ningún motivo de reflexión, pues los padres que envían a sus hijos a este género de escuela son presas de la ignorancia de siglos. Como se puede colegir de lo planteado por Rodríguez en este reparo, la didáctica es la gran ausente. Lo volvemos a decir: “ciegos guías de ciegos”.

Para finalizar con los reparos: El sexto reparo presenta compendiosamente el triste y lamentable estado de la escuela y la educación en la Caracas de finales del siglo XVIII. La burla a la formalidad y las reglas de la escuela, la inexistente atención a la autoridad del maestro; de nuevo, la perniciosa intromisión de los padres, la proliferación de escuelas improvisadas con “maestros” improvisados, artesanos que hacen de sus talleres el lugar de enseñanza, sin conocimientos sólidos y sin método alguno, y, no menos importante, la paga de miseria que recibe el maestro.

De los desafueros de los padres resulta que los niños, en muchos casos, pasan de una escuela a otra, “adquiriendo resabios y perdiendo el tiempo”. La ausencia de institucionalidad es evidente, según se deriva de este reparo. Una vieja y poderosa costumbre de siglos, el de hacer con los niños según los gustos y caprichos de los padres. A este proceder lo califica de “bárbaro” (27). Ante la ignorancia y la “barbarie” que reinan en el ámbito educativo venezolano de finales del siglo dieciocho, Rodríguez escribe en este reparo:

¿Quién cree ahora que la Escuela de Primeras Letras debe regirse por tales constituciones, por tales preceptos? ¿Que sus discípulos han de respetarlos y cumplirlos exactamente, o ser expedidos? ¿Que su maestro goza de los fueros de tal y debe ser atendido? Si hemos de decir verdad, no será muy crecido el número de los que así piensan y bastará para prueba considerar lo vasto del vulgo y sus ideas (27).

Debe hacerse notar que en la expresión “lo vasto del vulgo”, Simón Rodríguez, enlaza dos términos que expresan cantidad y cualidad. El término “vasto”, de carácter cuantitativo, lo emplea para referirse a la existencia de un número considerable de personas ignorantes en lo que se refiere al conocimiento del tema de lo educativo. El término “vulgo”, de carácter cualitativo, le sirve para indicar la supina ignorancia reinante con respecto a la importancia de la escuela de primeras letras y del maestro que hace parte de ella. Así, el gran número de los que por su ignorancia desprecian las funciones del maestro y la escuela de primeras letras también podría haberlas calificado de “basto”, porque vulgo es en esencia, para el caraqueño, lo que está en bruto y, por tanto, tosco y sin pulimento.

Una idea que se menciona al final de este reparo: “Los principales obligados a la educación e instrucción de los hijos son los padres” (27), ya no estará presente en la doctrina educativa que desarrolla en la época republicana. Cuatro décadas más tarde, en *Luces y virtudes sociales* (1840), Rodríguez afirmará que no serán los padres los “principales obligados” sino el Estado: “La instrucción debe ser nacional —no estar á la elección de los discípulos, ni á la de sus padres— no darse en desorden, de prisa, ni en abreviatura” (352). La comparación de estas ideas, de dos etapas bien diferenciadas en la vida del filósofo y maestro venezolano, sugieren dos vertientes interpretativas. La primera, que entre las reflexiones de la época colonial y la republicana, en este punto, se produciría un viraje total, debido a que en la filosofía política que Simón Rodríguez desarrolla a partir del *Pródromo a Sociedades Americanas en 1828* queda definitivamente sentado que los intereses de la república están muy por encima de aquello que muchos considerarían derechos individuales e inalienables. Según esta lectura, Rodríguez defendería un cambio significativo en el que la responsabilidad respecto a la educación de los niños pasa del ámbito privado (padres, familia) al público (el Estado). Ahora, esta primera hipótesis cobra fuerza si se entiende el texto citado, el de 1794, como de carácter prescriptivo. Pero ¿señala efectivamente Rodríguez que debe ser así, que los padres son los responsables de la instrucción y

educación de sus hijos o sólo que así suceden las cosas?, ¿es posible otra lectura? Respecto a estos interrogantes: Conviene notar que el joven maestro usa el vocablo “obligados”, que puede entenderse como algo de realización forzosa, una imposición moral, legal y social; pero en el texto del periodo republicano usa la expresión “debe ser”, de carácter marcado prescriptivo. El asunto es complejo y no es posible zanjarlo en un trabajo de estas dimensiones. Sin embargo, cabe preguntarse si Rodríguez ya tiene en mente la idea de que los padres, los de la Venezuela colonial de su tiempo y los de todo el reino, deberían contar con el auxilio profesional del Estado en asuntos de educación. Aproximémonos mejor a la segunda vertiente interpretativa.⁵ Ésta tiene lugar si se lee el mismo texto con otro espíritu. Si concedemos que Simón Rodríguez solo constata que en el sistema monárquico, y más en la vida colonial, el Estado se desentiende de los sagrados deberes de instruir y educar, y deja éstos como una carga para los padres (personas que en absoluto están preparadas para tan delicada labor), entonces, el texto de la etapa republicana estaría en una línea de continuidad de pensamiento y doctrina con el de la colonia. Desde esta perspectiva, bastante plausible, el filósofo venezolano expondría y defendería, claramente y sin ambages, una doctrina que ya estaría implícita en sus reflexiones sobre la escuela y sociedad de la Capitanía General de Venezuela, a saber, que instrucción y educación son un deber del Estado.

En la primera parte del informe, Rodríguez desarrolla una crítica al sistema educativo de la Caracas colonial y ésta es un paso previo para su propuesta de re-constitución de la escuela o para su “nuevo establecimiento”. Entre la crítica y su propuesta, el filósofo se refiere al modelo de escuela de primeras letras que rige en Madrid, sede de la Corte. Si en Madrid se han acometido reformas y depuraciones, ¿por qué no han de hacerse en Caracas? Respecto a este punto, sostiene Rumazo González que en torno a la primera escuela “en Madrid nada se innovaba, nada se creaba” (Rumazo 32), de modo que las reformas en la Península no podían haber sido la fuente de inspiración de Rodríguez, sino Rousseau. Ahora bien, contra el excesivo crédito que estudiosos como Rumazo le conceden a la influencia de Rousseau en la obra de Rodríguez y contra la afirmación “en Madrid nada se innova,

⁵ Gracias a Juan Pablo Lupi por su valioso aporte con respecto a la comparación de los dos pasajes y momentos en los que Simón Rodríguez trata sobre quién ha de ser el responsable de la educación de los niños. El desarrollo de la segunda hipótesis se ha gestado a partir de su lectura de estos textos.

nada se hace”, conviene mencionar algunos documentos relacionados con la política educativa en el marco de las reformas borbónicas.

Con Carlos III la Ilustración gana terreno en España y se producen cambios importantes en la educación y en la cultura. De los primeros tiempos del reinado de Carlos III (1763) data una disposición en la que se prohíbe expresamente que

ningún Maestro de esta Corte pueda tener ocupación que le distraiga de las horas regulares de enseñanza de los niños, pues se opone a la buena asistencia y celo con que se debe practicar el Arte. Y en caso de hacerlo, y constando de la contravención, se le pueda excluir del número y nombrar otro en su lugar (Ruiz Berrio 172-173).

Estamos ante una Real Provisión que antecede en 31 años al informe de Rodríguez. Se trabaja en la Península, y en la Corte como centro, por una reforma continua de la educación primaria. En 1771, de la Península emana una disposición, parte de las reformas educativas del reinado de Carlos III, que fijaba los requisitos para ser maestro de primeras letras. El preámbulo de la disposición señala:

[...] la educación de la juventud por los maestros de primeras letras es uno y aún el más principal ramo de la política y el buen gobierno del Estado, pues de dar la mejor instrucción a la infancia, podrá experimentar la causa pública el mayor beneficio, proporcionándose a los hombres desde aquella edad, no sólo para hacer progresos en la ciencias y artes, sino para mejorar las costumbres (citado en Ruiz Berrio, 174).

Otra providencia que está a tono con las ideas de Rodríguez es la “Real Cédula de 3 de noviembre de 1770 por la que se ordena considerar los oficios como dignos de cualquier español, incluyendo los nobles” (Ruiz Berrio, 174). Por si fuera poco, Ruiz Berrio, en el texto que estamos siguiendo, cita al padre Benito J. Feijoo:

¿Qué caso puedo yo hacer de unos nobles fantasmones que nada hacen toda la vida, sino pasear calles, abultar corrillos, y comer la hacienda que les dejaron sus mayores? [...] Al contrario, venero por sí mismo, ó por su propio mérito, á aquél que sirve útilmente á la república, sea ilustre ó humilde su nacimiento; y asimismo venero aquella ocupación con que la sirve, graduando el aprecio por su mayor ó menor utilidad, sin atender á si los hombres la tienen por alta ó baja, brillante u obscura (Feijoo 456; citado en Ruiz Berrio 174).

No es cierta la afirmación de una España absolutamente apoltrada y consumida en el inmovilismo y los seculares vicios; por el contrario, hay un trabajo desde lo más alto del poder político para que acontezcan importantes cambios en la cultura y para que redunden en mejoras de la vida de los españoles.

Merece destacarse también, como aparece en un trabajo de Clotilde Gutiérrez, el contenido de la Real Orden de 1780, emitida por Carlos III: “En todas las escuelas del Reino se enseñe a los niños su lengua nativa por la Real Academia de la Lengua: previniendo que a ninguno se admita a estudiar Latinidad, sin que conste antes estar bien instruido en la Gramática española” (citado en Gutiérrez). La enseñanza de la lengua es uno de los temas preferidos y de mayor atención en toda la obra de Simón Rodríguez, como un conocimiento previo y prioritario. En los reparos Rodríguez critica que a los jóvenes, luego de un paso fugaz por la escuela, se les envía a las clases de latinidad y elocuencia sin conocimientos robustos de la lengua. Esta Real Orden antecede en 14 años al informe de Rodríguez.

En el mismo escrito de Ruiz Berrio se lee:

Floridablanca encargó a diversos diplomáticos en Europa que enviaran información sobre los últimos adelantos en cuestiones escolares. Así, llegó a formarse un grupo de maestros, con claras intenciones renovadoras, que en 1786 constituyeron una ‘Academia particular de profesores de primeras letras y aficionados a este arte’, cuyo fin ‘se reducía a mejorar la enseñanza de las escuelas de primeras letras’ (Ruiz Berrio 183).⁶

Los ilustrados en la España de Carlos III impulsaron adelantos de consideración en la educación, la economía y otras áreas. Lamentablemente, a la muerte de este monarca (1788), con la ascensión de Carlos IV al trono, y el desencadenamiento de la Revolución en Francia, la llama ilustrada disminuyó hasta casi apagarse en la Península y las viejas y reaccionarias fuerzas tradicionalistas hicieron de las suyas.⁷ Pero, con todo, sería faltar a la verdad negar o soslayar este tiempo y estos adelantos que con bastante seguridad han de haber influido en los americanos de la época.

⁶ Ruiz Berrio cita a Naharro 15.

⁷ Debe señalarse sin embargo que durante la ocupación francesa (1808-1814) dicha llama se avivó temporalmente en el marco de los debates en el seno de las Cortes de Cádiz y la promulgación de la Constitución de 1812, de marcada inclinación liberal. La restauración de Fernando VII dará fin a estos adelantos.

Consideramos que Rodríguez recibe noticias de estos progresos en la Península Ibérica y hace lectura de ilustrados como Jovellanos, Floridablanca, Rodríguez de Campomanes y demás, amén de las lecturas de Benito J. Feijoo. No negamos el impacto de los autores franceses, pero es posible que la conciencia crítica e ilustrada del caraqueño haya encontrado su impulso original en los autores peninsulares que ya hemos mencionado, y en algunos otros que hasta la fecha no hemos identificado. Quizá Rumazo González, en su afán de sostener la tesis del Rousseau tropical, deja de lado que Rodríguez era un hombre con agudas capacidades de observación y de reflexión, y seguramente muy bien informado de los adelantos que se producían en la Península, y hombre con suficientes capacidades inventivas y creativas. La visión de la conciencia americana y sus anhelos de libertad como un fenómeno desencadenado por los franceses tal vez obedezca al sesgo ideológico y al odio por España que se arraigó en América durante el proceso de independencia y posteriormente. Este lastre ha llevado a no pocos estudiosos a buscar las fuentes de inspiración filosófica y política de Rodríguez exclusivamente en el pensamiento francés, con el ginebrino Rousseau como centro, y muy lejos de la tradición intelectual y política española. Nuestra tesis de una decisiva influencia de los ilustrados españoles en la formación del pensamiento de Rodríguez, y especialmente en el educativo, está presente en un libro de publicación reciente (Lovera de Sola). Para el autor de este libro, las cartas en las que Feliciano Palacios y Sojo pide a su hijo Esteban Palacios, residente en Madrid, que envíe libros a Caracas que solicita Simón Carreño (Rodríguez), su amanuense, pueden tomarse como un indicio.

Hacia un sistema escolar

La segunda parte del informe propone un nuevo establecimiento de la escuela de primeras letras. Comienza con un primer capítulo, cuyo único ordinal asume los criterios demográfico y geográfico para decidir sobre el número de escuelas y su ubicación. Sin embargo, el criterio que finalmente se impone es el relativo al número de feligresías en la ciudad; como hay cuatro de ellas, también debe haber una escuela para cada una. Es posible que Rodríguez también valorara la existencia de una sola escuela pública en la ciudad de Caracas como un descuido de sus autoridades; descuido que se reflejaría tanto en la sobrepoblación escolar como en el constante aumento del analfabetismo. El segundo capítulo, que ostenta el rótulo “CONSTITUCIONES”, contiene cincuenta y nueve ordinales y es el más extenso de todos. En esta parte

aborda el autor cuestiones como el número de “profesores”⁸ (cuatro) y de pasantes (doce). Propone que una escuela sea la principal, en la que enseñaría el “profesor” que asuma las funciones de director o regente de todas las escuelas. El director se encargará de la confección de los métodos de enseñanza y de la inspección de las escuelas, sin día prefijado, para asegurarse de su buena marcha. Hasta aquí una síntesis de los primeros seis ordinales de la propuesta del nuevo establecimiento de la escuela de primeras letras. El caraqueño está pensando en la institucionalización y el buen orden de la escuela de primeras letras, en imprimirle seriedad y hacer reinar el respeto por ella (Rodríguez 38).

Del séptimo al decimotercer ordinal se apunta a otros criterios de buen orden tal como la elaboración de un padrón general de los discípulos, la supervisión de la conducta de los maestros subalternos, la elección de pasantes de probada reputación y su evaluación para la permanencia en el cargo y, por último, la celosa vigilancia de la uniformidad. Rodríguez advierte el peligro de la arbitrariedad. Los maestros subalternos estarán impedidos de proceder según su saber y entender individual, ellos deben sujetarse a los métodos de enseñanza y a las demás reglas establecidas para el funcionamiento de la escuela de primeras letras; finalmente, el autor asigna la distribución de los pasantes, tres por cada escuela (38.).

Entre los ordinales decimocuarto y vigésimo, llama la atención el contenido del decimosexto, que está vinculado estrechamente con el decimoquinto, que se refiere a un libro de “consultas y providencias” (31) que debe ser firmado por maestros y pasantes. ¿Qué contiene el ordinal en cuestión? Veamos:

El encabezamiento de este Libro debe ser *la nueva constitución, régimen y método de las Escuelas*, para tener un principio seguro en qué fundarse, y una noticia ordenada de las materias que deban tratarse. Escribiéndose a continuación todos los descubrimientos, progresos y limitaciones que se vayan haciendo, vendrá a ser ésta con el tiempo una obra de mucha utilidad para las Escuelas; porque se tendrán a la vista desde sus principios, y se formará una colección de buenos discursos y noticias que ilustren a los que hayan de seguir en su gobierno (Rodríguez 31, énfasis en el original).

⁸ En su obra posterior Rodríguez distinguió entre “profesor” y “maestro”. En este primer escrito no hace tal distinción.

Rodríguez no da por sentado un modelo definitivo de escuela de primeras letras; está pensando, eso sí, en la institucionalización de ésta, en sustraerla del caos de la improvisación y, como ya se dijo, en ganar para ella todo el prestigio y respeto que merece por su imprescindible utilidad social. El cuaderno de anotaciones sirve al propósito del aprendizaje, de la ganancia en experiencia, de la experimentación y la corrección, del acopio de las buenas prácticas y aciertos en la enseñanza de los niños y en la administración de la escuela. La escuela de primeras letras de Simón Rodríguez está abierta al aprendizaje, al reacomodo, al progreso.

Otro ordinal en el que cabe detenerse es el vigesimoséptimo. A pesar de la solicitud de escolarización de pardos y morenos en los reparos, en este ordinal queda claro que en esta escuela de primeras letras “Solo los niños blancos podrán ser admitidos y esto lo harán constar presentando certificación de Bautismo al acto de la matrícula” (32). Más allá de cierta tolerancia a una solicitud que probablemente se calificaría de impertinente, Rodríguez teme que no haya en la mentalidad colonial de su tiempo la mejor disposición para comprender sus argumentos y darle una buena acogida a esa propuesta. Pero, quizá, contra todos sus pronósticos, el informe que presenta es aprobado. En cualquier caso, no se crearán en la ciudad de Caracas nuevas escuela públicas para blancos durante el periodo colonial, habrá que esperar hasta 1830 (Yépez Castillo 292). Sin embargo, en 1805 se aprueba la apertura de una escuela de primeras letras para los hijos de los pardos, todo en virtud de la solicitud hecha por dieciséis caraqueños pertenecientes a la casta de los pardos, quienes se comprometen a subvencionar los gastos para su fundación y mantenimiento (Sosa Cárdenas 40). Esta escuela, al parecer, sólo duró unos pocos años debido a la falta de fondos (Yépez Castillo 65).

El capítulo prosigue con asuntos tales como “gastos comunes, “construcción de muebles”, “gratificación de pasantes”, “horas señaladas para el ejercicio de las escuelas”, “actos públicos de religión”, disposiciones para la disciplina de maestros, pasantes y alumnos, esto es, con la reglamentación general de las actividades de la primera escuela. Debe tenerse en cuenta, con respecto a la observancia de la religión, que su enseñanza y práctica en la escuela de primeras letras es una disposición del Estado. En las colonias españolas en América, se encomendaba a funcionarios de la Corona como los Tenientes Justicias Mayores y alcaldes de cuartel velar por la enseñanza estricta de la “Santa Religión Cristiana” en las escuelas públicas (Hernández Heres

237-238). De allí que Rodríguez no deje de lado el tema y entre en los detalles del cumplimiento de las ordenanzas sobre el tema.

El capítulo tercero, con el cual cierra el informe, toca el tema de la remuneración. Quinientos pesos para maestros subalternos, ochocientos para el director, según propone. Rodríguez, quizá teniendo en mente la sentencia paulina que reza: “Digno es el obrero de su salario” (1Tm 5, 18), pide una paga que considera justa y acorde con la delicada labor docente y, además, la justifica del siguiente modo: “La recompensa es la que anima al trabajo. No hay quien emprenda éste sin la esperanza de aquélla, y tal es el esfuerzo que se hace por alcanzarla, cual es ella” (38). Más todavía, ¿por qué estas exigencias? Porque “Un maestro, a más de la penosa tarea que lleva, invierte todas las horas del día en el desempeño de su ministerio” (39). Rodríguez refuerza estas pretensiones con su experiencia como maestro de primeras letras de Caracas que ejercía desde hacía tres años: “Pensar que puede subsistir cómodamente estando a expensas del público, es engaño. Yo vivo mucho tiempo ha en esta miseria y pudiera hablar de ella con mucha propiedad; pero mi propio interés hará que calle lo que otro menos parcial dirá sin tanto riesgo del crédito que merece tan delicada materia” (39).

A modo de conclusión

No deja de ser importante prestar atención al párrafo final del informe porque recuerda en éste su petición de escuelas para instruir a los niños pardos y morenos. Insiste en este cierre del informe que si se aceptara su establecimiento, entonces estas escuelas también deberían estar bajo la autoridad del director de las escuelas para blancos. Esa insistencia del joven educador en tan delicado punto debe considerarse como una crítica social y el pedido de un mínimo de justicia social.

Las ideas que Simón Rodríguez plasma en este informe van más allá de las consideraciones técnicas, pedagógicas y administrativas. Con su estudio sobre la situación precaria de escuela y maestro, enjuicia a la sociedad colonial caraqueña de finales del siglo XVIII. Rodríguez parece sugerir que la escuela va mal porque la sociedad en la que se encuentra inserta lo está también, que la ignorancia y el atraso de las autoridades y familias caraqueñas es el mal mayor. Así, no es descabellado pensar que los reparos y el nuevo establecimiento de la escuela sea la oportunidad que Simón Rodríguez aprovecha para alertar sobre el trabajo de pensar la realidad social de la Capitanía General de Venezuela. Un guiño a sus paisanos para que vean en la

situación de la escuela el síntoma y no la enfermedad, para que los venezolanos consideren la posibilidad de hacer reparos a una sociedad enferma de ignorancia, miseria y racismo, para que piensen en hacer un nuevo establecimiento de ella.

Obras citadas

- Aristóteles. *Acerca del cielo*. Trad. Miguel Candel. Madrid: Gredos, 1996.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*. Madrid, 1863. Ed. facsim. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. Consultado el 10 de julio de 2018.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn663>>.
- Gutiérrez, Clotilde. “Legislación y prácticas educativas en el siglo XVIII”. *Cabás* 4 (2010): n. pág. Web. Consultado el 12 de enero de 2016.
<<http://revista.muesca.es/articulos4/173-legislacion-y-practicas-educativas-en-el-siglo-xviii>>.
- Hernández Heres, Rafael. *La educación venezolana bajo el signo de la Ilustración, 1770-1870*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1995.
- Lovera de Sola, Roberto. *Simón Bolívar en el tiempo de crecer. Los primeros 25 años (1783-1808)*. Caracas: Editorial Alfa, 2016.
- Naharro, Vicente. *Nueva arte de enseñar a leer los niños de las escuelas*. Madrid, 1824. Ed. facsim. *Hathi Trust Digital Library*. Web. 11 de julio de 2018
< <https://catalog.hathitrust.org/Record/009269163/Home>>.
- Rodríguez, Simón. *Obras Completas*. Comps. Carlos H. Jorge-Juan J. Rosales. Caracas: UNESR, 2016.
- Ruiz Berrio, Julio. “La educación del pueblo español en el proyecto de los ilustrados”, *Revista de Educación*, n° extraordinario, Madrid, 1988. 163-191.
- Rumazo G., Alfonso. “El pensamiento educativo de Simón Rodríguez”. Introducción. *Obras Completas*. Por Simón Rodríguez. 2 Vols. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, 1988. 1: 21-132.
- Salcedo Bastardo, José Luis. *El primer deber*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1973.
- Sosa Cárdenas, Diana. *Los pardos*. Caracas en las postrimerías de la colonia. Caracas: UCAB, 2010.
- Yépez Castillo, Aureo. *La educación primaria en Caracas en la época de Bolívar*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.

El germen incendiario: El Tríptico de Salas y la llama heroica

JUAN CRISTÓBAL CASTRO
UNIVERSIDAD PONTIFICIA JAVERIANA

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: By analyzing Tito Salas's painting Bolivarian Triptych, this article seeks to make a double reflection. On the one hand, it will try to demonstrate the historicism of the national cult of the heroes of independence (their monumentalization), and on the other hand, it will seek to counterpose that grandiloquent narrative of national history —converted into a mega-narrative defining Venezuelan modernity— to elements of the image that are still opaque or resistant to allegorization. In this sense, this study will focus on assessing some singular details of the painting that open another dimension to evaluate the work of the important Venezuelan painter.

Key words: Tito Salas, Bolívar, image, fire, heroism, painting.

Resumen: A partir del análisis del cuadro de Tito Salas, Tríptico Bolivariano, este artículo busca hacer una tarea de reflexión doble. Por un lado, tratará de evidenciar el historicismo del culto nacional de los héroes de la independencia (su monumentalización), y por otro lado, buscará contraponer esa narrativa grandilocuente de la historia nacional, convertida en una mega-narrativa para definir la modernidad venezolana, con elementos de la imagen que resultan todavía opacos o renuentes a la alegorización. En este sentido, este estudio se concentrará en valorar algunos detalles singulares de la pintura que abren otra dimensión para valorar la obra del importante pintor venezolano.

Palabras clave: Tito Salas, Bolívar, imagen, fuego, heroísmo, pintura.

I

A veces las imágenes nos interrogan de formas insospechadas. Nos dicen cosas más allá de lo que vemos, revelando una dimensión inconsciente del período en el que surgieron, una zona afectiva de la historia oculta o negada. Quien se acerque al trabajo de Tito Salas, *Tríptico bolivariano* (1911), realizado como homenaje al movimiento de liberación que hubo en América durante el siglo XIX, puede evidenciar esta realidad en un detalle curioso que cobra, a mi modo de ver, un valor sintomático sobre una época en la que empezaba a imponerse la llamada hegemonía andina en Venezuela bajo un nuevo culto heroico.

Hablo concretamente de la figura del humo que surge al lado del cuerpo exánime de Bolívar en el tercer panel de la obra del pintor caraqueño. Ahí la vemos elevarse sobre lo que antes fue una llama, y desplegarse a todo lo largo del firmamento, resucitando los cuerpos de la batalla de la independencia. En esa particularidad de la pintura veo escenificarse rastros opacos, espectrales, en donde coexisten varias pulsiones contradictorias que se mueven entre las fantasías sociales de un nuevo tiempo político de promesas y cambios, y los miedos y peligros de épocas que no han sido superadas del todo.

Algo hay allí que sobrepasa la escena del cuadro, que bien podría decirnos más cosas del tiempo en el que se pintó. Para mostrar esta dimensión opaca que veo en esa imagen en apariencia insignificante, propongo recorrer a continuación la obra en diálogo con otros elementos.

II

No deja de ser curioso ver elevarse sobre una vela extinguida una humareda justo al lado del Libertador, como si fuera su alma la que se levanta. Como sabemos, en las alegorías nacionales hay toda una trama con el imaginario de la luz. Podemos recordar cómo en *La victoria de Junín* (1826) de José Joaquín Olmedo se habla de un fuego donde ardía hasta el mismo poeta (6). Por otro lado, en la *Venezuela heroica* (1881) de Eduardo Blanco se menciona la “llama invisible” que viven los inflamados espíritus de la nación al escuchar el grito de libertad (XI). De igual modo en el celebre madero encendido que sostiene Ricaurte antes de inmolarse en el cuadro de Antonio Herrera Toro *La muerte de Ricaurte en San Mateo* (1889) el fuego está por aparecer en el acto de la detonación, por no hablar de la inmensa columna de humo que muestra en pleno combate Martín Tovar y Tovar en su *Batalla de Carabobo* (1887).

Ahora bien, sabemos que en el trabajo de Tito Salas hay un cambio, pues ya no es el fuego vivo, sino muerto, el que surge del humo de una vela. De hecho, la llama apagada muestra un traslado de la escena del incendio: ya no es explosiva y anárquica, sino precisa, detallada, circulando en contornos delimitados bajo una dimensión inmaterial, espiritual; ya no es un producto de un hecho fáctico, físico, que transcurre en el tiempo de la representación, si no pareciera ser una herencia latente que se alza para capitalizar el porvenir.

Para entender este cambio, se hace necesario explorar la misma narrativa que hay detrás del detalle mencionado. Las escenas que vemos en la obra pintada para el Capitolio Federal con motivo de la Celebración del Centenario de la Declaración de Independencia de 1911, en un acto que entronizaba al dictador Juan Vicente Gómez en el poder, revelan al padre de la patria en lugares distintos. El primer acto es su juramento en el monte Capitolino en Roma y frente a su maestro Simón Rodríguez, quien escucha adusto su proclama. El segundo es el Paso de los Andes, en el que aparece franqueando la cordillera con una población diezmada; sentado en su caballo, se ve enjuto, cabizbajo. En el último, lo vemos ya muerto, cubierto por un paño que se cierne sobre su rostro.

Hasta ahí las escenas no parecen sino una reconstrucción por-menorizada de la vida sacrificada del Libertador. Sin embargo, algo hay más allá de las figuras mortales de las imágenes, algo que desborda los criterios de tiempo y espacio de la representación. Me refiero a ese detalle que nos interroga de forma curiosa y que se encuentra reviviendo la batalla por la independencia de manera espectral. Aparece bajo cuerpos borrosos con espadas y trajes militares que se enredan con las nubes, mostrando otra realidad más allá de la dimensión fáctica de los hechos. Con ello la lucha liberadora pareciera así volverse inmortal, infinita, entrando en otro espacio que sale del cuadro. Lo curioso es que este lugar no es del todo luminoso, sino más bien se presenta de forma opaca, turbia, dudosa. ¿Qué querrá decir esto?

Los testimonios son algo insatisfactorios. En el *Libro del Centenario* (1912) y sin indicación de autor, se describe nuestro detalle como compuesto por una “cargas de lanceros y montañas y nubes y ciudades” (378), donde hay una “humareda que se alza de la luz extinta” y en el que “van revelándose las visiones magníficas de los días pretéritos: cabalgatas heroicas, las batallas de nombres perdurables y sonoros” (112). Rafael Pineda lo ve como una “Cabalgata de la Gloria” que se “asoma entre nubes borrascosas” (130). Por su parte, el reconocido

historiador Roldán Esteva-Grillet lo interpreta como un “recurso fantástico, como de visión futurista de inspiración cristiana muy propia de la iconografía hagiográfica” (63).

Ciertamente, como vimos en la obra, pareciera darse una especie de cesura o corte entre lo visible de los cuerpos mortales heroicos y lo visual de sus figuras espectrales que rompe con el marco de la temporalidad cronológica, con el pacto de representación y su efecto iconológico de realidad, para abrirse a la latencia expectante de futuras realizaciones en el firmamento.¹ Pero es bueno apuntar también que los dos planos guardan cierta relación cuando revisamos con cuidado el imaginario nacional, pues el vapor o bruma nos lleva a otra dimensión de la hazaña heroica como promesa futura, legado para las próximas generaciones. No otra cosa es lo que varios críticos e historiadores han ido señalando como esa manera de entender la patria como un “quehacer permanente” que consiste en “hacer real y vigente el pensamiento de Bolívar,” tan propio de lo que Luis Castro Leiva vio como “historicismo bolivariano” (“Para pensar a Bolívar,” 71) y que el poeta José Antonio Ramos Sucre precisamente viera por esas fechas en uno de sus textos al hablar del ideario de El Libertador como “germen de futuras evoluciones grandiosas” (“Tiempos heroicos,” 16).

De este modo, lo que pareciera ser momentos diferentes en el tiempo del plano mortal de la obra, guardan una continuidad no sólo con la progresión de la vida de Simón Bolívar, sino con la de su ideario, que sigue al parecer en ese firmamento brumoso; como dice el crítico Rafael Pineda, en la pintura “la causalidad se convierte en acción” (125). Lo corpóreo y lo incorpóreo conjugan una belleza a la vez realista y sublime donde “quedan conformes la Historia y la poesía,” para decirlo en términos del poeta Rubén Darío, quien influyera en el pintor con su *Canto a la Argentina* (634). El sacrificio mortal valió la pena, parecieran sugerirnos las imágenes, pues la deuda y herencia del trabajo liberador seguirán acumulándose sobre los venezolanos desde un horizonte de promesa infinita.

¹ Sigo aquí la distinción que hace Louis Marin, desde una perspectiva estructuralista, entre la figurabilidad del misterio y la figuración de la representación en su “Stating a Mysterious Figure,” pero sobre todo la que establece Didi-Huberman entre lo “visible” como “objeto exhibido o encuadrado” (28) y lo “visual” como “acontecimiento” que guarda un elemento “virtual” (29).

III

Pero hay algo en ese detalle irrepresentable que pareciera interrogarnos. Es obvio que se nos aparece en el horizonte inmortal, mostrándonos que la lucha por la liberación seguirá en las futuras generaciones, pero lo curioso, lo extraño, insisto, es que las formas de este compromiso futuro, de este legado o deuda, sean nebulosas, oscuras. Pienso que esa des-realización, por más que tenga un valor alegórico que busca la continuidad de la emancipación en las futuras generaciones, no deja de ser de alguna manera sintomática de un cambio de paradigma nacional, de una transformación del *arché* patrio que genera cierta zozobra escondida, cierta angustia e incomodidad colectiva de los tiempos por venir.²

Cuando vemos la obra, entendemos bien que no deja de ser importante la estructura de tríptico para poner en evidencia una narración visual que transmite mejor esta lógica historicista, este ascenso moral, virtuoso, pero también temporal, de la empresa emancipadora. En el primer cuadro vemos a Simón Bolívar en pose solemne, mirando a su maestro. Al fondo está una Roma derruida, que ha quedado atrás respecto al lugar de ascenso en el que se encuentran nuestros héroes patrios. En el mismo texto de juramento, atribuido al protagonista de la imagen, se reconoce que se está frente al “pueblo de Rómulo y Numa, de los Gracos y los Horacios, de Augusto y Nerón, de César, de Tiberio y Trajano,” es decir, frente a su historia, y se afirma además que esa cultura ha “dado para todo, menos para la causa de la humanidad” (Bolívar 4). Lo dice justo después de enumerar varios casos de decadencia para sobredimensionar más la distancia, tanto temporal como moral. Hay así un gesto de desdén hacia un momento histórico fracasado, que se mira en el cuadro en contrapicado por la superación en una especie de *Aufhebung* hegeliano que se resolverá en el nuevo destino americano.

La verdadera libertad está por venir en el nuevo mundo, en la promesa del juramento, pero detrás de ello se esconde un terrible *fatum*,

² Sobre el cambio de paradigma del *arché* republicano me refiero a la apuesta de los positivistas Laureano Vallenilla Lanz, José Gil Fortoul, Pedro Manuel Arcaya, Vicente Lecuna, entre muchos otros, cuyas obras venían trabajando desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX una nueva historiografía nacional con implicaciones culturales y sociológicas importantes para la legitimación de la hegemonía andina. Sabemos, por otro lado, que su apuesta de un “gendarme necesario” para modernizar al país obedeció a una visión pesimista de la historia nacional. Esta tesis es la que sostiene, entre otros, Augusto Mijares en *La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana*.

una economía del deseo y la fatalidad, donde el sacrificio de una vida es la única garantía para cumplir lo prometido. Por eso, en el cuadro de Tito Salas, la empresa de emancipación se eleva por los aires fuera de su marco histórico para abrir otro destino que deje atrás la misma cultura romana, con el costo del esfuerzo que ello trajo sobre el itinerario del cuerpo desfalleciente de un Libertador apocado.

El vocablo “tríptico” proviene del prefijo griego *tri-*, que significa “tres veces” y *ptychē*, que quiere decir “pliego” u “objeto plegado”; es decir, se trata de algo “plegado en tres” que facilita una progresión narrativa desde el punto de vista visual en las pinturas. Esta forma fue usada en el cristianismo antiguo como retablo que mostraba imágenes divinas, entre ellas la de la misma Trinidad, detrás de los altares de las iglesias.³ Además, muchas grandes obras en trípticos correspondieron a anunciaciones, como las del Greco, Rogier van der Weiden, Robert Campin, entre otros. De hecho, a sus paneles laterales se les vio como puertas y con ello se le asoció toda una simbología relacionada con el acto de entrar a otro lugar, es decir, como rito de paso o transición a otras esferas celestiales. Quizás por eso en el cielo la imagen de la gloria heroica que vincula los tres cuadros de Salas se concentra en el panel del medio, fin último de la entrega al más allá.

Lo anterior también explica por qué la figura humana de El Libertador no pareciera ser tan protagónica como en otros retratos que también pintaran Martín Tovar y Tovar, o el mismo Cristóbal Rojas, sin obviar su carácter sacrificial. En este trabajo surge desde un ángulo en el que se ven mejor otros actores y donde el escenario (y el movimiento) cobran también especial relieve: en la primera escena, está con su maestro de la infancia; en la segunda, queda detrás con pose cabizbaja, siguiendo una masa anónima de sujetos heterogéneos; y, en la tercera, su mismo rostro muerto termina oculto bajo un pañuelo. Por eso, para Mariano Picón Salas, Bolívar luce aquí “exangüe y quijotesco” (35). Lo importante por lo visto no es tanto su cuerpo histórico, sino más bien su cuerpo simbólico: su ideario.

Si pensamos por ejemplo en ese famoso cuadro de Arturo Michelena *El panteón de los héroes* (1898) notaremos las diferencias con la pintura de esa época. Mientras que en la obra de Michelena vemos claramente la centralidad de la figura de un Bolívar dispuesto en una silla de forma rígida, rodeado de los diferentes héroes de la independencia, blancos criollos, en la de Salas el héroe se confunde con

³ Para un estudio más pormenorizado del tríptico en la pintura occidental, véase Jacobs, especialmente 1-32.

el pueblo en una perspectiva no tan agraciada; mientras que en el de Michelena en el mismo plano de los protagonistas está la estatua y la encarnación de la alegoría de lo nacional en forma de una mujer vestida de blanco con la bandera del país, dispuestos en un mismo espacio temporal y espacial —cosa que lo diferencia por cierto de un Arturo Herrera o Martín Tovar y Tovar, donde el registro alegórico se difumina y entrelaza con el histórico— en el *Tríptico* de Salas lo alegórico por el contrario sube al nivel del firmamento, distanciándose de la representación mundana de las figuras humanas, hecho que evidencia una especie de fractura entre los dos planos, una necesidad de evidenciar una escisión.

Lo importante entonces no pareciera ser precisamente lo que se ve, sino lo que queda como resto o vestigio de esa lumbre apagada al lado de ese cuerpo fenecido: la promesa de un juramento de liberación que rompe con el esquema pictórico cronológico, atravesando la representación de cada escena, cruzando por igual los tres paneles. Contrasta así los rasgos realistas, casi fotográficos, de los rostros y emociones, con el marco historicista que los dispone en el firmamento como en un orden alegórico; la representación humana y real coexiste así con la representación inmaterial de la gloria guerrera, que sobrepasa el cuadro como un sueño. Una economía simbólica se reparte de este modo en un doble movimiento: entre el descenso corpóreo (de la montaña pasa al caballo para terminar en la cama) y el ascenso incorpóreo (de la cama pasa a la batalla continua en el espacio inmaterial del onirismo alegórico que sube a los cielos). Al final todo se integra en el firmamento del panel central, precisamente como lugar de ascensión a donde se entra por las puertas del *Tríptico*.

No resulta exagerado ver el cuadro precisamente como una forma de ascensión o resurrección, siguiendo los motivos de los famosos trípticos del renacimiento, que seguro Tito Salas examinó con detalle en su viaje a Italia antes de trabajar en el cuadro. La obra muestra dos planos: uno real y otro espiritual que se da en el Cielo, y a su vez se ve el motivo del ascenso, tal como vemos en el tercer panel cuando hay una especie de resurrección de la figura de El Libertador en forma de lucha eterna.⁴

⁴ Los motivos religiosos de la anunciación, la resurrección, la asunción y la ascensión, pese a sus especificidades, muestran por igual los dos planos de lo divino y lo terrenal. Didi-Huberman en “La historia del arte en los límites de su simple práctica” explica cómo la potencia de lo virtual que marca el pigmento blanco del cuadro del pintor Fray Angélico muestra una revelación cristiana que rompe con el marco histórico de su representación y abre una cesura entre lo visible y lo visual. En la escenificación de ese pigmento blanco que se esparce en una zona del cuadro está no

En ese sentido Tito Salas sigue una tradición de pinturas como las que hicieron en la Europa republicana en donde, para enaltecer los valores de las nacientes repúblicas, se valieron de recursos iconográficos parecidos, pero sustituyendo el imaginario religioso por el civil.⁵

IV

Pero faltaría mencionar otro elemento para corroborar mejor lo que vengo comentando. Me refiero a lo que hay detrás de otros dos detalles del cuadro. Uno de ellos tiene que ver con el rostro de Bolívar, el cual sigue el modelo de la “vera efigie” del célebre retrato de Bolívar que hizo José Gil de Castro en 1825. Como señala Tomás Straka, “el muchacho que a los veintiún años jura en el Monte Sacro liberar América frente a su maestro, tiene la cara del estadista de cuarenta y dos años” y por ende “no aparece el hombre de bigotes, bronceado por el sol de los llanos” que otro pintor retratará para mostrarlo durante ese período (153). El segundo detalle tiene que ver con la representación en el firmamento del Libertador, que no es más que una reproducción de la estatua ecuestre de Bolívar realizada por Adamo Tadolini. Así, mientras que los demás componentes de la pintura tratan de ser lo más realistas posibles con gestos de dolor o constreñimiento en sus personajes, el líder bolivariano en estos casos termina representado desde cierta atemporalidad arquetípica, destacando su valor alegórico por encima de su encarnación real.

sólo “la potencia soberana de lo que no aparece de forma visible” (29), sino el “Verbo que se encarna con una intensidad luminosa” (38). En Tito Salas vemos a la vez estos dos órdenes, y el firmamento también emula una dimensión de lo irrepresentable. Sin embargo, si ese otro lugar se revela en el pigmento blanco del cuadro de Fray Angélico, en el cuadro de Salas se da más bien en el color ocre o negro, acaso producto de la influencia del trazo de los pintores españoles que tanto admiró, o quizás de lo que aprendió con uno de sus maestros, Lucien Simon (1861-1945). Con ello se introduce un elemento de incertidumbre, que no está contemplado en los motivos de la resurrección de la iconografía cristiana. No dudo que quizás, al ser una figuración de la historia y no del mundo celestial, el autor decidió apostar por colores más oscuros, pero igual eso es significativo como gesto a interpretar. Sigo pensando por ello que ese detalle puede corresponderse a cierta duda que se estaba viviendo. Es probable que todavía hubiese serias reservas sobre el futuro de la nación con el régimen de Gómez, siendo un año donde se iban haciendo más claras sus intenciones dictatoriales, y más cuando Tito Salas regresaba pronto a vivir a su país. Si bien el pintor declaró su apoyo incondicional al dictador, no puede descartarse que en el fondo abrigara algunas dudas.

⁵No en balde el crítico Robert Rosenblum decía que en ellos se habían resucitado temas de la cristiandad y de la antigüedad (77).

Sabemos que la trayectoria de Tito Salas fue vasta. Las primeras obras antes de su viaje a Europa, tan significativo en su formación y experiencia personal como pintor, todavía se mueven cargando las viejas herencias del siglo XIX con motivos heroicos y helénicos, tal como vemos en *La Fragua del Vulcano* (1902) o en la *Batalla de la Victoria* (1903). Luego en su estadía en Francia empezará a valorar las representaciones más expresivas de los acontecimientos mundanos, valorando las dimensiones del pueblo en sus prácticas cotidianas, como bien podemos ver en su famoso cuadro *La San Genaro* (1907). Durante ese tiempo se confronta con la experiencia pictórica que le darán dos viajes fundamentales para sus exploraciones, como será el de su visita a Italia, donde tomará nota de las representaciones de motivos cristianos monumentales, y el de su estadía por dos años en España, donde su pintura adquirirá un valor más bien realista, sombrío. Con el *Tríptico* inaugura su etapa institucional en la que resurgen motivos que ya había trabajado antes, pero que ahora adquieren mayor densidad y espesor. Salas se consolida como pintor oficial del Estado y gran cultor de la epopeya bolivariana, sobre todo porque poco después pinta en la Casa Natal del Libertador y el Panteón Nacional trabajos que siguen la narrativa independentista. El *Tríptico* resulta paradigmático, a mi juicio, para entender una línea que desarrollará en toda su pintura de este período donde las relaciones entre lo mundano y lo trascendental, entre lo real y lo ideal, van cobrando un relieve distinto a la iconografía de la historia patria del siglo XIX, por eso creo que analizarlo significa tomar en cuenta al mismo tiempo una tendencia importante de su proyecto estético.

Asimismo, la obra guarda una línea de continuidad con muchos de sus trabajos de corte histórico, pero también una línea de diferencia que no hay que desestimar frente a sus realizaciones posteriores. Como muchos otros han señalado, la figura de Bolívar sale representada en sus creaciones siempre desde una dimensión más mundana, menos solemne y mucho más expresiva.⁶ En *El terremoto de 1812* (1929) lo vemos inclinado hacia el frente con gesto furioso; en *Abordaje al bergantín Intrépido* (1927) se ve a un Bolívar con postura en tensión presto a combatir, o en *Batalla de Araure* (1927) aparece su cuerpo flexionado hacia atrás, en suspenso. Al igual que el *Tríptico*, contrasta su rostro impávido, sin expresividad y siguiendo el modelo de la vera efigie, frente a la cara de sus compañeros de acción con claras señales de emotividad.

⁶ Véase Straka, *La épica del desencanto*.

Ahora bien, si es verdad que esta línea de su pintura destaca una visión menos solemne, más mortal y patética del Libertador, eso no quiere decir que dentro de ella no se dé a la vez otra línea que inscribe por el contrario una suerte de hiato que escinde las relaciones entre una dimensión de la historia más alegórica sobre una dimensión más real. Eso lo vemos en *Apoteosis del Libertador* (1930), en donde se representa al líder en una cima y detrás de él las figuras de los héroes; en *Mi delirio sobre el Chimborazo* (1939), donde junto a un Bolívar solitario en una cumbre aparece la figura nítida de un ángel; en *La libertad de los esclavos* (1950), en el que se distinguen en el cielo los trazos de los caballos de los héroes en combate, o en la *Apoteosis del Libertador* (1942) que recubre la nave central del Panteón Nacional, en el que se muestra un carruaje que transporta al héroe pasando por el firmamento.

Como podemos suponer, lo que distingue el cuadro del *Tríptico* en este aspecto es que la escena del firmamento cobra un tono opaco. No sólo rehúye de la visibilidad que adquiere en las representaciones posteriores, pintadas con trazo más claro y detenido, sino que además no guarda ninguna luminosidad. De este modo, junto a esta especie de escisión entre el marco de la representación realista y el marco de la representación alegórica, vemos alzarse el poder de cierto valor sombrío en esta dimensión ideal del firmamento donde Bolívar reemprende la batalla. De nuevo entonces, volvemos a nuestra pregunta: ¿qué significa esa decisión sobre la luz?

V

El detalle del cuadro pareciera por lo visto mostrar lo irrepresentable de una época en donde conviven a la vez los sueños utópicos de un porvenir iluminado y las sombras de un tiempo lleno de ansiedades e incertidumbres. Si en las convicciones de Tito Salas y los positivistas de la época daba la impresión de imponerse la primera tendencia, en los pigmentos oscuros de ese cielo del cuadro, pareciera más bien imponerse la segunda, detrás de la cual se abrigaba una convicción no del todo consoladora, y quizás por eso proclive a ser reprimida; pareciera entonces intuirse, usando las palabras de Tomás Straka, una “épica del desencanto.”⁷

⁷ La tesis que esgrime Straka es que detrás del desmedido culto bolivariano y de los héroes independentistas se ocultaba una lucha contra el desencanto que produjo sus frutos insatisfechos, algo que ya estaba en lo que Rafael Rojas llamó “discurso de la frustración republicana” (24) de los primeros intelectuales de la independencia.

Detrás de ello está también el mismo imaginario heroico que a la vez muestra cierta elasticidad en su recurrencia para adaptarse y replantearse. Creo que este asunto lo podemos considerar como una especie de sobrevivencia no sólo circunscrita a cierto lenguaje figural, a ciertos rasgos y energías, sino también a un archivo de figuras que (re)aparecen tanto en los textos escritos como en los visuales, en las metáforas para hablar de la nación y su personificación. Olmedo al ver al Libertador como el Dios Marte, Eduardo Blanco al compararlo con un “Alejandro, César, Carlo Magno” (86), o el mismo Laureano Vallenilla Lanz, quien lo verá como un César o un Napoleón (“Centenario” 155), son simples ejemplos dentro de una larga constelación. En esta necesidad de mitificar la empresa del líder se acude con recurrencia sintomática a un repertorio de imágenes de cierta memoria cultural, a un archivo inconsciente, fantasmático.

Sin embargo, la figura bolivariana subsume todo ello en un solo ideal, imponiendo una jerarquía en el ordenamiento de las figuras del cuadro. Pero aún así, la empresa resulta algo infructuosa, pues quedan algunos materiales visuales disonantes. La presencia del fuego, vinculada en otros tiempos al cambio entusiasta de esa luz de la gloria que tanto desea revivir el lienzo de Tito Salas, es un buen ejemplo de ello. Si en la obra de Eduardo Blanco, referente de la generación positivista, el fuego mueve a los cuerpos heroicos y los penetra en su deseo de libertad, en el cuadro de Salas su forma es otra: el fuego adquiere una latencia, una espera potencial y sin horizonte claro.⁸ Las figuras en el cuadro, marcadas por su elevación, no dejan de ser también confusas. Primero, el origen de la estela de la vela apagada se confunde con el hálito mortal del Libertador. Segundo, los mismos personajes parecen tan angelicales como endemoniados, por no hablar del humo que es una traza de algo fenecido, acabado. En muchos escritores de la época vemos la misma ambivalencia. En Ramos Sucre la presencia de la llama está asociada tanto al “sacrificio de la sangre hermana” (9) del heroísmo en el poema “Plática profana,” como al poder de los villanos en la toma de la Torre del poema “Los Lobos del yermo.” El fuego vivo, tan exaltado en el siglo XIX, se verá negativamente tanto en el incendio de la casa de Don Fernando y Doña Inés en *Las lanzas*

⁸ Vallenilla Lanz, quien como vimos celebra el ideario bolivariano bajo el trabajo de la herencia, en otro pasaje vincula, sin embargo, la metáfora del fuego con la condena a seguir repitiendo las guerras intestinas del país: “Todos aquellos movimientos eran simplemente la continuación de la misma lucha iniciada desde 1810, la propagación del mismo incendio, oculto a veces bajo las cenizas o elevando sus llamas hasta enrojecer el horizonte” (“Los partidos históricos,” 139).

coloradas de Arturo Uslar Pietri (1933), como en las ruinas del pueblo donde pelearon los ejércitos de Juan Parao, tal como sale retratado en *Cantaclaro* de Gallegos (1936).

Así, al contrario de lo que el historicismo positivista y el mismo Tito Salas deseaba, la herencia heroica es ilegible en esta dimensión del cuadro. No por casualidad Ramos Sucre, en “Tiempos heroicos” —uno de sus pocos textos con referentes históricos nacionales— asevera que Bolívar “depositó en el seno fecundo y misterioso de los tiempos el germen de futuras evoluciones grandiosas” (16), quizás entreviendo que ese sustantivo, tan resaltado por la biopolítica positivista del momento, remite a un doble destino: en castellano, “germen” no sólo está asociado con lo que florece y brota de forma “fecunda,” sino también con lo que contamina y enferma de forma peligrosa.

Agradecimientos

Roldán Esteva Grillet, Gabriel Guevara y Eduardo Tovar.

Obras citadas

- Aguilera, Delfín y Landaeta Rosales, Manuel (comp.). *Venezuela en el Centenario de la Independencia 1810-1911*. Caracas: Tipografía Americana, 1912.
- Blanco, Eduardo. *Venezuela heroica: cuadros históricos*. Caracas: Imprentas Saenz, 1881.
- Bolívar, Simón. *Doctrina del Libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Castro Leiva, Luis. “Sobre la absolución de la historia.” *Usos y abusos de la historia en la teoría y en la práctica política*. Caracas: Editorial Idea, 1988, pp. 108-162.
- . *Para Pensar a Bolívar*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello y Fundación Polar, 2005.
- Darío, Rubén. “A propósito de Tito Salas.” En *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001. pp. 632-634.
- Didi-Huberman. *Ante la imagen*. Trad. Francois Mallier. Madrid: Cendeac, 1995.

- Esteva-Grillet, Roldán. *Las artes plásticas venezolanas en el Centenario de la Independencia 1910-1911*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2010.
- Gil Fortoul, José. Gil Fortoul, José. *Discursos y Palabras*. Caracas: Imprenta Nacional, 1915.
- . *Historia Constitucional de Venezuela*. Caracas: Parra León Hermanos, 1930.
- . "Cartas a Pascual." *El Cojo Ilustrado*. Caracas, 1 de enero 1895.
- Jacobs, Lynn. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2012.
- Marin Louis. "Stating a Mysterious Figure." En *Mimesis in Contemporary Art*. Ed. Ronald Bogue. Philadelphia: John Benjamins, 1991.45-64.
- Mijares, Augusto. *La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1952.
- Olmedo, J.J. *La victoria de Junín*. Londres: Imprenta Española de M. Calero, 1826.
- Picón Salas, Mariano. "Perspectiva de la pintura venezolana." En *Las formas y las visiones*. Caracas: Universidad Católica, 2007. 19-42.
- Pineda, Rafael. *Tito Salas*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969.
- Ramos Sucre, José Antonio. *Obra poética. Edición crítica*. Ed. Alba Rosa Hernández Bossio. París: UNESCO, 2001.
- Rojas, Rafael. *Las repúblicas del aire: utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*. México: Taurus, 2009.
- Rosenblum, Robert. *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1986.
- Straka, Tomás. "Integrismo y restauración: Política, Iglesia y pensamiento en el entresiglo venezolano (1890-1916)." En *Memorias de las II Jornadas de Historia y Religión*. Caracas: Publicaciones UCAB, 2002.
- . *La épica del desencanto*. Caracas: Alfa, 2009.
- Vallenilla Lanz, Laureano. "Los partidos históricos." *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. 133-49.
- . "Centenario de Boyacá." *Revista Cultura Venezolana*. Caracas. Número 8, Julio-Agosto 1919.pp 157.
- . *Obituario sobre muerte de Eduardo Blanco*. 1912. MS n° XII. Archivo de Vallenilla Lanz, Saint-Germain-en-Laye, Carnet de.

(Re)visiones de (y ante) la modernidad en (y desde) la cultura, el arte y la poesía venezolanas

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: This paper seeks to identify and contrast three visions of (and relating to) Venezuelan modernity, seen within (and from) the cultural, artistic, and poetic field in particular, along with their complex forms of relationship with the unique and accelerated transformation of cities and urban life resulting from the massive influx of oil money obtained during much of the twentieth and twenty-first centuries. The first of them, fundamentally reactive, sees in such transformations a process of destruction, alienation, and neocolonialism, and demands the preservation of originality and identity in the face of threats of foreignization. The second, linked to the idea of progress in the sense of material and economic advancement and improvement, suggests a need to upgrade through cosmopolitan tendencies and feels attracted to the city as a prospective, dynamic, and changing space. The third, somehow mediating between the other two and *iconized* in the figure of the painter Armando Reverón, dissolves tensions between the local and the universal and ascribes an artistic statute to his work, derived from his ability to configure an original body of work in which novelty and the legacy of tradition coexist, albeit with no programmatic purpose.

Key words: Venezuelan modernity, Venezuelan poetry, Venezuelan art, oil, Armando Reverón.

Resumen: En este trabajo se propone identificar y contrastar tres visiones de (y ante) la modernidad venezolana, vistas en (y desde) el campo cultural, artístico y poético en particular, así como sus complejas formas de relación con el singular y acelerado proceso de transformación de las ciudades y de la vida urbana derivado de la ingente renta petrolera obtenida en buena parte del siglo XX y del actual. La primera de ellas, fundamentalmente reactiva, ve en dichas transformaciones un proceso de destrucción, enajenación y neocolonialismo, y reclama la preservación de lo originario e identitario ante las amenazas de lo extranjerizante; la segunda, afín a la idea de progreso en el sentido de avance y mejoría material y económica, intenta una puesta al día con tendencias cosmopolitas y siente atracción por la ciudad como espacio prospectivo, dinámico y cambiante; y una tercera, de algún modo conciliadora

de las anteriores, *iconizada* en la figura del pintor Armando Reverón, disuelve las tensiones entre lo local y universal y le asigna a la obra un estatuto artístico en tanto sea capaz de configurar una creación original en la que coexistan, aunque sin propósito programático, la novedad y el legado de la tradición.

Palabras clave: Modernidad venezolana, poesía venezolana, arte venezolano, petróleo, Armando Reverón.

1. Introducción

En Venezuela es muy célebre la frase de Mariano Picón Salas (1901-1965), según la cual “con el final de la dictadura gomecista comienza apenas el siglo XX en Venezuela. Comienza con treinta y cinco años de retardo” (13). Dicha sentencia, sin duda, intenta poner de manifiesto el “atraso” y “aislamiento” de la Venezuela de aquellos años, en todos los órdenes de la existencia de la nación, respecto de otros países del mundo y particularmente dentro de su propia comarca latinoamericana, a pesar de la prédica de “orden” y “progreso,” que caracterizó precisamente al régimen gomecista, en tanto expresión del ideario positivista con que los intelectuales de su entorno supieron asentar y justificar su presencia en el poder. Veinte años después otro militar, Marcos Pérez Jiménez, encarnaba esa nueva idea de progreso, bajo el lema del “Nuevo Ideal Nacional” y era homenajeado en la portada de la revista *Time*, en su edición del 28 de febrero de 1955, donde se hacía referencia a él como “El capitán del barco del ensueño”. Ese breve paréntesis entre los regímenes dictatoriales de ambos militares andinos va a ser testimonio de un cambio radical en Venezuela: la irrupción del petróleo como factor dinamizador de la economía y el comienzo del tránsito del país rural al urbano. Un país que a lo largo de un siglo pasará de ser campesino, en más de un 80%, a otro con esa proporción de población urbanita a finales de la centuria. Este fenómeno, sin duda singular en el contexto latinoamericano, pues no hubo otra nación en el subcontinente que sufriera una transformación tan acelerada derivada del hallazgo y explotación del llamado “oro negro,” traerá también como consecuencia el surgimiento de una sociedad mucho más compleja, en la que tendrán lugar cruces de visiones contrapuestas, refractarias en muchos casos a la propugnada por la narrativa oficial que anunciaba las bondades de un futuro, virtualmente promisorio, signado por el desarrollo material y económico. Desde esas miradas críticas la bonanza petrolera, administrada por un estado débil institucionalmente y gobiernos inclinados al caudillismo, el derroche y la corrupción, aliados a los intereses capitalistas internacionales, daría

cabida, a contramano de lo predicado, a nuevas formas de colonialismo, a la inequidad y al crecimiento de la desigualdad social, y convertiría a las ciudades en monstruosas¹ y trágicas expresiones del mal manejo de una riqueza convertida en “estiércol del diablo.”

2. Claroscuros de la modernidad petrolera

Volviendo a la cita aludida al comienzo de estas páginas, cabría decir que para ese momento, el de la muerte de Gómez, habían transcurrido casi tres lustros del comienzo de la bonanza petrolera. Las cosas comenzaron a cambiar, inesperada y paulatinamente, a partir de 1922, año en el que ocurrió el llamado “reventón” del Pozo Los Barrosos, que marcará el inicio de la era petrolera en Venezuela. Para mediados de la década de los 30, la industria extractiva de ese mineral había adquirido ya el papel protagónico que por el resto del siglo y hasta el presente ha desempeñado en la economía y la vida venezolanas. En 1929, Venezuela se había convertido en el primer exportador petrolero de mundo, lo cual en paralelo produjo una disminución drástica de la economía agrícola del país (que en el pasado había tenido en el cacao y el café sus más importantes rubros) pasando de representar alrededor de un tercio del total de los ingresos de la nación en la década de los 20, a alrededor del 10% en la década del 50.² Este proceso de transformación de la economía comenzó a tener, obviamente, importantes consecuencias en la dinámica social, cultural y especialmente en la demografía del país, entre cuyos resultados más importantes estuvieron, precisamente, el de la aceleración de los procesos migratorios del campo a la ciudad y el de la llegada de inmigrantes de todo el mundo, pero sobre todo europeos, luego de la Segunda Guerra. Uno de los primeros poetas que, desde

¹ “Macrocefálicas” la denominará Ángel Rama (*Antología* 21).

² De la amplísima bibliografía referida al proceso de transformación económica, social y cultural de Venezuela, como consecuencia de la aparición y explotación del petróleo, destacarían, entre otros libros, los siguientes: Rómulo Betancourt. *Venezuela, política y petróleo*. Barcelona: Seix Barral, 1979; Federico Brito Figueroa. *Historia económica y social de Venezuela. Una estructura para su estudio*. 3 vols. Caracas: Edic. de la Biblioteca de la UCV, 1974-1975; Fernando Coronil. *The Magical State. Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago: University of Chicago Press, 1997; Salvador de la Plaza. *El petróleo en la vida venezolana*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1976; Héctor Malavé Mata. *Formación histórica del anti-desarrollo de Venezuela*. La Habana: Casa de las Américas, 1974; Rodolfo Quintero. *Antropología del petróleo*. México: Siglo XXI, 1972, y *La cultura del petróleo*. Caracas: UCV/FACES, 1975; Miguel Tinker Salas. *The Enduring Legacy: Oil, Culture, and Society in Venezuela*. Durham y Londres: Duke University Press, 2009.

la poesía, hace abiertamente manifiesto su rechazo a dicho estado de cosas habrá de ser Juan Liscano (1915-2001), quien en un su primer poemario, titulado *Ocho poemas*, publicado en 1939, lejos de celebrar la aparición de la metrópolis moderna en Venezuela y su significación como muestra del progreso alcanzado, pone de relieve todos los perjuicios que trae consigo ese proceso de cambios que inaugura el país rentista, sostenido por las utilidades de la extracción petrolera y sometido a los requerimientos de los intereses capitalistas extranjeros, en particular de los Estados Unidos. Así leemos, por ejemplo, en un poema llamado “Poema a Venezuela”, versos como los siguientes:

Con qué hondo dolor estéril
te estoy viendo morir, Venezuela.
Los rostros y las manos suaves,
las inteligencias finas y las inteligencias emprendedoras
perpetraron el crimen.

Ya tu tierno vientre se pone amarillo
y tu piel oscura se cuarteja sobre el duro cemento.

...

La muerte sale de las ciudades
disfrazada de progreso.
Ha escogido la antigua bandera coagulada
de la civilización

...

Con qué hondo y desesperado dolor estéril
te estoy viendo morir
en manos de los señores satisfechos de la ciudad
y del norteamericano conquistador de las torvas compañías.

El taladro desgarrar tus músculos vírgenes
y machaca tu entraña palpitante.
El cemento roe tus árboles y deseca tus campos.
El petróleo extiende su negra sombra mala
sobre la claridad de las aguas reídas.
El dinero alimenta vidas inútiles
arremolinadas como moscas
sobre el hueco de asfalto de larvas
donde agoniza tu bello cuerpo joven.

Con qué hondo dolor estéril
de manos y de piernas amarradas
estoy asistiendo a tu asesinato,
Venezuela itierra mía! (1-7; 13-16; 20-36; subrayado nuestro).

Se trata, evidentemente, de un poema en el que se cuestiona el rol del intelectual civilizado, del profesional, de la burguesía comercial e industrial que destruye el espacio y la cultura primigenia y autóctona, en aras de un supuesto progreso del que se deriva la transformación de la ciudad y la vida urbana, enmascarando el vil espíritu de lucro y el materialismo capitalista que habrá de determinar y someter el destino del país al de los intereses de potencias extranjeras. Del mismo modo procede en “Poema a los intelectuales,” otro texto de la colección *Ocho poemas*, donde también acude al recurso de la prosopopeya, para personificar la tierra nativa, mediante la referencia a la belleza de la mujer venezolana, ambas degradadas y sometidas al poder imperialista:

Jazz, radio, record, negocios, cine, éxito,
confort, higiene, bioquímica, whisky,
jornadas de ocho horas, programas consignas,
lunas de papel sobre las azoteas,
amor enredado en los hilos del teléfono,
complicada sensualidad de tornillo,

...

Los constructores de fórmulas y palacios,
los pensadores positivistas y los pensadores adiposos,
los que sostienen banderas obreras o banderas de guerra,
los que alimentan el pulpo de la ciudad industrial,
los que lamen las manos y las ideas científicas,
tienen bien amaestrada a la culebra
de cabeza de cal y dientes eléctricos
que por las calles afiladas
roe el corazón de mi tierra abandonada

¡Qué bien se habla de la hembra criolla
desde las taquillas donde se cobra!
¡Qué bello rostro! ¡qué grupa! ¡Qué pechos!
*Te quieren vestir de señorita bien,
tierra mía, ingenua y honda,
arisca, dura, violenta y tierna,
abierta como una esperanza de amor
a la embestida brava.*

Te quieren vestir de señorita bien
los intelectuales de la república,
para venderte al yankee petrolero
—mata raíz de un árbol nuevo—
o para gozar de tu cuerpo bebiendo alcohol.

Hombres que te quisieron, se desnudaron el alma
 para verte mejor,
y hoy te quieren vestir de señorita bien
¡mi Doña Bárbara de amor! (52-57; 64-89; subrayados nuestros).

La visión de Liscano reactualiza el conocido tópico de la civilización y barbarie, mediante el guiño irónico al que acude al hacer referencia a la célebre novela de Rómulo Gallegos, en el verso final. Sin embargo, en este caso, se reivindica y resignifica el segundo término de la relación, el cual se hace equivalente a lo auténtico, a lo original, a lo propio, pero también a lo ingenuo, arisco, duro, tierno y bárbaro, todos ellos valores vistos como positivos (en oposición a aquellos atribuidos a una pretendida labor civilizatoria), amenazados por la seducción engañosa del capitalismo transnacional y sus intereses, que configuran un mundo pervertido, alienante, regido por la artificialidad, la banalidad y el dinero. Esta concepción, que atraviesa la integridad del primer libro de poemas de Liscano posee parentescos evidentes, al menos en lo relativo a la visión de la mujer, la tierra nativa y los intelectuales, con el libro *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz, poemario emblemático y por muchos considerado iniciador de la vanguardia poética venezolana. Tal planteamiento ya luego encontrará otras modulaciones en poetas posteriores, sobre todo en las postrimerías de la década de los 50 y la convulsionada década de los 60, en la que irrumpirán grupos literarios como *El techo de la Ballena*, *Sardio* y *Tabla redonda*. En la obra de poetas como Juan Calzadilla (1931), Carlos Contramaestre (1933-1996), Caupolicán Ovalles (1936-2001), Francisco Pérez Perdomo (1930-2013) y narradores como Adriano González León (1931-2008) o Salvador Garmendia (1928-2001), la ciudad también será una presencia aberrante y alienante, y el “ciudadano” una especie de ser perdido y ambulante cuya vida se transfigura en una suerte de pesadilla urbana.³ En esos casos, también se hace evidente la crítica a las nociones de progreso asociadas a las transformaciones producto de la riqueza petrolera. No obstante, hay un poema en el libro de Liscano que posee una característica singular, que como veremos luego se relacionará con otra versión de la modernidad. Se trata del texto titulado “Poema

³ Un testimonio del acelerado proceso de transformación del país en su nueva y problemática configuración urbana y su consecuente redistribución poblacional, se expresa en el hecho de que el conjunto de escritores que conforma los grupos señalados, surgidos entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de la siguiente, está constituido “mayoritariamente,” por “migrantes de la provincia hacia la capital del país” (Gutiérrez 344).

solo,” dedicado a Armando Reverón (1889-1954), pintor venezolano refugiado en Macuto, en las costas cercanas a Caracas, aledañas a la cordillera central de Venezuela, y en quien como veremos luego, se sintetiza el símbolo de esa otra modernidad “involuntaria,” como la denominaría en su oportunidad Luis Enrique Pérez Oramas (110). En dicho poema, Liscano critica la artificialidad y frivolidad de cierto arte de vanguardia en el que los “peces nadan boca arriba” y el mar “es de embuste embuste,/ círculo verde, rectángulo, cubo naranja,/ vestido de baño «jantzen» de señorita bien.” En oposición a ello, en el primero y dos últimos versos del poema insiste en la necesidad de reivindicar un arte despojado, capaz de penetrar en lo esencial que subyace tras todo decorado, todo enmascaramiento, por eso el poema comienza diciendo: “El sol tendrá que ser redescubierto” y termina reiterando: “Entonces se empieza por el principio/ y se vuelve a descubrir el sol”.

El anuncio de la disposición para la venta del libro de Liscano lo podemos encontrar en las páginas finales del quinto número de la revista *Viernes*, correspondiente a diciembre de 1939. Nos interesa llamar la atención sobre este dato por dos razones. En primer lugar porque *Viernes*, tanto el grupo literario surgido en 1936 como la revista homónima que crearon y que se publicó desde mayo de 1939 hasta mayo de 1941, fue una de las iniciativas literarias y culturales más significativas de ese momento de “renacimiento” que vivió Venezuela tras el fin de la dictadura de Gómez; y en segundo término por haber sido una agrupación que explícitamente hizo manifiesta su intención de lograr una nueva convivencia entre generaciones e ideologías, con el propósito de incorporar a Venezuela a la modernidad y sacarla del aislamiento. Esto podemos apreciarlo en algunos de los fragmentos del texto “Liminar”, aparecido en el primer número de la revista y que conforma una suerte de “manifiesto” del grupo, al decir: “nosotros, que tenemos prisa de salir del atolladero, resolvemos el problema así: de una ‘peña’ —viernes— cordial pero intrascendente, hicimos un ‘grupo’ —viernes— interventor de la cultura. Que se identifica con la-ro-sa-de-los-vien-tos” (*Viernes* 1). Como constancia de este deseo de convivencia de una pluralidad de visiones, podemos apreciar la muy distinta concepción de la ciudad que con respecto a la del joven Liscano de aquellos años tuvo, por ejemplo, José Ramón Heredia (1900-1987), uno de los miembros de *Viernes* que insistió más en los aportes del grupo como catalizador del proceso de modernización poética en Venezuela. En un poema suyo, titulado “Poema de las cosas y las voces sencillas,” que hace parte de su libro *Maravillado cosmos*, publicado en 1950,

durante la época caracterizada por la política desarrollista llamada del “Nuevo Ideal Nacional”, promovida por la Junta Militar para entonces en el poder, bajo la cual se construyeron importantes obras de infraestructura a lo largo del país y en sus ciudades, especialmente en Caracas⁴, nos encontraremos más bien con una mirada y un oído que busca escrutar en la ciudad nocturna parentescos entre la dinámica del cosmos y la vida anónima y múltiple de la metrópolis. Leamos algunos de sus versos:

Yo no sé si vosotros, amigos, alguna vez en las noches de cielos
metálicos
y estrellas límpidas y luna derramada,
habéis subido a las altas azoteas donde duerme el olvido de las
casas,
...
Yo no sé si vosotros habéis llegado hasta allí, desterrados de los
espejos,
de los mullidos sofás y las lámparas de rosada pantalla,
fugitivos del radio y del libro aplazado
y os habéis acodado en el muro y puesto a mirar la ciudad por
arriba y por dentro
en su geografía de tejados, de terrazas, de torres, de balcones y
cúpulas,
de rascacielos alucinados con sus cientos de ventanas abiertas a la
noche;
en su jardinería de luces titilantes, de semáforos y de avisos
luminosos
parpadeando intermitentemente sus mágicos colores.

Yo no sé si habéis visto entonces cruzar por las entrañas de las
casas,
por las galerías, por los balcones descubiertos y las ventanas
desprevenidas,
mujeres presurosas de extraños y despreocupados quehaceres,
con movimientos de sombras esmeriladas o de siluetas de
antiguas linternas mágicas;
y si habéis oído variados y familiares ruidos,

⁴ Como evidencia de los acelerados cambios demográficos que sufrió Venezuela a raíz del incremento del rol del petróleo en su economía, es importante recordar que para 1930 el país tenía una población de alrededor de 3.000.000 de personas, de los cuales unos 160.000, aproximadamente, vivían en Caracas (algo más del 5%). Veinte años después la población nacional rondaba los 5.000.000 de habitantes y la población caraqueña los 900.000, lo cual representaba el 18% del total del país.

entre los que no falta el rumor silbante del grifo de agua abierto y
detenido,
el chirrido de los escaparates que echan afuera sus guardadas
galas nocturnas,
la catarata tintineante de tenedores y cuchillos precipitados,
y el canto de campana de la sartén golpeada para su doméstico
brillo del día siguiente.

Yo no sé si habéis mirado desde allí, aéreos y atalayantes, hacia
abajo,
hacia las calles que corren como ríos de luz,
y visto pasar los automóviles en largas colas, como gigantesco
coleópteros,
en cuyos dorsos metálicos se quiebran las luces en caprichosos
reflejos,
y los tranvías con sus cargas humanas engalanadas y alegres
y sus perchas rozando los cables y haciendo saltar de ellos a
intervalos
luminosos meteoros y cometas de fugaz parábola que mueren con
su azul relámpago,
y gentes que van y vienen buscando afanosamente su pedazo de
noche aventurera
(1-3;17-41)

Luego de escuchar y recorrer la ciudad nocturna con la mirada, de descubrir sus distintos lugares (estaciones de trenes, fábricas, un “Coney Island,” un aeropuerto, torres, etc.) de cartografiarla y sentir los ruidos de la vida en ella, observa el firmamento, como si tras otear la urbe descubriera un secreto vínculo con la observación de los enigmas y simbologías del cosmos.

Me embarga entonces un misticismo cósmico y un viento sideral
sopla sobre mis sienes.

...
Allá está la Osa Mayor (digo ahora); allá la Cruz del Sur
relumbrante y suspensa.
Orión caminadora, El Toro, La Corona, la brillante Cabellera de
Berenice.

...
Una música gira en su dulce aire, devuelve sus ondas y sube de la
tierra,
de esta tierra de la sangre y el pulso, del reloj y el cuadrado,
amorosa y caliente;

de la ciudad tendida bajo el cielo, de la calle corriendo hacia su
 ocaso,
 y quizá de esta casa con su azotea elevada.
 Vuelvo ahora a mirar la ciudad y en ella los colores en que se
 enciende el lienzo
 (63; 68-69; 87-91).

El poema concluye en un tono celebratorio de resonancias whitmanianas. El hablante poético se hace consciente de ser parte de una “substancia ilimitada”, del Cosmos en el que él, la ciudad y el poema habitan:

Como lluvia celeste empieza blandamente a gotear el poema.
 Sé entonces que existimos, que somos verdad cierta, sustancia
 ilimitada,
 parte precisa, exacta, del Cosmos infinito,
 acorde imprescindible de la gran sinfonía que se mueve bajo la
 varilla de Dios (93-96).

No puede ser más opuesta la visión de Heredia de esa ciudad, respecto de la suministrada por Liscano. Acá la ciudad moderna no es el lugar alienante y degradante, es el lugar creado por la inteligencia que ha de servir como expresión del vínculo entre lo humano y el cosmos, ambos concebidos como manifestaciones del misterio divino y lo inconmensurable. Heredia pareciera ganado, más bien, por una percepción entusiasta de las transformaciones ciudadinas que evidenciaban el progreso y “la puesta al día” de Venezuela, en el concierto internacional. Esa visión se hace explícita tanto en términos formales, como en los aspectos temáticos abordados en su poesía, muy distante de la que cultivó en sus primeros libros de corte completamente tradicional. Para él, con el fin del régimen gomecista y la conformación de *Viernes* se inicia la mudanza hacia un país y hacia una poesía con ansias de modernidad, que dejaría muy atrás aquellos tiempos en que “apenas llegaban a Caracas los pálidos o recortados reflejos de la cultura foránea” (Picón 234), por eso insistió en que una de las principales tareas de la agrupación a la que perteneció fue la de sumar “a Venezuela a la revolución poética mundial, a la modalidad mundial” (Heredia). Pocos años después de la publicación de ese poema, en 1955, mediante una placa conmemorativa colocada en la plaza Diego Ibarra del Centro Simón Bolívar se dejaría constancia, con evidente orgullo, de que “El 1º de octubre de 1955 la población

del Área Metropolitana de la Capital de la República llegó al millón de habitantes” (González 203). Tanto el poema de Heredia como esta entusiasta afirmación, obviamente indemostrable, son testimonios del optimismo manifestado por el discurso oficial y experimentado por una parte de la población ante las transformaciones y expectativas de progreso que se le abrían al país, atribuidas a las bondades de la renta petrolera.

3. MOS y lo extranjero

Vistas las cosas desde la otra cara de la moneda, no fueron pocos los críticos de esa noción de progreso en la que se asociaba, de modo consciente o no, explícito o no, lo nuevo con la destrucción de lo anterior —con desechar el pasado— y que propugnaba como necesidad ineludible para alcanzar la modernidad el remplazo de lo caduco por formas extranjeras, prestigiadas internacionalmente, en desmedro del arraigo a la propia tradición. De entre la muy vasta bibliografía que se ha ocupado de estudiar las características de este fenómeno, volvamos a acudir a Picón Salas quien ya nos advirtiera de las condiciones de entrada de Venezuela al siglo XX, pero esta vez para poner de relieve sus observaciones sobre la Caracas transformada, apenas 10 años después de la muerte de Gómez:

La nueva Caracas que comenzó a edificarse a partir de 1945 es hija —no sabemos todavía si amorosa o cruel— de las palas mecánicas [...] En estos años —de 1945 a 1957— los caraqueños sepultaron, con los áticos de yeso y el papel de tapicería de sus antiguas casas, todos los recuerdos de un pasado remoto o inmediato [...] Se fue haciendo de la ciudad una especie de vasto —a veces caótico— resumen de las más variadas ciudades del mundo: hay pedazos de los Ángeles, de San Pablo, de Casablanca, de Johannesburgo, de Jakarta. Hay casas de Le Corbusier, a lo Niemeyer, a lo Gino [sic] Ponti [...] Nos cubrimos del polvo de las demoliciones; somos caballeros condecorados por el escombros, para que comience a levantarse —acaso más feliz— la Caracas del siglo XXI (249-51).

Lamentablemente, las evidencias del presente ponen de manifiesto que tales cambios no llevaron a la felicidad.

Para ilustrar el tipo de críticas surgidas a la tendencia extranjeroizante, desarraigada de su entorno, vale la pena detenerse en el caso del escritor Miguel Otero Silva, tanto por ser una figura clave del campo cultural venezolano del siglo XX, como por el modo en que expresó

sus posiciones en relación con dicha problemática. Veamos dos casos referidos a momentos y disciplinas artísticas diferentes. En 1941, publica un poema titulado “Responso al grupo ‘Viernes,’” en el que hace mofa en tono humorístico de la desaparición de la agrupación, en estos términos: “Despliegue el viento su canción de cobre/ por el grupo disuelto que no supo/ guardar la voz de la mañana en ciernes,/ el pobre grupo Viernes// Bailen el tamunangue las sirenas,/aprendan alemán las azucenas,/ lloren las golondrinas trashumantes/ y vibre/ este ramo de ancianos consonantes/ sobre la tumba en flor del verso libre” (57-68). La burla iba dirigida, precisamente, al supuesto fracaso del impulso extranjero que Otero observaba en la apuesta estética de *Viernes* y que cuestionaba por considerarla desapegada a la propia tradición. Varios años después, en 1957, Otero Silva entablará a través de una serie de cartas públicas una polémica con el artista plástico Alejandro Otero (1921-1990) en torno al arte abstracto, el cual, en particular, comenzó a ocupar un lugar cada vez más relevante en los nuevos desarrollos arquitectónicos de las ciudades venezolanas. Mientras Alejandro Otero argumentaba que las nuevas realidades vividas en el mundo habían llevado al artista a “un rompimiento total con la tradición,” y que “Ninguna forma anterior le servía, ninguna vuelta al pasado le era posible” (Otero, *Memoria* 492), Otero Silva desestimaba tales argumentos, calificando tal tendencia artística de “funcional” y “utilitaria,” y afirmaba que, en el caso de los artistas venezolanos, ésta sólo ponía en evidencia el temor de algunos a que los consideraran cultores de “un arte superado” y el miedo “a quedarse atrás” (*Memoria* 470), “guiados por el afán de modernidad que los obsesiona” (*Memoria* 465), pues desde su perspectiva: “En el caso concreto de nuestro país, el arte abstracto es simplemente el traslado mecánico de dogmas elaborados por hombres de una psicología distinta, de una cultura diferente, de un mundo interior diametralmente opuesto al de los pintores venezolanos” (*Memoria* 464-65). Entre otras formas de descalificación, lo catalogó como “un arte auxiliar y decorativo, destinado a adornar edificios” (*Memoria* 496), una “niña mimada de los coleccionistas de Wall Street” (*Memoria* 496), e incluso, con el fin de poner en entredicho el proyecto de construcción de la Universidad Central de Venezuela, de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), lo llamó “antifaz teórico de la ‘integración’” (*Memoria* 496), ya que “a los arquitectos modernos, por lo general, no les agrada ‘integrarse’ con la pintura ‘figurativa’” (*Memoria* 498).

4. Conclusión o síntesis conciliadora: la modernidad no buscada

Como hemos visto hasta acá, en buena medida la noción y búsqueda del progreso en Venezuela a partir del tercer decenio del siglo XX tuvo como causa principal y entre sus consecuencias fundamentales: el desarrollo petrolero y el crecimiento urbano, respectivamente. Sobre estos dos elementos se construirá la idea de modernidad y excepcionalidad venezolana, la cual, si bien estuvo bastante consolidada en el discurso oficial, encontró siempre estimaciones más complejas y problemáticas, como hemos apreciado, en el campo cultural, artístico y poético en particular. Cabría plantear la hipótesis, no obstante, de que tal singularidad, la de ser el país que sufrió el proceso de transformación más grande y sobre todo más acelerado de Latinoamérica en el siglo XX (en lo relativo a su crecimiento económico, el desarrollo de infraestructuras y su proceso de urbanización⁵), posibilitó asentar una noción diferente, si se quiere “singular” de la modernidad artística, que comenzó a gestarse con antelación a la bonanza petrolera, pero que se consolidó durante ella. Se trataría de una noción mucho menos dependiente, de modo directo o explícito, de los cambios estéticos propuestos por las vanguardias europeas surgidas en los preámbulos de la Primera Guerra, pero igualmente advertida y consciente de sus fundamentos, de los cuales supo apropiarse de acuerdo a sus propósitos. Es decir, una modernidad artística que durante la primera mitad del siglo XX sigue viendo en la naturaleza (y no tanto en la ciudad)⁶ el

⁵ En otros países y por otras razones, no por la bonanza petrolera, tales procesos de urbanización se dieron fundamentalmente entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, en lugares, donde justamente se evidenciaron expresiones culturales y artísticas mucho más cosmopolitas que las que tuvieron lugar en la Venezuela rural que predominó hasta la década de los 30 del siglo XX. Como ilustración de esta situación basta observar el lugar periférico de la Caracas de entonces, en relación a otras capitales del continente. Mientras ésta poseía alrededor de 50.000 habitantes al iniciarse la última década del siglo XIX, ciudades como Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo, contaban aproximadamente con 650.000, 260.000 y 240.000 habitantes, respectivamente. No en balde, fueron esas ciudades hispanoamericanas, además de Ciudad de México y La Habana, donde el movimiento literario del modernismo alcanzó sus mayores logros.

⁶ Valga la siguiente acotación para el caso de la poesía. Como hemos señalado con anterioridad, la irrupción de la llamada poesía urbana se da, particularmente, hacia finales de la década del cincuenta, y es protagonizada por poetas venidos de la provincia a las ciudades. Para esa generación la visión negativa de la ciudad “monstruosa” es absolutamente predominante y lo será así, hasta finales de la década de los 80 donde comenzará a predominar la poesía urbana escrita por poetas ciudadanos, con lo cual co-

motivo central de sus exploraciones (a pesar de los evidentes cambios sufridos en las ciudades del país), pero que al mismo tiempo ha comenzado a asimilar, también muy rápidamente, los fundamentos de las premisas estéticas vigentes en el arte occidental, sobre todo en lo referido a la problematización de la mera representación figurativa; asunto sustantivo que rigió los debates estéticos desde comienzos del siglo, en los grandes centros metropolitanos de occidente, y que ahora encontraría mayor pertinencia en el campo cultural surgido en las nuevas realidades urbanas venezolanas. Digamos que tal singularidad pondría en evidencia las dificultades para borrar las huellas de un pasado inmediato, fundamentalmente rural, al tiempo que sus limitaciones para incorporar plenamente la experiencia de las recientes transformaciones ciudadanas. Se trataría de una noción de la modernidad artística, contrapuesta a las dos concepciones, mutuamente excluyentes, que (extremando, esquematizando y disolviendo matices) pudiéramos identificar en las visiones antagónicas de Liscano y Otero Silva, por un lado, y José Ramón Heredia y Alejandro Otero, por el otro, pues no sería ni propiamente reactiva a las transformaciones del país ni tampoco proclive a la adopción acrítica de modalidades artísticas consideradas como extranjerizantes.

Esta particular noción de modernidad no promulgada ni avalada por carteles ni manifiestos, al modo en que lo exigieron las vanguardias, tampoco puede entenderse como resultado de la imposibilidad de salir del aislamiento y el desconocimiento que pudo suponer el régimen gomecista, sino más bien como rechazo a la impostación, a la adopción inmediata de una modalidad artística desentendida de las especificidades propias, practicada sin un previo proceso de interiorización y asimilación que permitiera hacerla auténtica expresión y no mero artificio.

Fernando Paz Castillo (1893-1982), poeta fundamental de la llamada "Generación del 18", tal vez sea uno de los mejores ejemplos de lo anteriormente señalado. En términos generales, tanto su poesía como la de su generación han sido consideradas por una parte relevante de la crítica literaria como las iniciadoras de la poesía moderna en Venezuela, por otorgarle, entre otras cosas, un mayor rango autónomo a la creación artística, en un país acostumbrado hasta entonces, en buena medida, a la sumisión del artista a los predicamentos del poder, y por haber adoptado como respuesta ante esa situación, más que la beligerancia en dicho terreno, el cultivo de

menzará a desintegrarse el conflicto implícito entre la ciudad y el campo, tácitamente planteado en la visión negativa de los poetas anteriores.

“una ética artística de preocupaciones universales” y la determinación de “personalizar su lugar,” reivindicando “los nombres de árboles y flores, de pueblos y lugares que el tributo rendido a una geografía exótica había abolido para entonces” (Montejo, *Antología* 11-12). Sin embargo, por otra parte, podemos observar cómo junto al cultivo de tal postura estética, aparentemente ajena a cualquier intención vanguardista, en realidad nunca dejó de lado su “ansia de novedad” (Paz Castillo LV) por conocer las más recientes tendencias artísticas del mundo, impulso que ya imperaba en el grupo de pintores, músicos y escritores del llamado “Círculo de Bellas Artes,” conformado en 1912, y en cual varios miembros de la generación del 18 participarían. En tal sentido, sobre las actividades de dicha agrupación, Raúl Agudo Freitas ha señalado lo siguiente:

[E]n el Círculo se discuten teorías sobre pintura y literatura. Se hablaba del impresionismo, del cubismo y del futurismo. Se discutía a Degas y a Derain, a Marinetti, a Tristan Tzara y a Apollinaire. [Fue allí donde] resonaron por primera vez en Venezuela los ecos de las vanguardias europeas. Del cubismo en pintura y del futurismo literario. En 1914, Fernando Paz Castillo leyó una antología de poemas de Marinetti que llegó a sus manos a través de Julio Planchart. Paz Castillo había leído antes al italiano y amaba su audacia noviformal y el derroche imaginífero de sus estrofas. Cuidadosamente tradujo al español el tomo de poesías con la intención de publicarlo (Osorio 115-6).⁷

En Fernando Paz Castillo podemos apreciar cómo, en una misma conciencia artística, se conjugan la atención a las innovaciones en el arte universal con el profundo respeto por el legado de la tradición. Su ánimo, en tal sentido, como el de los exponentes de esta singular concepción de la modernidad, nunca fue rupturista sino más bien de equilibrio, armonía y conciliación. Así, podemos encontrar cómo años después, unos meses antes de la muerte de Reverón, en 1954, Paz Castillo afirma en una carta dirigida a Pedro Grases (1909-2004) que sirvió de prefacio al libro *Bajo su mirada* de Enrique Planchart (1894-1953), al referirse al retrato de Planchart hecho por Reverón que antecede la colección de poemas, lo siguiente: “El retrato, en mi concepto es simbólico [...]. Corresponde a la época. A lo que pensábamos del arte. Al

⁷ En una nota a la cita que hace Osorio del libro de Raúl Agudo Freitas (*Pío Tamayo y la vanguardia*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969: 44-5) aclara que el proyectado tomo no fue nunca publicado “por un lamentable incidente”.

afán de *encontrar una expresión original, aunque siempre respetuosa del pasado. Novedad y tradición*, tal pudiera ser el lema del escudo del círculo de Bellas Artes” (XI; subrayado nuestro). Una percepción similar encontraremos, también, en el poeta Eugenio Montejo, quien posiblemente sea el poeta venezolano de la llamada “Generación del 58” que mejor supo valorar los aportes de la generación del 18, dentro del cauce histórico de la poesía venezolana, y quien tuvo una concepción de la modernidad, según la cual, ésta consistía “en cualquier época,” en “el modo distinto y específico de *prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura*” (Montejo, *Taller* 27; subrayados nuestros). Entre los rasgos que el mismo Montejo ha destacado como característicos de la obra de la generalidad de los miembros de la generación del 18 está el de concebir el poema como un texto que “deja de ser un objeto de lujo verbal, de fastos decorativos, un atributo de halagos sonoros, y vira hacia *la secreta contemplación, las palpitaciones recónditas de la existencia, mediante un esfuerzo de despojamiento y concentración verbal*” (Montejo, *Antología* 11-12; subrayados nuestros). Precisamente, será en ese “esfuerzo”, llamémoslo de “rescate de lo sustantivo,” donde se centrará esa otra noción de la modernidad artística, en la que lo local y lo universal, lo figurativo y lo abstracto alcanzarán una síntesis que contravendrá toda intención decorativa, superficial o programática. Se trata, más bien, de una concepción de modernidad sin “carteles,” ni “manifiestos,” ganada por la discreción, cuyo artista más representativo y emblemático fue quizás, precisamente, Armando Reverón. En su obra depositaron su atención y admiración no solo el Fernando Paz Castillo de la carta aludida y el Liscano de “Poema solo,” sino un importantísimo número de poetas y artistas, independientemente de su visión negativa o no de la ciudad moderna, o su apego al arte abstracto por cuya aparente oposición al arte figurativo podrían suponerse contrarios a búsquedas como las de Reverón, que vistas superficialmente serían reducidas a las de un epígono tardío del impresionismo. Digamos que tal confluencia admirativa en torno a las implicaciones y características de la obra reveroniana, que se extenderá y consolidará entre artistas, escritores y críticos hasta el presente, sintetiza una cierta visión del artista moderno desde una particular perspectiva de la venezolanidad, curiosamente inscrita en el período en el que se da el acelerado proceso de transformación de la Venezuela del siglo XX.⁸ Un posible

⁸ La singularidad y alcance de la obra de Reverón, que cubre prácticamente la mitad del siglo XX, se hace evidente si las contrastamos con la que corresponde a al-

testimonio de la particularidad de este artista como expresión de un modo de entender la modernidad, característica de algunos artistas venezolanos, pudiéramos encontrarlo en las palabras de Montejo al referirse a Reverón en los siguientes términos: “su tentativa *cumple en la búsqueda artística del continente una hazaña impar*, con cuya verdadera lectura puede decirse que aún estamos en deuda. Se suele reconocer que esa lectura *trasciende el ámbito plástico* y llega a amonedar *una especie de símbolo del artista en nuestras latitudes*” (“Alirio” 376; subrayado nuestro). Alejandro Otero, tan atacado por Otero Silva por afiliarse a estéticas ajenas, resalta al identificar las cualidades creativas de Reverón, precisamente: el “modo propio, nuestro, de ver la luz” (*Memoria* 238), su capacidad para transcribir “en una forma primigenia, arquetípica y convincente, no solo en su esquema sino en sus componentes y estructuras más elementales” (*Memoria* 239) y el talento para res-catar lo esencial en términos de proporciones, tensiones y ritmos, eludiendo lo literal, lo meramente figurativo (*Memoria* 253). Armando Reverón vivió entre 1889 y 1954. Su obra, como pocas, es exponente de la Venezuela de la primera mitad del siglo XX, esa Venezuela que reeditando las aspiraciones de Antonio Guzmán Blanco (1829-1999), El Ilustre Americano del siglo XIX, que quiso hacer de Caracas una “Petit Paris,” encontró en el petróleo un nuevo impulso para cristalizar su ilusión de modernidad. Para Reverón, sin embargo, la modernidad no estuvo en la celebración de la ciudad contemporánea, más bien se alejó de ella, ni tampoco en la mera representación de lo autóctono, en realidad no tuvo entre sus postulados la intención de ser moderno, al menos no en términos convencionales. Juan Calzadilla, uno de sus más asiduos estudiosos como crítico de arte y que en tanto poeta ve también en él un ícono del artista contemporáneo, nos dice en un texto titulado “La modernidad en Reverón”:

No me interesa la modernidad de Reverón. Tampoco me interesa la modernidad de nadie, razono. Lo que veo en la obra de Reverón son los procesos, la forma en que trabaja, su relación con el entorno y con la naturaleza, *su pathos de artista, su manera de llevar máscara, de hacer música del silencio, y de la obra juego incesante. Su apuesta permanente, su sentido del espectáculo.* Observo lo que tienen en

gunos de los considerados iniciadores de la modernidad en otros países hispanoamericanos, mucho más cercanos al ímpetu explícitamente vanguardista, como serían, por ejemplo, entre muchos otros: Joaquín Torres García (1874-1949), Rufino Tamayo (1899-1991), Wilfredo Lam (1902-1982) y Roberto Matta (1911-2002).

común sus procesos con mi propia forma de ver las cosas. Y esta relación es suficiente para interesarme profundamente por *lo que encuentro de original en su mundo respecto a las condiciones del quehacer artístico general de hoy*. Que haya estado consciente de *su gran descubrimiento (la luz sustancial)* sólo podría tener importancia para él. *Me parece gran cosa que no se haya propuesto ser moderno, pues de lo contrario no hubiera llegado a ser lo que fue. ¿Por qué empeñarse en adscribirlo?*

¡La luz que ilumina las cosas es la misma luz de las cosas! —grita Reverón desde su tarima del Castillete⁹ (79; subrayado nuestro).

Luis Enrique Pérez Oramas, también crítico de arte y poeta, establece el contraste entre las muchas modernidades “voluntarias”, llenas de certidumbres y proclamas que surgieron en las más importantes capitales de Occidente en los albores del siglo XX y la modernidad “excéntrica” de un Reverón en cuyas pinturas “lo visible emerge como involuntariamente” (93), ante la dificultad de ver por el exceso de luz tropical. Concebido así, Reverón sería un emblema de una posibilidad de modernidad singular, en un país que también lo fue. Un país donde su llamada vanguardia no pasó mucho más allá de ser un número de una revista a finales de la década de los 20,¹⁰ en una capital que no había dejado para entonces de ser aldeana y que no podía prever las transformaciones que la riqueza petrolera le acarrearía, de modo tan vertiginoso. Tal vez, con el paso del tiempo, en esa versión de la modernidad que no se planteó serlo, ganada por la discreción y que supo ver más allá de la dificultad de hacerlo, se hallen mejores claves (¿espejos?) para comprender la compleja travesía de la Venezuela moderna y de un segmento importante de las búsquedas artísticas y poéticas en ella surgidas durante el siglo pasado.

⁹ Para acompañar la idea que subyace en la afirmación de Calzadilla, según la cual la modernidad artística no se deriva del hecho de querer serlo y de promulgarlo sino de los logros estéticos inscritos en la obra que permitan juzgarla como tal (categorización que, por lo demás, puede resultar accesoria e insustancial), quizás valga la pena recordar la forma en que Wallace Stevens ripostara casi un siglo después, al planeamiento hecho por Rimbaud en el poema “Adiós” de *Une Saison en enfer*: “es necesario ser absolutamente moderno.” El poeta norteamericano, en su ocasión, dijo: “no se puede perder el tiempo en ser moderno cuando hay tantas cosas importantes que ser” (26).

¹⁰ Por supuesto, nos referimos al único número de la revista *válvula*, publicado en enero de 1928.

Obras citadas

- Agudo Freites, Raúl. *Pío Tamayo y la vanguardia*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Calzadilla, Juan. *Diario sin sujeto*. Caracas: El pez soluble, 1999.
- González Casas, Lorenzo. "Caracas 1958-1983: los extraños acordes de una sinfonía metropolitana." En: *Santiago de León de Caracas 1567-2030*. Ed. Rafael Arráiz Lucca y William Niño. Caracas: Exxon Mobil de Venezuela, 2004. 203-40.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.
- Heredia, José Ramón. *Antología poética 1938-1969*. Caracas: Imprenta Litofotos Prieto, 1974.
- . "Viernes, sus afijos, sus interpretaciones." *El Universal*, 17 de noviembre de 1946.
- Liscano, Juan. *Obra poética completa (1939-1999)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
- Montejo, Eugenio. "En torno a la obra poética de Fernando Paz Castillo." Fernando Paz Castillo. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila, 1979: 7-25.
- . *El taller blanco*. Caracas: México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996.
- . "Alirio Palacios. Magia y maestría del grabado." En: *La terredad de todo*. Ed. Adolfo Castañón. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo, 2007: 374-389.
- Osorio, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- Otero, Alejandro. *Memoria crítica*. Ed. Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil. Caracas: Artesanogroup editores, 2008.
- Otero Silva, Miguel. "Responso al 'Grupo Viernes'." *Obra humorística completa*. Barcelona: Seix Barral, 1977: 77-79.
- Paz Castillo. Estudio Preliminar. Planchart, Enrique. *Bajo su mirada*. Caracas: Imprenta López (Buenos Aires), 1954: IX-LIX.
- Pérez Oramas, Luis Enrique. "Armando Reverón y el arte moderno en Latinoamérica." En: John Elderfield. *Armando Reverón*. New York: Museum of Modern Art, 2007: 88-114.
- Picón Salas, Mariano. *Suma de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.

- Rama, Ángel. *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte, 1987.
- Stevens, Wallace. *Adagia* (Traducción de Guillermo Sucre). Caracas: Fundarte, 1977.
- Viernes*. (1990). Caracas: Banco Central de Venezuela. Tomo I [Edición facsimilar].

Fotografía y excepcionalidad: Barbara Brändli, Thea Segall y el sur venezolano

MICHEL OTAYEK

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: The economic exploitation of abundant natural resources in southern Venezuela helped lend credence to a paradigm of exceptionality that informed much of the political, academic, and cultural discourse about the country during the second half of the twentieth century. Within this context, the way in which questions about indigeneity and rural traditions played out in discussions about modern national identity differed from other countries in Latin America. This paper considers the participation of photographers Barbara Brändli and Thea Segall in projects centered in southern Venezuela. Taking into consideration their perspective as foreign-born women and underscoring certain differences in their authorial discourse as photographers, the author examines the publication of their images in printed materials that, in their advocacy of Venezuela's ostensibly exceptional modernity, postulate a peculiar relationship between the country's present and its premodern past.

Key words: Photography, ethnography, modernity, Venezuela, Barbara Brändli, Thea Segall.

Resumen: La explotación económica de los extraordinarios recursos naturales del sur venezolano contribuyó a alimentar el paradigma de excepcionalidad venezolana que permeó buena parte del discurso político, académico y cultural sobre el país durante la segunda mitad del siglo veinte. Dentro de este contexto, el modo en que en Venezuela se dio sentido a lo indígena y a lo rural como componentes de la identidad nacional contrasta con el devenir de otras modernidades latinoamericanas. Este trabajo examina la participación de las fotógrafas Barbara Brändli y Thea Segall en proyectos etnográficos centrados en el sur venezolano. Considerando su perspectiva como mujeres extranjeras residenciadas en el país y poniendo de manifiesto algunas diferencias en su discurso autoral como fotógrafas, el autor examina la publicación de sus imágenes en materiales impresos que, promoviendo la idea de una modernidad venezolana excepcional, postulan una relación peculiar entre el presente del país y su pasado pre-moderno.

Palabras clave: Fotografía, etnografía, modernidad, Venezuela, Barbara Brändli, Thea Segall.

Como solían aprender los niños en cada escuela primaria venezolana, el 23 de enero de 1958 marcó el fin del régimen militar del general Marcos Pérez Jiménez y, con ello, el inicio de la era democrática moderna en el país. Consolidado como alternativa viable tanto al comunismo cubano como a la amenaza de regímenes militares en otras naciones del continente, el modelo democrático venezolano fue uno de los pilares sobre los que se sustentó el paradigma de excepcionalidad que informó buena parte del discurso político, económico, académico y cultural sobre el país durante la segunda mitad del siglo veinte. Como han apuntado Steve Ellner y Miguel Tinker Salas, entre otros, la noción de Venezuela como un país excepcionalmente idóneo para el tránsito desde el tercer mundo hasta el estatus de nación desarrollada se fundamentaba, además de la estabilidad de su democracia, en otras dos ideas. Por una parte, la de una ubicación geográfica privilegiada y una sobreabundancia de recursos naturales. Y por la otra, la de un grado extraordinario de permeabilidad social que la libraba de las tensiones raciales y de clase que mantenían a otras naciones del hemisferio ancladas a su pasado (Ellner y Tinker Salas 5).

Las interpretaciones de la historia que ofrecían tanto los líderes de los partidos políticos de la era democrática como numerosos investigadores e intelectuales presentaban al período transcurrido entre la separación de Venezuela de la Gran Colombia en 1830 y la muerte del dictador Juan Vicente Gómez en 1936 como un siglo ‘perdido’ cuyo rasgo esencial era el atraso intelectual y material de los habitantes del país, producto entre otras cosas de un estado de intermitente agitación por conflictos armados entre caudillos y sus facciones. Así, por ejemplo, lo postulado por historiadores como Manuel Caballero en cuanto a que la invención de la política venezolana como fenómeno civil y urbano—y, con ello, el arribo del país a la modernidad—correspondió al grupo de estudiantes que se rebelaron en 1928 contra la longeva dictadura gomecista (Caballero 25), entre ellos Rómulo Betancourt, primer presidente electo de la era democrática y uno de los más destacados pensadores políticos venezolanos del siglo veinte.

Es precisamente al inicio de la era democrática que las fotógrafas Barbara Brändli (Schaffhausen, Suiza, 1932 - Caracas, Venezuela, 2011) y Thea Segall (Burdujeni, Rumania, 1929 - Caracas, Venezuela, 2009) llegaron a Venezuela. Brändli, procedente de París, donde había trabajado un tiempo como bailarina de ballet, modelo de alta costura y se había recién iniciado en el oficio de la fotografía. Segall, desde su Rumanía natal, donde ya había acumulado diez años de carrera como fotógrafa de

prensa. Además de ser contemporáneas y haber llegado a Venezuela en una misma época, ambas mujeres se comprometieron durante su carrera con el registro fotográfico de las tradiciones culturales de la Venezuela rural. Extendiéndose desde finales de los años cincuenta hasta principios del siglo veintiuno, las carreras de Brändli y Segall en Venezuela registraron algunas de las pulsiones más potentes del discurso excepcionalista, enarbolado con igual entusiasmo por instituciones del Estado y por redes privadas de producción cultural.

La discusión que emprendo a continuación se centra en la relación con el pasado pre-moderno de Venezuela propuesta por dos publicaciones con imágenes fotográficas del sur venezolano: por un lado, un ensayo fotográfico de Brändli acerca de la etnia Ye'kuana publicado en 1967 en la prestigiosa revista suiza de arte y diseño *Du*; y por el otro, el curioso libro *Y Gallegos creó Canaima*, ilustrado con numerosas fotografías de Segall y publicado en 1984 por una agencia gubernamental en ocasión del centenario del natalicio del reconocido escritor venezolano Rómulo Gallegos. Como argumentaré más adelante, si bien reflejan diferencias notables de discurso autoral, tanto las fotografías de Brändli como las de Segall sirvieron, en estrecha interrelación con el texto que las acompaña en cada publicación, como conducto visual para la transmisión de variantes distintas de discurso excepcionalista dentro y fuera de Venezuela. Al considerar esta equivalencia funcional en la circulación impresa de las imágenes de ambas fotografías, mi discusión prestará atención al modo en que su interrelación con el texto que las acompañó ponía de relieve, sin advertirlo, algunas de las inconsistencias de este discurso. No obstante tales debilidades, las publicaciones que examinaré a continuación revelan que más que un subproducto de los imperativos geopolíticos de la guerra fría, como sugieren Ellner y Tinker Salas (7), el paradigma de excepcionalidad se sustanció como un rico proceso de experiencia vivida en la obra creativa de dos mujeres que, al igual que cientos de miles de otros inmigrantes, llegaron a Venezuela desde muy lejos en los auspiciosos albores de la era democrática y no se quisieron marchar nunca más.

Experiencia de un mundo nuevo

Poco después de su arribo a Venezuela Barbara Brändli se involucró en proyectos etnográficos centrados en la etnia Ye'kuana, cuyo ámbito territorial abarca unos treinta mil kilómetros repartidos entre

los estados Bolívar y Amazonas.¹ En 1961, Brändli fue invitada por el misionero, historiador y antropólogo de origen vasco Daniel de Barandiarán a visitar la recientemente fundada misión de Santa María de Erebató, en la región del alto Caura. Hacia el final de su vida, en diálogo con la investigadora María Teresa Boulton, Brändli recordó la importancia de esta experiencia en el devenir posterior de su carrera como fotógrafa, destacando el creciente interés dentro y fuera del país sobre el sur venezolano:

En esos años, muy poca gente había fotografiado a esos grupos indígenas... Nosotros nos quedamos un mes, durmiendo en chinchorro y en la churuata.... Era un mundo nuevo. Nos comunicábamos con los Ye'kuana por señales, aunque las palabras esenciales se aprenden rápido... Volvimos con las fotos a Caracas y se montó una gran exposición en el Museo de Bellas Artes... Fue un éxito. Para el momento de la exposición ya había una gran curiosidad en el mundo entero sobre lo que era el Amazonas, que recién se comenzaba a explorar” (Boulton 79).

De estas palabras de la fotógrafa se desprenden algunas observaciones que vale la pena poner de relieve. En primer lugar, el momento en el que decide viajar por primera vez al remoto y escasamente poblado sur venezolano. La década de los cincuenta trajo consigo un renovado interés científico en la exploración de la región. Tras el éxito de una publicitada expedición franco-venezolana que en 1951 logró descubrir las fuentes del río Orinoco, científicos, misioneros y funcionarios gubernamentales comenzaron a viajar con frecuencia a los territorios habitados por la etnia Ye'kuana. La inmersión de Brändli en lo que reconoció inmediatamente como un “mundo nuevo” estuvo mediada por los intereses de investigación de Barandiarán, miembro de la congregación de los Hermanos de Carlos de Foucauld y uno de los fundadores de Santa María de Erebató. Como parte de un convenio, Santa María también era visitada por investigadores relacionados con la Fundación La Salle, una institución sin fines de lucro fundada en 1957 en Caracas por un grupo de hermanos de la congregación de La Salle y dedicada a promover la investigación en ciencias naturales y sociales. A través de esta red institucional, las fotografías de Brändli comenzaron a circular a principios de los años sesenta en algunas revistas científicas, entre ellas *Antropológica*, publicada por la Fundación la Salle.

¹ Para una revisión de la carrera fotográfica de Brändli en Venezuela ver Michel Otayek, “La Venezuela distante de Barbara Brändli” en *Barbara Brändli* (Madrid: La Fábrica, 2018).

La inmersión en ese mundo nuevo como participante de proyectos etnográficos permitió a la joven suiza comenzó a ensayar, en los albores de su carrera, uno de los rasgos que considero esenciales de su discurso autoral como fotógrafa. Me refiero a su manejo de la cámara como instrumento de registro de su propia experiencia en torno a lo fotografiado y al impacto de múltiples dimensiones sensoriales —especialmente el movimiento y el sonido— sobre su trabajo como creadora visual. Generosas en sombras, capturando movimiento o dando testimonio de su interrelación con el sujeto fotografiado, las fotografías de Brändli trascienden a menudo los límites de lo meramente descriptivo.² Sobrecogida por la experiencia de la Amazonía venezolana, la fotógrafa se descubría a sí misma a través de la contemplación del entorno y de la aproximación paciente y respetuosa al otro. “Estoy experimentando aquí tanto. No lo puedo creer. Y menos escribirlo,” apuntaba en su diario durante su primer viaje a Santa María de Erebató. “Uno experimenta la soledad, se concentra, pensamientos difusos ocurren, uno entiende mucho y antes que uno capte qué y cómo lo entendió, se desvanecen.”³

Como también destacó Brändli en su conversación con Boulton, las imágenes captadas durante el primero de sus numerosos viajes al sur venezolano fueron objeto de una exposición en el Museo de Bellas Artes cuyo director, el ceramista y crítico de arte Miguel Arroyo, impulsó la valoración de la fotografía y del diseño como disciplinas de interés estético.⁴ Llevada a cabo en julio de 1962, la muestra también incluía objetos producidos por los Ye’kuana, especialmente cestería, que por entonces comenzaba a considerarse en ciertos círculos dentro y fuera de Venezuela como de extraordinario valor estético. El creciente interés durante este período por la cestería Ye’kuana, cuyos elaborados patrones gráficos sintetizan visualmente algunas de las deidades de su cosmogonía, coincide con el auge de la abstracción geométrica como vocabulario plástico y marco de valoración crítica en

² En tal sentido, su explicación al periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez: “Yo no sé fotografiar objetos inmóviles... Puedo registrar un cenicero, o una lámpara, pero no ocurre nada con eso. En cada foto tengo que estar yo misma, aparte del objeto representado. Con las cosas que no se mueven, estoy perdida.” Tomás Eloy Martínez, “Bárbara Brändli: El sonido del silencio,” *El Nacional* (suplemento *Papel Literario*), 8 de febrero de 1976.

³ Barbara Brändli, entrada de diario, 15 de mayo de 1962. Archivo Barbara Brändli, Colección C&FE, Caracas. Traducción de Christian Monsch.

⁴ En la muestra también se exhibieron imágenes de la fotógrafa holandesa de origen húngaro Ata Kandó, amiga de Brändli desde sus años en París.

Europa y Latinoamérica, fenómeno que reverberó en Venezuela con especial intensidad durante el período de postguerra.⁵ En esta singular confluencia de circunstancias —la expansión institucional hacia el sur venezolano, el creciente interés científico en las comunidades indígenas de la Amazonía venezolana y la ascendencia de la abstracción en las artes visuales— Brändli encontró terreno fértil para el desarrollo de un proyecto creativo articulado en torno al funcionamiento simultáneo de las imágenes fotográficas como documentos fidedignos de lo observable y como registro de su propia experiencia en torno a ello.

Gente de la curiara

La proximidad de la práctica fotográfica de Brändli a discursos que entrelazan la investigación etnográfica con el deleite estético encuentra una de sus manifestaciones más sobresalientes en un ensayo fotográfico publicado en febrero de 1967 en *Du*, una prestigiosa revista suiza de arte, literatura y diseño. De gran formato, impresa en papel de alta calidad y con un elevado valor de diseño gráfico, *Du* se ha mantenido interesada, desde su lanzamiento en 1941, en la promoción de la fotografía como práctica creativa. Prescindiendo de distinciones categóricas entre modos documentales o artísticos de producción fotográfica, la revista realza a través de su diagramación el valor estético de cada fotografía, a menudo presentándola a página media o entera, claramente separada del texto que a veces la acompaña, y con subtítulos pequeños y visualmente discretos. La operación de hacer circular en esta revista una selección de sus fotografías de comunidades Ye'kuana en Venezuela refleja la fluidez con que Brändli asumió su oficio, comprendiendo que independientemente de la rama del saber desde el que se generasen, sus fotografías eran capaces de estimular distintos modos de cognición.

Las fotografías de este ensayo fotográfico dan cuenta del aislamiento geográfico de los Ye'kuana y de su adaptación cultural y tecnológica a las selvas casi impenetrables en las que viven. Algunas de las

⁵ Por ejemplo en el catálogo, ilustrado con fotografías de Brändli, de una exposición de cestería Ye'kuana llevada a cabo en el Museo de Arte y Artesanías de Hamburgo entre noviembre de 1968 y enero de 1969, la historiadora de arte alemana Lise Lotte Möller destaca que “los patrones de estas cestas, que en realidad representan figuras simbólicas, se nos revelan en la estricta abstracción geométrica que traza una muy precisa cuadrícula de mimbre, absolutamente a tono con el impulso moderno que, animado por el espíritu de la geometría, informa el trabajo de artistas en Europa y Suramérica.” Lise Lotte Möller, “Vorwort,” en *Körbe der Makiritare* (Hamburgo: Museum für Kunst und Gewerbe, 1968).

imágenes hacen referencia a la estrecha relación entre los Ye'kuana y los ríos que atraviesan sus territorios. Tal es el caso de una fotografía de dos jóvenes navegando en una canoa o curiara (il. 1) y de otra que muestra a otros dos pescando a la orilla de un río con hierbas venenosas, o barbasco, una técnica de gran efectividad cuyos potenciales efectivos destructivos son minimizados mediante la prohibición estricta de su práctica fuera de ciertos contextos rituales (il. 2). La cuidada composición de ambas fotografías acentúa el rol esencial de las curiaras en el modo de vida y costumbres de la etnia, cuyas habilidades de navegación están implícitas en el propio vocablo Ye'kuana con el que se refieren a sí mismos y que puede traducirse como “gente de la curiara” (Guss 7). A la vez que ilustran el modo de vida de uno de los grupos étnicos que habita la Amazonía venezolana, las fotografías de Brändli reflejan la compleja experiencia multisensorial desde la que fueron creadas. En ellas percibimos la sensibilidad de la joven fotógrafa suiza a la dinámica de los cuerpos en movimiento y, en especial, a las sutiles variaciones de luminosidad en un entorno físico en el que la mayor parte de la luz natural no consigue atravesar la densa bóveda de la selva (il. 3).

“La edad de piedra persiste en la Amazonía”

Titulado “La edad de piedra persiste en la Amazonía,” el ensayo fotográfico de Brändli incluye un breve texto escrito por Barandiarán que describe a los Ye'kuana como un grupo étnico que hasta la fecha había sido capaz de conservar un grado inusual de cohesión social y cultural. El texto invita a reconocer la importancia de la etnia como repositorio de una sabiduría ancestral invaluable que le había permitido hasta entonces subsistir en las profundidades de la selva sin alterar su delicado balance ecológico. Esta sabiduría es presentada como clave de un balance posible entre el estado primordial de la Amazonía y una modernidad occidental sustentable:

En Suramérica se sigue dando un fenómeno probablemente único en la sociedad humana: la supervivencia de comunidades indígenas equilibradas y saludables con un nivel cultural prehistórico y que, desde la llegada de los europeos a América, han resistido adaptarse a la civilización urbana occidental... A pesar de que a menudo conocen los avances tecnológicos y manejan bien sus productos... se han negado firmemente a renunciar a su vida independiente en los ríos, las selvas y las sabanas. Es por esto que en estas zonas aún podemos ser testigos

del grado de cohesión humana, social y cultural que estas sociedades tan bien equilibradas han logrado preservar desde la edad de piedra (Brändli y Barandiarán 80).

Esta valoración de la supervivencia de etnias como la Ye'kuana en la Amazonía venezolana como un fenómeno único a nivel global refleja la vigencia y alcance del discurso excepcionalista sobre Venezuela. Como ya he apuntado, el paradigma de excepcionalidad se sustentaba entre otras ideas en la de la extraordinaria riqueza natural del país, que además de formidables reservas petroleras incluía incalculables recursos minerales, forestales e hidrológicos resguardados en el sur venezolano. Sin embargo, a diferencia de iniciativas gubernamentales que celebraban la incorporación de este extenso territorio a la gestión política y económica del Estado —como es el caso de la publicación de Thea Segall a que haré referencia seguidamente— el trabajo sobre las comunidades indígenas amazónicas que Brändli y Barandiarán llevaron a cabo durante años estuvo informado por el imperativo ético de contribuir a la protección de su entorno natural e identidad cultural. “No podrán vivir aisladas indefinidamente y hay poca esperanza de poder crear ‘islas’ de cultura primitiva,” advertía Barandiarán a la audiencia extranjera de *Du*. “A largo plazo la salvación consiste en que los blancos adquieran entendimiento verdadero acerca de los valores humanos de esta cultura” y en que la aproximación del hombre moderno hacia ella “no sea tanto la de un ‘civilizador’ sino más bien la de alguien dispuesto a aprender de quienes han logrado preservar un conocimiento ancestral sobre los valores humanos que ya no se encuentra en ningún otro lugar” (Brändli y Barandiarán 80). Así pues, la noción de Venezuela como un país excepcionalmente idóneo para el progreso no se postulaba exclusivamente sobre la base de la expansión económica y la modernización política, económica y cultural del país. Como comprobamos en este ensayo fotográfico de Brändli, la promesa excepcional del país podía entenderse también en función de la coexistencia armónica de la modernidad y la prehistoria. En tal sentido, la obra de Brändli sobre el sur venezolano contrasta con la de Segall, que como discutiré a continuación circuló a menudo dentro de un contexto discursivo que celebraba la agencia del estado venezolano —en particular la industrialización de las actividades extractivas que desde hace largo tiempo han dominado la economía de la región.

“La gente de Thea”

Mientras que muchas de las imágenes de Brändli reflejan su interés en el registro de su propia experiencia en torno a lo fotografiado, la sensibilidad de Thea Segall como fotógrafa apuntaba más bien hacia la elaboración de narrativas visuales de vocación decididamente documental. En efecto, la crítica venezolana la recuerda como pionera del ensayo fotográfico y del fotolibro en el país (Berti 360). Asimismo es importante destacar que mientras Brändli se mantuvo vinculada durante su carrera con redes privadas de producción cultural —por ejemplo, al círculo de artistas e intelectuales cercanos al industrial y mecenas de origen checo Hans Neumann— Segall lo estuvo más bien de instituciones del Estado venezolano, las cuales patrocinaron buena parte de los numerosos libros fotográficos que publicó en vida.⁶

Del extenso corpus fotográfico de Segall son especialmente recordadas sus llamadas “fotosecuencias,” extensos ensayos fotográficos que ofrecen al espectador una mirada detallada a distintos procesos de producción relacionados con tradiciones culturales rurales de Venezuela. Una de las más conocidas publicaciones de fotosecuencias de Segall es *El Casabe/La Curiara/El Tambor*, una colección de tres fotolibros de cuidado y sobrio diseño de Sigfredo Chacón publicada en 1988 bajo el auspicio de la Contraloría General de la República y en celebración del cincuentenario de su fundación. De estos tres libros quiero destacar el dedicado al casabe, nombre dado al pan sin levadura, delgado y crujiente, hecho de harina de yuca que constituye uno de los alimentos esenciales de la dieta de las etnias indígenas de la Amazonía (il. 4). A lo largo de sus casi cincuenta páginas, el fotolibro describe el proceso de manufactura del casabe, desde la cosecha de los tubérculos de yuca hasta su cocción al sol en tortas circulares. Las treinta fotografías en blanco y negro que lo componen fueron tomadas por Segall en varias comunidades Ye’kuana de los estados Bolívar y Amazonas entre finales de los años cincuenta y finales de los setenta. Además de ser ilustrada por fotografías, cada etapa del proceso es explicada por breves subtítulos. A falta de atribución expresa, podemos

⁶ En el curso de varias entrevistas con Abraham Levy Benshimol llevadas a cabo hacia el final de su vida, Segall cifró en 46 el número de libros con los que contribuyó durante su carrera en Venezuela. Como observa Benshimol, esta cifra incluye “textos de algún autor venezolano, enriquecidos con las fotografías de Thea, impecablemente terminadas y los que consisten solamente de sus fotos.” Abraham Levy Benshimol, “Thea Segall: Al caer el sol ya no tengo oficio,” en *Dejando huella. Aproximación a la judeidad venezolana. 19 esbozos biográficos* (Caracas: Abraham Levy Benshimol, 2009), 279.

inferir que los mismos fueron preparados por la propia Segall, al igual que el breve texto introductorio que precede la fotosecuencia, que relata la importancia cultural y principales propiedades nutricionales del casabe. La manufactura del casabe ocurre en aldeas emplazadas en parajes que han sido previamente desforestados y en los que, por tanto, abunda la luz natural. Para documentar el proceso con claridad, Segall contaba en demasía con el recurso esencial de su oficio —la luz, que intentaba aprovechar al máximo para producir imágenes ricas en descripciones y de fácil lectura. A diferencia de Brändli, muchas de cuyas fotografías reflejan, como he propuesto, un diálogo entre el mundo exterior y la subjetividad de la fotógrafa, las imágenes de Segall procuran documentar lo observado con eficiencia. Mientras la fotógrafa suiza se dejaba seducir por la experiencia de las variaciones entre luces y sombras características de la densa selva amazónica, Segall se esmeraba en encontrar la luz que le permitiese representar lo visto con fidelidad documental. “Saber componer una fotografía es muy difícil,” declaró alguna vez. “Hay que luchar contra la fugacidad de las luces, de los reflejos, de las sombras... La fotografía es una manera de expresar lo que uno ha visto, de ser honesto. Busco que la fotografía refleje la realidad...” (Benshimol 278).

Al tiempo que el país aceleraba su carrera hacia el estatus de nación del llamado primer mundo —en parte, a través de la agencia política y económica de las instituciones estatales para las que Segall fotografió el entorno natural y tradiciones culturales del sur venezolano— la crítica y el público reconocían en la fotógrafa la capacidad de retratar una esencia pretendidamente inmemorial del gentilicio venezolano. Como el poeta Carlos Gottberg expresó hacia finales de los años setenta:

Me reconozco en estos seres que constituyen mi país. Aquí estoy rodeado de mi verdadera parentela: la gente de Thea que ella supo encontrar antes que yo... Que la pequeña Venezuela de los apellidos... venga para que encuentre arrogancia de verdad en ese indio vestido con su desnudez que Thea ha capturado no se sabe dónde... Esta es la gente de Thea. Y la mía. Y la suya. La nuestra, por si acaso.⁷

La idea de una genealogía espiritual que emparenta al venezolano urbano y cosmopolita que mira los libros de Segall con esas comunidades que, en las selvas del sur, aún preservaban sus costumbres ancestrales es expresada también en el prólogo de la trilogía de fotosecuen-

⁷ Carlos Gottberg, “La gente de Thea Segall,” en *Thea Segall / Fotografías* (Caracas, Museo de Bellas Artes, 1978).

cias, firmado por el entonces Contralor General de la República José Ramón Medina. “Queremos contribuir,” apuntaba Medina, “a fomentar nuestra, tan olvidada a veces, memoria colectiva: esa que se funda en lo más firme de la tradición venezolana... Nos satisface altamente la publicación de estos tres libros... porque nos obligan a mirarnos y entendernos desde un ángulo distinto al acostumbrado” (Segall 5).

Tensión discursiva

Habiendo circulado en publicaciones financiadas por instituciones gubernamentales, muchas de las imágenes fotográficas del sur venezolano tomadas por Segall durante su carrera sirvieron para dar expresión visual al discurso oficial del Estado venezolano en las décadas de apogeo del desarrollismo económico. Con la intención expresa de lograr la entrada del país al mundo industrializado, el modelo desarrollista suponía la intervención gubernamental en sectores clave de la economía, entre ellos la extracción, procesamiento y comercialización de los abundantes recursos minerales del sur venezolano. En este sentido, si bien Segall se mantuvo comprometida hasta el final de su carrera con la preservación del entorno y costumbres de las comunidades indígenas de la región, muchas de sus imágenes contribuyeron a la difusión de un discurso de modernización económica que, paradójicamente, amenazaba su supervivencia. Esta tensión discursiva entre el compromiso ético de Segall con la preservación de las tradiciones originarias de Venezuela y los efectos contraproducentes de la agencia modernizadora del estado se evidencia en algunas de sus publicaciones, que parecieran adelantar inadvertidamente el fracaso mismo del modelo desarrollista.

Tal es el caso de *Y Gallegos creó Canaima*, un libro cuyo contenido y enfoque parecieran desacreditar su propia razón editorial de ser. Este curioso libro rememora el viaje por el sur venezolano emprendido en 1931 por el escritor Rómulo Gallegos como preparación para la escritura de su novela *Canaima* (1935). Como es bien sabido, la aclamada novela de Gallegos retrata al sur venezolano como una región condenada al atraso por el conflicto permanente entre caudillos locales, la ineptitud de los funcionarios públicos, y un primitivo sistema económico basado en la extracción indiscriminada de recursos minerales y forestales. Publicado por Ferrominera del Orinoco en 1984, *Y Gallegos creó Canaima* fue uno de muchos libros patrocinados por organismos del Estado venezolano para conmemorar el centenario del natalicio del escritor. Además de esta efeméride, la publicación de

Y Gallegos creó Canaima celebraba el décimo aniversario de la toma de control estatal de la industria minera de hierro de Venezuela.

Decretada a fines de 1974, la nacionalización de la minería del hierro —a la que siguió el año siguiente la de la industria petrolera— fue una de las decisiones más ambiciosas del entonces presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez, siendo además emblemática de la política de sustitución de importaciones e intervención estatal de la economía que orientó la gestión económica de su gobierno. Uno de los discursos mejor recordados de Pérez durante ese período da cuenta de la grandilocuente visión de futuro que orientaba la actuación del estado venezolano:

El pueblo de Venezuela ha decidido ser sujeto de su propia historia. Ha hecho realidad la voluntad unánime de tener el control soberano de sus riquezas naturales... El hierro y el petróleo definitivamente en manos nuestras, nos obligan a asumir las más exigentes responsabilidades en el camino hacia la liberación económica de la América Latina... La historia contará esta proeza de una Nación en desarrollo que regida por un sistema constitucional democrático, tomó en sus manos las industrias básicas sin arrebatos retaliadores para reivindicar los derechos de Venezuela con reflexiva inteligencia creadora.⁸

En buena medida la materialización de ese futuro fue confiada a un denso conglomerado de empresas estatales, entre ellas Ferrominera del Orinoco y otras entidades agrupadas bajo el mando de la Corporación Venezolana de Guayana (CVG) y dedicadas a la explotación de los recursos naturales del sur venezolano. Sin embargo, apenas una década después —es decir, para el momento en que es publicado *Y Gallegos creó Canaima* en conmemoración del natalicio de Gallegos y del décimo aniversario de la nacionalización de la industria del hierro— la economía venezolana había entrado de lleno en un período de inestabilidad marcado por la caída de los precios del petróleo, la devaluación de la moneda, el deterioro del poder adquisitivo y, al igual que en otros países latinoamericanos, dificultades serias en el servicio de la deuda externa. Durante este período, la crisis económica venezolana y sus efectos políticos contribuyeron al creciente cuestionamiento del para-

⁸ “Discurso del Presidente, Carlos Andrés Pérez pronunciado el 19 de agosto de 1975 en el Salón Elíptico del Congreso Nacional con motivo del Ejecútese puesto a la Ley Orgánica que Reserva al Estado la Industria y el Comercio de los Hidrocarburos,” en Guillermo Tell Aveledo Coll, *La segunda república liberal democrática 1959-1998* (Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2013), 94.

digma de excepcionalidad, que ya para comienzos de la década de los noventa había perdido casi toda vigencia (Ellner y Tinker Salas 8).

“Los hombres y paisajes modelados por Gallegos”

La historia de *Y Gallegos creó Canaima* es interesante. El libro forma parte de un grupo de publicaciones de Segall que rememoran recorridos notables de la historia de Venezuela como por ejemplo la navegación de Cristóbal Colón por la costa venezolana en 1498 (*Lo que miró el almirante*, Caracas: Fotoediciones, 1992) o el descubrimiento del valle de Caracas en 1567 (*La ruta de Losada*, Caracas: Gobernación del Distrito Federal, 1971). En estas publicaciones, que podemos considerar fotolibros en sentido más o menos estricto, las imágenes fotográficas destacan como elemento central de la experiencia de lectura, invitando al lector a imaginar el pasado distante rememorado por Segall durante su recorrido por éste o aquel paraje de Venezuela. En tal sentido, la función de sus fotografías en estos libros no es tanto la de documentar el presente como la de evocar el pasado. El caso de *Y Gallegos creó Canaima* es distinto. En este libro, las fotografías de Segall quedaron relegadas a un segundo plano en el que se les obliga a desempeñar una absurda función documental que termina por poner de manifiesto las inconsistencias del discurso desarrollista del estado. Escrita por Leopoldo Sucre Figarella, presidente de la CVG y de Ferrominera del Orinoco, la concisa introducción del libro explica que lo que originalmente había sido como un fotolibro que evocaría visualmente el viaje de Gallegos por el sur venezolano se convirtió, inesperadamente, en un volumen de referencia para especialistas en estudios literarios. La reproducción facsimilar del cuaderno de viaje del novelista —descubierto fortuitamente en los archivos de su familia cuando la producción de *Y Gallegos creó Canaima* ya estaba en marcha— no formaba parte del diseño original del libro y terminó convirtiéndolo, según Sucre Figarella, “en una valiosa herramienta de referencia para académicos de la técnica narrativa de Gallegos” (Rodríguez y Segall 5).

Es importante detenernos brevemente en la estructura del libro. A la ya mencionada introducción le sigue la reproducción facsimilar de los 53 folios del cuaderno de viaje de Gallegos. La siguiente sección del libro es un ensayo escrito por el abogado y periodista Manuel Alfredo Rodríguez que discute detalles diversos del viaje de Gallegos. Ocupando más de 200 páginas —es decir, casi cinco sextas partes de la longitud total del volumen— la última sección del libro se divide a su vez en dieciocho subdivisiones, correspondiente cada una a todos me-

nos uno de los diecinueve capítulos de la novela de Gallegos. Cada una de estas subdivisiones comienza con la transcripción mecanografiada de las notas de viaje de Gallegos relevantes para la redacción del capítulo en cuestión, a la que luego siguen los pasajes correspondientes del mismo. Finalmente, una selección de fotografías de Segall se reproduce al final de cada subdivisión con el objeto de corroborar la estrecha relación documental entre las notas de viaje y los pasajes de la novela basados en ellas —es decir, para demostrar visualmente cuan veraz fue el retrato de la región hecho por Gallegos en su novela. Como explica Sucre Figarella en la introducción, “requerí la cooperación fotográfica de la artista Thea Segall para mostrar los hombres y paisajes de Guayana novelados por Gallegos” (Rodríguez y Segall 5). Así, por ejemplo, las fotografías incluidas al final de la sección dedicada al noveno capítulo de la novela, que transcurre en el legendario asentamiento minero de El Callao, muestran vistas del pequeño pueblo, de la jungla que lo rodea y del arduo trabajo que realizan los mineros a orillas del río Yuruari (il. 5). Presentadas de tal manera en el libro, las fotografías de Segall no dejan otra opción al lector que concluir que poco o nada había cambiado en la primitiva economía minera de El Callao en el medio siglo que mediaba entre los viajes de la fotógrafa y el escritor por el sur venezolano. ¿Qué decir entonces, a partir de la extraña visión atemporal de la región que comunica este libro, de los resultados de la gestión política y económica del estado a través de la Corporación Venezolana de Guayana y sus empresas? Queriendo celebrar la labor de Ferrominera del Orinoco el libro consigue más bien sugerir, por efecto de la desatinada tarea encomendada a las fotografías de Segall, que en el sur del país la era moderna había pasado mayormente en vano y que, tras décadas de gestión modernizadora del estado, la materialización de la promesa excepcional de Venezuela seguía siendo tarea pendiente.

Una quimera

“Una fotografía,” plantea la recordada formulación del fotógrafo y teórico Allan Sekula, “es una declaración incompleta, un mensaje cuya legibilidad depende de cierta matriz externa de condiciones y presuposiciones” (Sekula 453). Tanto el texto que la acompaña como el contexto discursivo en el que circula forman parte esencial del entramado del cual depende la capacidad de comunicar de una imagen fotográfica. Al comparar proyectos de Barbara Brändli y Thea Segall centrados en el sur venezolano he tratado de poner de manifiesto que

la significación de sus imágenes fotográficas estuvo moldeada en buena medida por su circulación en revistas y libros acompañadas de texto que se hacía eco del paradigma de excepcionalidad que informó buena parte del discurso sobre Venezuela durante la segunda mitad del siglo veinte. Como he propuesto en estas páginas, algunas de estas publicaciones invitan inadvertidamente al lector a pensar en las inconsistencias del pensamiento excepcionalista —especialmente a partir de la relación que proponen las imágenes de una y otra fotografía entre el presente y el pasado del país. Hoy, a la enorme distancia que separa el presente terrible de Venezuela de aquellos tiempos de optimismo desbordante, parece inevitable tomar el pensamiento excepcionalista por quimera o incluso delirio colectivo. Dedicemos, no obstante, un pensamiento de merecida admiración a quienes, como Brändli y Segall, vinieron desde lejos, creyeron en la promesa excepcional de Venezuela y comprometieron lo mejor de sus talentos a hacerla realidad.

Obras citadas

- Boulton, Maria Teresa. “Bárbara Brändli.” En *21 fotografías venezolanas* (Caracas: Ediciones La laparañona, 2003), 74-83.
- Brändli, Barbara y Daniel de Barandiarán. “Die Steinzeit lebt am Amazonas.” *Du* (February 1967), 80-90.
- Caballero, Manuel. *Instauración del estado moderno y auge de la república liberal autocrática, 1899-1935*. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2010.
- Ellner, Steve y Miguel Tinker Salas. “The Venezuelan Exceptionalist Thesis: Separating Myth from Reality.” En *Venezuela: Hugo Chávez an the Decline of Venezuelan Exceptionalism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2007, 3-15.
- Guss, David M. *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest* (Berkeley: University of California Press, 1989).
- Körbe der Makiritare* (Hamburgo: Museum für Kunst und Gewerbe, 1968).
- Levy Benschimol, Abraham. “Thea Segall: Al caer el sol ya no tengo oficio.” En *Dejando huella. Aproximación a la judeidad venezolana. 19 esbozos biográficos* (Caracas: Abraham Levy Benschimol, 2009), 273-289.

- Otayek, Michel. "La Venezuela distante de Barbara Brändli." En *Barbara Brändli*. Madrid: La Fábrica, 2018.
- Rodríguez, Manuel Antonio y Thea Segall. *Y Gallegos creó Canaima*. Ciudad Guayana: Ferrominera del Orinoco, 1984.
- Segall, Thea. *El casabe*. Caracas: Fotosecuencia, 1988.
— *Fotografías*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1978.
- Sekula, Allan. "On the Invention of Photographic Meaning." En Vicki Goldberg, ed., *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, 452-473.

Lista de ilustraciones

- 1: Brändli - Revista *Du* (febrero 1967), p. 84 (jóvenes Ye'kuana navegando en curiara).
- 2: Brändli - Revista *Du* (febrero 1967), p. 87 (jóvenes Ye'kuana pescando con barbasco).
- 3: Brändli - Revista *Du* (febrero 1967), p. 85 (hombre Ye'kuana tejiendo una hamaca).
- 4: Segall - Fotosecuencia *El casabe*, pp. 24-25 (mujer Ye'kuana prensando yuca con sebucán).
- 5: Segall - *Y Gallegos creó Canaima*, p. 143 (mujer minera en el río).



Ilustración 1. Barbara Brändli, sin título (jóvenes Ye'kuana navegando en curiara), ca. 1964. Publicada en *Du*, febrero de 1967. © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Barbara Brändli.



Ilustración 2. Barbara Brändli, sin título (jóvenes Ye'kuana pescando con barbasco), ca. 1964. Publicada en *Du*, febrero de 1967. © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Barbara Brändli.

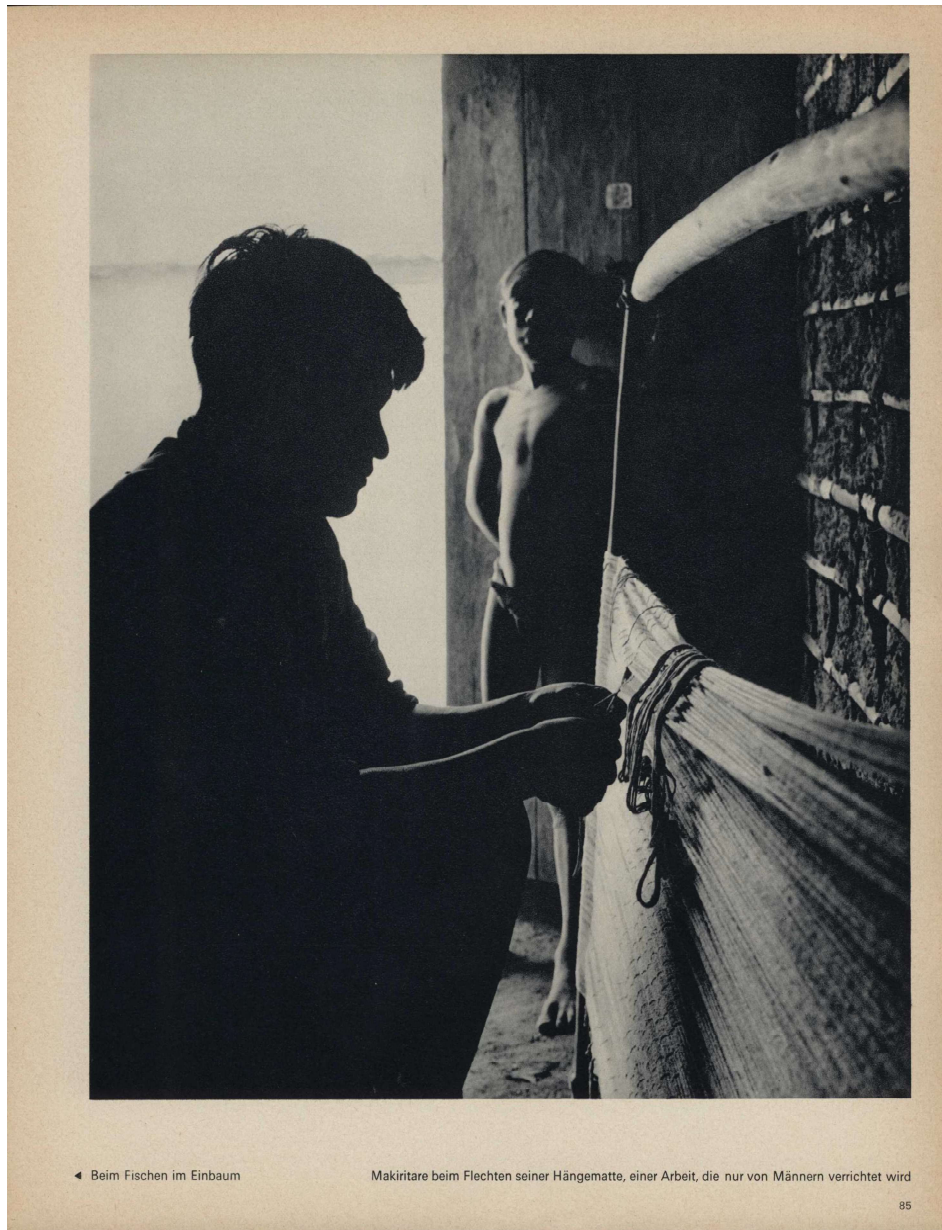


Ilustración 3. Barbara Brändli, sin título (hombre Ye'kuana tejiendo una hamaca), ca. 1964. Publicada en *Du*, febrero de 1967. © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Barbara Brändli.

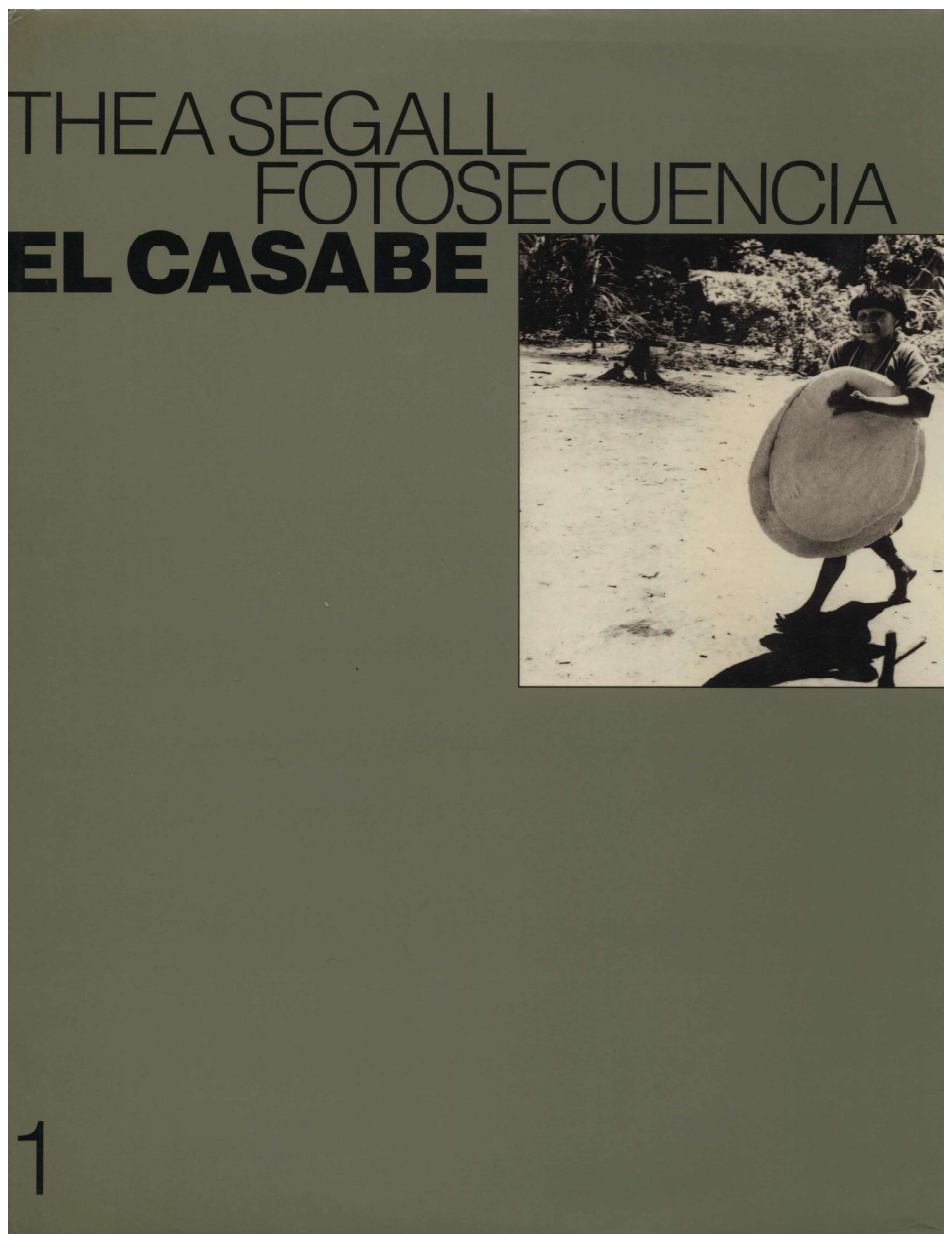


Ilustración 4. Portada de Thea Segall, *El casabe* (Caracas: Fotosecuencia, 1988). © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Thea Segall.



Ilustración 5. Thea Segall, sin título (lavadores de oro en el estado Bolívar), ca. 1983. Publicadas en Manuel Antonio Rodríguez y Thea Segall, *Y Gallegos creó Canaima* (Ciudad Guayana: Ferrominera del Orinoco, 1984). © de las imágenes: Colección C&FE Caracas, Archivo Thea Segall.

Darse cuenta, Ópera Travesti

VICENTE LECUNA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: I establish a relationship between Marjorie Garber's theory of transvestism (1992) and the Parque Central Mixed Use Complex in Caracas (1969-1973) through the analysis of the music critics that covered the performances of the "Opera Travesti" group (which began in Parque Central), the playbill from its *Spettacolo quasi una Fantasia* de Alfredo Silva Armas (1979) and the short story "Central" (1980) by José Balza, who rewrites one of the performances. I propose that just as cross-dressing is directly connected to the "disturbance of all fixed notions of gender" (Sifuentes-Jáuregui 2002), Parque Central disturbs fixed notions of urban interventions in general.

Key words: Cross-dressing, opera, Parque Central, Caracas, urban interventions.

Resumen: Establezco una relación entre la teoría del travestismo de Marjorie Garber (1992) y el Complejo de Usos Mixtos Parque Central de Caracas (1969-1973), a través del análisis de la crítica musical que cubrió las funciones del grupo "Opera Travesti" (que comienza sus actividades en Parque Central), el programa de mano de su *Spettacolo quasi una Fantasia* de Alfredo Silva Armas (1979) y el cuento "Central" (1980) de José Balza, que rescribe una de sus funciones. Propongo que así como el travestismo tiene que ver directamente con "la perturbación de todas las nociones fijas de género" (Sifuentes-Jáuregui 2002), Parque Central, a su vez, perturba las nociones fijas de las intervenciones urbanas en general.

Palabras clave: Travestismo, ópera, Parque Central, Caracas, intervenciones urbanas.

Espectáculos

Entre 1978 y 1983 la Compañía de Ópera Florence Foster Jenkins¹ se presentó en varias temporadas gratuitas en un apartamento de dos pisos de un edificio del Complejo de Usos Mixtos Parque Central, cerca del centro de Caracas. Las divas de la Compañía, la *Soprano Dramatica e Mezzo-Soprano d'Agilità* Marissa Dulcamara-Schicchi (José Vaisman) y la *Soprano Assoluta* Dame Desiderata Locatelli-Pizzi (Alfredo Silva Armas), comenzaban el espectáculo bajando por una escalera de fibra de vidrio de *semi-caracol*, mientras el *Sig.* Iñaki Gabicagogeaskoa-Araunabarena (Jesús María Gallastegui) las recibía al piano, en un espacio reconvertido en teatro en el piso de abajo. Los invitados eran unas pocas personas en cada ocasión, entre ellas las cantantes que venían a Venezuela a presentarse en las temporadas y recitales de ópera, como Ghena Dimitrova, Edita Gruberová y Renata Scotto, así como actores, cineastas, coreógrafos, escritores y músicos que vivían en Caracas, como Fedora Alemán, José Balza, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Isaac Chocrón, Morella Muñoz, Isabel Palacios y Elías Pérez Borjas.

Según el programa de mano del *Spettacolo Quasi una Fantasia* del 3 de marzo de 1979 (Silva Armas), el resto del elenco estaba formado por algunos cantantes no identificados: el *Tenore Lirico Leggero* Vincenzo Abbi Cassinelli, el *Baritono* Girolamo Cesare dall'Arcobaleno y como *comprimaria* Isolabella Ramírez de Olaizola, viuda de Sotomayor. También aparece Manú (Manuel Albaya), a cargo del maquillaje, vestuario, joyería y *coiffure*; y Miss Kathy Elena Heavyweight-Weider, encargada de la iluminación. En algunas oportunidades fueron acompañadas por William Alvarado y Rubén Cedeño. El show comienza desde esta selección de nombres repletos de guiños que enmascaran graciosamente a los cantantes y otros participantes.²

¹ Florence Foster Jenkins (1868-1944) es una soprano estadounidense que se hizo famosa porque cantaba muy mal, sin darse cuenta. El público reía con sus desatinos en las presentaciones. Hay dos películas recientes sobre su vida: *Madame Marguerite*, dirigida por Xavier Giannoli, con las actuaciones de Catherine Frot y André Marcon (2015) y *Florence Foster Jenkins*, dirigida por Stephen Frears, con las actuaciones de Meryl Streep y Hugh Grant (2016).

² Dulcamara, por ejemplo, es el nombre de un personaje de *L'elisir d'amore* (1832) de Gaetano Donizetti, un charlatán que vende un remedio que cura todo. Dulcamara estafa al ingenuo Nemorino con un filtro de amor que en realidad es vino, que procurará el amor de la indiferente Adina. Dulcamara también es el nombre de una planta trepadora que puede ser venenosa.

La crítica celebró las presentaciones de la Compañía de Ópera Florence Foster Jenkins (también conocida como Ópera Travesti a secas, como la llamaré a partir de ahora). Oscar Mago, quien escribe la primera nota conocida (*El Universal*, 07-06-1978), dice que “es sin duda la materialización del *bel canto* onírico y su estadía en Venezuela sin duda dará mucho que hablar y que pensar.” Sobre Marissa Dulcamara Schicchi dice que “su repertorio, en virtud del *poderoso instrumento que posee*, le facilita abordar los registros de toda la gama femenina, desde los insoldables graves, casi (aunque no totalmente) masculinos, hasta los ‘si’ con máxima naturalidad” (énfasis mío). De Desiderata Locatelli-Pizzi dice: “Esta señora posee la versatilidad insospechada de las grandes vocalistas, digna émula de Giuditta Pasta.”

Al reseñar la segunda temporada (*El Nacional* 1979) Mago escribe: “Asistir a una de estas funciones es sumergirse en un mundo de alucinación con el que es imposible no compenetrarse.” Se refiere a Dulcamara Schicchi como “poderosa *mezzo transvocalista*” y de Locatelli-Pizzi dice que “encarna con un estilo absolutamente propio y diferente todo el *grandeur* de las legendarias sopranos cuajadas en joyas ... con habilidad musical fuera de lo común.”

Gustavo Tambascio (*El Nacional* 30/07/1978) registra el espectáculo con equivalente emoción: “es notable la precisión y la musicalidad con que voces masculinas cantan en tesituras femeninas y logran por momentos superar el lastre de la *fealdad tímbrica* que inevitablemente implica el *transformismo* vocal” (énfasis mío). Unos meses más tarde (*El Nacional* 17-12-78), Tambascio reseña otra presentación de la Ópera Travesti en términos de nuevo elogiosos, y recomienda conseguir “sea como sea ... ejemplares del programa editado por los cerebros de la Florence Foster” y “(a como dé lugar) una invitación para asistir a la próxima función.”

A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, tres instituciones se dedicaban a la Ópera en Venezuela: Ópera Metropolitana Asociación Civil, que dependía del Municipio Libertador de Caracas y tenía oficinas en Parque Central, y la Fundación Teresa Carreño, encargada, principalmente, de construir el teatro del mismo nombre (justo al lado de Parque Central), que dependía del Consejo Nacional de la Cultura. Ambas instituciones mantenían compañías que hacían temporadas en el Teatro Municipal y giras. La tercera institución es el Taller de Ópera que dirigió Isabel Palacios en el Museo del Teclado (también en Parque Central). Además de estas instituciones, Humberto Peñaloza patrocinó funciones y grabaciones a través de la Fundación

Mito Juan Pro Música, que dirigía Mariangelina Celis. También Alfredo Sadel organizó funciones de ópera durante aquellos años en Venezuela.

La Ópera Travesti surge en conexión con algunas de estas instituciones, en el contradictorio contexto que se deriva de la bonanza que trajo el boom de los precios del petróleo de los años setenta. Al lado de la abundancia de la *época*, en la ciudad de Caracas, como en las del resto del país, la pobreza crecía al mismo ritmo. Intercalada con la “ciudad formal” crecía la “ciudad informal” (o viceversa, más bien).

En 1981 la Ópera Travesti hizo su primera aparición pública. De la mano del artista Pedro León Zapata, director de la “Cátedra libre de humorismo Aquiles Nazoa” y del escritor José Ignacio Cabrujas, que fue el presentador de las piezas musicales, y con *introito* de la cantante lírica Morella Muñoz, debutó en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en Caracas. Según Gustavo Tambascio (1981) en el público había unas 3.000 personas: “record asimilable a la presentación de (Krzysztof) Penderecki o de las óperas populares de (Alfredo) Sadel.” Esta vez describe a la Ópera Travesti como “la más insólita y acaso refinada de las Compañías Artísticas de Caracas.” En esa ocasión, como en otras posteriores, las divas de Ópera Travesti fueron acompañadas por el maestro Boleslao Lazinski (Madalit Lamazares) al piano. Luego la Ópera Travesti se presentó en el Teatro Ocho, de nuevo en Caracas, con rotundo éxito, en un homenaje al tenor Giuseppe Di Stefano, que a la sazón estaba en la ciudad.

José Vaisman explica que la Ópera Travesti se apropió del nombre de la soprano Florence Foster Jenkins, “que se hizo conocer porque cantaba muy desafinada y ella no se daba cuenta.” En la Ópera Travesti, sin embargo, “lo hacíamos en serio (cantar) y la gente se reía, pues era lógico tal nombre” (Vaisman). No solamente lo hacían en serio: lo hacían bien, como señala la crítica. Esta combinación del performance de unos músicos (hombres vestidos de divas), interpretando (en serio) papeles escritos para mujeres frente a *gente que se ríe*, y el juego con la referencia de la soprano que “no se daba cuenta,” resuena, propongo, con lo que Marjorie Garber llama “*the transvestite effect* (17).” Garber plantea que una “category crisis” (36) ocurre en el travestismo. Esta crisis desmantela no solamente las nociones heteronormativas en torno a la masculinidad y la feminidad, sino también todas las nociones binarias en general, como veremos.

A partir de la lectura de la recepción crítica de la Ópera Travesti, así como de uno de sus programas de mano, y del cuento “Central” de

José Balza, propondré que la “desestabilización” que produce Parque Central en la ciudad es equivalente a la que propone la figura del travesti en general, según Garber.

Usos

Parque Central es un proyecto público de modernización de Caracas que fue construido entre 1969 y 1983 por el Centro Simón Bolívar —agencia del Estado para la renovación urbana (1947-2010)— con la intención de crear un “nuevo centro para la ciudad” que pudiera “crecer y ocupar nuevos espacios,” según el arquitecto Daniel Fernández-Shaw, socio de la firma privada de arquitectura Siso, Fernández-Shaw y Asociados (Hernández de Lasala 175). La constructora privada DELPRE, contratista del Centro Simón Bolívar y promotora de Parque Central, encargó a dicha firma la propuesta del proyecto y el diseño de la obra. En el proyecto, que se propuso con el nombre de “Desarrollo para el Centro de Caracas,” Daniel Fernández-Shaw argumenta que “es necesaria una renovación integral del casco central de Caracas” (s.p.).

En los folletos publicitarios de Parque Central *Cómo vivir mejor en una ciudad moderna* y *El corazón comercial de Caracas* (circa 1973), se dice que consta de 8 torres residenciales de 120 metros de altura, con 317 apartamentos cada una, y 2 torres de oficinas de 221 metros de altura, 1.700 espacios comerciales, dos estacionamientos que tendrían espacio para 8.000 vehículos, restaurantes, discotecas, panaderías, fuentes de soda, 8 salas de conferencia, cines, una academia de natación y un helipuerto. La construcción termina en 1983, cuando se celebra el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar. Ese mismo año una fuerte devaluación de la moneda venezolana, después de haber sido una de las más fuertes del mundo durante poco más de 40 años, sacude la economía. La fecha también coincide con el epicentro de la crisis de la deuda externa en América Latina, el aislamiento del VIH y el reconocimiento de la epidemia del SIDA, que había comenzado unos años antes.

Hasta finales de los años treinta, Caracas fue una ciudad más bien pequeña. A partir de esa década el proceso de urbanización alcanzaría una velocidad tan impresionante que Arturo Almandoz, en el título de su libro de 2012, llama a la Caracas del siglo veinte “La metrópolis súbita.” Durante los últimos 80 años el Estado ha emprendido varios planes de renovación urbana que, en su mayoría, han quedado en el papel, o muy incompletos (Vera 18).

En los años cincuenta un proyecto de urbanización sí llegó a realizarse, en gran medida. La Junta Militar de Gobierno que tomó el poder en el golpe de Estado contra el Presidente Rómulo Gallegos en 1948 iniciaría este proceso, que se enfatizaría a partir de 1952 cuando el dictador militar Marcos Pérez Jiménez “undertook the most expansive, expensive, and ambitious public work campaign in Venezuelan history” (Velasco 36). A finales de los años cincuenta, el cambio había sido enorme: “[Caracas] was virtually unrecognizable from the patchwork of colonial homes, hillside slums, and scattered high-rise that marked the city through the 1940s” (Velasco 47). El Nuevo Ideal Nacional, doctrina política de la dictadura, suponía una “transformación racional del medio físico” que apuntaba, según Ocarina Castillo, “a la consolidación capitalista de la formación social venezolana” (169). Castillo plantea que este objetivo se conectaba a los planes anteriores de transformación urbana. Entre 1948 y 1958 habría tenido lugar en Venezuela, según Lisa Blackmore, una “Spectacular Modernity” caracterizada por “the entanglement of the politics of the dictatorship with aesthetic innovations in spatial arrangements and visual culture” (19).

Este proceso de urbanización de Caracas fue acompañado por una explosión demográfica. En 1920 había 92.000 habitantes en la ciudad. En 1961 serían 1.116.245 (González Casas 57). En Venezuela este proceso suele ser explicado a partir de teorías que lo vinculan a la industria petrolera y su relación con el Estado (Coronil 1987; Karl 1997). Según Coronil, desde el nacimiento de la industria petrolera en los años 1920 se habría creado un “mito del progreso” en el que se estableció la “deificación” del Estado (4). El Estado, desde entonces, funcionaría “con la fabricación de deslumbrantes proyectos de desarrollo que engendran *fantasías* colectivas de progreso” (5). De esta manera el Estado, para Coronil, habría producido una “modernización aparente” (5). Sandra Pinardi, a su vez, define a la modernidad venezolana como “monstruosa” porque es: “escenográfica, fracasada, torcida.” Según Pinardi la modernidad venezolana “se revela como el lado oscuro del progreso, aquel en el que la transformación urbana propicia falsos sentidos de desarrollo” (68).

Parque Central podría entenderse como una “fantasía colectiva de progreso” que propicia “falsos sentidos de desarrollo,” si combinamos a Coronil con Pinardi. Sin embargo, de la mano de la Ópera Travesti propondré, con el apoyo de Garber, algo distinto.

Parque Central nació en medio de un proceso de transformaciones. En 1973, por ejemplo, uno de sus edificios de apartamentos sería convertido en el Hotel “Anauco Hilton” para albergar a los delegados de la “III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar.” Un año después se inaugurará el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en un espacio que rápidamente ocupa parte de los estacionamientos de vehículos adyacentes. A partir de entonces, la transformación se convertirá, propongo, en la característica que define a Parque Central.

Parque Central se basó en un proyecto anterior de los arquitectos Mario Bemergui y José Miguel Menéndez que, Según Oscar Tenreiro, proponía “mega-estructuras inspiradas en los planteamientos del Metabolismo japonés” (2014). Este proyecto “fijó las pautas, en términos de magnitudes y visión urbana, de lo que sería Parque Central” (sp). El objetivo principal del Movimiento Metabolista era, en palabras de Kisho Kurokawa, proponer un “regenerating process into architecture and city planning” (10). El nombre del movimiento implicaba “the conviction that a work of architecture should not be frozen once it is completed” (10). Según Ken Tadashi Oshima, el metabolismo proponía que el edificio “is constantly evolving as a living entity” (99). A partir de lo anterior quiero decir que Parque Central fue imaginado en torno a las ideas de regeneración, cambio y vida. Esta temprana influencia es notable en el desarrollo posterior de Parque Central, en sus transformaciones.

Fuera de registro

Marjorie Garber propone que el “transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just as a category crisis of male and female, but the crisis of category itself.” (17). Al hacer esta propuesta ella asume el travestismo como una perturbación en la que se cuestiona la posibilidad misma de mantener la distinción entre los elementos de cualquier categoría y otra. De esta manera Garber critica la noción misma de “distinción.” Define “category crisis” como “a failure of definitional distinctions, a borderline that becomes permeable, that permits of border crossing from one (apparently distinct) category to another: black/white, Jew/Christian, noble/bourgeois, master/servant, master/slave” (16). Todos los binarismos, entre ellos, por supuesto, el de masculino/femenino, serían *borrados, problematizados o traspasados* en el travestismo. Esto se lograría a través de lo que ella llama: “the transvestite effect,”

que mostraría “the centrality of the transvestite as an index of category destabilization altogether” (36).

Ben. Sifuentes-Jauregui plantea que el travestismo localiza, define, pone en escena y al final *borra* la dicotomía esencial: el “yo/otro.” Esta borradura “precipitates and manifests an anxiety that could be called ‘the denaturalization of genders’” (4). Según él, lo que el travestismo enfatiza es la *artificialidad* de todas las identidades asociadas a la categoría de género; no solamente, quiero decir, la que se vincula al travestismo en sí.

Garber y Sifuentes-Jauregui proponen que el travestismo funciona como un índice que muestra una crisis que no se detiene en la borradura de la distinción entre géneros. Esta misma crisis es notable en las funciones de *Opera Travesti*, en su Programa de mano y en el cuento “Central” de José Balza. Luis Noguera Messuti, por ejemplo, al comentar el performance de la *Ópera Travesti* señala que “es una interesante manifestación artística vocal humorística, que debe ser estimulada sin prejuicios de carácter reaccionario” (sp). Esto no es, por supuesto, gratuito. Según Javier Guerrero, “El cuerpo gay, así como los cuerpos cuestionados a raíz de sexualidades ‘problemáticas’ —el transexual, *el travesti*, el casto, el ‘raro’—, se deben a un deseo reconocidamente infértil, irreproducible, cuya ‘naturaleza disfuncional’ amenaza la continuidad de la nación y la supervivencia” (22). La desestabilización travesti, quiero decir, no se detiene en el mero cuestionamiento de la sexualidad sino que atraviesa otros espacios, como el urbano y el nacional. ¿Qué significa entonces que la *Ópera Travesti* se presentara precisamente en un apartamento de Parque Central, el gran proyecto de renovación de Caracas auspiciado por el Estado con la intención de crear un *nuevo centro*?

Las reseñas musicales administran precisamente esta “amenaza.” Al lado del humor, la celebración y la crítica, hay una escritura que legitima a la *Opera Travesti*, que la hace legible en un contexto. A la vez, esa legitimización se combina con la “desnaturalización de los géneros”: la revelación del travesti como artificio que delata, al mismo tiempo, la artificialidad de los modelos estables de masculinidad y feminidad.

En su segunda nota, Mago (1979) juega con lo que llama, en tono de broma, “terror lírico freudiano,” una “emoción” que podría originar la *Opera Travesti* en su audiencia, al *darse cuenta* de que “la *primadonna* es un hombre y la *mezzo-soprano* es también otro hombre que cantan en ropaje y voz femeninos.” Este “terror” desaparecería

al momento, cuando el espectador se “viera rodeado de un público serio ... y observara que todos se expresan con elogios sin reservas ... y notara que dichas ‘divas’ son también músicos de gusto refinado hasta el exotismo.” En ese momento el espectador “se integraría, indefenso ya, al delirio colectivo.” Luego alaba los “requerimientos vocales” de Marissa Dulcamara y reconoce la “habilidad musical fuera de lo común” de Desiderata Locatelli-Pizzi. Llama la atención que Mago proponga la “seriedad” de la presentación como una manera de evitar el “terror lírico freudiano.” En un espectáculo de humor, esta “seriedad,” a su vez, permite el paso hacia el “delirio colectivo.” Mago termina su nota agregando mayores posibilidades y confusiones: “Estas *divas simuladas* de la Florence Foster *padecen* de todas las *virtudes* de las cantantes y *dominan* los *defectos* con maestría tal que hacen con ellos virtuosismos a granel para asombro del público” (1979). Además de introducir el crucial concepto de *simulación* en su análisis, trastoca la lengua al hablar de “padecer virtudes” y “dominar defectos.” Queda claro que la identidad de Ópera Travesti, en todo caso, es inestable. ¿La identidad sexual estable, fija, es acaso considerada un defecto o una simulación?

Para Severo Sarduy la simulación es el principio del travestismo. La simulación no tendría nada que ver con el simulacro: “un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer.” El simulacro implicaría, según esto, la transformación de un hombre en la *apariencia* de una mujer. Según Sarduy la simulación implica un cambio mucho más radical, “una metamorfosis sin límites,” una transformación distinta que no persigue ni pretende la “apariencia de la mujer.” Para Sarduy: “La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos (los travestis): van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal” (62). Las divas de Ópera Travesti, a partir de esto, son *simuladas*, es decir, no son *simulacros* de mujeres, de su apariencia. Hacen permeable, traspasable y borrrable la distinción entre masculinidad y feminidad.

Gustavo Tambascio, en su primera nota, como cité al comienzo, habla de *transformismo vocal* (1978). El término “transformista” se refiere en Venezuela, como dice Marcia Ochoa, a una persona “who is assigned male sex at birth, but who from an early age begins to transform her body and make herself a woman” (3). Tambascio no se refiere a esto. Usa la palabra en un sentido menos específico para hablar de la voz de una persona que alcanza un registro distinto al

convencionalmente asociado a su género. El falsete es un buen ejemplo de la “transformación.” Como dice Anne-Lise François, lo que caracteriza la voz del *falsetto* es su “homelessness with respect to either gender” (443). En esa misma nota Tambascio, de hecho, se refiere a las divas principales como el “*falsetista* Locatelli-Pizzi” y el “*Neocastrado* Dulcamara.”

El programa de mano del *Spettacolo quasi una Fantasia* (Silva Armas) es un texto en español repleto de frases en inglés, italiano y francés; de 32 páginas, escrito a máquina, mimeografiado, en papel rosado, con una portada serigrafiada con un sello de lacre y una peculiar combinación de tipografías. Además de incluir las piezas del programa (arias, duetos y cuartetos de Bellini, Donizetti, Leoncavallo, Mascagni, Offenbach, Puccini, Rossini y Verdi,) el elenco, el repertorio de las temporadas, epígrafes, discursos, discografía y publicidad falsa, también contiene notas biográficas de la *troupe* de Ópera Travesti y las peculiaridades y arreglos de sus interpretaciones. El texto tiene alteraciones, transformaciones y simulaciones que juegan con los registros de alta cultura y de cultura de masas, permitiendo el paso de una a otra. Por ejemplo, antes de presentar la “discografía” selecta de la Ópera Travesti, que incluye el disco “*Listen and Die! A Vocal Revelation* (CBS Columbia 449742X),” aparece la siguiente frase: “¿Ha comprado usted ya los discos del ‘Florence Foster Jenkins Opera Group’? Si no lo ha hecho, tanto su discoteca como su corazón están incompletos...” (sp). El texto, por lo demás, juega, pone en escena y borra otras distinciones, como la de la seriedad y el humor, la realidad y la ficción.

El programa de mano recuerda las introducciones que hacía el personaje interpretado por Marcos Mundstock en las presentaciones del grupo argentino Les Luthiers. Atribuye a críticos musicales, columnistas de chismes, escritores, cantantes, actores y políticos —Lucrezia Bori, Montserrat Caballé, Claudia Cassidy, Rodolfo Celletti, María Félix, Delia Fiallo, Yekaterina Fursteva, Giacomo Lauri-Volpi, Elsa Maxwell, Ernest Newman— declaraciones apócrifas que son puestas al lado de notas de prensa “reales” de Gustavo Tambascio y Oscar Mago publicadas en medios de comunicación tanto reales como ficticios (como *The Chicago Tribune*, *The Trinidad and Tobago Evening News*, *Le Monde* y *The Voice of New Delhi*). Por ejemplo: en la nota sobre La Traviata aparece una referencia a la célebre *socialite* y columnista de farándula Elsa Maxwell, que en su obra (apócrifa) *Notorious Gossips of This and the Last two Centuries* (de 17 volúmenes), habría dicho que Desiderata

Locatelli-Pizzi es nieta de Alexandre Dumas. Por lo tanto, se concluye, es “perfecta” para interpretar a Violeta.³

Esta convivencia de lo real y lo ficticio, lo masculino y lo femenino, las lenguas, el falsete, los cambios de vestuario y todas las combinaciones, tanto en la crítica como en el mismo programa de mano, descalabran la legibilidad de la *Ópera Travesti* como un fenómeno inofensivo, ingenuo o simplemente cómico. Lo colocan en un lugar más bien problemático, cuestionador y perturbador que escapa de las paredes de un apartamento típico y *contamina* con su efecto a Parque Central, así como a todo el proyecto urbanizador del Estado venezolano del siglo XX.

Remodelaciones

En el relato “Central” (1980) de José Balza, un narrador en primera persona cuenta tres historias paralelas e independientes que ocurren durante el atardecer y la noche de un día de junio de 1980 en Parque Central. La primera es la que nos interesa: la de Federico, un joven que al comienzo del cuento está por llegar a una función de ópera en un apartamento de Parque Central. Quintero, un amigo recién conocido, le había propuesto que fuera el recepcionista de la función, vestido de militar (288). Federico no sabía qué era la ópera, pero aceptó. Cuando está por llegar comienza la segunda historia. Josefina, muy alterada, acaba de llamar a Juan José, su pareja, para “exigirle” que venga de inmediato a su apartamento. En el camino Juan José piensa que el estado repentino de Josefina se debe a la abstinencia, o a que ella había descubierto que él tenía una amante, u otras mujeres además de la amante.

La tercera historia es corta: trata de una familia conformada por un hombre, una mujer y su hijo pequeño. Comienza con una cita del poema “El político,” del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre: “un astrólogo señalaba ese día el equilibrio de los elementos” (293). El hombre y la mujer se sienten identificados con la idea del equilibrio. Eso se refleja en su apartamento: “fueron eliminando las esquinas de las habitaciones, los ángulos de las puertas; corrieron cortinas de colores, insertaron marcos de metal plateado: construyeron un mundo sinuoso, sosegado y lumínico” (295). Cenan. El niño está dormido en su cuarto. De pronto escuchan un leve ruido. Después de recorrer el apartamento llegan al cuarto del niño y entonces descubren su origen:

³ Protagonista de *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi, ópera basada a su vez en *La Dame aux camélias* (1852) de Alexandre Dumas.

“el niño surge desde una espesa nube: tomó los envases de talco [...] y desde hace rato riega con ellos la habitación” (295).

Mientras tanto Juan José llega al apartamento de Josefina. Este espacio, como el de la historia anterior, ha sido remodelado. Josefina le alquila una parte “a la empresa donde trabaja como secretaria” (296). La situación es tensa. Ella está fuera de sí: “se cuelga del pelo de Juan José, aullando; le arrasa la cara con las uñas, lo muerde” (296). Juan José trata de contenerla, pero no puede. Piensa: “si la mujer toma un cuchillo o una tijera podría cortarlo” (296). Entonces Juan José toma un sartén y ataca a Josefina: “uno, tres, seis golpes en la cabeza; otros en el pecho, en la espalda, la debilitan, la aturden, la tumban” (297). Después de asesinarla decide “hacer desaparecer” su cuerpo: “le corta el pelo; trae un soplete y le quema los ojos y la boca, le hace arder las manos.” Con un cuchillo, “le desprende la cabeza; le rebana los brazos y el cuello.” Luego busca bolsas de basura para “sacar el cuerpo” (300).

Mientras Juan José asesina y descuartiza brutalmente a Josefina, y el niño de la otra historia juega con las botellas de talco, Federico, vestido de militar, recibe a los invitados de la ópera, en un apartamento, que, como los dos anteriores, también ha sido remodelado: en este caso “convertido en teatro ... con sillas en semicírculo” (297). Aunque nunca se menciona en el cuento el nombre de la Ópera Travesti, la descripción del espectáculo se corresponde con la que aparece en la crítica musical y en el programa de mano. Entre los anfitriones está un músico que conoció el día del encuentro con Quintero: un hombre “levemente gordo,” así como “un muchacho pequeño” (297). Cuando le indican, Federico apaga las luces y comienza la función. Justo antes, cree notar miradas que le parecen “burlonas” en el público. Durante el espectáculo el público delira:

Ya Federico no se sorprende con las francas risas que despiertan las voces ni la burla con que el público sigue el espectáculo; la *mezzo* se mofa en italiano, los barítonos hacen gestos insólitos ... Lo que no entiende al principio es cómo desapareció el cantante (aquel hombre algo gordo) ni el pequeño moreno, y cómo quienes bajan de la planta alta sean mujeres doradas, de largos pelos azules, de bocas rojas, de ojos centellantes, con cascos, con tules, con flores ... Al menos —piensa inesperadamente Federico después de un sexto whiskey— que *todas ellas sean hombres* (299).

Después de *darse cuenta* de que “el cantante” y “el pequeño moreno” son las “mujeres doradas” la función termina. Es tarde. Federico

decide quedarse a dormir en el “solitario y excitado apartamento del cantante.” Solamente piensa: “Mamá tal vez entenderá” (300).

Dos cosas me interesan de este cuento de Balza: su referencia a los travestis como personas que *han cambiado* (su vestuario, su voz, su género) y el hecho de que los apartamentos *hayan sido remodelados*. Me interesa la *normalidad* que sucede cuando Federico “se da cuenta” de que los hombres que subieron son las mujeres que bajan. Esta anagnórisis abre el espacio del cambio, y de lo que se dice de varias maneras a la vez en ese espacio de la ambigüedad, de la contradicción y la transformación. El “efecto travesti” de Marjorie Garber aparece precisamente descalabrando la escritura misma de José Balza, transformándola en una *reconstrucción* de la masculinidad y de la feminidad que desequilibra las nociones fijas y a la vez muestra que los modelos de la distinción entre una cosa y otra son, a su vez, reconstrucciones, reelaboraciones que no responden a un original. De este modo, el cuento de Balza hace por lo menos dos cosas a la vez: *desnaturaliza* la identidad sexual heteronormativa, al poner en escena tres historias opuestas, y *normaliza* el travestismo, al contar que Federico no parece inmutarse ante la revelación. Esta reconstrucción de la masculinidad y la feminidad a través del performance de la Ópera Travesti es paralela a la remodelación de los apartamentos. La presencia de Federico también es “alterada”: está *simulando* ser un militar. Al final, el cambio *toca* también a Federico: él también *se da cuenta* de sí mismo. Los espacios donde ocurren las historias también se han *transformado*, poniendo en escena, riesgo y duda las nociones fijas sobre los usos arquitectónicos. Estas remodelaciones, como la misma simulación que hace el travesti, no son simulacro: van más allá y crean *algo nuevo* que pone al día las ideas metabolistas sobre los edificios como entidades vivas y discuten el sentido mismo de una intervención urbana que pretende establecer un centro.

Así como la Ópera Travesti pone en crisis la distinción entre lo masculino y lo femenino en sus espectáculos, en las reseñas y en su programa, los espacios de los apartamentos remodelados descalabran la distinción entre los usos residenciales, de entretenimiento y de trabajo. Parque Central, propongo, hace porosa, gracias al efecto travesti generalizado, la distinción entre formalidad e informalidad. Las transformaciones que ha *sufrido* (edificios residenciales convertidos en hoteles, estacionamientos en museos, apartamentos de líneas rectas convertidos en amables espacios redondeados, oficinas y teatros) pue-

den ser leídas como *informalizaciones* que a su vez dan paso a otros colapsos de distinciones.

Si pensamos de esta manera, Parque Central no sería un ejemplo de la *fantasía colectiva de progreso* que piensa Coronil sobre las obras del Estado, ni de la modernidad monstruosa que propone Pinardi. Tampoco sería un proyecto incompleto o fracasado que mostraría la precariedad y las severas contradicciones del desarrollismo venezolano y latinoamericano. En su puesta en crisis de la distinción, Parque Central desnaturalizaría el rápido proyecto de transformación urbana que comienza a finales de los años treinta y que llega hasta sí mismo (hasta Parque Central, hoy en día). Lo mostraría como artificio peculiar. Con Parque Central el Estado quiso establecer un nuevo centro para la ciudad: moderno, autónomo, “que creciera” e impusiera una nueva ciudad moderna sobre las bases de la ciudad premoderna demolida. Caracas, con el tiempo, perdió la noción de centro y de futuro. Convencionalmente esta “pérdida” se ha estudiado como un fracaso del proyecto urbano moderno local, repleto, por cierto, de recientes ruinas.⁴ En este trabajo he querido discutir y rebatir esta forma de ver las cosas.

El “efecto travesti” ilumina una crisis de la noción de categoría al diluir, hacer porosa y cuestionar la distinción entre las categorías estables y fijas. Al hacerlo propone una manera ambigua, movediza, dinámica y a la vez oscura de entender procesos de cambio, que en mi caso quiero asociar a las transformaciones urbanas, especialmente las de Caracas de la segunda mitad del siglo XX. Quisiera proponer esta lectura de Parque Central como una alternativa menos definitiva y más abierta para analizar la modernización. La noción de “simulación” de Sarduy puede ser el centro de esta manera distinta de entender las cosas, esta nueva manera de “darse cuenta.” Parque Central, quero decir, no pretende ser un “simulacro” de modernidad, como uno pudiera decir que ha sido pensada, sino una “simulación,” algo que va “más allá” y no se detiene, jamás. Propongo que si evaluamos el proyecto de Parque Central, y otros equivalentes, como exitoso o fallido, dejamos de lado su carácter desestabilizador, su “lado” inestable, dinámico y productivo:

⁴ Un ejemplo iluminador al respecto es el libro *Downward Spiral. El Helicoide's Descent from Mall to Prison*, editado por Celste Olalquiaga y Lisa Blackmore (New York. Urban Resear, 2017) en el que las editoras reúnen varios estudios sobre El Helicoide, casi todo originales, un proyecto caraqueño de centro comercial de los años cincuenta que, al convertirse en cárcel en los años ochenta, ha sido pensado como “ruina moderna.”

lo que hace de este complejo de usos múltiples una intervención urbana que posterga cualquier evaluación definitiva.

Ópera Travesti, el maravilloso programa de mano del espectáculo, así como el cuento “Central” de José Balza activan la ambigüedad que desestabiliza las lecturas “fijas” de la modernidad caraqueña. Los espacios, las prácticas y los textos que se construyen en estos casos no son estables ni definitivos ni esenciales: son espacios travestis. Lo que podríamos llamar la *arquitectura travesti* de Parque Central, entaconada en medio de la ciudad, habría puesto en crisis, también, la distinción entre centro y periferia. Me gustaría pensar que este modelo podría servir para pensar otros fenómenos, procesos y textos equivalentes, como el conjunto Nonoalco Tlatelolco de Mario Pani en Ciudad de México, por ejemplo.

Agradecimientos

José Balza, Jaime Bello León, Mariangelica Celis, Jesús María Gallastegui, Ivan García, Víctor García, Javier Guerrero, Abdel Guerere, Oscar Mago, Roberto Martínez Bachrich, Jorge Romero León, Francisco Salazar, Juan Francisco Sans y Gustavo Tambascio.

Obras citadas

- Almandoz, Arturo. *Caracas: de la Metròpoli súbita a la meca roja*, editado por Arturo Almandoz Marte, Quito: Olachi, 2012. Impreso.
- Balza, José. “Central” [1980]. *Cuentos. Ejercicios narrativos*. Sevilla: Editorial Paréntesis, 2012. Impreso.
- Castillo, Ocarina. *Los años del Buldozer. Ideología y Política 1948-1958*. Caracas: Fondo Editorial Trópicos, 1990. Impreso.
- Coronil, Fernando. *El Estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad, 2002. Impreso.
- Fernández-Shaw, Daniel. *Desarrollo del centro de Caracas*. Caracas: se, 1969. Impreso.
- François, Anne-Lise. “Fakin’ It/Makin’ It: Falsetto’s Bid for Transcendence in 1970s Disco.” *Perspectives of New Music* 33.1/2 (1995): 442-457. Impreso.
- Garber, Marjorie. *Vested Interest. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992. Impreso.
- González, Casas, Lorenzo. “Modernidades alternas del urbanismo caraqueño. Territorio arquitectura y espacio urbano.” *Caracas: de*

- la Metrópoli súbita a la meca roja*. Editado por Arturo Almandoz Marte. Quito: Olachi, 2012. Impreso.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2014. Impreso.
- Ibañez, Daniel y Nikos Katsikis. "Editorial." *Grounding Metabolism. New Geographies* 06 (2014): 2-9. Impreso.
- Karl, Terry. *The Paradox of Plenty: Oil boom and Petro States*. Berkeley: University of California Press, 1997. Impreso.
- Kurokawa, Kisho. *From Metabolism to Symbiosis*. London: Academy Editions, 1992. Impreso.
- Lisa Blackmore. *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017. Impreso.
- Mago, Oscar. "Finalmente en Caracas la Gran Opera Company Florence Foster." *El Universal* 7 de junio de 1978. sp. Impreso.
- . "La ópera travesti." *El Nacional. Papel Literario*. 1 de julio de 1979. sp. Impreso.
- Noguera Messuti, Luis. *30 años de Historia Gráfica de la Ópera en Caracas*. Caracas: Seguros La Seguridad, 1985. Impreso.
- Oshima, Ken Tadashi. "On Metabolism and Metabolists. Ken Tadashi Oshima in conversation with Daniel Ibañez and Nikos Katsikis." *New Geographies. Grounding Metabolism* 06 (2014): 98-107. Impreso.
- Pinardi, Sandra. "Residuos y cegueras: miradas desde una ciudad sitiada." En: *Voz y escritura* 20 (2012): 53-71. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* [1976]. DF: Siglo XXI, 2010
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982. Impreso.
- Sifuentes-Jauregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Impreso.
- Silva Armas, Alfredo. *Spettacolo quasi una Fantasia (Programa)*. Caracas: L'ente autonomo Compagnia D' Opera Florence Foster Jenkins, 1979. Impreso.
- Sin autor. *Cómo vivir mejor en una ciudad moderna*. Caracas: se, circa 1973- Impreso.
- . *El corazón comercial de Caracas*, Caracas: se, circa 1973. Impreso.
- Tambascio, Gustavo. "Stardust." *El Nacional. Papel Literario*. 30 de julio de 1978. sp. Impreso.

- . "Fantasiestücke." *El Nacional. Papel Literario*. 17 de diciembre de 1978). Sp. Impreso.
- . "Foster Jenkins." *El Nacional. Cuerpo E*. 12 de julio de 1981. Impreso.
- Tenreiro, Oscar. "Una pequeña historia necesaria V." *oscartenreiro.com*. Web. 19 de enero de 2014.
- Vaiman, José. *Ruben, mi Ruben*. <<http://www.rubencedeno.com>>. Web. 23 de septiembre de 2008.
- Velasco, Alejandro. *Barrio Rising. Urban Popular Politics and the Making of Modern Venezuela*. Oakland: University of California Press, 2015. Impreso.
- Vera, Henrique. "Parque Central. Un símbolo de Caracas." *CAV 58* (2011): 17-22. Impreso.

Los cuerpos heridos de José Roberto Duque

REBECA PINEDA BURGOS
THE GRADUATE CENTER, CUNY

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: In *Tiempos del incendio* [Times of Fire] (2014) by José Roberto Duque, an interview is conducted with a group that participated in the student protests during the eighties and nineties in Venezuela, around a period when the *Caracazo* took place. These characters see the *Caracazo* as the day when the poor finally followed the call for civil disobedience. After this, the novel takes a temporal leap to the time when *Chavismo* is in power. Duque seems to reproduce the well-known *Chavista* narrative according to which the *Caracazo* is the source of the revolution. This narrative transforms the constituent power (the multitude that challenged power) into the constituted power, now domesticated (the *Chavista* “people”). However, the author challenges some of the commonplaces associated to *Chavismo* as constituted power by means of some very eloquent images of the bodies of the protagonists. To prove this, I will analyze some studies on the *Caracazo* (López Maya, Skurski and Coronil, Salas, Velasco) as well as some theoretical works on multitude and body (Hardt and Negri, Beasley-Murray, Nancy).

Key words: Caracazo, Chavismo, Venezuelan novel, multitude, body.

Resumen: En la novela *Tiempos del incendio* (2014) de José Roberto Duque se entrevista a un grupo que participó en protestas estudiantiles en los ochenta y noventa venezolanos. El Caracazo es un evento que los personajes entrevistados verán como el día en el que los sectores populares siguieron por fin el llamado de la desobediencia. Luego de esto, la novela da un salto temporal y finaliza en el contexto del chavismo instaurado en el poder. En este sentido el autor parece reproducir sin más la conocida narrativa chavista de que el Caracazo es el germen de la revolución, narrativa que, como se sabe, convierte un factor constituyente (la multitud de las protestas que desafió al poder) en un factor constituido, domesticado (el “pueblo” chavista). Sin embargo, el autor desafía algunos lugares comunes del chavismo como poder constituido por medio de algunas imágenes muy elocuentes de los cuerpos de sus protagonistas. Para probar esto analizaré algunos estudios sobre el Caracazo (López Maya, Skurski y Coronil, Salas, Velasco) así como algunos trabajos teóricos sobre multitud y cuerpo (Hardt y Negri, Beasley-Murray, Nancy).

Palabras clave: Caracazo, Chavismo, novela venezolana, multitud, cuerpo.

Durante la primera presidencia de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) y en el contexto de un crecimiento enorme del mercado petrolero internacional (cf. Arráiz Lucca), Venezuela parecía vivir uno de sus periodos de mayor riqueza. La nacionalización de las industrias del hierro y del petróleo (1975-1976) refuerza además el protagonismo del Estado, que para entonces ya era rico y poderoso. La estabilidad económica del país, de este modo, queda en manos del gobierno y depende “de las relaciones de poder dentro de la clase dirigente venezolana, que ejercerá el control de la principal industria del país” (Borgucci y Fuenmayor 172). Sin embargo, aun en este contexto de “boom petrolero,” la deuda pública durante el gobierno de Pérez aumenta significativamente en relación con el gobierno anterior. Luis Herrera Campins, quien gana las elecciones presidenciales en 1978, pronuncia en su toma de posesión una de las líneas más recordadas de los discursos políticos venezolanos: “Recibo un país hipotecado.” Poco tiempo después ocurre la “Crisis de 1983” o “Viernes Negro” —una enorme devaluación de la moneda— y hay un mayor incremento de la deuda interna y externa, lo que luego recibe el presidente Jaime Lusinchi (1984-1989). Lusinchi implementó un control de gastos administrativo y público y buscó un financiamiento de la deuda, aunque también, como se sabría luego en detalle, presidió un gobierno corrupto y que no logró financiar lo que había prometido. En su segundo mandato, que inicia en 1989, Carlos Andrés Pérez propone un ajuste económico para intentar subsanar esta crisis extendida, aunque sus consecuencias a este punto parecen difíciles de contrarrestar. Como expresa Miriam Kornblith, si bien durante este gobierno se pusieron en marcha reformas institucionales que han sido fundamentales en la democracia venezolana en lo sucesivo,¹ la desconfianza en las instituciones era cada vez mayor, al igual que la crisis y el aumento de la pobreza. Todo esto fue produciendo una tensión que se agravaría tras el discurso pronunciado por el presidente el 16 de febrero de ese año, en el que presentó los ajustes económicos conocidos como el “Paquete Neoliberal.” Pocos días después de estas declaraciones se

¹ “En julio de 1989 el Congreso designó una Comisión Especial para la revisión de la Constitución de 1961, presidida por Rafael Caldera, en su calidad de senador vitalicio. En septiembre se promulgó la Ley de Elección y Remoción de Gobernadores y Alcaldes, con lo que se dio curso al proceso de descentralización político-administrativa en el país. En la materia electoral se innovó con la consagración de la personalización del sufragio para la elección de los cuerpos deliberantes, mediante la inclusión del voto nominal y las listas abiertas. Estos cambios se pusieron en marcha en los comicios regionales de 1989” (Kornblith 162-163).

produce una serie de disturbios conocida como el Caracazo, uno de los acontecimientos más intensos de la reciente historia venezolana.

Una de las medidas para la recuperación económica venezolana pronunciada por Pérez en aquel “Paquetazo” fue el aumento del precio de la gasolina, lo que produjo incrementos en el costo del pasaje de transporte público. A los choferes se les permitió subir en cierto porcentaje el costo para compensar el incremento, pero lo llevaron al doble:

Los conductores, inconformes, decidieron por su cuenta llevar ese aumento al 100%. La mañana del 27 de febrero de 1989, los habitantes de Guarenas, ciudad mediana ubicada a unos 40 kilómetros de Caracas, se encontraron con esta desagradable sorpresa. Ese recorrido lo hacen diariamente miles de personas que trabajan en la capital, por lo que cualquier aumento del pasaje afecta sensiblemente su salario. Allí, en Guarenas, se iniciaron las protestas² (Herrera 41).

El Caracazo o “Sacudón,” como también se le conoce, tiene su inicio en estas protestas a las que le siguieron disturbios, tiroteos, saqueos en Caracas y otros puntos de Venezuela. El país fue declarado en estado de emergencia y en los próximos días murieron casi trescientas personas (cifras extraoficiales sugieren que hubo muchos más muertos), la mayoría a manos de las fuerzas represivas del Estado. Este acontecimiento abrió una brecha en la historia de Venezuela que ha sido discutida ampliamente y de la que se desprenden varios factores: por una parte, devela una enorme crisis en un país que desde 1958³ se percibía como investido de una estabilidad política y social “envidiable”; por otra, la dirigencia política bipartidista nacida en aquel 1958, que ya se encontraba debilitada por su responsabilidad en la crisis económica, termina por perder su legitimidad al no poder controlar sin enormes daños materiales y humanos lo ocurrido durante el 27 y el 28 de febrero; por último, en estas revueltas se manifiesta protagónicamente la clase pobre del país, que representaba para entonces casi un sesenta por ciento de la población (Buxton 155), mostrando la otra cara de aquella “estabilidad.”

² Por este motivo se ha dicho que el término con el que se conoce esta ola de disturbios es “mal llamado Caracazo, ya que todo comenzó en Guarenas y no en Caracas” (Duque, “Que se aparten los especialistas. El pueblo debe contar su historia”, n.pag.).

³ Año en el que es derrocada la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y se establece un acuerdo entre los principales partidos políticos —Acción Democrática (AD), COPEI y URD— que “garantizaría la democracia”, conocido como el Pacto de Punto Fijo. El Partido Comunista (PCV) no formó parte del acuerdo. Durante los próximos cuarenta años AD y COPEI tendrán la mayor parte del liderazgo político del país.

Es claro que el Caracazo no fue un acontecimiento aislado ni respecto del país, cuya desestabilización ya había producido varias protestas poco antes de este acontecimiento, ni tampoco aislado del establecimiento de un orden mundial que algunos han querido definir como postmoderno, otros como neoliberal, otros incluso como un nuevo Imperio (Hardt y Negri). Para la historiadora Margarita López Maya, por ejemplo, el paquete de Pérez es el “resultado de un compromiso formal con el FMI” (*Del viernes negro* 26), y constituyó además el principal desencadenante de varios modos de resistencia que tuvieron como punto álgido el Caracazo. Pero, antes de llegar a este comentario, resume en el mismo texto otras circunstancias que llevaron a su vez a la imposición del paquete neoliberal de Pérez venidas en las últimas décadas, en lo económico y lo social. Así, la autora muestra que si bien puede verse el “paquetazo” como la mecha que encendió las protestas, éstas también son el resultado de años de malas políticas. Quizás lo más interesante del ensayo de López Maya es que también enumera ciertos factores que al mismo tiempo produjeron lo que ella llama “cambios en la conciencia colectiva,” resultado del deterioro de las instituciones de poder y de su evidente incapacidad de resolver la crisis, de la ostentación de los gobiernos frente a la pobreza general, de las muchas denuncias de corrupción. El gobierno genera como nunca rechazo, frustración. Esto produjo que varios sectores de la sociedad protestaran repetidamente⁴ hasta el estallido del Caracazo, afirma la autora.

En el artículo “Venezuela: la rebelión popular del 27 de febrero de 1989. ¿Resistencia a la modernidad?” López Maya explica que los motivos que generaron las protestas pueden dividirse en dos grupos: el primero se basa en el rechazo al aumento del pasaje que produjo las primeras reacciones y protestas en varios sectores del país; el segundo, visible en la medida en que avanzaron las protestas y disturbios, basado en el rechazo general al paquete de Pérez, al aumento de precios de los bienes, y al acaparamiento de alimentos que también estaba ocurriendo en los días previos ante las medidas de aumento.⁵ En este sentido, la autora propone que el Caracazo puede verse como un rechazo de la población venezolana ante el nuevo “pacto social” de los

⁴ En la obra citada, López Maya muestra varios de estos antecedentes y hace un muy buen panorama del clima vivido en el país previo al Caracazo.

⁵ De hecho, varios de los autores aquí citados relatan que en las protestas se podían escuchar consignas como las que cita López Maya: “El pueblo tiene hambre,” “El pueblo está arrecho,” “¡Basta de engaños!” (*Del viernes negro* 71; Skurski y Coronil 318).

ajustes económicos, diferente del Estado desarrollista-populista que caracterizó a la modernidad venezolana. Se trató de:

[Un] vehemente repudio a una forma de modernización que en sus primeras acciones hacía desaparecer el Estado de derecho y el proyecto de modernidad que la sociedad había impulsado en el siglo XX y condensado en la Constitución de 1961. La gente, los sectores populares, exigían en las primeras horas de la protesta que operara la ley, que los choferes no cobraran por encima de las tarifas acordadas, que los comerciantes no especularan con los alimentos de primera necesidad. Que, de acuerdo a la socialización aprendida en los 30 años de vida democrática que llevaba el país, el régimen económico se fundamentara en principios de justicia social (“Venezuela: la rebelión popular...” 197).

Respecto a esto Coronil y Skurski se refieren al debilitamiento de “the tutelary bond between leader and pueblo” (310), mostrando de igual manera que varios factores que habían ido produciendo esta fractura, más la reacción de choque frente a las medidas impuestas por Pérez y sus consecuencias inmediatas, desencadenaron el conflicto. El debilitamiento de la unión del pueblo y el Estado se hizo evidente, no solo con las protestas en sí, sino en la posterior violencia de Estado para con este sector. Como señala un testigo en un artículo de Yolanda Salas: “fue en los barrios donde hubo la carnicería” (58). Además de esto, Coronil y Skurski señalan que a partir del evento se mostró un incremento de la visión hacia los pobres como una “multitud bárbara.”⁶

Es lógico entonces que la reivindicación de las clases pobres del chavismo sea tan eficaz cuando utiliza como referencia este aconteci-

⁶ Claro que, habría que considerar los matices, y muchas otras fuentes. Aunque Salas los define como de una “autoridad al margen,” actores políticos como “miembros de partidos políticos de izquierda y de la iglesia renovada” que habían profetizado que la injusticia social y el desequilibrio económico podría dar pie a un disturbio nacional, tuvieron otras opiniones a partir del suceso (60). También Alejandro Velasco muestra estas advertencias de sectores de izquierda a través de artículos periodísticos previos al Paquetazo y al posterior Caracazo. Habría que detenerse también en el modo en el que Pérez y otros altos líderes trataron de considerar la injusticia social prolongada como causa del estallido, aunque con obvias intenciones de evadir las responsabilidades de su propio gobierno. Ciertamente parece que, en general, como indica Salas, los protagonistas del disturbio fueron definidos para la época como “masas,” “turbas,” “pobladas,” “canallas,” “multitud desbordada,” “chusma de Gaitán,” “turbas de Zamora” (61). Bien valdría la pena revisar los estudios sobre las declaraciones de las clases dirigentes y de la prensa. Sobre este particular véase *Tablante*.

miento (aunque, como se sabe, no es nada nueva la validación de las revueltas como parte de los imaginarios nacionales, algo que un autor como Tomás Straka ubica en Venezuela desde el temprano siglo XIX). Es importante aclarar que no se puede entender del todo el uso de esta referencia por parte del chavismo sin el uso que también hace del intento de golpe de 1992. Lo que ocurre este año, a manera de panorámica, es lo siguiente: luego del Caracazo, aunque el gobierno logró “restaurar el orden,” se registró una enorme cantidad de protestas y disturbios así como de represiones, y las encuestas apuntaron que Pérez —entre otros⁷— estaban perdiendo muchísima popularidad, y que una importante parte de la población quería un nuevo gobierno (Marcano y Tyszka 122). Las condiciones estaban pues más que dadas para que un grupo de oficiales que se oponían al gobierno, y que desde hace más de diez años se reunían clandestinamente con el nombre de Ejército Bolivariano Revolucionario, luego llamado Movimiento Bolivariano Revolucionario-200,⁸ pudieran finalmente poner en marcha un plan de derrocamiento. La madrugada del 4 de febrero de 1992 se lleva a cabo un intento de golpe de Estado, aunque fracasa. Sin embargo, este acontecimiento permitiría que Hugo Chávez, uno de los líderes del grupo, quien tras el intento da unas declaraciones por televisión para llamar a la rendición de rebeldes que se encontraban atacando en otros puntos, asumiera la responsabilidad de los hechos y expresara lo que luego sería su famosa línea “*por ahora*, los objetivos que nos planteamos no fueron logrados...” Con esto, su nombre se da a conocer en todo el país y para muchos se convierte en un héroe.

En reiteradas ocasiones Chávez manifestó este vínculo entre el Caracazo y el intento de golpe de 1992. Con el primero, es lo que se sugiere, grupos como el Movimiento Revolucionario Bolivariano se sintieron en sintonía con el pueblo: “Nadie puede entender el 4 de febrero si no considera el 27 de febrero de 1989,” afirma Chávez en una

⁷ “Los partidos políticos, por su parte, también estaban en su peor momento. Lo mismo los sindicatos. En los noventa, las encuestas aseguraban que los venezolanos no confiaban en ellos, ni en los poderes Legislativo y Judicial, que consideraban corruptos e insensibles” (López Maya, “A veinticinco años del 4F” 2).

⁸ “The life of MBR-200 has been intense and unique. For nearly ten years prior to the 1992 insurrection, it existed as a basically military group which operated in the silence of the barracks, its leaders studying and evaluating the Venezuelan political situation in order finally to conspire against the established political order. Its name comes from the desire to emulate the conduct and action of Simón Bolívar, and the number 200 refers to the bicentenary of the Liberator’s birth in 1983, the year the conspirators say they initiated their activities” (López Maya y Lander n. pag.).

entrevista realizada por José Vicente Rangel (185). Además de ser una obvia estrategia de unificación entre su liderazgo y los venezolanos, a través de la voluntad manifiesta de éstos en el Caracazo, el 27 de febrero le permitirá al chavismo elaborar una retórica acerca de aquella clase pobre que fue abandonada por sus dirigentes. Pero, aunque eficaz, y tal vez cierta por lo que he mostrado hasta ahora, esta retórica evade otros factores del suceso que debilitarían esta mitología. Desde cierta perspectiva, por ejemplo, el Caracazo se puede definir también como la manifestación espontánea de una “multitud,” lo que problematiza la idea de que sus protagonistas, en la retórica chavista, son la fundación de un “pueblo,” de una nueva “nación” revolucionaria. Una multitud que, tomando en cuenta lo desarrollado por Hardt y Negri en *Imperio* y más específicamente sobre el concepto en *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, escapa de los límites del orden impuestos por el capital y por el Estado (como cuando este último quiere convertir a la multitud en la idea orgánica del “pueblo”). Tiene más bien la potencialidad de manifestarse contra el orden compartiendo deseos de democracia en los que intervienen afectos, rupturas de hábitos y multiplicidad de formas de vida. Respecto de las revueltas, Hardt y Negri afirman:

Revolts mobilize the common in two respects, increasing the intensity of each struggle and extending to other struggles. Intensively, internal to each struggle, the common antagonism and common wealth of the exploited and expropriated are translated into common conduct, habits, and performativity [...]. The mobilization of the common gives the common a new intensity. The direct conflict with power, moreover, for better or for worse, elevates this common intensity to a higher level: the acrid smell of tear gas focuses your senses and street clashes with police make your blood boil with rage, raising intensity to the point of explosion. The intensification of the common, finally, brings about and anthropological transformation such that out of the struggles come a new humanity (212-213).

En su libro *Barrio Rising*, Alejandro Velasco también considera esta noción de “multitud” cuando describe los primeros momentos del Caracazo en el que, refiriéndose a lo visto en una barriada venezolana que durante los acontecimientos fue duramente atacada, todos sus habitantes trabajaron en común, bajo una identidad común, para lidiar con la violencia del evento, dejando atrás sus diferencias históricas:

As Hardt and Negri write, the ‘dynamic of singularity and multiplicity that defines the multitude denies the dialectical alternative between One and the Many —it is both and neither’. And so with the 23 de Enero: it is both a common space, a single identity, but also, at once, many spaces, as the experience of the *Caracazos*⁹ suggests (295).¹⁰

Desde esta perspectiva, esta identidad común no es la del “pueblo” soberano, sino la que se puede quizás definir, a partir de lo que plantean Hardt y Negri, bajo un mismo “deseo.” Es quizás aquello que Beasley-Murray describe como un “sujeto colectivo abierto” (a diferencia del “pueblo” que es homogéneo), contiguo (“contrato más que contacto; afecto más que efecto” [246]) y común (su capacidad de poder constituyente es “una cuestión de hábito, sin entrenamiento o siquiera voluntad” [258]). Un acto, si se quiere, espontáneo y “corporal,” movido por afectos, por hábitos o rupturas de hábitos, por “the raising intensity.” Quisiera ver ahora cómo se resuelve esta tensión en la novela *Tiempos del incendio* (2014) de José Roberto Duque. Parafraseando a Roberto Esposito en *Las personas y las cosas: ¿cómo se resuelve la vieja tensión entre la “persona” del control soberano y la impersonal estructura del cuerpo?* Lo que me parece es que en la novela de Duque hay algunas imágenes asociadas al cuerpo que la hacen ir un poco más allá de los lugares comunes del discurso chavista. Propongo que, en este sentido, esta novela podría rescatar este otro aspecto que muestra que un evento como el Caracazo no puede inscribirse del todo en el proyecto de la soberanía estatal del chavismo.

En *Tiempos del incendio* un grupo de personajes es entrevistado en 2002 por su participación en las protestas estudiantiles venezolanas en los ochenta y noventa y en el contexto del Caracazo. Estos relatan algunas de sus operaciones y asaltos, así como los asesinatos de

⁹ Se refiere al evento en plural, pues el autor pone atención en lo ocurrido en el barrio 23 de Enero durante el evento, considerando esto como un “contingente” de los varios escenarios del Caracazo, de los varios “Caracazos.”

¹⁰ He encontrado una afirmación similar en el ensayo de Rafael Sánchez, en el que sugiere que el Caracazo puede leerse más desde la perspectiva de la multitud movilizadora y con capacidad constituyente en oposición a la perspectiva “Bolivariana” de los gobernantes (360). Aunque el autor se está refiriendo en primer lugar a dicha característica en relación a las sublevaciones en Venezuela en el siglo diecinueve, afirma que tanto estas como el Caracazo tienen similitudes si se estudian como este tipo de multitudes. Hay varios trabajos que comparan el Caracazo con disturbios de periodos muy anteriores. En “Venezuela: la rebelión popular...”, López Maya se pregunta, por ejemplo, si es posible ver en el Caracazo acciones similares a las de los disturbios premodernos europeos, aunque al final del ensayo cuestiona esta posible perspectiva.

algunos de sus compañeros años atrás (la historia de uno de ellos y de su familia, Gonzalo Jaurena, será protagónica en la segunda parte de la novela¹¹), a la vez que reflexionan respecto de la importancia de las luchas populares e incluso respecto del propio “ímpetu” que los lleva a ellas, ese “dictado profundo llamado rebeldía” (14). La fecha escogida por el autor para esta entrevista es lo menos fortuita: tal como revelan los personajes ocurre el 10 de abril de 2002, un día antes del intento de golpe de Estado contra Hugo Chávez, momento en el que el país cumplía dos días de un paro declarado “indefinido” impulsado por las fuerzas de la oposición; es también un día antes de que una marcha de oficialistas y otra de opositores se enfrentaran, murieran veinte personas y más de cien resultaran heridas en la confrontación (Marcano y Tyszka 266);¹² y por último, justo algunas horas antes de que se anunciara la supuesta renuncia de Chávez quien, como se sabe, regresaría al poder el 14 de abril.¹³ El golpe de abril de 2002 es también, cabe destacar, un elemento importante de la épica chavista,¹⁴ momento en el que “la derecha venezolana, con la ayuda del poder mediático, creó una situación [...] derivando en un golpe de Estado por 47 horas contra el comandante Hugo Chávez,” reza la leyenda de una foto de Telesur (“¿Qué ocurrió en Venezuela el 12 de Abril de 2002?”), canal de izquierda latinoamericano que tiene al gobierno chavista de Venezuela como uno de sus fundadores y patrocinadores. Ese mismo año los diversos sectores de la oposición lograrían establecer un paro de la industria petrolera que se prolongaría hasta los primeros meses de 2003, y que el chavismo recuerda como un sabotaje que “atentó contra la estabilidad del país mediante la estrategia de desabastecer el mercado interno y la exportación de crudo, generar desabastecimiento de los alimentos, crisis hospitalaria, el estallido social y la quiebra del Estado” (Ibáñez n. pág.).

Pero el chavismo en la novela no ocupa más de unas pocas líneas. No es mencionado sino un poco antes de que acabe la obra, cuando termina la entrevista y los personajes vuelven a la actualidad luego de hacer memoria extensa de sus años en las revueltas. Esta breve mención es suficiente, sin embargo, para dejar en claro dos posturas

¹¹ La obra tenía como título original *Jaurena*, y fue publicada por partes en la revista *Épale*, tal como señala la nota editorial de la reedición que uso en este artículo.

¹² Los números varían según las fuentes, aunque todas apuntan a una cantidad similar.

¹³ Hay muchos debates respecto de si Chávez efectivamente renunció durante esta captura (cf. Marcano y Tyszka 276-284).

¹⁴ Para una explicación amplia del suceso ver López Maya, “El golpe de Estado.”

en la novela respecto del chavismo. En primer lugar, que aunque Venezuela tiene finalmente un gobierno con el que los personajes se sienten identificados (así lo expresan ellos mismos), no deja de haber conspiradores ante los que hay que estar alerta. Pero en segundo lugar, lo más importante es que a través del tratamiento que los personajes dan al chavismo, el autor está reproduciendo este elemento de aquella épica que ya he mencionado: el Caracazo visto por el oficialismo como el evento que anticipó el gobierno de Chávez (Colotti n. pag.), como el día en el que se fracturó el puntofijismo, que se develó la crisis económica e institucional venezolanas y, sobre todo, en palabras de Hugo Chávez, el día que se despertaron los pobres: “una nueva historia comenzaba en Venezuela con la rebelión de los pobres, con la conciencia de lucha, de batalla, que encarnó en las seculares víctimas de la desigualdad y la exclusión” (Chávez Frías n. pag.).

La novela, entonces, como en el discurso oficial, hace este vínculo entre la rebelión del Caracazo y el advenimiento del chavismo, que resuelve el clásico principio retórico populista de la encarnación del pueblo en el líder y deja de lado otros hechos que complicarían esta narrativa, como los que he mencionado líneas atrás. Duque ha sido considerado desde los años noventa como uno de los mejores escritores de narrativa breve sobre lo urbano y sobre el barrio venezolano (cf. Pineda Burgos). Más tarde, él mismo se ha mostrado como seguidor de la revolución chavista y hace, eso sí, especial énfasis en la revolución desde las bases, en la creatividad y producción desde los impulsos de las bases (lo cual se puede encontrar en varios de sus blogs y otras publicaciones de Internet). Siendo así, ¿logra cuestionar o ir más allá de la retórica del Estado chavista, del discurso hegemónico del chavismo?

Los personajes dicen que todos los que participaban de estas actividades subversivas junto con ellos venían de distintos lugares, incluyendo el barrio mismo: tanto ricos como pobres, de un lado “gente de barrio, pobres e hijos de gente pobre,” y del otro “coños de familias burguesas y con pintas de burguesitos” (21). En varias de las anécdotas, hay tanto hombres como mujeres, hijos de padres que huyeron del comunismo europeo o de la dictadura latinoamericana. Pacifistas y violentos. Poetas y estudiantes de medicina. Esto es desde luego la creación de identidades que sirven a la soberanía o, como diría Ernesto Laclau, constituyen una “cadena de equivalencias.” Los personajes expresan en varias oportunidades sentir un “impulso” que se correspondería más con esa euforia propia de la multitud y de movimientos como el Caracazo, pero finalmente esto es desplazado por

el énfasis en “darle contenido político¹⁵ a aquello que se desbordaba” (82) (“aquello” se refiere a la proximidad de los acontecimientos del 27 de febrero). Entiendo que la “búsqueda de contenido político” de los personajes tiene que ver con que estos forman parte de lo que el autor llama “movimientos estudiantiles” —protagónicos por cierto antes, durante y después de los disturbios, como puede encontrarse en las referencias sobre el Caracazo aquí citadas, y que merecería un capítulo aparte—, pero esa insistencia en construir un discurso político en relación con el suceso borra por completo afectos espontáneos que también caracterizan a una revuelta popular y que van más allá de la política (la rabia, la euforia, el éxtasis, por ejemplo). Aunque los que conforman la revuelta son llamados en la novela una “multitud desbordada,” un “movimiento telúrico,” el autor retoma una y otra vez la retórica oficial: esa multitud es un “pueblo” que les “dio clases de valor.” La multitud, creo, se resiste a la propia escritura de Duque, pero el autor insiste en la necesidad de encontrar en ese movimiento “algún resquicio por donde colar un discurso político” (83). No es que no pueda haber demandas en esa multitud: como bien afirma López Maya y mostré antes, aunque el inicio de los disturbios parece ser la reacción de las personas ante el aumento del pasaje (una ruptura del “hábito,” según Jon Beasley-Murray), ciertamente después pueden verse claras expresiones de descontento con el sistema: consignas, reclamos al gobierno. Pero me parece que habría que haber mirado más de cerca dentro de ese “movimiento telúrico.” Habría que haber considerado también la energía producto de aquel evento como el resultado de “afectos” —como los que mencioné unas líneas atrás— que son más difíciles de describir como parte de una “épica,” como “sentimientos” posibles de usar, de definir, de verbalizar y de servir a un discurso. Me refiero en este sentido a lo que también propone Beasley-Murray: el afecto, aquello que produce movimientos en el cuerpo, que posee al

¹⁵ Lo “político” considerado por Duque cuando lo menciona literalmente parece referirse a ese “sentido amplio” que Jacques Rancière llamó “la policía” en cuanto a que reproduce “la ley generalmente implícita” (44). Lo político como “ruptura” en la novela, también siguiendo a Rancière, estaría quizás en lo que propongo como descripción de los cuerpos heridos y que desafía los lugares comunes del chavismo respecto al Caracazo, sugiriendo que este evento no puede inscribirse del todo en la épica estatal. En *El desacuerdo* Rancière afirma que lo político “rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes” (45).

individuo a través del cuerpo y lo desborda —la inmanencia, quizás el “ímpetu” al que tímidamente se refiere Duque— es releído por el Estado como una emoción inscrita en su normativa (131), en este caso, tal vez, la de la “heroicidad” del pueblo venezolano.

Volviendo a la descripción de los “protagonistas” del suceso, hay en la novela una mención un poco más precisa del sector popular del país. Es la que se hace respecto de los grupos organizados del 23 de Enero¹⁶ —hacedores “de la desobediencia popular, que ya más nunca volvió a ser una expresión inofensiva” (46). La enorme parroquia del 23 de Enero, el conjunto de bloques ubicados en las cercanías de los edificios gubernamentales, concebido como el gran proyecto modernista del dictador Marcos Pérez Jiménez, fue también adquiriendo las formas de esa otra “magnitud” de las grandes ciudades latinoamericanas, el crecimiento imparable de pobreza, con ocupaciones y construcciones de “ranchos” —*slums* en Venezuela— en sus alrededores. El 23 de Enero ha sido un emblema nacional de lucha y movilización popular, y un constante blanco de los ataques del Estado contra la “desobediencia.” Fue un importante recinto de los movimientos guerrilleros en los sesenta, y en las décadas siguientes constante punto de confrontación entre policías y activistas, también lugar en el que se crearon brigadas y grupos que defendían al barrio de la criminalidad. Durante los días del Caracazo, fue un punto central de la masacre. Los rumores acerca de la supuesta planificación de los saqueos y disturbios en el barrio iban y venían, legitimando la represión que sufrió en los días siguientes. Fue, como bien muestra Alejandro Velasco, un ataque desproporcionado. A través de varios testimonios y reportes de prensa Velasco muestra que lo más desconcertante para los habitantes del barrio es que se disparó sin discriminar. Número incontable de cadáveres yacían en las calles por horas; las personas eran amenazadas cuando intentaban mover a sus muertos. Señalan Julie Skurski y Fernando Coronil que en el Caracazo “death was the occasion to imprint upon the poor their marginality to civilized society [...]. The morgue was the site for the encounter between the poor and their own invisibility” (325). En su ensayo Velasco muestra que el 23 de Enero sigue siendo una referencia clave respecto de la movilización popular hasta hoy. No creo que haya

¹⁶ Con el nombre “23 de enero” fue rebautizado un conjunto residencial en Caracas construido durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Se trató de un ambicioso proyecto urbanístico de más de nueve mil apartamentos destinados como viviendas para el sector popular. Recibe este nombre tras el golpe de Estado a la dictadura el 23 de enero de 1958 y para conmemorar que lo que se ha convenido en llamar “el inicio de la democracia en Venezuela.”

un venezolano que desconozca la cercana relación que tiene el gobierno chavista, en su bandera de propiciar la participación popular, con este barrio, en el que además se han puesto en marcha nuevas formas de organización, algunas propiciadas por el mismo gobierno. Claro que, como también señala Velasco, se trata de una relación compleja, que ha sufrido varias tensiones, luchas entre partidos políticos y grupos de civiles, entre distintos grupos de poder en el barrio y fuera de él, entre formas de participación popular de larga data y formas nuevas. De este modo la mención al 23 de Enero en el texto de Duque es importante (“Eran las armas del ejército, desaparecidas de los cuarteles en 1992, y reaparecidas en las manos del pueblo organizado, de los grupos armados del 23 de Enero, de la Desobediencia Popular, que ya más nunca volvió a ser inofensiva” [46]), pues a través de estas tensiones se podría mostrar la capacidad de crítica, de transformación, de sujetos fuera del poder gubernamental y por lo tanto, quizás, el modo en que podrían desafiar el poder hegemónico. Pero el autor no desarrolla nada respecto del 23 de Enero, y esto queda solo como una referencia de la que se podría prescindir en la historia.

Si hay algo en lo que la novela más bien va un poco más allá, que creo que es un punto de fuga del relato hegemónico chavista, y que está muy bien desarrollado, sería muy diferente: es la descripción con mucha dureza de esa “impresión” en el cuerpo de los pobres de la que hablan Skurski y Coronil, de las heridas y de la tortura. Aquí estas marcas, que son tan duras de ver, se muestran en toda su expresión. “[...] Llegó en camilla, inconsciente, sin tensión arterial y fue subido directamente al pabellón. [...] Había lesión en la vena cava y la vena aorta y casi toda la sangre estaba en la cavidad abdominal parcialmente coagulada” (54). Así se describe en la novela la muerte de Gonzalo Jaurena, uno de los compañeros participantes de acciones subversivas junto con los entrevistados. A este personaje se le dedica especial atención, pues también se cuenta la historia de su familia. El autor dedica varios párrafos a contar cómo los Jaurena llegaron a Venezuela, huyendo de la dictadura de Uruguay en los setenta luego de que el padre fuese acusado de apoyar a los Tupamaros, puesto en la cárcel y torturado. La descripción de la tortura es también muy cruda, y de gran extensión. El aislamiento, castigo y deterioro que Héctor Jaurena relata durante su apresamiento cambian el *tempo* de la obra. Ahora se trata de uno más lento, y esta vez llevado por el detalle del sufrimiento de su cuerpo. Pero no solo la descripción de las lesiones de los Jaurena es tan detallada. También las muertes de varios de esos compañeros

son descritas con especial atención en sus heridas: “A Tábano le dispararon con una escopeta y le llenaron el abdomen de perdigones” (31); “[Asdrúbal] recibió también su ración de plomo en el pecho, en una nalga y en el cuello” (31). Lo explícito de la tortura de Héctor Jaurana (que inserta además el relato de la subversión latinoamericana de los sesenta y setenta en la épica que quiere reproducir el autor), así como lo detalladamente narrado que están las muertes, permiten al autor mostrar las formas de criminalidad del Estado más allá de la “justificada” represión, o de la sola visión del Caracazo como un acto de pueblo heroico.¹⁷ Muestran además, a conciencia o no del autor, lo que está más allá de cómo nos concibe la soberanía. Heridas y torturas que recuerdan que también fuimos un cuerpo. Las fosas comunes, los números maquillados del Estado, ocultan esta prueba. Nos recuerda Javier Guerrero en *Tecnologías del cuerpo* que las heridas hacen más visible al cuerpo¹⁸. En este caso, a diferencia de los autores y artistas que trabaja Javier Guerrero, obviamente los cuerpos no superan a la “hegemonía” del Estado, pero son prueba dura y pesada de ésta. Los cuerpos aquí han sido controlados y domesticados hasta su extinción. Quizás los cuerpos aquí superan al discurso oficial. Jean-Luc Nancy también lo recuerda: los cuerpos son evidencia. Al igual que el capital, continúa Nancy, que “trafica,” “transporta,” “desplaza,” “recoloca,” “reemplaza,” las heridas sobre los cuerpos (76) hacen a la violencia más clara. Las heridas y el dolor físico aquí quizás nos recuerdan que aquellos muertos de las fosas comunes no fueron solo sujetos políticos sino también deseo, euforia, rabia, intensidad.

¹⁷ Quizás también habría que considerar que Duque fue por mucho tiempo cronista de sucesos en prensa, y que probablemente sea un estilo que ha conservado desde la escritura de sus crónicas de crímenes y que ha reaparecido con esta novela. En 1999 la editorial Memorias de Altagracia publicó varias de estas crónicas del autor.

¹⁸ En su fantástico ensayo Guerrero examina el modo en el que cinco artistas desafiaron a la sociedad hegemónica y heteronormativa —también dueña del discurso y de la metáfora— a través de sus cuerpos, a veces de maneras que el mismo autor llama “incómodas pero necesarias.”

Obras citadas

- Arráiz Lucca, Rafael. *El petróleo en Venezuela. Una historia global*. Caracas: Alfa, 2016.
- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. Minneapolis: The University of Minnesota, 2010. Impreso.
- Borgucci, Emmanuel y Jennifer Fuenmayor. "Antecedentes del debilitamiento institucional en Venezuela durante el gobierno de Luis Herrera Campins." *Espiral Estudios sobre Estado y Sociedad* 20, 56 (2013): 171-195. Web. 21 de agosto de 2018.
- Buxton, Julia. "The Bolivarian Revolution as Venezuela's post-crisis alternative." *Governance after Neoliberalism in Latin America*. Eds. Jean Grugel, Pia Riggirozzi. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 147-173. Impreso.
- Chávez Frías, Hugo. "Las Líneas de Chávez: ¡Del Caracazo a la Revolución!" *Cubadebate*, 28 de febrero de 2010. Web. 31 de julio de 2018.
- Colotti, Geraldina. "Venezuela: la lección del Caracazo." *Agencia Paco Urondo*, 27 de febrero de 2018. Web. 31 de julio de 2018.
- Duque, José Roberto. *Tiempos del incendio*. Caracas: El perro y la rana, 2014. Impreso.
- . "Que se aparten los especialistas. El pueblo debe contar su historia." *Tracción de sangre*, 26 de febrero de 2013. Web. 28 de agosto de 2008.
- . *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*. Caracas: Memorias de Altigracia, 1999. Impreso.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2001. Impreso.
- . *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin, 2004. Impreso.
- Esposito, Roberto. *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz, 2016. Impreso.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014. Impreso.
- Herrera, Earle. *Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 2011. Impreso.
- Kornblith, Miriam. "Del Puntofijismo a la Quinta República: elecciones y democracia en Venezuela." *Colombia Internacional* 58 (2003): 160-195. Web. 21 de agosto de 2018.

- Ibáñez, Pedro. "2 de diciembre: A diez años del 'paro petrolero', sabotaje criminal de una meritocracia contra el pueblo." *Partido Socialista Unido de Venezuela*, 2 de diciembre de 2012. Web. 31 de julio de 2018.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- López Maya, Margarita. "A veinticinco años del 4F." *PolítikaUcab* 142 (2017): 1-2. Web. 21 de agosto de 2018.
- . *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Caracas: Alfadil, 2005.
- . "El golpe de Estado del 11 de abril en Venezuela y sus causas." *Sociedad y Economía* 3 (2002): 7-18. Web. 28 de agosto de 2008.
- . "Venezuela: la rebelión popular del 27 de febrero de 1989. ¿Resistencia a la Modernidad?." *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 5, 2-3 (abril-septiembre 1999): 177-200. Web. 21 de agosto de 2018.
- López Maya, Margarita y Luis Lander. "A Military Populist Takes Venezuela." *NACLA*, 25 de septiembre de 2007. Web. 31 de julio de 2018.
- Marcano, Cristina y Alberto Barrera Tyszka. *Chávez sin uniforme. Una historia personal*. Caracas: Debate, 2004. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003. Impreso.
- Pineda Burgos, Rebeca. *El sujeto de barrio en la narrativa venezolana de fin de siglo XX*. Trabajo de ascenso. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2014.
- "¿Qué ocurrió en Venezuela el 12 de Abril de 2002?." *Telesur*, 12 de abril de 2016. Web. 31 de julio de 2018.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- Rangel, José Vicente. *De Yare a Miraflores. El mismo subversivo. Entrevistas al Comandante Hugo Chávez Frías (1992-2012)*. Caracas: Correo del Orinoco, 2013. Impreso.
- Salas, Yolanda. "Las desarticulaciones de una modernidad en crisis: revueltas populares y la emergencia del caudillismo en Venezuela." *Montalban* 29 (1996): 55-76. Impreso.
- Sánchez, Rafael. *Dancing Jacobins. A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. New York: Fordham UP, 2016. Impreso.
- Skurski, Julie y Fernando Coronil. "Dismembering and Remembering the Nation: The Semantics of Political Violence in Venezuela." *Comparative Studies in Society and History* 33, 2 (1991): 288-337. Impreso.

- Straka, Tomás. “La república revolucionaria. La idea de revolución en el pensamiento político venezolano del siglo XIX.” *Politeia* 32, 43 (2009): 165-190. Web. 14 de septiembre de 2018.
- Tablante, Leopoldo. “La pobreza como tema político y mediático en Venezuela.” *Cahiers des Amériques Latines* 53 (2006): 117-146. Web. 14 de septiembre de 2018.
- Velasco, Alejandro. *Barrio Rising. Urban Popular Politics and the Making of Modern Venezuela*. Oakland: University of California Press, 2015. Impreso.

Populismo, excepcionalidad y clientelismo de Estado: desplazamientos y rupturas en la Venezuela del siglo XXI

MIGUEL VÁSQUEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: The Venezuelan political crisis has reached a peak during the last four years. The lack of legitimacy of public powers nowadays is evident and its consequences are unpredictable. However, despite of its novelty and its new features, the current crisis is rooted in old and complex problems in which the historical relationship between economy, paternalism and extractivism has overcome the power of civil structures responsible for fostering political pluralism. The purpose of this paper is to analyze the main features of the current Venezuelan political crisis in the light of a specific concept of populism, taken from the discussion between Villacañas and Laclau, considering the current role of public powers and its influence on the contemporary structure of Venezuelan State.

Key words: Populism, public powers, State, Venezuela, legitimacy.

Resumen: La crisis política venezolana ha alcanzado su punto más álgido durante los últimos cuatro años. La ausencia de legitimidad de los poderes públicos en la actualidad es evidente y las consecuencias de esta situación resultan del todo impredecibles. Sin embargo, a pesar de lo novedosa que pueda ser esta crisis, así como las características específicas que pueda llegar a tener, esta situación se encuentra enraizada en viejos y complejos problemas dentro de los cuales la histórica relación entre economía, paternalismo y extractivismo ha logrado superar el poder de las estructuras civiles responsables de fomentar el pluralismo político. El propósito de este ensayo es analizar las principales características de la actual crisis política venezolana a la luz del concepto de populismo derivado de la discusión entre Villacañas y Laclau considerando el papel actual que poseen los poderes públicos, así como su influencia en la estructura contemporánea del Estado Venezolano.

Palabras clave: Populismo, Venezuela, poderes públicos, Estado, legitimidad.

Introducción

El objetivo del presente ensayo es describir el modo de funcionamiento político del Estado venezolano actual desde un análisis del concepto de populismo. Para lograr dicha descripción, describiremos algunos de los rasgos característicos del actual Estado venezolano. Luego, estudiaremos varias alternativas desde las cuales podría definirse el término *populismo*, dentro de un espacio que nos permita dar cuenta del valor que tendrían las formas de conflictividad que se constituyen dentro de un espacio político determinado. Dicho valor permitiría revisar, en primer lugar, si los términos *popular* y *plural* se pueden entender como términos solidarios, y en segundo lugar, si lo que se describe como Estado, en el caso venezolano, posee aun los rasgos mínimos que posibiliten y fomenten la pluralidad para su funcionamiento, asunto que exigiría poderes independientes y colocaría la institución parlamentaria como espacio privilegiado para la representación de dicha pluralidad.

Excepcionalidad y formas democrático-liberales

Las distintas transformaciones que ha sufrido el Estado venezolano en el siglo XX, a partir de los cambios que ha sufrido su texto constitucional, han permitido apreciar distintos modos de funcionamiento que han afectado la forma en la cual se han desenvuelto y se desenvuelven los poderes públicos. Esto ha puesto de relieve la base de la estructura de dicho Estado —pretendidamente democrático-liberal de acuerdo a lo que muestran sus constituciones— mostrando cómo, a partir de carencias como la ausencia de poderes independientes, se pretende convivir democráticamente a partir de la idea de que se despliegan constantemente marcos electorales ‘funcionales’, esto es, transparentes, universales y directos. Esta clase de lectura ha permitido describir la ambivalencia entre la ausencia de poderes independientes y la necesidad de promover y llevar a cabo eventos electorales. Esta ambivalencia, luego de la aprobación de la constitución venezolana de 1999, se ha acentuado en Venezuela hasta nuestros días, en donde, si bien la posibilidad de llevar a cabo eventos electorales sigue siendo una constante, los cambios drásticos que ha sufrido la estructura del Estado —específicamente en lo concerniente a la independencia de poderes— ha quedado en evidencia a partir del momento en el cual la instancia superior del poder judicial suprimió las facultades del parlamento venezolano, de acuerdo a lo expuesto en las sentencias 155

y 156 emanadas por el Tribunal Supremo de Justicia en marzo de 2017. Este hecho nos ha llevado a pensar en la forma en la cual la idea de estado de excepción se ha hecho parte natural de la política venezolana. La idea subyacente a esta excepcionalidad —que en este caso se trata de una *excepcionalidad constituyente*, ya que para poder erigirse como tal necesita introducir cambios de funcionamiento más allá del texto constitucional— permite interpretar esta clase de fenómenos (basados en la transformación de la estructura liberal del Estado) a partir del análisis del modo de funcionamiento de cierto tipo de estructuras políticas, que de la mano de determinadas formas de gobernar, ponen en entredicho elementos como la independencia de poderes, así como derechos fundamentales como el derecho a estar informado o el derecho a la propiedad privada, los cuales han sido tradicionalmente entendidos como rasgos liberales inherentes a la configuración del estado moderno. De esta forma, esta ‘excepcionalidad constituyente’ busca ofrecer un tipo de clasificación que permita comprender el modo de funcionamiento de un modelo político, que, limitando libertades individuales, pueda ser reconocido como democrático por el hecho de llevar a cabo procesos electorales de manera regular (a pesar de que éstos no ofrezcan garantías de transparencia) y por consagrar la independencia de poderes en sus textos constitucionales.

Ofrecer una nueva interpretación que describa la ambivalencia desde la que se pretende refundar el Estado Venezolano luego del llamado a una Asamblea Nacional Constituyente en 2017 no resulta claro. Provisionalmente, hemos usado la expresión *excepcionalidad constituyente* para poder explicar el fenómeno de desmantelamiento de la independencia de poderes dentro de un esquema en el que aparentemente se convocan elecciones libres para decidir asuntos trascendentes para toda la nación. Si bien esta nueva categorización nos permite pensar en alternativas para interpretar estructuras políticas específicas que escapan a la ambivalencia clásica entre democracia y tiranía o entre democracia y dictadura, ella no deja de ser un esfuerzo por brindar una clasificación (ciertamente un tanto genérica) acerca de un modo de despliegue de estructuras de poder que ciertos estados fomentan a partir de las modificaciones introducidas por opciones de gobierno, democráticamente electas, dentro del orden constitucional establecido. Si bien dicho despliegue podría leerse en clave schmittiana, en el presente trabajo nos limitaremos a analizar este fenómeno haciendo énfasis en las categorías histórico-conceptuales específicas que emergen de la conformación de las estructuras republicanas

de la Venezuela del siglo XX. La idea de excepcionalismo constituyente buscaría comprender la formación del *ethos* desde el cual emergen los rasgos que impiden el desarrollo de un Estado en el que no solo la independencia de poderes esté garantizada, sino también la transparencia en los procesos electorales, el fomento y cuidado de la libertad de expresión y el derecho a la propiedad privada. Por esta razón, lo que denominamos excepcionalismo constituyente nos remitiría a la búsqueda de los fundamentos de la idea de república en el siglo XX venezolano. Si bien esta idea ha podido ser comprendida —al menos nominalmente— a partir de las diversas constituciones con las que Venezuela ha contado en el siglo XX, ella no deja de ser objeto de formas de excepcionalidad que en la práctica la pueden transformar y desnaturalizar. El término *excepcional*, por tanto, nos permitirá revisar, de manera general, problemas específicos sobre un modo de funcionamiento de determinados Estados, cuyo espacio de conformación se daría en el límite entre lo democrático-liberal y lo tiránico-dictatorial. Tal revisión abre la posibilidad de un análisis más extenso en torno a la relación entre el *ethos* republicano y formas de excepcionalidad emergentes, las cuales, por un lado, explicarían el corpus justificacional de un Estado democrático de fisonomía liberal (en el cual las libertades individuales, las formas de organización de la sociedad civil y la independencia de poderes están garantizadas constitucionalmente), y por otro lado, explicarían las causas que permitirían la transformación de ese Estado en otra clase de Estado que, en nombre de categorías revolucionarias o teológico-políticas, limitarían los derechos civiles en función de un ideal *para-jurídico*.

La idea de excepcionalidad constituyente resulta útil en un sentido hermenéutico, en tanto nos permite reinterpretar categorías que brindan sentido a modos de funcionamiento político como la estructura nominal del Estado democrático-liberal venezolano y sus posibles formas de transformación desde la excepcionalidad. Sin embargo, dicha idea también requiere de categorías adicionales de orden filosófico-político y no solo jurídico, en tanto que la idea de excepción —inherente a la emergencia de un cambio no previsto por el Estado determinado por el poder constituyente originario— no se dirige a lo que consideramos es la *causa* que posibilitaría que la ambivalencia entre excepcionalidad y liberalidad persista en el modo de funcionamiento del Estado hasta efectivamente convertirse en norma. Por el contrario, si concebimos la excepción —en tanto ruptura constante del hilo constitucional a favor de la supresión de la independencia de

poderes— como el *efecto* de un modo de funcionamiento que emana del Estado y que se normaliza o “institucionaliza” en virtud de su recurrencia, tenemos entonces que la ambivalencia entre liberalidad y excepcionalidad sería el rasgo específico de este tipo de Estado. Esto posibilita la erosión de las libertades individuales y la independencia de poderes, y está presente en formas constitucionales que suponen una teleología religiosa o revolucionaria que exige el control o reducción de determinados derechos en función de supuestos ideales o bienes superiores, tanto simbólicos como materiales. De acuerdo a esto, es necesario explicar la forma en la cual el *ethos* que ha estructurado los proyectos republicanos en la Venezuela del siglo XX es capaz de generar un modo de excepcionalidad que, si bien surge de un marco nominalmente republicano y liberal, potencialmente limitaría, en función de otros intereses, los derechos individuales y la separación de poderes. Esta ambivalencia entre un liberalismo democrático-republicano y la necesidad de promover desde esa misma estructura formas de excepcionalidad, que desde el constituyente busquen su transformación, vendría a ser, si observamos la historia contemporánea venezolana, una norma de funcionamiento regular, la cual se reflejaría en las diferentes formas de relación mutua que tendrían los poderes públicos. Dicha norma de funcionamiento regular implicaría la necesaria erosión del principio de separación de poderes, la postulación de una teleología de orden trascendente que obligue a los ciudadanos a supeditar sus necesidades e intereses a una idea de “bien común” (ya sea revolucionaria o de cualquier otra índole) que no necesariamente comparten, a la vez que se realizan eventos electorales cuyas garantías de transparencia serían mínimas. El resultado inmediato de este proceso de normalización de la ambivalencia no es otro sino el de la institucionalización, reproducción y normativización funcional de polos en conflicto previamente en latencia. Esta situación, sin duda, favorece la conformación de un tipo de lógica populista, la cual solo sería posible desde esta ambivalencia en tanto que la satisfacción de demandas sociales quedaría supeditada a la conformación y consolidación de un modelo hegemónico.

Constitucionalidad y para-constitucionalidad: Venezuela y sus modernidades

A lo largo del siglo XX, el estado venezolano ha tenido una fisonomía en extremo cambiante; las trece constituciones que hemos tenido desde 1901 hasta 1999 dan testimonio de ello. Los textos constituciona-

les han sido redactados, en la mayoría de las ocasiones, sin considerar pluralidad de ningún tipo y obedeciendo tan solo a los intereses del dictador (en mayoría de los casos) o del gobierno de turno, pudiéndose entender el origen de algunas de ellas como meros actos de habla [*speech acts*] (Bjord 184).¹ Esto ha traído como consecuencia que el Estado, lejos de garantizar el reconocimiento de derechos, o la inclusión de grupos tradicionalmente desfavorecidos, haya posibilitado, en particular desde el período gomecista, el fortalecimiento de un modelo de Estado rentista —en sus inicios no solo dependiente del petróleo (Yarrington 32)— y clientelar que ha buscado, para afianzarse como distribuidor único de la renta petrolera, reducir la pluralidad de actores políticos y las formas de poder que emergen del seno de la sociedad civil, las cuales son representativas de la diversidad existente dentro del país. Por esta razón, resulta difícil, por no decir imposible, no encontrar rasgos profundamente ambivalentes (en los términos en los que hemos venido describiendo el término) en los distintos gobiernos y las distintas configuraciones que ha tenido —y sigue teniendo— el Estado venezolano desde el siglo XX hasta nuestros días.

Esta clase de ambivalencia ha estado presente de forma evidente durante el siglo XX, haciéndose visible desde uno de sus rasgos más característicos: el uso de la violencia política para impedir el despliegue de formas democráticas que busquen ser reconocidas. Esta violencia se ha hecho patente tanto en la forma en la cual el Estado ha hecho lo posible por impedir el fortalecimiento de la sociedad civil, así como en la forma en la cual se ha legitimado un modo de actuar de las fuerzas de orden público y del estamento militar al margen de la ley. A estas formas de violencia se le suman la imposición de mecanismos de censura, así como la constante amenaza a las libertades individuales.

¹ Siguiendo los conceptos de la teoría de actos del habla de J.L. Austin, Bjord sostiene que las constituciones venezolanas desde el siglo XIX, “tenían un carácter eminentemente formal. Casi pueden entenderse como ‘actos de habla’, como cuando el chamán crea y recrea el mundo con solo nombrarlo. La única diferencia es la escritura, pues la intencionalidad ritual es la misma: son actos escriturarios con un definido propósito fundacional. Las constituciones pretenden fundar la *realidad*, una realidad que al principio solo existía en la mentalidad de los creadores de la República” (184). Creemos que el paralogismo que destaca Bjord resulta explicativo en cuanto nos permite comprender que las formas republicanas más elementales en la historia venezolana dependían, en sus inicios (y en cierta forma en la actualidad), de la capacidad de representar lo prescrito nominalmente en un corpus jurídico desde una actuación política determinada, es decir, desde un conjunto de actos de habla específicos desde el cual se describiría el *ethos* inherente a partir del cual emergería el corpus legal.

Si tenemos como referencia esta ambivalencia entre lo que he denominado excepcionalidad constituyente y el pretendido carácter liberal-democrático de los textos constitucionales venezolanos, tenemos que los rasgos del Estado venezolano serían producto de diversos intentos por mantener un modelo político de carácter republicano cuyo perfil clientelar deniega una especie de ‘afuera’ no-cliente que, siendo país, no logra, ni ha podido lograr —tras múltiples intentos— ser reconocido. Históricamente, los intentos que ha hecho el Estado para reconocer ese “afuera” han sido precarios; nunca han resultado verdaderamente sustentables ni significativos.

Durante los años setenta, específicamente con la nacionalización del petróleo y del hierro (1975-1976), se pretendió fortalecer un modelo que, partiendo de la base republicana existente, permitiera, desde lo económico, garantizar los medios necesarios para poder hacer sustentable un modelo político que se convertiría en un modelo clientelar. Así, la fórmula extractivista (Coronil 469) empleada por el Estado venezolano (la cual había comenzado a desarrollarse con la primera Ley de Hidrocarburos promulgada por Juan Vicente Gómez en junio de 1920), encontró en la nacionalización del petróleo el punto de apoyo necesario para rentabilizar, aun más, un modelo económico monoprodutor sustentado en una base popular-clientelar que le sirviera de sustento, promoviendo la idea de que el petróleo pertenecía a la población (Delgado-Landaeta 274). Este modelo clientelar-extractivista mostró sus primeros síntomas de agotamiento e inviabilidad a principios de los ochenta, forzando la aparición de diversas fórmulas que aspiraban revertir un proceso crónico de deterioro tanto económico como social, pero que en la práctica ni abandonaban el mantenimiento de una base clientelar ni modificaban los intentos de imposición de la lógica de la excepcionalidad por parte del Estado. Si bien la diferencia entre los gobiernos previos a la Constitución de 1999 y el presente es abismal en lo que respecta al uso de la violencia, no podemos afirmar que los gobiernos que estuvieron a cargo del proceso de desarrollo y apuntalamiento del Estado venezolano luego de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) carecieran de rasgos ambivalentes, es decir, el recurso a formas opresivas y autoritarias de ejercer el poder, en lo económico, lo político y social, basadas en modos de excepcionalidad no previstos constitucionalmente. Prueba de ello es la carencia de un tejido civil que forzara al parlamento a luchar contra la corrupción, o a que el Estado promoviera aun más la independencia de poderes. De esta forma, por

poner tres ejemplos, tanto en el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993) como el segundo gobierno de Rafael Caldera (1994-1999), así como el modelo de empoderamiento constituyente de Hugo Chávez, si bien nominalmente se reivindicó el rol de lo popular en sus mandatos, esta operación reivindicativa, a la luz de los hechos que describen la realidad actual venezolana, fue un absoluto fracaso en tanto que la base socio-política de sustento seguía dependiendo de un modelo monoprodutor. A partir de la aprobación de la constitución venezolana tras el referéndum de 1999, la ambivalencia desde la cual ejerce el poder tanto fuera como dentro del marco constitucional se ha profundizado aún más, forzando institucionalmente, mediante mecanismos que violan derechos fundamentales, la adhesión de la sociedad civil a la base clientelar.

En tal sentido, el escaso margen de maniobra que tenían los gobiernos para poder solventar la previsible crisis socio-económica generada por el modelo extractivo-clientelar se tradujo en la reproducción de un modelo de aglutinamiento de mayorías que, dentro de un esquema de reivindicación nominal de derechos y una retórica nacionalista, buscaba negar a quienes se le opusieran. Esto hacía posible el arraigo de un tipo de prácticas gubernamentales que, erosionando la estructura democrático-liberal del Estado (expresada en el texto constitucional), colocaba en una posición cada vez más vulnerable a los opositores que reclamaban el reconocimiento de sus derechos fundamentales y su agencia como actores políticos. Siguiendo a Ujaldón y Galindo (7-8) y a Villacañas (*Populismo* 43-44), este modo de aglutinamiento puede caracterizarse como *populista*. En el caso de Ujaldón y Galindo, así como también en el de Zanatta (28), populismo y ficción de unidad popular serían expresiones solidarias. Sin embargo, en el caso de Villacañas (*Conceptos*), el populismo explicaría un modo de aglutinamiento que pretende trascender la lógica liberal buscando mostrar la contracara conceptual de la sociedad civil desde una estructura inasible, imposible de satisfacer por parte del Estado, llamada "pueblo." Esta estructura no estaría orientada a la búsqueda de satisfacción de sus demandas sino, de acuerdo a Villacañas, a la búsqueda del goce. Según Villacañas, *populismo* es un término que explica la lógica que sigue un modo de desplazamiento que va desde mecanismos de satisfacción de demandas representado por una multiplicidad de factores políticos a un mecanismo caracterizado por la lucha entre pares de bloques tendientes a la búsqueda de liderazgos carismáticos, cuyo único propósito es la desaparición de otro. Dicha

lucha, sea que esté representada por la necesidad de reivindicar alguna clase de derecho o por meros intereses opresivos, podría valerse o no de una retórica que podría ser catalogada de demagógica. Sin embargo, si seguimos a Villacañas (“Populismo” 553-4), demagogia y populismo no serían términos identificables en tanto que el objetivo de reivindicar u oprimir desde el goce que genera el carisma no implica necesariamente el uso de una retórica demagógica. En este punto Villacañas toma distancia de Laclau, en tanto que para el primero el populismo no necesariamente implica el reconocimiento de lo subalterno ni tampoco una alternativa frente a la lógica neoliberal que culmina en la necesaria invocación del carisma en la forma de un líder. Por el contrario, para Villacañas el populismo representaría una forma en la cual la capacidad para desplegar efectivamente el poder se explicaría dentro de una lógica de opuestos mutuamente excluyentes, la cual privilegia el uso del carisma como mecanismo para ejercer el poder. Para Laclau la definición de populismo estaría en primer lugar dirigida a subvertir la lógica liberal, y posteriormente a satisfacer desde estructuras clásicas (no populistas) la lógica tradicional demanda-satisfacción como forma de reivindicación. Es decir, según la visión de Laclau, el populismo describiría una lógica de emancipación (*La razón* 81). En cambio, para Villacañas, el populismo describiría una lógica de enfrentamientos (*Populismo* 73) y en tanto tal, al no ser característicamente emancipatoria, podría ser de derecha o de izquierda. De acuerdo a lo anterior, si seguimos la metodología propuesta por Marchart (204), la definición de Villacañas de populismo, al ser no-esencialista, se vincularía con un tipo de pensamiento político que podríamos llamar, de acuerdo a Marchart, “posfundacional,” el cual estaría caracterizado principalmente por su desvinculación absoluta con una lógica esencialista (Marchart 42), lo cual le permitiría a Villacañas usar el término populismo para explicar rasgos específicos inherentes a la lógica de aquello que tradicionalmente se entiende como derecha o izquierda. Por su parte, la concepción de Laclau, en tanto que presupone un *telos* emancipador dentro de la lógica populista, no podría escapar de una metafísica que, de antemano, privilegiaría, en su modo de apreciación y análisis, a un bloque político sobre otro, sin mayor explicación que un prejuicio esencialista asociado a una idea de liberación, imposibilitando así, dentro de su metodología de análisis, reconocer como populistas configuraciones reaccionarias o conservadoras.

Ahora bien, si analizamos los rasgos ambivalentes (tal como hemos definido el término en el contexto de este ensayo) que el Estado venezolano ha mostrado y consideramos las diversas formas de concebir el término *populismo* que hemos mencionado anteriormente, tendríamos que las formas de populismo que describirían los modelos clientelares que ha tenido el Estado venezolano en el siglo XX (los cuales intentaron legitimarse como democrático-liberales, pero al mismo tiempo excedían continuamente los límites de lo establecido en la constitución) y el modelo de “excepcionalidad constituyente” del período de Hugo Chávez, serían formas de populismo en las cuales las posibilidades de reconocimiento del “otro” solo pueden ser posibles si quien se opone a una forma determinada de populismo la valida como estructura de poder legítima, pese a que atente contra el modelo republicano expresado en la constitución. En este tipo de populismo de corte clientelar, quienes controlan el Estado promueven que éste asuma, de facto, el rol de vocero de lo subalterno, esto es, el rol de vocero de lo que se pretende reivindicar como presencia no sustantivada por modelos políticos anteriores. De esta forma el Estado logra generar bloques en pugna y gestionar el conflicto entre éstos, resolviendo así, dentro de su seno y bajo sus propios mecanismos de control, cualquier posibilidad de disenso que busque reconfigurar la lógica de pares determinados por los binomios estado-extractor/individuo-cliente. En este sentido, podría decirse que en el caso venezolano, lo popular estaría subyugado a una forma opresiva de Estado utilizada por una opción política, cuya fortaleza reside en la incapacidad fáctica de ser sometida a fórmulas de alternabilidad efectivas. Dicha opción política, entendida ahora como bloque de gobierno, en su propio beneficio acentuaría la ambivalencia del Estado, al punto de hacerlo capaz de transformar demandas en formas de filiación clientelar que ni el Estado ni los gobernantes se verían en la obligación de satisfacer.

Con esto queremos decir que la idea de populismo mostrada por la configuración actual del Estado venezolano, caracterizada por la excepcionalidad constante, no agotaría la definición de populismo, sino que, por el contrario, la restringiría a un uso específico dentro de una relación adentro-afuera en la cual ‘pueblo’ se identificaría con un modo de conformación de bloques de pares destinados a confrontarse por el control de la capacidad del Estado para reproducir esquemas clientelares. Estos bloques en pugna, dicho sea de paso, se diferenciarían solo en el grado de ambivalencia que necesitarían introducir en el funcionamiento del Estado para mantenerse en el poder.

En este punto, quisiéramos detenernos un momento y llamar la atención sobre la dificultad inherente al momento de definir populismo como una categoría estable dentro de una constelación de conceptos cuya genealogía, dentro del espacio latinoamericano, resulta, cuando menos, poco clara, por no decir confusa. Lo que proponemos es considerar a la categoría populismo en consonancia con su acepción carismático-aglutinante, cuyo significado la restringe a una racionalidad determinada por una posición ‘adentro-afuera’ que posibilita la formación de contrarios desde los cuales cualquier estructura clientelar que busque hacerse con el control del estado puede favorecerse. Es decir, el carácter populista de un Estado ambivalente como el venezolano requeriría de la existencia, mantenimiento y preservación de opuestos para su funcionamiento y, por lo tanto, de dispositivos regulares que permitan la generación de conflictos de manera constante para su despliegue y fortalecimiento. Con esto queremos decir que, dentro de un esquema ambivalente caracterizado por la excepcionalidad, en el que no habría independencia de poderes sino solo subordinación de unos frente a otros, los populismos reivindicativos, esto es, aquellos que aspiran a que instancias constituyentes subalternas sean reconocidas, habrían de desaparecer, en tanto que el Estado ‘ambivalente’ sería el único ente calificado para dar forma a las demandas expuestas y ajustarlas a la forma de aquello que puede satisfacer. De esta manera, en una estructura política de esta naturaleza, es estructuralmente imposible que una alternativa política distinta a aquella que tiene el control del Estado pueda representar lo popular ya que, a priori, lo popular y sus demandas, tal como acabamos de señalar, estarían mediadas y redefinidas por el Estado y su por capacidad para satisfacerlas o postergar su satisfacción supeditadas a otros fines. Esta forma de mediación y redefinición de lo popular por parte del Estado podría describirse también como un mecanismo de suplantación de una identidad histórico-narrativa colectiva —necesariamente múltiple, fracturada, multiforme y contingente— por una identidad monolítica, capaz de ser controlada por el Estado desde mecanismos clientelares, y de ser necesario, apelando a la violencia. Si bien en el caso venezolano ciertas formas de gobierno han sido caracterizadas tradicionalmente como populistas, de lo que se trataría ahora es de reconcebir las dentro de la maximización de esta ambivalencia que hemos descrito, en donde lo popular reivindicativo es desplazado y suplantado por mecanismos que permitan que el reconocimiento del otro solo sea posible si esto implica el fortalecimiento del Estado y sus rasgos

para-constitucionales y clientelares. En este sentido, siguiendo con la descripción del caso venezolano, los mecanismos carismático-clientelares estarían dirigidos al fortalecimiento de un modelo destinado a llevar a sus ciudadanos, desde el más abyecto extractivismo, a la degradación máxima de la vida ciudadana, esto es, una vida en la cual el reconocimiento de sus derechos políticos sea imposible en tanto que lo opuesto implicaría la negación del modelo de ese estado clientelar, ahora devenido en excepcional-constituyente en tanto que no permite la alternabilidad democrática ni fomenta la independencia de poderes.

El ‘afuera’ de la constitucionalidad venezolana: degradación del cuerpo social y político.

Si bien el andamiaje de la estructura política venezolana constitucional vigente sigue siendo liberal, los rasgos excepcionales emergentes han acentuado progresivamente la subordinación de lo popular-ciudadano a la absoluta determinación clientelar, desvaneciendo así la fisonomía contingente y los rasgos difícilmente unificables (por ello subalternos) de todo constituyente. Una reversión de este proceso solo sería posible en la medida en que las posibilidades de representación política de lo plural-popular recuperen su vigencia, asunto para lo cual la institución parlamentaria es esencial, dadas las posibilidades de representación que le son inherentes. Esto, sin duda alguna, constituye una forma de recuperación de mecanismos liberales de representación, que si bien pueden ser vistos como defectuosos en tanto solo funcionan desde la representación indirecta, estarían más cercanos a un modelo de representación plural más efectivo que el representado, por ejemplo, por el poder ejecutivo. En este sentido, en tanto que carente de fuerza específica, la ausencia de un parlamento con plenitud de poderes (luego de la promulgación en el año 2017 de las sentencias 156 y 157 por parte del Tribunal Supremo de Justicia venezolano) dificulta que la representación del poder constituyente aparezca con el registro plural definido por ese mismo constituyente desde el espacio electoral. Esto permitiría que el parlamento pudiera constituirse en una estructura de poder capaz de evitar la reducción clientelar y la subyugación al ejecutivo desde la imposición de lo excepcional como norma. Con esto queremos decir que de lo que se trataría es de evitar la imposición de una teleología que incluso justifica el uso de la violencia, a fin de preservar los rasgos ambivalentes y el modelo clientelar que permiten que una determinada opción política, o coalición de opciones políticas con intereses similares, se mantenga en el poder.

Desde esta lectura de la actualidad política venezolana, enmarcada en una reproducción de un tipo de modernidad que podríamos llamar “alternativa,” lo que proponemos es una reconstrucción de la semántica que configura los poderes públicos desde la vinculación con un populismo axiológicamente neutro, esto es, una definición de populismo ajena a toda visión teleológica, que impida que lo subalterno se vea cooptado por instancias incapaces de representación plural como el poder ejecutivo o el poder judicial. Sin duda que esta alternativa no borra por completo la capacidad de influencia del carisma, la cual, sin duda, también representa una cara de esa subalternidad caracterizada por la contingencia permanente. Sin embargo, desde una retórica que resignifique los poderes públicos, en particular lo parlamentario como el espacio auténticamente popular, el poder de ese carisma siempre será limitado en tanto que nunca podría representar la totalidad. De esta forma, la conformación de un tipo de “populismo parlamentario” permitiría que el término *pueblo* no sea necesariamente definido desde un adentro o un afuera, sino desde una idea de conjunto cuyo valor sería meramente temporal y sus componentes serían entendidos como meras aglutinaciones fragmentarias, contingentes, reemplazables cuyas oposiciones entre partes serían variables en función de los fines que se persigan, dentro de un contexto en el que el principio de independencia de poderes permita la generación del espacio plural necesario, para evitar la conformación reductiva de pares de bloques opuestos en permanente lucha por su mutua desaparición.

De esta forma tenemos que en la Venezuela posterior a la crisis de poderes del 2017 ha emergido una forma de populismo para-constitucional, cuya forma de reproducción y desarrollo depende de la ruptura con el *ethos* liberal de la Constitución de 1999 y de la posterior degradación de los roles de todos los poderes públicos, los cuales, luego de esta crisis, buscan ejercer sus funciones a costa de la supresión, por parte del excepcionalismo estatal, de las facultades del parlamento. Esta excepcionalidad requiere de un espacio tanto narrativo como ‘para-jurídico’ que le brinde la legitimidad necesaria para poder reagrupar una forma de oposición, esto es, una representación de un afuera con una fisonomía específica, a fin de poder conformar un *ethos* que le permita monopolizar una retórica de la reivindicación de lo popular en clave revolucionaria. De esta forma, quienes en Venezuela, al momento de escribir estas líneas (septiembre de 2018), simulan la redacción de un nuevo texto constitucional, afianzando así lo que denominamos populismo para-constitucional o excepcionalísimo constituyente, lo

que buscan es construir una narrativa desde la cual se pueda construir un *ethos* que permita la sobrevivencia de un modelo de gobierno y de Estado, tan afianzado o más, en un modelo extractivista-clientelar, semejante a los gobiernos venezolanos anteriores, que, evitando cualquier compromiso con el reconocimiento de lo plural, pueda permanecer en el poder por cualquier medio y durante el tiempo que sea necesario.

Conclusiones

La discusión acerca del carácter ambivalente del Estado venezolano nos ha permitido dar cuenta de su incapacidad para reconocer una multiplicidad de fenómenos asociados a las consecuencias de restringir libertades individuales, promover modelos clientelares y mantener la excepcionalidad constituyente. En este sentido, ante la exigencia de una aplicación homogénea del término *ambivalente* en un contexto de relieves alternativos, definidos por un *ethos* variable, hemos optado por acompañar la descripción de esta ambivalencia entre la pretensión de liberalidad democrática y la excepcionalidad constituyente por conceptualizaciones asociadas al término *populismo*, a fin de poder describir fórmulas de gobierno y un modelo de Estado que se distancia de la tradición liberal. Esta discusión nos ha permitido reconocer la ambivalencia de un constitucionalismo —nominalmente liberal— que yace al interior de la estructura político-constitucional venezolana, tanto dentro del corpus constitucional de 1999 como dentro de las prácticas de aglutinamiento y enfrentamiento promovidas por la llamada “revolución bolivariana.” De esta forma, así como hemos llamado la atención sobre los límites del término *ambivalente*, también nos hemos visto en la obligación de remarcar la necesidad de reinterpretar el término *populismo* dentro de la retórica política venezolana. Esta reinterpretación permitiría evitar que la conformación de opuestos absolutos oriente el espacio político venezolano desde la premisa de la existencia de un ‘adentro-afuera’ que busque legitimar la necesaria subyugación de uno de los pares en disputa frente a otro. En tal sentido, en tanto que abogamos por el uso del término *populismo* desde una perspectiva axiológicamente neutra, así como también por una relocalización de dicho término dentro del espacio parlamentario, lo que buscamos también es encontrar criterios que permitan reconocer las consecuencias de una lucha radical de opuestos en la cual la existencia de lo plural no tenga cabida.

Nuestro análisis nos ha llevado a revisar el proceso de conformación de lo que hemos denominado populismo para-constitucional, el cual, tal como hemos mencionado, está caracterizado por su ruptura con el *ethos* representado en la constitución de 1999. Dicha ruptura solo es posible desde un mecanismo de suplantación legislativa en el cual la Asamblea Nacional Constituyente desconozca los preceptos liberales del texto constitucional de 1999 y brinde una nueva estructura —constitucionalmente ambivalente— que avale jurídicamente la fusión Estado-gobierno revolucionario. En este proceso, la Asamblea Nacional Constituyente, siguiendo la lógica que gira alrededor de lo que hemos denominado populismo, buscará configurar un modelo de Estado basado en la distinción ‘adentro-afuera’, en la reducción clientelar y en la maximización del extractivismo, en el cual lo subalterno, lo no nombrado, lo emergente o lo alternativo no tenga cabida.

Obras citadas

- Biord, Horacio. “Jefes civiles y cambio socio-cultural en Venezuela durante el gobierno del General Juan Vicente Gómez (1908-1935).” *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Venezuela). Vol. 87, n° 345. (2004): 181-198.
- Coronil, Fernando. *El Estado mágico*. Caracas: Editorial Alfa, 2013.
- Delgado-Landaeta, Douglas. “PDVSA and the Nationalization of the Oil Industry in Venezuela.” *Procesos de Mercadeo: Revista Europea de Economía Política*. Vol. XII, n°1. (2015): 273-285.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Marchart, O. *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- Ujaldon, Enrique y Galindo Alfonso. *Diez mitos de la democracia*. Córdoba: Almuzara, 2016.
- Villacañas, José Luis. “Populismo.” *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual*. Eds. Alberto Moreiras y José Luis Villacañas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, 533-55.
- Villacañas, José Luis. *Populismo*. Madrid: La Huerta Grande, 2015.
- Yarrington, Doug. “The Vestey cattle enterprise and the regime of Juan Vicente Gómez, 1908-1935.” *Journal of Latin American Studies* 35 (2003): 9-33.
- Zanatta, Loris. *El Populismo*. Madrid: Katz Editores, 2014.

MONOGRAFÍA

**LA REPRESENTACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

Presentación

ROBERTA ALVITI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO
E DEL LAZIO MERIDIONALE

Recibido: 29 de septiembre de 2018

Aceptado: 29 de octubre de 2018

En un trabajo del año 2015 Matas Caballero señala la ausencia no solo de estudios de conjunto, sino también de una mera *recensio* de los dramas históricos del Siglo de Oro.¹ El estudioso (58), al detenerse en la noción de “drama histórico” y apoyándose en conceptualizaciones teóricas precedentes (Spang 1998, 26; Pedraza 2012, 7-8; Calvo 2007, 28-36), establece unos rasgos definitorios de este subgénero, o sea: “la dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador.” Otras peculiaridades del drama historial, de acuerdo con Martínez Aguilar (2001, 376), estribarían en “una específica *intencionalidad política* que prime sobre la consideración meramente historicista” y en la capacidad de “proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia social.” Es cierto que al poeta, a la hora de poner la pluma en el tintero para confeccionar un drama histórico, no se le escaparía precisamente esta posibilidad de proyectar, con finalidades ideológicas y paréneticas, acontecimientos históricos con carácter de ejemplaridad sobre el presente² a través de un medio de gran impacto como el teatral.

¹ En el artículo que acabamos de citar Matas Caballero individúa en el *mare magnum* de dramas historiales áureos, un *corpus* de piezas en las que se señala la presencia de reyes de las distintas dinastías y épocas de la historia de España. Se trata de un valioso trabajo que sobrepasa la pretensión de ser una “propuesta de catálogo” (61) y que, además de adjuntar unas utilísimas tablas en las que se escudriña precisamente la presencia de monarcas españoles en los dramas historiales, bosqueja un análisis del *corpus* en relación a las distintas maneras de los dramaturgos de declinar las posibilidades dramáticas brindadas por la materia histórica.

² Oleza (1997, XLI) y Calvo (2007: 65, 70, 164). Matas Caballero (2015, 58) matiza la diferencia entre “comedia histórica” y “drama histórico”: mientras la primera

A este propósito el mismo Fénix, en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, que compuso en los años 1598-1600, escribía:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato, porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes. [...] Nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias referidas al vivo con sus personas no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.³

Podemos afirmar, en la estela de Matas Caballero, que la importancia del drama histórico en el *corpus* teatral barroco es inversamente proporcional a la atención que la crítica le ha brindado.⁴ El conjunto de once estudios reunidos en esta publicación, editada por la Universidad Estatal de California en Fullerton, al ser uno de los

sería una “mera recreación del pasado”, el segundo “tiene como misión intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica [...] sobre su tiempo presente.” A este propósito, véanse las interesantes observaciones de Calvo (2007, 288): “[...] el género teatro histórico puede verse en toda su especificidad en las crónicas dramatizadas de Lope y en los dramas ceremoniales de Calderón, es decir, en aquellos tipos de obras que solamente trabajan con la materia histórica, que no dejan espacio ni para intrigas paralelas ni para historias individuales. Las otras obras (tragicomedias nuevas, dramas de historias individuales o nuevas crónicas de Tirso) utilizan el subgénero teatro histórico en consonancia con los otros subgéneros ya marcados, de ahí sus diferencias en el manejo de la comicidad, de las intrigas paralelas, de los personajes femeninos. Pueden utilizar diferentes recursos del teatro histórico, del mismo modo que utilizan núcleos de comedias cómicas, de comedias heroicas o de dramas de honor.”

³ Citamos por la edición de Florence d’Artois, en la que introducimos leves modificaciones en la puntuación, disponible en la página web <<http://idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=435>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).

⁴ Entre los contados estudios de carácter general sobre el teatro barroco de corte histórico, además de los citados trabajos de Calvo (2007), Matas Caballero (2015) y Spang (1998), véanse Buero Vallejo (1994), Castilla Pérez y González Dengra (2001), Lauer (1992), Martínez Aguilar (2000), Oleza (2002) y Torrente Ballester (1992). Por lo que sefiere a estudios específicos sobre diferentes dramaturgos, véanse: Arellano (1994 y 2012), Calvo y Romanos (2002), Di Pastena (2001), Ferrer Valls (2012 y 2012b), Kirby (1981), Martínez Aguilar (2001), Pagnotta (2002), Peale (1996), Pedraza (2012), Romanos (2002), Serrano Agulló (2006), Usandizaga Carulla (2010), Vega García-Luengos (2005) y Wardropper (1955).

primeros monográficos dedicado a obras teatrales barrocas en las que se dramatizan acontecimientos biográficos o pseudo-biográficos de miembros de la Casa Real de los Habsburgo, intenta colmar una parte de este vacío crítico y mostrar las posibles lecturas de los diversos modos con que en el teatro áureo se enfrentó y escenificó sucesos de un pasado glorioso y todavía próximo.

La dramaturgia áurea pasa por su momento de auge en la época de los llamados Austrias menores. No obstante, un primer sondeo en las piezas de corte histórico reseñadas por Matas Caballero evidencia que la atención de unos cuantos ingenios, tanto de nombres ilustres como de los llamados segundones, se dirigió de manera casi exclusiva a los grandes reyes de la centuria precedente. Al convertirse en personajes de la ficción dramática, Carlos I y Felipe II, que representan el poder y se caracterizan por su prudencia y su facultad de actuar con justicia, tuvieron ya sea papeles de protagonistas, ya de personajes secundarios. Esta preferencia hacia el Emperador y su hijo, el Rey prudente, está justificada por el propósito de los comediógrafos de encarecer ante los espectadores la grandeza del Imperio español en su etapa de máximo poderío y prestigio internacional, homenajando, a la vez, a monarcas de la misma dinastía en el pleno ejercicio de sus funciones.

Los trabajos aquí presentados, que se deben a investigadores españoles, italianos y franceses, aparecen según el orden alfabético de sus autores y se encabezan con una contribución excéntrica con respecto a la línea argumental propuesta en el volumen; María Rosa Álvarez Sellers, de hecho, se centra en tres piezas compuestas por dramaturgos portugueses en lengua española y según los cánones ético-estéticos de la comedia nueva: *La entrada del Rey en Portugal* que Jacinto Cordeiro compuso, todavía en la época de la Monarquía Dual, para celebrar la visita del rey Felipe III en Lisboa en 1619, *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro, y la *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* de Manuel de Almeida Pinto, ambas redactadas en los años 40, tras la *Restauração* portuguesa que supuso la separación definitiva de España y Portugal.

Sobre el teatro sacramental versan los artículos de Beata Baczyńska y de Juan Carlos Garrot Zambrana. Baczyńska toma en consideración varios autos de Lope de Vega, Mira de Amescua y Pedro Calderón de la Barca en los que se ofrecen retratos alegóricos de parejas reales (Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV e Isabel de Borbón, Felipe IV y Mariana de Austria). La elección de dramaturgos que se corresponden con etapas cronológicas sucesivas permite a la autora destacar la

subsistencia de las imágenes usadas para representar a los personajes regios en los autos sacramentales; y, según destaca la autora, se trata de formas de representación que guardarían un evidente parecido con los cánones de la pintura de la época. Baczyńska estudia con particular atención el efecto de abismación metateatral provocado por dichos autos, cuya peculiaridad estribaba precisamente en la insistencia sobre el *hic et nunc* del que surgía el texto que se iba a representar.

Garrot Zambrana, por su parte, se centra en la producción sacramental de un único dramaturgo: Calderón de la Barca; en particular, el autor escudriña la representación de los reyes Felipe IV y Carlos V. Calderón le fue dedicando a Felipe IV múltiples obras alegóricas a partir de 1634 hasta después de su muerte, ocurrida en 1679. El autor destaca cómo la imagen de Felipe se transforma a lo largo de este amplio periodo de tiempo, pasando de representaciones en las que se hace hincapié en los atributos propios del poder regio a las últimas, que se remontan a la época en la que ya es patente la irremediable decadencia del Imperio español, en las que Calderón se limita a dibujar la imagen de un rey piadoso. Al último de los Austrias, Carlos II, por evidentes motivos cronológicos, Calderón reserva mucho menos espacio en su obras, tanto por la dificultad de encontrar motivos de alabanza, como por la sensación de profundo desengaño experimentada por Calderón en aquella época.

El foco de atención del artículo de Adriana Beltrán del Río Sousa es la comedia *La mejor flor de Sicilia*, compuesta por Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), que dramatiza la vida de santa Rosalía de Palermo. La autora se propone demostrar que la pieza, que se estrenó en Madrid en 1671-1672, se compuso en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, en la época reina regente; Beltrán del Río Sousa, quien destaca muchos paralelismos entre las biografías de Mariana y Rosalía, detecta en la comedia una serie de *loci* en los que se retrata a la Reina de manera alegórica a través del personaje de la santa, echando mano de las mismas imágenes que Salazar y Torres utiliza en varias piezas que van dirigidas explícitamente a la reina Mariana.

Javier J. González Martínez dirige su atención a la pieza *La conquista de Orán* (1617-1619), de Luis Vélez de Guevara, quien en los años 1605-1609 estuvo al servicio de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma. Esta obra se enmarcaría, según el autor, en un proyecto cultural emprendido por el duque de Lerma para fomentar los objetivos políticos que perseguía en calidad de valido de Felipe III. El teatro histórico, que proporcionaba

modelos y acciones ejemplares, fue uno de los medios privilegiados de esta campaña; en este sentido, *La conquista de Orán* pretendía escenificar la época dorada de los Reyes Católicos, quienes tendrían que representar precisamente un *exemplum* para el Rey Piadoso.

El trabajo de Alberto Gutiérrez-Gil proporciona un recorrido en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla, centrándose en títulos como *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar*. El toledano, que fue poeta de corte, intentó esbozar a través de sus obras teatrales un manual de gobernanza adecuado para los tiempos de crisis política y social que experimentaba la España del siglo XVII. Esta operación se realizó a través de la écfrasis de una serie de figuras de monarcas, de los que se escenificaban los aciertos, pero sobre todo los fracasos, sin que ello supusiera una identificación entre los monarcas de ficción y sus *pendants* reales.

Renata Londero dirige su investigación al subgénero de “comedia de privanza,” deteniéndose en tres piezas que escenifican las vicisitudes del primer privado de la historia española, Álvaro de Luna, valido de Juan II de Castilla, o sea: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Damián Salucio del Poyo y la dilogía de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, que se remonta a los años 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. La profesora Londero apunta las diferentes actitudes de Salucio del Poyo y de Mira de Amescua en la representación de la figura del privado, señalando que, en todo caso, el objetivo de los dramaturgos fue el de enseñar los efectos de la *fortuna bifrons*, para amonestar los miembros de la Casa Real de Austria, Felipe III en particular, quienes se sirvieron de unos validos que acabaron siendo más poderosos que los mismos reyes.

A Salucio del Poyo está dedicada también la contribución de Hélène Tropé, con la que se cierra el volumen. La estudiosa francesa se centra en *El premio de las letras por el rey Felipe Segundo* cuyo núcleo argumental estriba en la dialéctica entre nobleza de letras y nobleza heredada, destacando el papel de la cultura como medio de ascenso social y como elemento clave en la educación de un futuro rey. En la pieza, en cuyas *dramatis personae* aparece el rey Felipe II, se celebra la deslumbrante trayectoria social de Juan Martínez Silíceo, hijo de un ollero, que llegó a ser profesor en las universidades de París y Salamanca y preceptor del príncipe Felipe, siendo nombrado arzobispo de Toledo en 1546 y cardenal en 1555.

Elena Martínez Carro recoge las huellas de un autor dramático de la segunda mitad de siglo XVII, Antonio Martínez de Meneses quien trabajó en la corte de Felipe IV como guardajoyas de la reina. Muchas de sus piezas se compusieron con vistas a representaciones particulares en los aposentos reales; en este conjunto de obras, destacan algunas en las que se detectan mensajes didácticos y políticos implícitos para adoctrinar a los reyes. Es el caso de *El tercero de su afrenta*, quizás su comedia más exitosa, en la que, a partir, del enredo y el arte de la tercería, Martínez de Meneses intenta proporcionar un modelo de comportamiento amoroso para el monarca, dejando bien claro que el poder real debe estar sometido a las leyes del honor y del amor.

A continuación, el citado Juan Matas Caballero analiza varios “panegíricos” teatrales en los que se escenifican, celebrándolas, hazañas bélicas contemporáneas de miembros de la Casa Real de Austria; en concreto, Matas Caballero estudia *La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania* compuesta por Alonso de Castillo Solórzano y *Los dos Fernandos de Austria*, obra escrita en colaboración por los hermanos Antonio y Juan Coello y Ochoa; ambas piezas, dedicadas a la victoria del infante-cardenal Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen, se apuntalan en las relaciones de sucesos históricos de la época; sin embargo, Matas Caballero destaca que el hipotexto de mayor envergadura es el auto calderoniano *El primer blasón del Austria*.

A Philippe Meunier debemos un ensayo dedicado a la comedia lopesca *Carlos V en Francia*, en la que se dramatizan unos sucesos históricos relativamente próximos al público de 1604, que es la fecha en que se compuso la obra, según atestigua el manuscrito autógrafo y firmado por Lope de Vega. El Fénix, al poner en escena un momento en que las relaciones entre Francia y España se afianzaron gracias a una serie de enlaces matrimoniales, salpica el tejido dramático de inquietantes interrogaciones sobre la durabilidad de la paz franco-española, que en poco tiempo revelaría toda su fragilidad. Según demuestra el autor, además, la pieza guarda un evidente parentesco con varias crónicas de la época carolina que Lope utilizó, más bien manipuló, para redactar un texto con claros propósitos propagandísticos.

La edición de este volumen monográfico corre a cargo de quien escribe y de María Luisa Lobato, y reúne artículos tanto de estudiosos experimentados como de investigadores más jóvenes en torno al tema de la representación de la Casa de Austria en el teatro áureo. Puede observarse que parte de un abanico muy amplio en cuanto a épocas, dramaturgos, géneros tratados y enfoques metodológicos adoptados,

cubriendo un arco temporal que parte del primer Carlos hasta llegar al segundo, último rey de la dinastía de los Habsburgo. Esperamos poder tener la ocasión en futuro de complementar estos primeros resultados con el análisis de aspectos de otras cuestiones de interés.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón." *Historia y Vida*. 74 (1994): 42-49.
- Arellano Ignacio. "La comedia historial de Bances Candamo." *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Eds. Oana Andreia Sâmbrian, Mariela Insúa y Antoine Mihail. Craiova: Editura Universitaria Craiova, 2012: 102-117.
- Buero Vallejo, Antonio. "Acerca del drama histórico." *Obra completa*. Eds. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa-Calpe, 1994: 826-830.
- Calvo, Florencia "«Me harán eterno mármoles y jaspes.» Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 211-226.
- Calvo, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español* Buenos Aires, EUDEBA, 2007.
- Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Di Pastena, Enrico. "Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*." *Anuario Lope de Vega*. 7 (2001): 25-39.
- Ferrer Valls, Teresa. "Lope de Vega y la creación de héroes contemporáneos. *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 113-134.
- . "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán." *Studia Aurea*. 6 (2012b): 99-116.
- Lauer A., Robert. "La tragedia histórica del Siglo de Oro." *Noesis*. 8 (1992): 25-37.

- Kirby, Carol Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981: 329-337.
- Martínez Aguilar, Miguel. "Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo." *Mágina*. 8 (2000): 57-71.
- . "Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada, 2001: 371-402.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015.
- Oleza Simó, Joan. "Del primer Lope al Lope del *Arte nuevo*." Estudio preliminar a Lope de Vega, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald MacGrady, Barcelona: Crítica, 1997: IX-LV.
- . "El teatro clásico español: metamorfosis de la historia." *Diablotexto. El plural del teatro en España*. 6 (2002): 127-164.
- Pagnotta, Carmen Josefina. "El sitio de Bredá. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 135-145.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 1-39.
- Romanos, Melchora. "Ficción y realidad histórica en *El tuzaní de la Alpujarra o Amar después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 193-209.
- Serrano Agulló, Antonio. "Teatro e historia en Mira de Amescua: Don Bernardo de Cabrera." Kassel: Reichenberger (Estudios de Literatura 102), 2006.

- Spang, Kurt. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21, 1998: 11-49.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Teatro histórico." *Ensayos críticos*. Barcelona: DestinoLibro, 1992: 391-446.
- Usandizaga Carulla, Guillem. *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Vega, Lope de. Dedicatoria a *La campana de Aragón*. Ed. Florence D'Artois. <<http://idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=435>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca*. Ed. Marina Martín Ojeda. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2005: 49-70.
- Wardropper, Bruce W. "Juan de la Cueva y el drama histórico." *NRFH*. 9 (1955): 149-156.

El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo XVII¹

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 29 de julio de 2018

Abstract: In this article I analyze the representation of Philip III and Philip IV in three theatrical works: *La entrada del Rey en Portugal* by Jacinto Cordeiro, *La mayor hazaña de Portugal* by Manuel Araújo de Castro, and *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* by Manuel de Almeida Pinto. Moreover, I study the different attitude that the dramatists had towards the two last ones.

Key words: Austrias, Portuguese theatre XVII century, Cordeiro, Araújo de Castro, Almeida Pinto.

Resumen: En este artículo se analiza la representación de Felipe III y de Felipe IV en tres obras teatrales portuguesas del siglo XVII: *La entrada del Rey en Portugal* de Jacinto Cordeiro, *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* de Manuel de Almeida Pinto. Se examina, además, la distinta actitud de los dramaturgos en las dos últimas.

Palabras clave: Austrias, teatro portugués del siglo XVII, Cordeiro, Araújo de Castro, Almeida Pinto.

¹ Esta aportación se enmarca dentro del Proyecto I+D de Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

Ah Portugal, estas glorias
sombras de tus lejos son;
perseguido y maltratado,
siempre muestras tu valor.

La entrada del Rey en Portugal
(II, vv. 2777-2780)

En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), con tono desenfadado y escribiendo como “al descuido,” preciándose de encerrar los preceptos con seis llaves pero haciendo gala de su apodo, Lope de Vega acertó a definir las líneas maestras de un teatro que había encontrado la fórmula ansiada por un alquimista: la que permitiera combinar éxito de público y calidad dramática. El resultado de esa mezcla que había escapado a los trágicos del XVI fue la Comedia Nueva, rebelde a los dictados de teóricos clasicistas pero sensible a los gustos del auditorio al que iba destinada.

La aceptación de la nueva propuesta escénica fue unánime tanto por parte de los receptores como de los dramaturgos, que se adentraron con paso firme tras la estela de Lope e hicieron del teatro español un género distintivo e inconfundible que inundó no solo los corrales de comedias sino también los *pátios* portugueses, construidos a semejanza de aquellos. Las compañías de comediantes cruzan con frecuencia una frontera que había dejado de serlo, pues la corona lusa había quedado unida a la española tras la desaparición del rey D. Sebastián en la batalla de Alcazarquivir (1578) y el reconocimiento de Felipe II como nuevo monarca en las Cortes de Tomar en 1581.

Daba comienzo así el período conocido como Monarquía Dual o “época dos Filipes” o “Portugal dos Filipes,” donde los Habsburgo reinarían como Felipe I, Felipe II y Felipe III respectivamente. La inesperada unión política se insertaba, no obstante, en un clima de fecundas relaciones culturales favorecido por las políticas matrimoniales que había contribuido a convertir el castellano en la corte lusa en una segunda lengua de cultura que, con el tiempo, dejó de resultar ajena para otros segmentos de la población, como muestran la gran cantidad de libros que se publican en español en Portugal y el hecho de que las compañías teatrales no necesitaran aprender otro idioma, lo cual quizás habría frenado su buena disposición para actuar en tierras lusas.

Así pues, la sutil amalgama de factores literarios, políticos y culturales tuvo como consecuencia natural que los dramaturgos portugueses escribieran en castellano siguiendo el modelo de la Comedia Nueva,

dispuestos a competir por el laurel de Apolo sin hacer distinciones lingüísticas con sus contemporáneos. Al fin y al cabo ahora servían a una única monarquía... Que no supo tener contentos a sus súbditos portugueses pese a haber ansiado durante largo tiempo la unión ibérica, llevada a cabo, finalmente, más por el azar y las circunstancias que por voluntad propia de los lusitanos.

Lo que en aquel entonces pudo parecer el camino más pertinente a los escritores lusos, fue visto con recelo e incluso menosprecio a ojos de la posteridad, de ahí que algunas historias de la literatura portuguesa califiquen el XVII de siglo oscuro o de paréntesis.² Pero que escribieran en castellano no tenía por qué llevar aparejada la renuncia a sus raíces para quienes no debían contemplar el bilingüismo como una deslealtad sino como un privilegio. En el XVII el español es la lengua del teatro porque el canon lo marca la Comedia Nueva, y todo escritor aspira al reconocimiento. Prueba de ello es que incluso autores como Manuel Araújo de Castro y Manuel de Almeida Pinto, que escriben tras la *Restauração* sendas obras en defensa de la causa portuguesa, escogerán el castellano como vehículo idóneo de difusión literaria y cauce ininterrumpido de expresión de un aliento patriótico tan persistente como característico.³

Para sostener dicha afirmación es necesario remontarse a una obra publicada en Lisboa en 1621 y aparentemente fuera de sospecha, *La entrada del Rey en Portugal*, primera comedia de un joven dramaturgo, Jacinto Cordeiro,⁴ compuesta en relación con la visita a Lisboa que realizó Felipe III en 1619 acompañado del príncipe heredero.

² Pires y Carvalho (2001, 474), por ejemplo, se preguntan: “será justo continuar a manter como autores portugueses, escritores que apenas o são por terem nascido em Portugal ou de pai português e que viveram e morreram em Espanha, mesmo depois de 1640, tendo sempre escrito em castelhano?”. Aunque incluyen a Cordeiro porque sus referentes culturales son portugueses. Según Brandenberger (2007, 91), el bilingüismo o escribir en lengua no materna “provocan una situación insólita por ambigua en lo que a la atribución del escritor a una determinada tradición *nacional* se refiere”. Cruz-Ortiz (2010, 332) denomina este teatro “comedia portuguesa”, pues aunque imita el teatro hispano supo resistir “la hegemonía cultural española”, siendo ejemplo de “lo contra-hegemónico, la hibridez y la transculturación”.

³ Además de por deferencia a la reina, hay otros motivos, tal y como explica Araújo de Castro en la dedicatoria de *La mayor hazaña de Portugal*: “Na suspensão da guerra este Inverno, sobre a ditosa aclamação, tirei em limpo esta comédia que fiz em língua espanhola, assi por ser natural de vossa real majestade e mui engraçada para semelhantes obras, como também por que Castela saiba ler em língua sua glórias nossas”. Citamos por: cet-e-seiscentos.com, y también para las obras de Cordeiro y Pinto.

⁴ Que habría nacido en 1606 según Barbosa Machado (1747, 462), dato recogido por García Peres (1890, 122), aunque Ares Montes (1990, 33) lo pone en duda.

Desde que Felipe II asumiera el gobierno —pasó de Badajoz a Elvas el 5 de diciembre de 1580, fue coronado en Tomar el 16 de abril de 1581 y se marchó de Lisboa el 11 de febrero de 1583—, la nueva dinastía no había pisado Portugal, por lo que la llegada del monarca se convirtió en un acontecimiento digno de toda clase de celebraciones. Oscilando entre el orgullo de un pasado esplendoroso y la agri dulce sensación de no sentirse justamente valorados, los vasallos lusitanos se dispusieron a agasajar a Felipe III y a su hijo sin reparar en gastos, deseosos de mostrar la magnificencia de un reino al que el idealismo de D. Sebastião había privado de su carácter soberano, y al que los Austrias parecían haber olvidado en un rincón de la Península.

Contamos con valiosos testimonios de la época, las relaciones, concebidas como crónicas de festejos que adquirirán especial relevancia en el Barroco, cuando la fiesta integre la dimensión teatral como parte del boato y exhibición del poder. En este caso, tanto las impresas en Lisboa como en Sevilla dejan constancia de un espléndido y sin par recibimiento dispensado a los Habsburgo por autoridades, nobles, gremios y probablemente un pueblo entusiasmado⁵ por unas calles adornadas con arcos triunfales, emblemas y alegorías y un repertorio deslumbrante de juegos, luminarias, torneos, máscaras, encamisadas, danzas, sortijas, volatines y fuegos artificiales, sin que faltaran las corridas de toros y los juegos de cañas. Por si esto fuera poco, se construyó el *Pátio das Fangas da Farinha*.

Felipe III salió de Madrid el 22 de abril y llegó a Elvas el 10 de mayo, donde fue recibido y acatado por el Duque de Bragança, D. Teodósio,⁶ y su hijo D. João —que ocupará el trono portugués tras la *Restauração* de 1640. Pero no entró en Lisboa hasta el 29 de junio,⁷ tras un recorrido

⁵ Tal y como lo describe el propio Cordeiro: “DON LUIS Y la música no es mala. / ¿Vióse mayor alegría? / Toda la gente ordinaria / está loca, qu’este gusto / enloquece hasta las almas de los más humildes” (I, vv. 300-305). Pizarro Gómez (1991, 123), Martínez Hernández (2009, 133) y Gomes (1985, 54-55) indican que estas celebraciones reforzaban los vínculos entre el rey y sus súbditos.

⁶ Sin embargo, una relación editada por Serrano de Vargas cuenta que la arrogancia del Duque de Bragança —sobre cuyo comportamiento había sido alertada la comitiva real (Cardim 2008, 926)— rompió dos veces el protocolo durante la ceremonia del juramento del rey (García Bernal 2007, 112): “el principal objetivo de la visita de Felipe III al reino vecino era la vinculación de su hijo a la sucesión” (113), mientras que los portugueses aspiraban a la ratificación de los acuerdos de las Cortes de Tomar (Bouza Álvarez 1998, 89; García Bernal 2007, 107).

⁷ Al parecer tuvo que permanecer en Almada desde el 5 de junio esperando las galeras que debían llegar de España y a que Lisboa acabase “los triunfos con que en ella avia de ser recebido,” según cuenta el cronista João Baptista Lavanha (*Viaje de*

por las principales ciudades jalonado de fiestas y homenajes (Alenda y Mira 1903, 198). Paseó bajo palio por una ciudad engalanada repleta de espectáculos, y el 14 de julio de 1619 tuvo lugar la coronación de Felipe III y el juramento del príncipe Felipe. La comitiva, formada por más de cinco mil personas (García Bernal 2007, 108), abandonó Lisboa el 29 de septiembre con el pretexto de ayudar a sofocar la sublevación del Palatinado contra Fernando II de Habsburgo, pero se demoró en Portugal hasta el 23 de octubre, fecha en que llegó a Badajoz.

Tales dispendios obtuvieron reconocimiento y admiración pero también acarrearón deudas y decepciones cuando el monarca abandonó el país dejando en el aire promesas de dudoso cumplimiento. En consecuencia, los gloriosos textos que cantan la magnificencia de una Lisboa tan presumida como ingenua dejan paso a la incertidumbre y los velados reproches de los producidos transcurrido el célebre acontecimiento.⁸ Y en ese clima de desilusión disimulada se inserta la pieza del novel Jacinto Cordeiro, *La entrada del Rey en Portugal*, escrita en 1621; dirigida al obispo D. Fernão Martins Mascarenhas, inquisidor general de Portugal, pasa las correspondientes censuras entre el 18 y el 29 de mayo y es tasada el 26 de junio. El primer censor, frei Melchior d'Abreu, no vacila en elogiarla:

Vi esta comedia da entrada del Rei dom Felipe III em esta cidade de Lisboa composta por Jacinto Cordeiro e não há nela cousa alguma contra nossa santa fé e bons costumes. Antes trata por muito bom estilo do grande amor e contento com que os portugueses festejaram e receberam a sua majestade pelo que se pode dar licença para se imprimir.

Pero en el “Prólogo al lector”, Cordeiro revela que escribe para “eternizar grandezas de minha patria,” a la que los envidiosos de su gloria pretenden sepultar en el olvido, y no perderá ocasión de priorizar las virtudes lusitanas: “Dulce et decorum est pro patria mori.”

La obra comienza precisamente con una muerte en duelo que obliga a Zafiro a abandonar Madrid y pasar a Lisboa, ciudad a la que Denia lo seguirá para intentar recuperarlo. Pero en cuanto aparecen personajes portugueses, D. Jorge y D. Luis, “de noche,” Cordeiro introduce dos ideas fundamentales que se irán repitiendo: las magníficas fiestas

la Católica Magestad del Rey Don Felipe III N.S. al Reino de Portugal i relación del solemne recibimiento que en él se le hizo, Madrid, 1622, 8).

⁸ Ares Montes (1990) ofrece cumplida cuenta de los testimonios literarios en torno al evento, que amplían Sanz Hermida (2003) y Rivero Machina (2013).

organizadas para recibir a Felipe III, y el justo agradecimiento “con infinitas ventajas” (I, v. 286) a “tan graves actos de amor” (I, v. 281) que esperan de parte del monarca.

Indicaciones tan explícitas sugieren que dos años después los espléndidos anfitriones no habían obtenido de “Filipo, / César gallardo” (I, vv. 289-290), “su mano franca” (I, v. 272) cumpliendo con las mercedes que creían merecer, pues Felipe III falleció el 31 de marzo de 1621, antes de que la obra de Cordeiro recibiera las autorizaciones pertinentes para ser publicada. El diálogo entre los caballeros continúa haciendo hincapié en el carácter excepcional y exclusivo de los festejos lisboetas, que ninguna otra ciudad (I, vv. 333-341) podría igualar: “En Castilla qué hay que ver / o en qué ciudad de España / se hiciera aquesta grandeza / que contemplo aquí en mi patria” (I, vv. 346-349).

Tampoco sus habitantes están a la altura de los portugueses, pues tal descripción se interrumpe al encontrar a dos damas toledanas que los engañan e incluso acabarán robando en casa de D. Jorge, que se había ofrecido, siendo tan buen anfitrión como su ciudad, a ampararlas. ¿Es casual este episodio que nada añade al argumento pero que podría ser una metáfora de la deslealtad del huésped castellano ante la generosidad lusitana? Cordeiro deja claro desde el principio las líneas maestras de su argumentación, que discurrirán inalterables por la complicada trama de amor y celos que irá entrelazando a todos los personajes.

Zafiro debió dejar Madrid por haber matado a un pretendiente de Denia, pero Lisboa también lo recibe con violencia —pese a llegar deseando que “cesen odios civiles, cuestiones, / vivan quinas, castillos y leones” (I, vv. 728-729)—, pues se ve envuelto en una pendencia contra Pinardo, al que ayuda desinteresadamente y por ello será acogido por este en su casa, donde se enamorará al instante de la hermana de su benefactor, Silena, pretendida asimismo por D. Jorge.

Jacinto Cordeiro construye una historia de amores entrecruzados, celos mal disimulados y rivalidades ibéricas (II, vv. 1003-1007; II, vv. 1028-1029) en el marco de una Lisboa iluminada y resplandeciente deseosa de impresionar a su rey y que, como todo buen vasallo, espera alcanzar los favores que merece. Pero Felipe III ya no podía otorgarlos, aunque sí podía tomar el relevo su hijo, que participó de tales agasajos. Aunque los deslumbrantes festejos ya habían sido descritos en el primer acto por D. Jorge y D. Luis, el rey y el duque de Uceda y Silena y Uberto, un concurso de descripción de los arcos triunfales servirá de pretexto a un panegírico aún más detallado (II, vv. 1420-2420; 2448-2549).

Comienza Zafiro y describe el arco donde está Felipe I acompañado de los reyes portugueses y sus virtudes: D. João I y la liberalidad, D. Manuel y la prudencia y D. Afonso Henriques y la religión,⁹ aunque en él también aparece el “césar / siempre invictísimo Carlos, / para que a su nieto vea / entrar triunfando atrevido / en la ciudad qu’es más bella” (II, vv. 1510-1514), y luego nombra a los valientes capitanes portugueses (II, vv. 1535-1592).

Sigue D. Jorge, que destaca la batalla de Ourique y la entrega de las quinas de Portugal a D. Afonso Henriques, frente al cual se halla “el valeroso Filipo, / padre del césar que hoy entra / a pisar tales vestigios” (II, vv. 1764-1766). En el arco de los plateros se encuentran representados los reyes portugueses y sus hazañas (II, vv. 1781-2091), como el *Mestre de Avis*, vencedor en la decisiva batalla de Aljubarrota, o D. Sebastião, “mal logrado y tan querido / del pueblo” (II, vv. 2067-2068) que hay quien “le llora aún hoy con razón” (II, v. 2070):

DON JORGE Y por cimera el temido
Felipe segundo y gloria
de nuestros dichosos siglos,
el prudente, el liberal,
el de ingenio tan divino
que de Salomón acá
otro igual nunca se ha visto (II, vv. 2075-2081).

Pinardo detalla los descubrimientos (II, vv. 2195-2407) y, finalmente, Don Luis alude de nuevo a Carlos I, “terror / de Italia, Francia y Turquía” (II, vv. 2503-2504) y explica el escudo de la Casa de Austria. No contento con tan minuciosas descripciones, Cordeiro dedica largas tiradas de versos a que Pinardo narre al extranjero Zafiro el cortejo (II, vv. 2614-2751), compuesto por “la fidalguía / de Portugal” (II, vv. 2433-2434) y rematado por la familia real: “Y su majestad cual sol / vertiendo rayos de gracia, / efectos de tanto amor” (II, vv. 2752-2754)¹⁰.

La tercera jornada se dedica a resolver las tramas de amor y celos, que permiten distinguir entre la autenticidad sentimental de ambas

⁹ Rivero Machina (2013, 73) se basa en este pasaje para desvelar que la fuente de Cordeiro es la *Entrada y triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a la C.R.M. del Rey D. Phelipe Tercero de las Españas y Segundo de Portugal* (1620) de Francisco Matos de Sá.

¹⁰ Gan Giménez (1991) publica una relación sobre la visita de Felipe III a Lisboa cuya particularidad es que presenta la situación inversa: es el castellano Beltrán el que explica los arcos al portugués Ramón.

naciones (III, vv. 4321-4330).¹¹ Zafiro despide la obra con una última alusión, que creemos no puede ser casual, a la grandeza portuguesa: “Y aquí, senado, se acaban, / los triunfos de Portugal” (III, vv. 4471-4472).

Y del triunfo luso que quebrará la unión ibérica tratarán sendas obras de dos dramaturgos portugueses que escriben tras la *Restauração*, iniciada el 1 de diciembre de 1640: *La mayor hazaña de Portugal* (Lisboa, 1645) de Manuel Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* (Lisboa, 1649) de Manuel de Almeida Pinto. Sin embargo, pese a su defensa de la causa portuguesa, ambas tardaron más tiempo del que esperaban sus autores en pasar las censuras necesarias, a diferencia de la obra de Cordeiro, que inicia el proceso en mayo y lo concluye en junio de 1621. La dedicatoria de *La mayor hazaña de Portugal* [MHP] es de 1642, pero el permiso de impresión no llega hasta febrero de 1645. Asimismo, *Feliz restauración de Portugal...* [FRP] recibe en octubre de 1647 la aprobación por no tener nada “contra a fé e bons costumes,” pero el procedimiento no concluye hasta el 13 de febrero de 1649. Pinto se queja de la demora y decide dedicar su obra a una mártir portuguesa, santa Engracia, buscando patrocinio divino para acción tan portentosa como la llevada a cabo por la *Restauração*: “Foi a aclamação de sua majestade facção tam protentosa e inaudita a todas as nações do universo, que, bem considerada, foi mais miraculosa que humana.”

Sin embargo, uno o dos años solía ser el tiempo habitual entre la entrega de un original a la imprenta y su publicación, excepto cuando se trataba de *folhetos* propagandísticos a favor de la sublevación, en que disminuía a un mes, semanas o incluso días, circunstancia reveladora de la intervención del rey, D. João IV (Anastácio 2008, 63), que al parecer no tenía idéntico interés cuando se trataba de la difusión de comedias.

Los títulos no dejan lugar a dudas de las intenciones de los dramaturgos, que coinciden en señalar el carácter vacilante del Duque de Bragança, empujado por su mujer, la española Luisa de Guzmán —a la que Castro dedica su comedia—, hija del duque de Medina Sidonia, a aceptar sus responsabilidades políticas e históricas (MHP, II, vv. 1084-1087; FRP, II, vv. 2925-2926). También explican de igual forma los motivos que han colmado la paciencia de los nobles portugueses, que son de índole económica, social y política: la subida de los impuestos, la petición de Felipe IV para que lo ayudaran a sofocar la rebelión de Cataluña y, sobre todo, la presunción de que dicha demanda encubría

¹¹ Ver Álvarez Sellers (2015, 22).

la velada intención del rey —aconsejado por el Conde Duque de Olivares— de convertir Portugal en una provincia más (Jover Zamora 77), lo cual resultaba intolerable (*MHP*, I, vv. 516-518): “CONDE-DUQUE Volarán, como otro Dédalo, / si no les cortas las alas. [...] / De los más dellos será / Cataluña la mortaja” (*FRP*, I, vv. 924-953).

Ambos autores esgrimen la opresión y la injusticia para justificar el movimiento independentista de la nobleza (*MHP*, II, v. 758; III, vv. 2038-2045) pues, a diferencia del empuje popular que contribuyó a proclamar rey a D. João I en 1385 —tal y como describe Fernão Lopes en sus crónicas—, la *Restauração* es obra de las principales familias lusas —“Melos, Meneses y Acuña, / Teles, Almadás, Mendonças, / Saldañas y Mascareñas, / Coutiños, Almeidas, Costas” (*MHP*, III, vv. 2098-2101)—, aquellas que Cordeiro describió en su cortejo. Los lusos se siguen quejando de abandono y menosprecio y lamentan la “impiedad” que va a ejecutar el Rey: “DUQUE [...] de la cual esta Corona es indigna, / pues nunca declinó su lealtad: / fidelísima siempre se ostentaba, / la falta de su Rey sólo lloraba” (*FRP*, I, vv. 1816-1819).

Araújo de Castro destaca precisamente la afición al espectáculo de aquel monarca que, siendo príncipe, Lisboa recibió con incontables festejos y que ahora, alertado por un memorial anónimo mientras acude a los toros y al teatro, ordena “costoso juego de cañas” (*MHP*, II, v. 1249) para el día siguiente, restando importancia al descontento luso, que ya había quedado patente en la revuelta de Évora de 1637 (Arredondo 280). A modo de guiño cómplice, describe la petición de ayuda contra Cataluña como una “elegante tramoya” para crear una cortina de humo: “JORGE Procuraba el rey Filipo, / con elegante tramoya, / hacer Provincia este reino, / así como son las otras. / Bien sabes cómo llamaba / todos contra Barcelona, / disimulando el desinio / debajo de aquella sombra” (*MHP*, III, vv. 2058-2065).

Así pues, la razón estaba de parte de los desconfiados súbditos que, como le sucedió a D. Afonso Henriques con las quinas, reciben una señal del cielo que augura su victoria: “Desclavó Cristo su brazo / de la invicta Cruz sagrada” (*FRP*, III, vv. 3661-3662; *MHP*, III, vv. 1928-1933; III, vv. 2183-2189).

Pero en lo que discrepan ambas obras es en el retrato de Felipe IV. Almeida Pinto subraya que un rey elocuente y prudente “debe al ocio repugnar” (*FRP*, I, v. 802):

REY FILIPO Al que me sirve y defiende,
bien sabéis que sé premiar

como también castigar
al que mi persona ofende (*FRP*, I, vv. 872-875).

Ese premio era anhelado por los lusos desde que visitó Lisboa con su padre y la ciudad, y todas aquellas por donde pasó la comitiva se desvivieron en festejos y se endeudaron sin vacilar, aguardando dádivas que nunca llegaron y que ya se habían cansado de esperar.

No obstante, en *Feliz Restauración de Portugal* el monarca es visto como víctima de la estrategia del valido, con el que no comparte sus ideas sobre el gobierno (I, vv. 1003-1012) y al que termina por echarle la culpa de la sublevación (III, vv. 4198-4207) por no haberle revelado la magnitud de lo que estaba sucediendo en Portugal,¹² cuyo único indicio era la tardanza en responder al llamamiento real contra Cataluña. De hecho, no es el Conde-Duque quien le da cuenta de la sublevación, sino el espíritu del Secretario Miguel de Vasconcelos, asesinado durante la misma (III, vv. 4034-4045). Solo entonces advierte el rey lo que supondría perder el mejor de sus reinos: “¡Ay, cielos, si habré perdido, / por mi infortunio y desgracia, / el blasón más estimable / con que mi cetro se honraba!” (III, vv. 4138-4141). Lo considera un castigo del cielo (III, vv. 4314-4322) e incluso reconoce que su padre había heredado injustamente el territorio debido a “el duro y infeliz hado” de D. Sebastião (I, vv. 1052-1061). Pese a tales virtudes, los portugueses lo ven como un usurpador (II, vv. 1804-1811).

La situación política había cambiado radicalmente en tan solo veinte años. Si en 1621 Jacinto Cordeiro manifiesta su patriotismo situando a la par las virtudes del rey y de sus súbditos, reclamando unos favores tan dignos como merecidos, pidiendo a Felipe IV lo que su padre no pudo conceder, Araújo de Castro critica abiertamente la desidia del rey y su talante, más proclive a la fiesta que a los asuntos de Estado. Almeida Pinto, sin embargo, trata de equilibrar las virtudes del soberano con las estrategias de su valido y el justo descontento portugués. “Portugal” aparece en los tres títulos, pero mientras que Cordeiro no califica “la visita,” Castro habla de la “mayor hazaña” y Pinto de la “feliz restauración,” haciendo gala de un nacionalismo que tampoco había sido ajeno a la literatura generada por la histórica entrada, pero que ahora podía ser proclamado abiertamente, y al que Jacinto Cordeiro no dudaría en unirse con obras poéticas como

¹² Y tampoco en Cataluña (*MHP*, I, vv. 325-328): “MARQUÉS: Después que fue privado / el de Olivares, cae a cada grado / el cetro de Castilla. / CONDE: El mal gobierno todo imperio humilla” (*MHP*, I, vv. 311-314). Las noticias de la sublevación en Portugal tardaron en llegar a la corte castellana (Arredondo 2011, 278).

Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto (1641) y *Triumpho francés* (1641), cuya portada revela que fue escrito a petición de D. João IV. También había escrito *Elogio de poetas lusitanos* (1631) como respuesta al *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega.¹³

No puede ser casual el nombre elegido para denominar el regreso de una dinastía lusa al trono, la *Restauração*, aludiendo al carácter legítimo de la sublevación. Los lusos trataron de recordar a los Austrias que permanecían unidos —nunca sometidos— en virtud del principio “aeque principaliter” acordado en las Cortes de Tomar, y procuraron llamar su atención con donaire, derroche y arrogancia. Pero pronto comprendieron que más valía estar solos que mal acompañados, y el anhelo de reconocimiento dejó paso a la desilusión y a un creciente descontento que nunca fue valorado en su justa medida por los Habsburgo. Cuando Felipe IV tuvo que elegir entre sofocar la rebelión de Cataluña o hacer frente a la de Portugal, volvió la espalda a aquel extremo de la Península que había reclamado que volvieran hacia él los ojos.

La mayor hazaña de Portugal y Feliz Restauración de Portugal... vienen a completar el círculo iniciado por *La entrada del Rey en Portugal*, mostrando las consecuencias de la errada política de los Austrias hacia un pueblo que siempre se consideró rival de los castellanos,¹⁴ que había peleado con valentía en la batalla de Aljubarrota para mantener su independencia, y al que la fatal imprudencia de su joven rey había terminado por unir a su eterno enemigo, que nunca los vio como “igualmente importantes.” Los lusos pretendían hacer de Lisboa la capital del imperio hispánico,¹⁵ reclamando un lugar de privilegio en

¹³ Según González (2007, 49), Cordeiro “est au rendez-vous avec la destinée de son pays et il prend sa place dans le mouvement de revendication nationaliste, sans qu’il y ait contradiction avec son rôle dans la production du genre *comedia*, à la dimension ibérique.”

¹⁴ Sanz Hermida (2003, 289-290) alude al clima enrarecido que se vivía en Lisboa ante la inminente llegada del monarca y al descontento de burguesía, nobleza y órdenes religiosas (293). Felipe II encomendó a su hijo honrar el reino de Portugal, pero diversos motivos impidieron que se realizara antes la visita, incluido la falta de fondos para sufragarla. Señala Cardim (2008, 945) que el verdadero problema no fue visitar solo una vez Portugal, pues lo mismo sucedió con Aragón, Cataluña y Valencia, “sino los sucesivos aplazamientos, que propiciaron una discusión cada vez más acalorada sobre los términos de la unión entre Portugal y la Monarquía.” López Millán (2011, 61) apunta: “Esta ausencia real ha sido vista desde la historiografía portuguesa como una muestra del marginal papel que tuvo Portugal dentro de la Monarquía durante el período filipino.”

¹⁵ Argumentaron este propósito Luís Mendes de Vasconcelos en *Do sitio de Lisboa* (Lisboa, 1608) y António Severim de Faria en *Discursos Varios Políticos* (Évora, 1626); véase (López Millán 201, 62-66).

el seno del mismo que consideraban no una merced, sino un derecho. Felipe II acudió a Tomar en 1581 para ser jurado por las Cortes y residió dos años en Lisboa, pero nunca más volvió. Felipe III realizó el mismo recorrido, aunque a la inversa, y en fechas similares (Ares Montes 1990, 12-13)¹⁶ para que las Cortes juraran a su heredero, pero no fue hasta 1619, y tampoco volvió. Ni Felipe IV. Si la obra de Cordeiro deja testimonio no solo de los esfuerzos de Lisboa por deslumbrar a su rey sino también por mostrarle la valía y el poderío portugués recordándole las efemérides de un pasado glorioso, las producidas tras la *Restauração* corroboran que tal hecho, la fractura definitiva,¹⁷ había sido consecuencia directa de hacer caso omiso por parte de los Austrias a las demandas lusitanas, lo cual ya no tenía vuelta atrás. El transcurso del tiempo demostró que el resplandor de las luminarias lisboetas y la gallardía de sus arcos triunfales fueron tan efímeros como la atención que *os Filipes* dedicaron a sus artífices en su fugaz paso por el entonces reino hermano.

Obras citadas

- Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Vol. I. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Álvarez Sellers, María Rosa. “Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro.” *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 3.2, 2015: 15-31.
- . “La raya quebrada: la *Restauração* portuguesa desde ambos lados de la frontera.” *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Eds. José Camões y José Pedro Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016: 215-232.
- Anastácio, Vanda. “Conflitos e contactos na Ibéria: as relações entre Portugal e a Catalunha em 1640 nos 'papéis' da Restauração.” *A construção do outro: Espanha e Portugal frente a frente*. Eds. Tobias Brandenberger, Elisabeth Hasse y Lydia Schmuck, Tübingen: Calepinus Verlag, 2008: 59-85.
- Ares Montes, José. “Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal”. *Revista de Filología Románica*. 7, 1990: 11-36.

¹⁶ Y también el que siguió por la ciudad (Fernández González 2015, 417).

¹⁷ Ver Álvarez Sellers, 2016.

- Arredondo, María Soledad. *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*. Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Bouza Álvarez, Fernando J. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.
- Brandenberger, Tobias. "Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas." *Iberoamericana*. 7. 28, 2007: 79-97.
- Cardim, Pedro. "La Jornada de Portugal y las Cortes de 1619." *La monarquía de Felipe III. Vol. IV: Los Reinos*. Dirs. J. Martínez Millán y M.^a A. Visceglia. Madrid: Fundación Mapfre, 2008: 900-929.
- Castro, Manuel Araújo de. *La mayor hazaña de Portugal (1645)*. Centro de Estudios de Teatro: Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-uma biblioteca digital. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (fecha de consulta 11 de agosto de 2018).
- Cordeiro, Jacinto. *La entrada del Rey en Portugal (1621)*. Centro de Estudios de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-uma biblioteca digital. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (fecha de consulta 11 de agosto de 2018).
- Cruz-Ortiz, Jaime. "El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa." *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Eds. Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde Moheno. México: El Colegio de México, 2010: 331-344.
- Fernández González, Laura. "Las representaciones de las naciones en las entradas reales de Lisboa (1581-1619). Propaganda política e intereses comerciales." *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750)*. Eds. Bernardo J. García García y Óscar Recio Morales. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2015: 413-450.
- Gan Giménez, Pedro. "La jornada de Felipe III a Portugal (1619)." *Chronica Nova*. 19, 1991: 407-431.
- García Bernal, J. Jaime. "La jornada de Felipe III a Portugal: ceremonia y negociación política." *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios sobre Extremadura*. Eds. F. Lorenzana de la Puente y F. J. Mateos Ascacibar Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007: 105-115.

- García Peres, Domingo. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.
- Gomes, Maria Eugénia Reis. *Contribuição para o estudo da festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Instituto Português de Ensino a Distância, 1985.
- González, Christophe. “Mémoire, littérature, langues au Portugal avant et après 1640: histoire et actualité nationales dans l’oeuvre de Jacinto Cordeiro (1606-1646).” *Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone. Eidolon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l’imaginaire appliquées à la littérature*. Ed. Ana Maria Binet. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux. 78, 2007: 33-50.
- Jover Zamora, José María. *Historia y civilización*. Valencia: Universitat de València, 1997.
- López Millán, Miguel Ángel. “Lisboa en el período filipino. Las aspiraciones a la capitalidad.” *Ab Initio*, 3, 2011: 59-71.
- Machado, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica y Cronológica*. Vol. II. Lisboa: Oficina de Ignácio Rodrigues, 1747.
- Martínez Hernández, Santiago. “Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis.” *Studia historica, Historia moderna*. 31, 2009: 127-152.
- Pinto, Manuel de Almeida. *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos (1649)*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-uma biblioteca digital. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (fecha de consulta 11 de agosto 2018).
- Pires, Maria Lucília Gonçalves e Carvalho, José Adriano de. “O teatro na época barroca.” *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Dir. Carlos Reis, Lisboa. *Verbo*. 3 2001: 471-501.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. “La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII.” *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie VII, Historia del Arte). 4, 1991: 121-134.
- Rivero Machina, Antonio. “La jornada real de Felipe III de España por Portugal: repertorio literario y mensaje político.” *Límite*. 7, 2013: 63-82.
- Sanz Hermida, Jacobo. “Un viaje conflictivo: relaciones de sucesos para la jornada del rey N.S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal (1619)”. *Península: Revista de estudos ibéricos*. 0, 2003: 289-320.

El teatro como espejo de la realeza. Las parejas reales y su función en la fiesta sacramental (Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón)^{1*}

BEATA BACZYŃSKA
UNIwersytet Wrocławski

Recibido: 14 de agosto de 2018

Aceptado: 19 de septiembre de 2018

Abstract: In this article I study *the mise en abyme* effect in the sacramental plays related to the Habsburg dynasty. More concretely, I analyze Corpus Christi plays by Lope de Vega, Mira de Amescua, along with Calderón de la Barca. The continuity of forms of representation of the royalty is verified. This sacramental plays correspond with the pictorial canon of the time and involve the spectators in a game of mirrors (*mise en abyme*) which multiplies the image of the royal family, present at the Corpus Christi festivity, towards the infinity.

Key words: Habsburg, Corpus Christi plays, Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón, royal portrait.

Resumen: El artículo propone analizar el efecto de abismación metateatral en los autos sacramentales relacionados con la Casa de Austria. Se estudian loas y autos sacramentales de Lope de Vega, Mira de Amescua y Pedro Calderón de la Barca, lo que permite constatar una continuidad de formas de representación de los personajes regios en el teatro sacramental que corresponden con los cánones pictóricos de la época, e insisten en las circunstancias del momento involucrando a los espectadores en un juego de espejos, una *mise en abyme*, que multiplica la imagen de las familias reales hacia el infinito del mensaje sacramental.

Palabras clave: Casa de Austria, auto sacramental, Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón, retrato regio.

¹ Esta aportación se enmarca dentro del Proyecto I+D Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

*A la memoria de
Teresa Eminowicz-Jaśkowska (1938-2018)*

Teatro sacramental en la España de los Austrias

El teatro sacramental se ofrece como una crónica en la cual se plasman “intereses creados”² de la comunidad seglar que celebraba la festividad litúrgica del Corpus Christi en la España de los Austrias. La explicación del “Misterio de los Misterios” solía recurrir a circunstancias sociales y políticas que constituían el marco del acto teatral. Como argumenta Rafael Zafra Molina, analizando “someramente algunos de los [autos] compuestos para las fiestas del Corpus en Madrid de entre 1659 y 1661” se trataba de “algo más que una fiesta” (2016, 805).

Mi propósito es presentar los valores performativos de la fiesta sacramental en relación con sus regios espectadores. Comparto la opinión de Zafra Molina de que el rey y su familia eran espectadores privilegiados de los autos calderonianos representados en el Corpus madrileño “lo que permite analizarlos desde una nueva perspectiva” (2016, 816).

Autorreferencialidad: el *hic et nunc* en la fiesta sacramental

La fiesta en honor a la Eucaristía es un motivo recurrente en las loas y en los mismos autos sacramentales, en especial, en aquellos que presentan acontecimientos actuales en clave alegórica insistiendo en el *hic et nunc* de la representación teatral. Los textos dramáticos a menudo ostentan carácter autorreferencial: reflejan la misma fórmula de la celebración del Corpus Christi generando un fuerte “efecto metateatral del espejo” cuyo centro ocupaban los Austrias (Baczyńska 2017, 32). Sirva de ejemplo la loa que Calderón escribió para el auto *El verdadero Dios Pan* (1670). Habla la Historia, “de dama”:

El celo
la devoción y la fe
de tanto historial ejemplo

² La expresión fue empleada por Paterson (1997) en relación al auto *El nuevo palacio del Retiro*; son numerosos los estudios que subrayan la importancia de lo “historial” en los autos calderonianos, ver Enrique Rull, Ignacio Arellano, Barbara Kurtz, Antonio Regalado, y —en el presente siglo— trabajos de muchos calderonistas de nuevas generaciones que han sido colaboradores de la edición crítica de *Autos Sacramentales Completos* de Calderón llevada a cabo por el GRISO de la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger.

como tiene el mundo, al alto,
 al divino Sacramento
 que hoy se celebra, bien como
 Misterio de los Misterios
 principalmente en España
 adonde, heredado afecto
 patrimonio es de sus reyes
 —no sin autoridad, puesto
 que como Historia lo afirmo
 yo en católicos acuerdos
 de la Imperial Casa de Austria—
 y las dos debéis hacerlo (vv. 36-50).

Ya Enrique Rull señaló que este fragmento exponía con gran claridad y coherencia la teoría teológico-política de Calderón (1983, 764). La Historia actúa como “maestra de danzar”, ya que sabe de mudanzas, por lo tanto, como apunta Fausta Antonucci en la edición del auto “muy bien puede organizar una fiesta” (2005, 127, nota a los vv. 72-74):

hacer un festín pretendo;
 y no será novedad,
 pues es, variando sucesos,
 maestra de danzar la Historia
 en las mudanzas del tiempo (vv. 70-74).

El complejo protocolo de la fiesta sacramental influía en la composición, la representación y la recepción de los autos y las piezas breves que los acompañaban. Se trataba de un teatro muy actual cuyo mensaje —en especial en el caso de los autos destinados a ser estrenados en presencia del rey— contribuía a “la construcción de la «imagen del Príncipe» en el Antiguo Régimen” (Zafra Molina 2016, 813).

Las bodas reales aparecieron temprano como motivo del teatro sacramental. Agustín de la Granja nombra la anónima *Farsa sacramental de las bodas de España*, relacionada con las nupcias de Felipe II con Ana de Austria, celebrada en 1570, junto “con otro auto titulado *El casamiento de España*,” como las primeras en una larga lista de “autos sacramentales al servicio de la monarquía española” (2001, 275-276). Europa —en la *Farsa sacramental*— quiere casar a su hija España. Le ayuda el Tiempo como casamentero. Pretenden su mano la Guerra, la Ignorancia, el Hambre y la Tristeza, pero llega el Amor Divino acompañado de la Fe, y España declara: “Sacro y soberano

Amor, / Tu sierva soy, mi señor: / Haz de mí a tu voluntad, / Que con perfeta humildad / Recibiré tu favor” (74). El Amor responde:

España, do la entereza
 De la fe más permanesce,
 Cada uno se aderece
 De perfición y limpieza,
 Porque el convite se empiece.
 [...]
 Seguidme, qu'español soy,
 Y en todo lugar estoy,
 Para que todos podáis
 Ser mis convidados hoy.
 [...]
 Y para que celebréis
 Mi convite y casamiento,
 Bien será que algo cantéis,
 En loor del Sacramento
 Que allí en la hostia tenéis. (75)

No hay una relación directa entre los personajes alegóricos del auto y la pareja real. Se celebra el suceso mismo de forma “moralizada”. Agustín de la Granja nombra otros títulos del repertorio teatral sevillano, recogido por Sánchez Arjona: *La jura del príncipe, moralizado* y *Los desposorios de la Infanta, moralizado a lo divino*. Ambos son autos tempranos representados en el año 1585 y relacionados con la jura del futuro sucesor de Felipe II y “el casamiento de la infanta doña Catalina con el Duque de Saboya” (2001, 277).

Lope de Vega. El retrato nupcial de Felipe III y Margarita de Austria (1599)

Podemos hablar de un retrato de la pareja real alegorizado en el caso del auto *Las bodas del Alma con el Amor divino* de Lope de Vega. El narrador de la novela *El peregrino en su patria* (1604), en la cual Lope incorporó este junto con otros tres autos sacramentales, declara expresamente que se trata de una “moralidad” aplicada “a los felicísimos casamientos de los reyes, y dando figuras a los príncipes y caballeros que habían traído esta Real Señora” (1997b, 527). J. Enrique Duarte en la edición del auto escribe: “Menéndez Pelayo afirma que este auto o moralidad [...] fue representada en Valencia durante la octava del Corpus de 1599, pocos días después de las bodas de Felipe III con

doña Margarita de Austria” (2017, 17). La información procede de la novela, cuya acción está ambientada en el año santo 1600, mientras que los festejos nupciales fueron celebrados en Valencia el día 18 de abril del año anterior, 1599. Lope en *El peregrino* escribe: “Era día en que se celebraba en su iglesia la otava de Aquél en que mostró Dios al mundo el efeto de su amor, y como pocos días antes el Rey Católico se hubiese casado en ella, con la preciosa perla Margarita de Austria, moralizando sus *Bodas entre el Alma y el Amor divino*” (1997b: 527). Antonio Feros así resume el auto (2002, 193-194):

El auto describe la “sagrada” boda entre Alma, también llamada Margarita, procedente de Austria, y Amor Divino, Filipo o Rey Amor. Los futuros esposos se casarían en Jerusalén-Valencia. Otro personaje importante es San Juan Bautista a quien la reina llama “Evangelista divino, marqués, duque, camarero del Rey mi esposo”. [...] Un lenguaje que mostraba a San Juan Bautista/Lerma como personaje secundario en relación a Cristo/Felipe III, pero al mismo tiempo indicaba la sagrada misión que correspondía al primero, elegido por el monarca por su sabiduría, sus virtudes y su bondad.

San Juan Bautista responde por la logística del evento y anuncia al Alma la llegada de su esposo. En *El peregrino* Lope consideró oportuno rematar su largo parlamento: “esta relación [...] fue al pie de la letra, como su majestad de Filipo entró en Valencia” (1997, 565); escribe Maria Grazia Profeti (2012, 149):

De esta forma el desfile nupcial del auto es al mismo tiempo el de Cristo, con Adán, Abrahán y los Apóstoles, y el de las nupcias, con algunos guiños a los lectores del *Peregrino* [...]. El auto llega así a constituir un caso excepcional de creación literaria al servicio de un acontecimiento dinástico, insertado en un marco promocional privado del autor.

Lope se retrató a sí mismo en el auto: el personaje del Apetito “de loco”, es decir, como “hombre de placer” (2001, v. 571) tan típico para las cortes de los Austrias, corresponde con el papel del Carnal que el poeta desempeñó en la máscara el Martes de Carnestolendas en Valencia, celebrada en presencia de Felipe III y su hermana la infanta Isabel.

Felipe III y Margarita de Austria no presenciaron la fiesta del Corpus en Valencia. No podemos hablar en este caso del efecto de

abismación teatral en relación con la pareja real en cuanto espectadores de la representación.³ Sin embargo, si el auto se estrenó entonces, el 10 de junio de 1599, cuando apenas habrían pasado 53 días desde el festejo nupcial celebrado el Domingo de Quasimodo, poder revivir los recientes acontecimientos relatados a lo divino añadía un valor social, político y metateatral a la representación, ya que sus espectadores, en su gran mayoría, habían presenciado el fasto. Ese efecto queda plasmado en *El peregrino*. Observa Emilia Deffis de Calvo (1998, 86):

El resultado final de esta técnica es, entre otros, el logro de la profundidad y multiplicidad de planos de la narración, en una *mise en abyme* de gran esplendor escenográfico y de indudable eficacia didáctica, a pesar del pobre espesor teológico de los autos.

Profeti cita la comedia *El rústico del cielo* (1604-1605), en la cual Lope introdujo una encomiástica relación de los festejos valencianos. Mientras Belardo —“es el propio dramaturgo el que habla directamente al público bajo su consabido seudónimo literario” (2012, 143)— está narrando lo ocurrido a su compañero Faustino, que estuvo ausente de la ciudad en las fechas de la boda, escuchan venir la comitiva real, ya “que los Reyes van a misa” (1997a, 472). La acotación describe el desarrollo escénico con el más mínimo detalle: “Digan dentro «¡Plaza!», y toquen chirimías, y salgan con el mayor acompañamiento que puedan el Rey y la Reina, y vengan delante algunos alabarderos [...] pasen y éntrense” (1997a, 472). Tenemos constancia de que “[e]l texto se puso en escena delante de los monarca” (Profeti 2012, 143), porque lo confirma la dedicatoria que acompaña la comedia en la *Parte XVIII* (1623): “Honraronla con su real aplauso los señores Reyes de venerable memoria, don Felipe Tercero y doña Margarita de Austria, que Dios tiene, como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones” (1997a, 395). Profeti (2012, 144) observa: “asistimos así [...] a un vertiginoso espejo de la realidad: el autor y los augustos espectadores se reflejan en el texto, se hacen «doble» de sí mismos, con una técnica de verdadera vanguardia.”

³ A menos que el auto formase parte de la fiesta por las dobles bodas reales del año 1599; es la opinión de Alexander Samson (2008, 231-232), quien en *A Companion to Lope de Vega* cita a Felipe B. Pedraza. El 26 de abril de 1599 Felipe III con su esposa y la infanta Clara Eugenia con el archiduque Alberto abandonaron Valencia y partieron para Barcelona donde llegarían el 17 de mayo. Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto zarparon de Barcelona el 6 de junio, el rey participó en la procesión de Corpus Christi en Barcelona celebrada el 10 de junio (Chamorro 2012, 100).

Lope de Vega. El retrato de la familia real (1632)

El efecto de la abismación teatral es una constante en los textos dramáticos que se inscriben dentro del marco del Corpus Christi. Es el caso de la loa *Entre un villano y una labradora*, escrita por Lope en 1632, en la cual se iban reconociendo todos los participantes de la fiesta sacramental en el momento de empezar la representación de los autos “de cuatro ingenios lo escrito, / de dos Autores las fiestas” (1892, 141).

En la loa dialogan Sancho, villano, y Teresa, su mujer, que han venido a Madrid para ver la procesión. La mujer se ha separado de su esposo picada por la curiosidad: “A la fe, no he dejado / cosa que no lo haya visto” (1892, 139-140). Teresa al reencontrarse con Sancho comenta todo lo que ha conseguido ver:

LABRADORA Luego, debajo de un palio
 cuyas varas me dijeron
 traía el Corregidor
 y el ilustre Ayuntamiento,
 venía en un edificio
 de oro y plata, descubierto,
 en hombros de sacerdotes,
 el pan que bajó del cielo.
 Y después de los que habían
 dicho la misa, un mancebo,
 que dijeron que era el Rey
 con otro a su lado izquierdo,
 que llamaban el Enfante,
 y dije, aunque habrando quedo:
 después de haber visto a Dios,
 no hay más que ver a los dos (140).

Sancho estuvo enfrente del Alcázar viendo “la serenísima Reina / doña Isabel de Borbón, / y un vivo clavel con ella / del príncipe Baltasar” (1892, 140). La reina y sus damas acostumbraban ver la procesión desde los balcones del palacio. La mención del infante Baltasar Carlos no era casual. El 7 de marzo de 1632 se había celebrado en el convento de San Jerónimo la ceremonia del juramento del príncipe Baltasar Carlos como heredero de Felipe IV.

Mira de Amescua y la Casa de Austria

Uno de los cuatro autos sacramentales representados aquel año fue *La jura del príncipe*, escrito por Mira de Amescua, en el cual el

personaje alegórico España, “con cota y enaguas y espada”, (2007, v. 48) se enfrenta con la Herejía, “a lo húngaro” (2007, v. 1).⁴ España intimidada por la Herejía le pide a Diego (el Apóstol Santiago): “haz, patrón, que a mi Rey vea” (2007, v. 278). A lo que sale “el Rey, a la española” (2007, v. 278) y consuela a España pidiéndole: “Llama a tus reinos a cortes, / tus luceros y tus nortes / son mis palabras; ya intento / que ordenes el juramento / del Príncipe” (2007, vv. 334-338). Y sigue un largo y encomiástico parlamento dirigido al personaje del Rey y —a la vez directamente— al rey Felipe IV que asistía a la representación:

ESPAÑA Rey, a quien puedo llamar
 planeta cuarto y Filipo,
 pues significa este nombre
 el que es domador invicto
 de monstruos y fieras, sol
 de la esfera del Impíreo;
 Rey católico, pues tienes
 el universal dominio,
 [...]
 Rey y señor [...]
 que nos has dado tu hijo
 con nombre de Baltasar,
 que es un tesoro escondido,
 y esto significa el nombre (2007, vv. 343-357).

La acotación es muy precisa: “Están todos en lo alto junto al altar de rodillas, y abajo España, a un lado, y al otro la Fe, por donde se ve la Herejía; y el Rey sentado en una silla junto al altar, y el Niño sentado en el altar en una tramoya que se vuelve a modo de torno de monjas” (2007, v. 792). España, al finalizar la ceremonia, dice:

Volver puedes, oh Rey, a tu palacio,
 pues hice ya, obediente, el juramento
 [...]
 sobre el caballo [...]
 el príncipe jurado, en la carroza
 [...]
 podrá (de tus arqueros rodeado,
 que son los tronos que por guarda goza)

⁴ Cito en adelante los autos sacramentales publicados en el volumen VII de *Teatro completo* de Mira de Amescua, entre paréntesis indico los versos correspondientes a cada título mencionado, aquí *La jura del príncipe*.

volverse, yendo tú a su diestro lado,
mirando por sutiles vidrieras,
por la calle mayor [...];
y si a caballo vas y galanteas
a la reina, a la lis, [...]
¿quién duda, oh gran Rey, que alegre veas,
a pesar de la bárbara otomana,
la casa de Austria que se ve este día
triunfando del error de la herejía (2007, vv. 1200-1223).

Felipe IV e Isabel de Borbón, junto con su primogénito Baltasar Carlos, se vieron retratados en el auto.⁵ Los asistentes de la fiesta del Corpus se acordarían aun “de las acciones y ceremonias que se celebraron en la jura del Serenísimo Príncipe de España” (Cornelio 2007, 303-304) que concluyeron a la tarde del domingo del 7 de marzo:

[...] a las cuatro [...] fue la vuelta a Palacio, la Reina nuestra señora sola en un coche, y el Rey nuestro señor a caballo junto al estribo derecho, galanteando muy en forma a la Reina. [...] Y detrás del coche de la Reina en una litera iba en la popa el Príncipe nuestro señor [...] Las tres guardas, ya se sabe que los españoles y tudescos van adelante en cuerpo con sus alabardas y los arqueros al lado y detrás de su Majestad con sus bohemos y cuchillas.

La jura del príncipe fue “una de las últimas obras que el autor accitano escribió antes de abandonar la Corte” según la editora del auto (Martín Contreras 2007, 296). Mira de Amescua compuso a lo menos dos autos sacramentales más relacionados con la Casa de Austria. *La fe de Hungría*, que “se hizo para las fiestas que se celebraron en 1626 con motivo de la boda de la infanta María, hermana de Felipe IV, con el heredero de la corona austro-húngara” (Correa 2007, 107). Y el auto *La gran casa de Austria y divina Margarita*, que salió impreso en el año 1664 a nombre de Moreto. Agustín de la Granja se lo atribuye definitivamente a Mira, quien lo compuso “para las fiestas madrileñas del Corpus de 1617” (2007, 824). El volumen de los *Autos religiosos* de Mira de Amescua incluye también el auto *La casa de Austria*, de autoría dudosa e inédito, dedicado a la figura del conde Rodolfo de Habsburgo y su devoción al Santísimo Sacramento. El legendario episodio reaparecería en los autos calderonianos, *El lirio y la azucena* y

⁵ Ya Jean-Louis Flechniakoska —al dar a conocer, en el año 1949, la existencia de *La jura del príncipe*— observó que los personajes del auto y el mismo orden de su aparición en el escenario correspondía con los documentos de la época.

El segundo blasón de Austria. El auto *La casa de Austria* finaliza con una representación del árbol genealógico de los Austrias que ilustra el sueño de Rodolfo:

ÁNGEL Mira a los dos [...] a Filipe y Margarita, admiración de la tierra; será Margarita de Austria concha de preciosas perlas, pues de sus nácares puros saldrán cinco [...] Filipe cuarto es el uno, que ya su esperanza alienta; Fernando, Carlos, María y Ana que en sangre francesa mezclará la sangre de Austria (2007, vv. 691 y 714-727).

La misma tramoya culmina el auto *La jura del príncipe*:

Tocan chirimías y descúbrese un árbol con los retratos de la casa de Austria

[...]
 REY ¡Ea, archiduque, ea, emperadores, ea, reyes católicos y buenos que en esa planta sois frutos y flores, de esperanza y de fe viviréis llenos!
 ESPAÑA Unamos la potencia y los rigores rayos seamos con horribles truenos, y vuelva a su palacio este tesoro, volviendo a repetir himnos el coro.

Cantan

[MÚSICOS] Canta, lengua, del glorioso cuerpo el gran misterio la sangre preciosa que, del mundo en precio, flor del vientre generoso, Rey vertió para bien nuestro.

Trayendo el Niño con la misma orden que vino, se entran, con que se da fin al famoso auto, haciendo todos reverencias al auditorio antes de entrarse (2007, vv. 1223, 1232-1245).

Observamos una exaltación sacralizadora de la familia real que asistió a la representación viendo a sus dobles en el tablado. Al finalizar el espectáculo todos iban a entrar a las estancias del Alcázar, incluido el pequeño príncipe Baltasar. La etimología de su nombre hacía posible la comparación alegórica con el cuerpo de Cristo, “este tesoro” (2007, v. 1238) que volvía “a su palacio” (2007, v. 1238).⁶ Los dos últimos versos se refieren a la madre (“vientre generoso”) y al padre (“la sangre preciosa / que [...] / Rey vertió para bien nuestro”) del príncipe. Los espectadores regios se veían involucrados en un juego de espejos, un *mise en abyme*, que multiplicaba su imagen hacia el infinito del mensaje sacramental.

Calderón de la Barca: *theatrum mundi* y los blasones de los Austria

Calderón perfeccionó las estrategias empleadas por los dramaturgos anteriores y con plena conciencia fundamentó su creación en la metáfora del *theatrum mundi*, explotando al máximo la zona limítrofe entre la realidad y la alegoría sacramental. Lo manifiesta en el prólogo al primer tomo de “los Autos Sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte”, insistiendo en el carácter performativo, es decir, en la importancia del *hic et nunc* de “este género de representación” (1967, 41-42):

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.

En sus autos descubrimos series de representaciones de carácter efrástico que fueron ideados como un espejo para los espectadores cuya presencia en el estreno era ineludible. Es el caso de *El nuevo palacio del Retiro*, representado en el Corpus de 1634, que ofrece retratos alegorizados del rey Felipe IV y la reina Isabel de Borbón.

⁶ “Rey y señor, padre eterno, / que nos has dado tu hijo / con nombre de Baltasar, / que es un tesoro escondido, / y esto significa el nombre, / tesoro que en pan y en vino / se esconde, para juralle” (2007, vv. 353-359). Calderón aprovecharía la etimología del nombre Baltasar en el auto *La cena del rey Baltasar*.

El auto constituye una relación a lo divino de “las festividades que se realizaron a principios de diciembre de 1633 para festejar la inauguración del palacio”, y así —concluye Paterson en la edición del auto— “[e]l programa seglar se convierte sutilmente en un programa espiritual” (en Calderón 1998, 37). Calderón sigue las pautas de la reescritura de sucesos empleada por Mira en el auto *La jura del príncipe*, estrenado dos años antes.

En 1648 Calderón compuso *La segunda esposa*, que anticipaba las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria; poco después refundió el texto con el título *Triunfar muriendo* (1649-1650).⁷ La loa introduce el efecto de la abismación ofreciéndose como un espejo a los espectadores y promotores del Corpus madrileño por medio del diálogo entre un pastor y una labradora que han venido a la Villa y Corte para “ver la fiesta”⁸ (1992, 425). Todo culmina con un alegato encomiástico dirigido a “damas nobles, grandes, títulos y plebe” (1992, 427) que asisten a la representación junto con la pareja real:

Que acordes,
como templado instrumento,
se miran sus corazones
con los de sus majestades,
al regocijo conformes,
sin que quepa en su armonía
la disonancia de voces;
pues se mira aquí cumplido
aquel proverbio que expone
la Grande Sabiduría
(que son de Fe sus razones)
de que al ejemplo del Rey
se compone todo el orbe.

Zafra Molina insiste que “los autos sacramentales compuestos por Calderón para el Corpus de Madrid lo fueron ante todo para ser

⁷ No se ha podido confirmar de una manera explícita la fecha de la representación de *La segunda esposa* y tampoco de su refundición *Triunfar muriendo*, aquí sigo la hipótesis del editor de los dos autos, Víctor García Ruiz (1992, 37 y 60-61).

⁸ Cito la loa por la edición de *Autos sacramentales* de Calderón recopilada por Ángel Valbuena Prat. Resulta curioso el parentesco con la loa de Lope de Vega *Entre un villano y una labradora* cuya *princeps* es tan solo cuatro años anterior a la composición del auto *La segunda esposa*, aquella formó parte del volumen titulado *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuestas por el Phenix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* impreso por Pedro Verges en Zaragoza en el año 1644.

representados ante el Rey”, y propone considerarlos como “otra forma de teatro para Palacio” (2006, 827). Lo argumenta recurriendo a seis autos calderonianos compuestos 1659 y 1661. Entre ellos figura *El lirio y la azucena*, “compuesto y representado en 1659, en medio de las negociaciones que acabaron en la firma de la Paz de los Pirineos y el matrimonio de Luis XIV de Francia con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, y que tiene estos hechos como trasfondo de la alegoría” (2016, 816). La misma presencia del rey reforzaba el impacto de la representación que recordaba al fundador de la dinastía de los Austrias, Rodolfo.

Los autos fijaban en la mente de los espectadores la unidad y continuidad de la monarquía católica. No es casual que Calderón manifestara de una manera tan explícita el origen y propósito de la fiesta sacramental en la loa de *El verdadero Dios Pan* que compuso para el Corpus del año 1670, cuando —tras cuatro años de luto por la muerte de Felipe IV— los autos volvieron a ser representados en el marco de la fiesta sacramental. Nueve años más tarde, en *El segundo blasón del Austria*, volvió a ensalzar “la devoción de la sacra / Eucaristía” (1997, vv. 1621-1622) recurriendo otra vez más a la leyenda de Rodolfo, esta vez encarnada en la figura del emperador Maximiliano Habsburgo. En la memoria de las apariencias del auto describió en detalle el decorado del segundo carro que representaba un árbol genealógico de los Austrias: “un árbol [...] bien adornado de ramas y hojas y entre ellas unos óvalos en que han de estar pintados en medios cuerpos hasta doce retratos de Reyes y Emperadores coronados, cuyos nombres señas se dirán a su tiempo” (1997, 48). El texto del auto nombra a Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, Carlos V e Isabel de Portugal, Felipe II y Ana de Austria, Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV y Mariana de Austria. Remataba el árbol “un tarjetón mayor que los otros, en que quepa pintado en pie y armado un joven” (1997, 48). En el caso de la reina viuda Mariana de Austria y su hijo Carlos II, que asistieron a la representación del auto, los retratos se vieron repetidos en ellos, asimismo como el Alcázar enfrente del cual se hizo la función para sus majestades.

[...] la sacra
Eucaristía, [...]
la trairá a su Real Alcázar,
donde la oración continua
y las continuas estancias
de fe, devoción y celo,

de la sin par Mariāna,
tambi3n 3guila imperial
como nieta, hija y hermana
de 3nclitos emperadores,
lograr3n, reina de Espa3a,
esposa, madre, el mayor
consuelo en la mayor ansia
pues ser3 el segundo Carlos
quien... (1997, vv. 1627-1639).

El retrato real espa3ol en el teatro sacramental. A modo de conclusi3n

Los autos sacramentales con sus complejas alegor3as que sincopaban tiempos y espacios ofrecen un importante suplemento a la historia del retrato real espa3ol en la 3poca de los Austrias. Las influencias entre la pintura y la poes3a (y en concreto la poes3a dram3tica destinada a la fiesta sacramental) han sido estudiados en numerosos trabajos, aqu3 mencionar3 tan solo el estudio de Urszula Aszyk dedicado a *El pintor de su deshonra*, drama de honor y auto del mismo t3tulo, que se centra en “las t3cnicas de pintar retratos” (2006, 106-110).

No extra3a que Lope, en 1632, se refiriese a Felipe IV como “mancebo” y Mira lo vistiese “a la espa3ola”. Esa imagen corresponde con los retratos tempranos del joven rey vestido de negro pintados por Vel3zquez.⁹ La pareja de retratos de Felipe IV y Mariana de Austria,¹⁰ en actitud orante, procedentes del taller de Vel3zquez y fechados hacia 1655, se inscriben dentro de la devoci3n de los Austrias y se ofrecen como un complemento al auto que festejaba las segundas nupcias del rey. *El segundo blas3n del Austria* retrata en la apoteosis final a Mariana de Austria y su hijo, el rey Carlos II, en v3spera de su boda con

⁹ Rodr3guez de Silva y Vel3zquez, Diego. *Felipe IV*, 1628. Museo Nacional del Prado, Madrid, n3m. de cat3logo P001182. *Museo Nacional del Prado*, <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645?searchid=f8dbcoe1-a45b-db8f-6b48-7bdd1e97917e>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

¹⁰ Taller de Rodr3guez de Silva y Vel3zquez, Diego. *Felipe IV, orante y Mariana de Austria, orante*. Hacia 1655. Museo Nacional del Prado, Madrid, n3m. de cat3logo P001220 y P001222. *Museo Nacional del Prado*, <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-orante/d071b6cb-ca00-451d-be36-6326b8306114?searchid=d50766ff-868f-126f-434a-69c1c7682ac8>; <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mariana-de-austria-orante/6455a33a-bf30-4530-96e5-2ed1822fa243>>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

María Luisa de Orleans. La descripción corresponde a la imagen de la reina viuda tal como la representó Juan Carreño de Miranda.¹¹

La estrecha relación entre el texto del auto y la pintura lo pone de manifiesto el auto *La protesta de la fe*, compuesto para el Corpus Christi del año 1656, cuyo estreno fue suspendido por el rey (Baczyńska 35-38). El teatro sacramental de Calderón en su dimensión visual pudo haber influido en las composiciones del cuadro dentro del cuadro de Diego Velázquez o, por lo menos, el poeta y el pintor se pudieron inspirar mutuamente.

El teatro sacramental se ofrecía *ex professo* como un espejo de la realidad y como tal, al hacer representar en el tablado a sus regios espectadores, empleaba técnicas “de verdadera vanguardia” (Profeti 2012, 144) recurriendo a la abismación. En el caso de la representación de los autos sacramentales se trataba de un espectáculo de masas con una clara función, si no directamente propagandística, como mínimo divulgadora, en cuyo centro estaba la monarquía en cuanto institución (Prados 2003, 325). El teatro sacramental español en cuanto fenómeno es único en la historia cultural del barroco europeo.

Los autos sacramentales constituían un potente —aunque en sí efímero— complemento en la creación de la imagen de la realeza en la España de los Austrias. Quizá esa fuese la razón por la que —como observa John H. Elliott al margen de sus reflexiones en torno a la historia del arte y la historia cultural— la tradición del retrato real español “evitaba la alegoría y era deliberadamente mesurada y comedida” (1990, 174).

¹¹ Carreño de Miranda, Juan. *La reina Mariana de Austria*. Hacia 1670. Museo Nacional del Prado, núm. de catálogo P000644. *Museo Nacional del Prado*, <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-mariana-de-austria/678839c9-9eb1-47ee-a71f-163618263df3>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón." *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*. Eds. José Alcalá-Zamora y Antonio E. Pérez Sánchez. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000a: 221-248.
- . *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2000b.
- . *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2001.
- Aszyk, Urszula. *Drama- Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*. Warszawa: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco / Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014.
- Baczyńska, Beata. "La fiesta como marco teatral del auto sacramental. En busca del espectador del *theatrum mundi* calderoniano." *Teatro como espejo del teatro*. Eds. Urszula Aszyk, José Romera Castillo, Karolina Kumor y Kamil Seruga. Madrid: Editorial Verbum, 2017: 27-43.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas III: autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Austral, 1967.
- . *La segunda esposa y Triunfar muriendo*. Ed. Víctor García Ruiz. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1992.
- . *Triunfar muriendo*. Edición facsímil. Eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y María del Carmen Pinillos, con un estudio sobre el auto sacramental de Cesáreo Bandera. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1996.
- . *El primer blasón del Austria*. Ed. Victoriano Roncero. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997a.
- . *El segundo blasón del Austria*. Ed. Ignacio Arellano y María del Carmen Pinillos. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997b.
- . *El nuevo palacio del Retiro*. Ed. Alan K. G. Paterson. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1998.
- . *El verdadero Dios Pan*. Ed. Fausta Antonucci. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2005.
- Chamorro, Alfredo. "Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona

- en 1599." "Scripta manent" *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Eds. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012: 81-103.
- Deffis de Calvo, Emilia. "Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega." *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998: 85-97.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Trad. Teófilo de Lozoya, rev. Antonio Feros y el autor. Barcelona: Crítica, 1990.
- Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002.
- Flechniakoska, Jean-Louis. "La jura del príncipe. Auto sacramental de Mira de Amescua et l'histoire contemporaine." *Bulletin Hispanique* 51.1 (1949): 39-44.
- García Reidy, Alejandro. "Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599." *El autor oculto en la literatura española. Siglos XVI a XVIII*. Ed. Maud Le Guellec, Madrid: Casa de Velázquez, 2014: 77-92.
- González Pedroso, Eduardo. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida*. Madrid: Rivadeneira, 1865: 71-75.
- Granja, Agustín de la. "Teatro y propaganda ideológica: autos sacramentales al servicio de la monarquía española." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada: Universidad de Granada, 2001: 275-298.
- Kurtz, Barbara. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press, 1991.
- Mira de Amescua, Antonio. *Teatro completo*. Vol. VII (*Autos religiosos*). Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007.
- Paterson, Alan K. G. "El marco seglar del auto sacramental." En Hans Flasche. *Hacia Calderón. IX Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991: 67-74.
- . "Intereses creados en el auto sacramental: el caso del *Auto del nuevo*

- palacio del Retiro.” En *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997*. Eds. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza, María del Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997: 317-328.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica.” *La fiesta del Corpus Christi*. Eds. Genaro Fernández y Fernanda Martínez. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2002: 235-252.
- Prados, José María. “Los autos sacramentales y la monarquía española.” En *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Ed. Fausto Sanches Martins. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003: 325-336.
- Profeti, Maria Grazia. “Lope y las relaciones de sucesos.” *Revista de Literatura* 74.1 (2012): 139-164.
- Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995: 2 vols.
- Rull, Enrique. “Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón.” En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Vol II. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas, 1983: 759-767.
- Samson, Alexander. “Life’s Pilgrim: *El peregrino en su patria*”. *A Companion to Lope de Vega*. Eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker. London: Tamesis, 2008: 229-243.
- Trambaioli, Marcella. “Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política.” *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque, eds. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid: Visor Libros, 2009: 167-194.
- . “Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope-cortesano.” *Bulletin of Hispanic Studies* 87.7 (2010): 755-772, DOI: 10.3828/bhs.2010.30.
- Vega, Lope de. *Fiestas del Santissimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Recogidas por Joseph Ortiz de Villena. Zaragoza: Pedro Verges, 1644.
- . *Obras. Tomo II: Autos y coloquios*. Publicadas por RAE. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892.
- . *Comedias, XIII*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid:

Fundación José Antonio Castro, 1997a.

---. *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*. Ed. Donald McGrady. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 1997b.

---. *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*. Ed. J. Enrique Duarte. Kassel: Edition Reichenberger, 2017.

Zafra Molina, Rafael. "Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta." *Rilce* 32.3 (2016): 803-832.

Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres¹

ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 29 de julio de 2018

Abstract: *La mejor flor de Sicilia* is a hagiographic play about the life of Saint Rosalia of Palermo, written by late baroque playwright Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). In the present work I discuss the available data about the chronology and the origins of the play; moreover, I demonstrate that *La mejor flor de Sicilia* was first performed in Madrid in 1671-1672 as part of a propaganda campaign in favor of Mariana of Austria, who was undergoing a crisis of legitimacy because of the rise of her new favorite, Fernando de Valenzuela.

Key words: 17th century Spanish theater, theater of propaganda, hagiographic play, Agustín de Salazar y Torres, Mariana of Austria.

Resumen: *La mejor flor de Sicilia* es una comedia hagiográfica sobre la vida de santa Rosalía de Palermo, escrita por el dramaturgo barroco tardío Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). En el presente trabajo, partimos de una revisión de la cronología y de los orígenes de esta comedia para proceder a una demostración de la tesis siguiente: *La mejor flor de Sicilia* fue estrenada en Madrid en 1671-1672 en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, quien atravesaba una fuerte crisis de legitimidad en los inicios del valimiento de Fernando de Valenzuela.

Palabras clave: Teatro español del s. XVII, teatro propagandístico, comedia hagiográfica, Agustín de Salazar y Torres, Mariana de Austria.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado *Aula Música Poética* (2017 SGR 251) de la Generalitat de Catalunya, y del Proyecto de Investigación *Digital Música Poética* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-22646; FFI2015-65197-C3-2-P). Ha sido posible gracias a una Ayuda para la Contratación de Personal Investigador (FI 2018 - FI_B 00023) de la Generalitat de Catalunya.

La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea representa una excepción dentro de la producción dramática de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), ya que es su única comedia hagiográfica. La obra dramatiza la vida de Rosalía Sinibaldi, una mujer noble del s. XII que cambió la corte y un inminente matrimonio dinástico por una vida de eremita en una cueva cerca de Bivona y, más adelante, en una gruta del monte Pellegrino, donde murió en éxtasis divino. El culto a esta santa menor se instauró en Palermo en 1625, pero no se había extendido en España en la década de 1670,² cuando se estrenó en Madrid la comedia de Salazar. La falta de precisión en cuanto a la fecha de *La mejor flor de Sicilia* proviene de un desacuerdo entre los críticos que se han ocupado de la obra. Danièle Becker fecha el estreno de la comedia entre los años 1668 y 1669 (Becker 1983, 1256). Esther Borrego, en cambio, considera que se estrenó en Madrid entre abril y mayo de 1671 (Borrego 2005, 312), y funda su aseveración en la historia de la compañía de Félix Pascual, encargada de la representación. Por fin, Thomas A. O'Connor, especialista de Agustín de Salazar y Torres y editor de sus obras completas, propone la fecha de 1673, basándose en los datos biográficos de los actores de la misma compañía (Salazar, 2012, 57).

Una revisión de la cronología de *La mejor flor de Sicilia*

En la *Cítara de Apolo*, edición de referencia de las obras líricas y dramáticas de Salazar, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* está precedida de una loa cuyo encabezado es el siguiente: “LOA PARA LA COMEDIA / DE / LA MEJOR FLOR / DE SICILIA, / SANTA ROSOLEA / ENTRÓ A REPRESENTAR CON ELLA / En Madrid la Compañía de Félix / Pascual. / DE DON AGUSTÍN DE SALAZAR/ y Torres” (Salazar, *Cítara* 90). Por esta loa, sabemos que la comedia fue representada ante un público popular —otra excepcionalidad, ya que el resto de la producción dramática de Salazar es palaciego— por una compañía que estrenaba temporada en Madrid y necesitaba presentar a sus integrantes. La trama de la loa es ingeniosa: sus personajes no son otros que los actores de la compañía, que, atacados por la locura, han acabado creyéndose los papeles que alguna vez tuvieron que representar.

² Para Borrego, “Salazar no llevó a las tablas la vida de una santa de arraigada devoción popular en España” (2005, 321). Sin embargo, como lo menciona ella misma, existieron textos españoles sobre la vida de santa Rosalía anteriores a 1670, como *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso* (1668), del padre Emanuele Calascibetta, donde se habla de una celebración popular de las fiestas de Santa Rosalía en Madrid, probablemente en julio de 1667.

Entre Borrego y O'Connor hay una divergencia de interpretación de la misma información. Para Borrego, la compañía de Félix Pascual necesitaba una presentación porque era la primera vez que actuaba. Como la compañía se fundó el 27 de febrero de 1671 (Oehrlein 1992, 297-337), el estreno madrileño de *La mejor flor de Sicilia* tenía que haber ocurrido “a comienzos de la temporada teatral, en Pascua, entre abril y mayo de aquel año, 1671” (Borrego 2005, 219). Para O'Connor, en cambio, la compañía de Félix Pascual se presentó en la loa porque “acaba[ba] de llegar de Valencia para empezar la estación teatral otoñal de 1673” (Salazar, 2012, 57). La hipótesis del crítico se basa en datos procedentes de *Fuentes, II: Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (1985). En efecto, el manuscrito de *Genealogía* afirma que Félix Pascual estuvo en Valencia “siendo autor de las compañías” en el año de 1673 (Shergold y Varey 1985, 46) y también que Manuela Bustamante, esposa de Pascual y actriz de la loa, murió en el mismo año de 1673 (Shergold y Varey 1985, 366). Adicionalmente, se sabe que Sebastiana Fernández, también mencionada en el elenco de la loa, comenzó a hacer papeles de cuarta dama en la compañía de Félix Pascual el 9 de agosto de 1673 (Shergold y Varey 1985, 494).

Los argumentos presentados por O'Connor y Borrego no se invalidan entre sí y tampoco son suficientemente sólidos para admitir definitivamente que *La mejor flor de Sicilia* se representó en primavera de 1671 o en otoño de 1673. Primero, es posible que Sebastiana Fernández hiciera otros papeles en la compañía antes de los de cuarta dama, y que Pascual se encontrara en Valencia en 1673 independientemente de su paso por Madrid en años anteriores. Segundo, como lo veremos, la compañía de Félix Pascual ya existía antes del 29 de febrero 1671. Un análisis contrastado de la loa para *La mejor flor* y de algunos datos proporcionados en *Fuentes, V: Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (1974) podrían echar nuevas luces sobre la cuestión.

La loa comienza con un desesperado Félix Pascual que está a punto de ahorcarse porque ha perdido a su compañía —“En Toledo, en Toledo (¡ay, dura suerte!), / perdí mi bien, perdí mi compañía; / dulce y alegre cuando Dios quería” (vv. 16-18)—.³ Parece claro que Pascual no se refiere a una compañía de reciente fundación, sino a una ya consolidada, que ha pasado por Toledo —“Llegué con mi compañía,

³ Las citas de la loa para la comedia de *La mejor flor* provienen de la edición de Judith Farré (556-85). Por su parte, las citas de *La mejor flor* provienen de la edición de Thomas A. O'Connor (Salazar 2012, 273-413).

/ como sabéis, a Toledo” (vv. 31-32)— llamada “del arrendamiento nuevo / para servir a Madrid” (vv. 66-67). En *Fuentes V*, una nota del 18 de agosto de 1670, firmada por Juan Gutiérrez de Zelis, atestigua del gasto que tuvo que asumir Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los corrales de comedias, para “traer [a la Corte] desde la ciudad de Granada a la compañía de Félix Pascual” (Varey y Shergold 1974, 75). La presencia efectiva de la compañía en Madrid en 1671 se confirma, además, en un documento de ese mismo año, firmado por Joseph de Cañizares, donde se explica la ruptura de un acuerdo entre la fiadora Juana de Herrera y la compañía de Félix Pascual: “pues habiendo compañías en esta Corte que pudiesen representar y ofrecídele la de Félix Pascual que lo haría, le faltó, viendo el nuevo arrendamiento que se había hecho, y los nuevos arrendadores le gratificaron el que se ausentase” (Varey y Shergold 1974, 78).

El “nuevo arrendamiento” al que se acogió Félix Pascual, aprovechándose de la gratificación ofrecida, es, a todas luces, el mismo “arrendamiento nuevo / para servir a Madrid” que se menciona en la loa. En efecto, entre el 1 de diciembre de 1667 y el 1 de noviembre de 1671, la fiadora del arrendamiento de Juan Ruiz de Somavilla había sido Juana de Herrera (Varey y Shergold 1974, 77-9). A partir del 1 de diciembre de 1671, el arrendador fue Juan Rodríguez Ros (Varey y Shergold 84). Es muy posible que el viaje referido por la loa sea el que llevó a la compañía de Granada a Madrid en 1670, y que esta no haya hecho representaciones públicas hasta el cambio de arriendo a finales de 1671. De acuerdo con tales datos, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* pudo haberse estrenado, como muy pronto, en diciembre de 1671, y más probablemente al inicio de la temporada teatral de 1672. Se sabe, por un documento de marzo de 1672, que hubo reparaciones en los corrales de comedias antes de la primavera (Varey y Shergold 1974, 88).

¿Cómo explicar, entonces, la fecha propuesta por Becker? No hubo ningún cambio en el arriendo de los corrales en los años 1668 y 1669, y Salazar ni siquiera se encontraba en Madrid, sino en Sicilia, de donde volvió en 1670. La crítica ha estudiado la influencia de esta estancia en la elección del tema hagiográfico de la comedia. Entre 1667 y 1670, el dramaturgo fue sargento mayor de la provincia de Agrigento y capitán de armas del entonces virrey de Sicilia, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Es probable que Salazar se haya familiarizado con la historia de santa Rosalía por la lectura de textos

hagiográficos disponibles en la isla⁴ y sobre todo por las festividades que se le dedicaban cada año a la santa, y que llenaban los principales espacios religiosos y civiles de Palermo (Mínguez *et al.* 2014, 112-3).

Por otra parte —y en esto es reveladora la aportación de Becker, quien sostiene que la comedia se representó “a la onomástica de doña Rosalea, hermana de D. Frc.º X” (Becker 1983, 1256)—, es indudable que la elección temática de Salazar tiene que ver con su entorno social durante la estancia siciliana, y en particular con Ana Rosolea Fernández de la Cueva, hija del duque de Alburquerque y madre —no “hermana”— del pequeño Francisco X. Salazar conocía a Ana Rosolea desde la infancia de esta en la Nueva España y en 1667, cuando se instaló con la familia Alburquerque en Sicilia, llevaba más de diez años frecuentándola. Podemos suponer que entre 1667 y 1670, el trato entre ellos fue cercano: el dramaturgo menciona al hijo de Ana Rosolea en una loa que escribió para su comedia *El amor más desgraciado* (1668-1669) (Farré 2003, 526).

Al escribir *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*, Salazar parece haber querido celebrar la coincidencia del nombre de su protectora con el de la santa patrona de Palermo y, de paso, homenajear a ambas. Por esta razón, la fecha propuesta por Becker no nos parece absurda. Es más, por las características de la comedia, sería lógico que se hubiera representado en la corte virreinal de la capital siciliana antes de viajar a Madrid. Mientras no podamos demostrar que *La mejor flor de Sicilia* se representó en Palermo entre 1667 y 1670, debemos considerar como período posible de estreno el que se extiende entre el invierno de 1671 y la primavera de 1672. La presente cronología, aunque provisional, abre una incógnita a la cual procuraremos responder en las siguientes páginas: si se trataba de una comedia siciliana y en principio destinada a un contexto cortesano, ¿por qué se representó *La mejor flor de Sicilia* en Madrid ante un público popular?

El fin propagandístico del estreno madrileño de *La mejor flor de Sicilia*

La tesis del presente artículo es la siguiente: si Agustín de Salazar y Torres decidió reponer la comedia de *La mejor flor de Sicilia* ante

⁴ Véanse, específicamente, *Di santa Rosalia vergine palermitana* (1651) de Giordano Cascini, considerada por la crítica como una obra clave en el asentamiento del culto a santa Rosalía (Petraica 2008, 16), y *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalia* (1663) de Juan Formento, una obra en castellano publicada en Palermo escasos años antes de la llegada de Salazar.

un público popular en 1671-1672, fue en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria. Varios fundamentos históricos respaldan nuestra aseveración. En 1671-1672, la regente no gozaba de una buena reputación. Juan José de Austria se había encargado de enemistarla con el pueblo y la corte mediante una “guerra propagandística y de opinión” (Oliván 2006, 113) que consistía en hacer circular panfletos virulentos contra ella, su hijo Carlos o sus colaboradores. En 1669 había caído su principal aliado, el padre jesuita Juan Everardo Nithard, y había sido reemplazado por un colaborador igual de impopular: Fernando de Valenzuela (Oliván 2006, 259). A partir de 1671, Mariana de Austria procuró recuperar su legitimidad mediante otra campaña basada en representaciones pictóricas favorables y “actos festivo-propagandísticos” (Oliván 2006, 384) directamente controlados por ella:

En definitiva, Mariana de Austria estuvo detrás de las manifestaciones ceremoniales y artísticas de la realeza. La imagen de su hijo y la suya propia fueron manipuladas en un intento de legitimación propagandística que no siempre careció de fundamentos reales, tal y como se apuntó desde ciertos sectores de oposición. El arte y el ceremonial fueron dos de las herramientas más poderosas de reafirmación y aglutinación del poder real en una corte fragmentada en lealtades, fidelidades y poderes. Y, junto a ellas, no se debe olvidar al teatro como arma pedagógica y propagandística de gran calibre, y que fue utilizado por Mariana de Austria en los momentos más críticos de su regencia para apaciguar espíritus envalentonados, templar rebeldías persistentes o simplemente, demostrar el poderío de la realeza (Oliván 2006, 387).

Una de las comedias que sirvieron a la campaña propagandística de la regente fue *El hijo del sol, Faetón*, de Calderón de la Barca. Aunque no era una comedia nueva, su representación en palacio el 22 diciembre de 1675 sirvió para escenificar, alegóricamente, a un don Juan de Austria cuya ambición desmesurada había provocado su expulsión de la corte en noviembre del mismo año (Sanz Ayán 2006, 57). De la misma manera, una comedia de Salazar, *El encanto es la hermosura*, fue representada en palacio en diciembre de 1676 con el fin de contrarrestar rumores de que Carlos II estaba hechizado. Como lo explica Sanz Ayán,

El argumento de la pieza salía al paso de un preocupante rumor que había surgido en la Corte, desde que Carlos II llamara a su herma-

nastro a la gobernación días antes de la proclamación de su mayoría de edad. Comenzó a murmurarse entonces que el Rey era víctima de un hechizo. El confesor del soberano, Fray Tomás Carbonell, prestó cierta atención a las habladurías [...]. Carbonell fue finalmente destituido en agosto con lo que el episodio parecía cerrarse definitivamente pero, para certificarlo ante la Corte, es probable que se encargara *El hechizo sin hechizo* a Salazar y Torres, que había colaborado eficazmente con el plan de Valenzuela desde su valimiento (Sanz Ayán 2006, 68-9).

¿Qué posibilidades de interpretación política podría haber tenido *La mejor flor de Sicilia* en los años 1671-1672? La comedia es hagiográfica, y en ese preciso momento, a Mariana de Austria le interesaba dar una imagen de santidad. En julio de 1671, meses antes de la representación pública de *La mejor flor de Sicilia*, se celebraron por mandato de la regente varias fiestas por la canonización de Fernando III (Amigo Vázquez 2004, 192). Como lo explica Oliván, uno de los propósitos de estas celebraciones era recalcar el vínculo de sangre que unía a Mariana con S. Fernando y sugerir que esta estaba dotada de santidad por nacimiento:

El conjunto de actos celebrados en 1671 con motivo de la beatificación de Fernando III El Santo, sirvieron para asociar el gobierno de la regente con la “Pietas Austriaca” y para remarcar su estrecha relación con la sacralidad. En el discurso pronunciado por el predicador Bartolomé García de Escañuela el siete de junio de 1671 con ocasión de la primera celebración del culto al Rey Santo, la reina doña Mariana fue caracterizada de “Santa” al estar vinculada por sangre con Fernando III, y relacionada con la reina Berenguela, regente medieval reconocida por su prudencia y devoción (Oliván 2006, 384).

Es posible que Mariana de Austria hubiera querido apoyar el mensaje transmitido durante estas fiestas con una comedia estrenada ya no en palacio, donde su repercusión hubiera sido limitada, sino ante un gran público, en el inicio de la temporada teatral de 1672. En cuanto a la elección del tema, se debe tener en cuenta que santa Rosalía no era una santa desconocida por los Austrias: de hecho, estaba emparentada con ellos. En *Vida, milagros e invención...* se cuenta que fueron enviadas a Felipe IV “dos reliquias de santa Rosalía, las cuales con grandísima humildad y reverencia de las dos Majestades fueron recibidas y veneradas como de protectora y abogada suya; y como a parienta hospedadas en el mejor lugar del Real Palacio” (Formento 1663, 121). La santa podía ser una alegoría casi perfecta de Mariana de Austria:

ambas habían tenido una infancia cortesana, ambas se habían visto obligadas a casarse con un pariente cercano por razones dinásticas, ambas le habían dado un lugar primordial en sus vidas a la religión.

La presencia de Mariana de Austria en la *La mejor flor de Sicilia*

Al principio de *La mejor flor de Sicilia*, Salazar caracteriza a Rosalía —de aquí en adelante denominada Rosolea— como una joven de “doradas trenzas” (v. 50) de “apenas tres lustros/ [...] de edad” (vv. 2376-7). Una miniatura de 1650 conservada en el Museo Lázaro Galdiano nos muestra a una Mariana de dieciséis años, peinada con una rubia trenza postiza que cae sobre su hombro derecho (Espinosa Martín 1999, 69). Si el parecido físico es considerable, también lo es la semejanza entre las biografías de ambas mujeres. Como Mariana, Rosolea es noble: es hija de Sinibaldo y sobrina del rey Rugero de Sicilia. Su padre quiere casarla con su primo, Balduino (vv. 164-72), una circunstancia que recuerda claramente el compromiso que existió entre Mariana de Austria y su propio primo, el príncipe Baltasar Carlos, hasta la muerte de este en 1646. Rosolea se enfrenta a un dilema: ¿debe asumir sus responsabilidades políticas aceptando el matrimonio dinástico, o debe, al contrario, seguir su vocación religiosa y tomar como esposo a Dios (vv. 229-352)? En una escena llena de simbolismo donde un Genio Malo y un Ángel Custodio intentan, ambos, persuadir a Rosolea, la santa elige el camino de la religión y rompe el espejo ante el cual se estaba peinando, renunciando así a la vanidad mundana.

La decisión de Rosolea es radicalmente diferente de aquella tomada por Mariana de Austria, quien contrajo nupcias con su tío, Felipe IV, en 1649. En este punto, creemos, se encuentra el núcleo del mensaje propagandístico de *La mejor flor de Sicilia*. Si Rosolea asumió sus obligaciones con la divinidad, Mariana de Austria prefirió honrar el deber político. La futura reina de España había recibido una educación religiosa estricta bajo la dirección del padre Nithard (Oliván 2006, 41) y pudo haber sentido, desde una edad temprana, una inclinación hacia la vida espiritual. Sin embargo, decidió hacer un sacrificio en nombre de la pervivencia dinástica y monárquica. Mariana de Austria podría haber pronunciado, fácilmente, unos versos que en la comedia le corresponden a Rosolea: “[...] de mi beldad dependen / los generosos progresos, / los heredados blasones / de mi sangre y de mi reino” (vv. 289-92).

El tema del sacrificio se desarrolla a lo largo de *La mejor flor de Sicilia*, cuando Rosolea se enfrenta a obstáculos impuestos por el personaje del Demonio. En un nivel alegórico, estos recuerdan las dificultades de Mariana para gobernar desde el inicio de la regencia. En su primera aparición, el Demonio insta en la corte siciliana una “discordia” que es reminiscente del clima de tensión que se vivía en palacio desde el principio del valimiento de Valenzuela:

En discordias, en tragedias
 todo el palacio se abraza,
 toda la corte se enciende,
 pues le sobra a mi furor
 y a mi indignación sangrienta
 ser de Rosolea patria.
 ¡Alerta, Palermo, alerta,
 que visibles e invisibles
 armas hoy te harán la guerra! (vv. 1590-8).⁵

Más adelante, el Demonio consigue crear una rivalidad entre los pretendientes de la santa que degenera en “parcialidades sangrientas/ de Eduardo y de Balduino” (vv. 2218-9), un hecho que podría compararse al conflicto que existía entre Carlos II y Juan José de Austria (O’Connor 2012, 79). Por fin, en la tercera jornada, el personaje del Demonio se introduce en la imaginación de la santa y le da la noticia de la muerte de su padre, Sinibaldo. Alegóricamente, la superación de este último obstáculo por parte de la santa parece corresponder a una demostración de la resiliencia de Mariana de Austria. La memoria que tiene Rosolea de su padre y de su patria está marcada por la nostalgia (vv. 2882-9), como podría haber sido el caso de Mariana, alejada de su hogar desde la adolescencia. Esta nostalgia, sin embargo, no consigue vencer a Rosolea, para quien “no es dolor, sino consuelo, / ver los peligros del golfo / desde la quietud del puerto” (vv. 3207-9) y para quien el “sentimiento justo / [del] padre” solo puede remediarse con la “meditación sagrada” (vv. 3210-4). Desde su viudedad en 1665, Mariana de Austria también se había refugiado en la religión como una

⁵ Es interesante la expresión “invisibles / armas” (v. 1597) como metáfora de la guerra de opinión que tanto daño hacía a la regencia, pero destaca todavía más el hecho de que todo el malestar en la corte se atribuya a un actor exterior, el Demonio —sea o no como personificación de Juan José de Austria—. Así interpretado, el pasaje constituiría una sutil cesión de responsabilidad por parte de Mariana de Austria en un conflicto cortesano cuya noticia ya debía de haber llegado a la calle.

manera de combatir las críticas —sobre su falta de honor, por ejemplo— y de asentar su legitimidad como gobernante (Oliván, “Gobierno” 31).

Aparte de las correspondencias biográficas, los indicios de un uso propagandístico de *La mejor flor de Sicilia* se encuentran en los símbolos empleados por Salazar para referirse a santa Rosalía, idénticos a aquellos que había usado, en otras ocasiones, para referirse a Mariana de Austria. La cuestión de la simbología en la obra dramática salazariana ha sido estudiada por Judith Farré en *Dramaturgia y espectáculo del elogio* (2003). Para Farré, los símbolos de Salazar no son de uso único, sino que conforman una tópica que tiene continuidad en todo el teatro del autor, y a la que denomina “dramaturgia del elogio” (260). El símbolo salazariano tiene una función encomiástica: sirve para exaltar, y también fijar en una cierta abstracción pictórica, la imagen de la persona poderosa a la que representa (Farré 2003, 263). Con la figura de Mariana de Austria en particular, Farré relaciona tres símbolos recurrentes: la Aurora, la Rosa y el Águila. La Aurora sirve, en general, para homenajear la belleza física de Mariana (Farré 2003, 267). Cuando aparece relacionada con el símbolo del Sol, se convierte en una exaltación del poder de la reina como regente y como madre, en una clara referencia a crianza del príncipe (Farré 2003, 270). La Rosa evoca, también, la belleza, aunque desde un punto de vista más moral, con matices de “pureza y nobleza” (Farré 273). En cuanto al Águila, sirve para enaltecer la genealogía de Mariana de Austria, en alusión a las águilas del escudo de armas de la casa de Habsburgo (Farré 2003, 274).

Los símbolos de la Aurora, la Rosa y el Águila son omnipresentes en *La mejor flor de Sicilia*. La Aurora y la Rosa son las temáticas del primer pasaje cantado de la comedia, y cumplen la función de exaltar la belleza de Rosolea mientras esta se arregla ante el tocador: “Aurora es tu hermosura / que dos Soles despierta” (vv. 47-8), “Eres purpúrea rosa / en nombre y en belleza” (vv. 55-6). En cuanto al Águila, su significado en la comedia es negativo, pero solo en apariencia: es parte de un escudo de armas invocado por el Genio Malo para convencer a la santa de decantarse por el deber político.

Durante la vida del personaje histórico de Rosalía Sinibaldi, Sicilia estaba gobernada por la dinastía de los normandos, cuyo escudo de armas, compuesto de cuadros blancos y rojos sobre fondo azul (Inveges 1651, 13), nada tenía que ver con los elementos del “blasón” del Genio Malo: “un cetro,” “una corona,” “dos aves” (vv. 275-86). Este último se acerca mucho más al escudo del virreinato de Sicilia en el período

de la dominación española, compuesto a su vez por el escudo de la corona de Aragón y el águila característica de la dinastía Hohenstauffer, que empezó a gobernar algunas décadas después de la muerte de santa Rosalía (Inveges 1651, 15). La imprecisión heráldica cometida por Salazar da pie a una lectura política: es posible que Salazar haya elegido este escudo anacrónico para ensalzar la monarquía hispánica y su extenso dominio, y sobre todo para poder relacionar genealógicamente a santa Rosalía con Mariana de Austria.

Aunque todavía falta indagar en la literatura hagiográfica en la que pudo basarse Salazar para escribir su versión de la vida de santa Rosalía, el excelente artículo de Esther Borrego (2006) que relaciona *La mejor flor de Sicilia* con la ópera sacra italiana *La colomba ferita* es ya un paso importante en cuanto al estudio hipotextual de la comedia. Borrego saca a la luz similitudes de naturaleza estructural —la ópera y la comedia tienen el mismo número de actos y la misma tipología de personajes—, simbólica —a la rosa salazariana equivale la paloma de Castaldo— y genérica: *La mejor flor de Sicilia* es sorprendentemente musical para ser una comedia hagiográfica (Borrego 2005, 319-21). Para nuestro propósito, es particularmente interesante el análisis comparativo de los *dramatis personae* de ambas obras, tal y como los contrapone el musicólogo Dinko Fabris (2016, 134-5). La diferencia más significativa es que Salazar haya decidido añadir, en su versión, un personaje con tanto peso dramático como Cirilo. De nuevo, el criterio parece propagandístico: detrás del ayo de Rosolea, a cuya caída en desgracia asistimos en la segunda jornada de la comedia, se podría encontrar retratado el maestro y aliado más fiel de Mariana de Austria, Juan Everardo Nithard.

Desde el principio de la comedia, Cirilo aparece caracterizado como un “gran maestro” a cuya “docta enseñanza” (vv. 485-486) debe Rosolea su discreción y espiritualidad. Cirilo es el único se ha “fijado seriamente en el carácter devoto de su discípula y su orientación hacia la soledad, donde puede profundizar su amor de Jesucristo” (O’Connor 2012, 73). Por esta razón, se convierte en el principal sospechoso de la huida de Rosolea (vv. 1732-47). Las acusaciones de los cortesanos contra Cirilo guardan un parecido notorio con aquellas que surgieron en contra de Nithard pocos años antes de su caída. Nithard también conocía a su discípula desde la infancia: había sido su confesor, y le había impartido una enseñanza religiosa estricta, impregnada de “los aires contrarreformistas y del fuerte espíritu jesuítico del momento” (Oliván 2006, 41). Cuando Mariana viajó a España para casarse con Felipe

IV, Nithard la acompañó y le proporcionó apoyo personal y espiritual durante sus años de adaptación a la corte madrileña (Oliván 2006, 93). Después del fallecimiento de Felipe IV, la influencia de Nithard sobre la regente le llevó a ocupar uno de los puestos más importantes de la Junta de Ministros: el de Inquisidor General. La decisión de Mariana de Austria fue mal recibida por la corte, y desencadenó una lucha de opinión y jurídica que desembocó en la destitución y destierro forzados de su confesor en 1669 (Ruiz Rodríguez 2011, 109).

Cirilo, el personaje de Salazar, también ve cómo su caída en desgracia se convierte en un destierro —en su caso, voluntario— de la corte y de las ambiciones mundanas. En un exquisito monólogo de lamentación, el personaje cobra una dimensión humana mientras defiende sus aportaciones políticas y su lealtad a una Rosolea muy representativa, ya, de la regente (vv. 1987-2039). Al final de la comedia, es Cirilo quien se encuentra con la santa moribunda, y se encarga de transmitir el relato al resto de los personajes y con ellos, a la posteridad (vv. 3546-3558).

Conclusiones

La comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia* fue estrenada en un corral de comedias de Madrid en 1671-1672, y más probablemente al inicio de la temporada teatral de 1672, aunque es posible que hubiera habido una representación anterior en Palermo (1667-1670). El tema excepcional de la comedia pudo habersele ocurrido a Salazar durante su estancia en Sicilia, y se origina, a la vez, en las fiestas anuales dedicadas a santa Rosalía en Palermo, y en la relación del dramaturgo con Ana Rosolea Fernández de la Cueva, hija del duque de Alburquerque. En su estreno madrileño, *La mejor flor de Sicilia* fue parte de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, a quien le interesaba ser comparada con santa Rosalía para proyectar una imagen de santidad, pero también, por contraste, de sacrificio político. Las correspondencias entre las vidas de ambas mujeres son notables, salvando la elección vital que condujo a Rosolea a la espiritualidad, y a Mariana al cumplimiento de sus obligaciones dinásticas y gubernamentales. El mensaje propagandístico más potente se encuentra, sin duda, aquí: la regente quería dejar claro que si gobernaba, no era por elección personal, sino por deber, y en detrimento de sus preferencias espirituales interiores. El texto de Salazar también hace patentes las correspondencias con algunas realidades políticas del momento, como la caída en desgracia del padre Nithard. Además, la propaganda de *La*

mejor flor de Sicilia se basa en un uso eficaz de la simbología, capaz de condensar en un puñado de metáforas los imaginarios siciliano y austriaco.

No es impensable que el público contemporáneo hubiera sido receptivo a la propaganda de *La mejor flor de Sicilia*, ya que conocía los entresijos de la corte gracias a la guerra panfletaria que había llegado a las calles de Madrid impulsada por la rivalidad entre la regente y Juan José de Austria. En todo caso, años después de su estreno, la comedia hagiográfica de Salazar pudo haber tenido alguna utilidad en el intento de beatificación de Mariana de Austria que lideró Carlos II a partir de 1696. La noche de la muerte de la reina madre, el 16 de mayo de 1696, hubo un eclipse lunar que dio pie a rumores sobre la santidad de Mariana. Los “milagros” vinieron a toda prisa: una monja carmelita se curó de un tumor al ponerse una prenda de la finada, un águila real sobrevoló la catedral de San Juan de Puerto Rico mientras se realizaban exequias fúnebres en honor de la reina, y el propio Carlos II descubrió en 1699, al ordenar que se abriera la caja de plomo donde reposaba su madre, que el cadáver de esta estaba en perfecto estado de conservación. La beatificación de Mariana de Austria fue uno más de los fracasos de Carlos II: dos años después de la muerte del monarca, el expediente de la reina fue cerrado y destinado al olvido (Gómez Vozmediano 2005, 569-71).

Obras citadas

- Amigo Vázquez, Lourdes. “La apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica. Fiestas por la canonización de San Fernando en Valladolid (1671).” *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Actas de las VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Vol. I. Ed. Francisco José Aranda Pérez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004: 189-205.
- Ares Montes, José. “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres.” *Revista de Filología Española*, 44. 3-4, (1961): 283-321.
- Becker, Danièle. “El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*.” *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Vol. III. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983: 1247-57.
- Borrego Gutiérrez, Esther. “La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española.” *Homenaje a Henri*

- Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media*. Ed. Marc Vitse. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2005: 311-25.
- Calascibetta, Emanuele. *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1668.
- Cascini, Giordano. *Di santa Rosalia vergine palermitana*. Palermo: Cirilli, 1651.
- Espinosa Martín, María del Carmen. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999.
- Fabris, Dinko. *Music in Seventeenth Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*. New York: Routledge, 2016.
- Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Formento, Juan. *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*. Palermo: Andrea Colicchia, 1663.
- Gómez Vozmediano, Miguel Fernando. "En olor a santidad. La fallida beatificación de la reina Mariana de Austria." *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de Junio de 2004)*. Vol. I. Eds. María Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005: 555-573.
- Inveges, Agostino. *Annali della felice città di Palermo. Parte terza*. Palermo: Pietro dell'Isola, 1651.
- López-Cordón, María Victoria. "Mujer, poder y apariencia, o las vicisitudes de una regencia." *Studia Historica: Historia Moderna*, 19 (1998): 49-66.
- Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo *et al.* *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturale e dell'identità siciliana, Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace," 2014.
- O'Connor, Thomas Austin. "On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study." *Hispanófila*, 67 (1979): 74-81.
- Oehrlein, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1992.
- Oliván Santaliestra, Laura. "Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII." Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

- . "Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria." *Historia y política*, 31 (2014): 21-48.
- Petrarca, Valerio. *Genesis di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalía a Palermo in età spagnola*. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2008.
- Ruiz Rodríguez, José Ignacio. "Juan Everardo Nithard, un jesuita al frente de la Monarquía Hispánica." *Reflexiones sobre poder, guerra y religión en la Historia de España*. Eds. Leandro Martínez Peñas y Manuela Fernández Rodríguez. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011: 75-110.
- Salazar y Torres, Agustín de. "La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea." *Parte 42 de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1676: 219-68.
- . *Cítara de Apolo*. Ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel. Tomo segundo. Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- . *Elegir al enemigo. La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*. Ed. Thomas A. O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2012.
- Sanz Ayán, Carmen. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- Shergold, N. D; Varey, J. E. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España. Fuentes para la historia del teatro en España, II*. Londres: Tamesis Books Limited, 1985.
- Varey, J. E; Shergold, N. D. *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Fuentes para la Historia del teatro en España, V*. Londres: Tamesis Books Limited, 1974.

Felipe IV y Carlos II en algunos autos de Calderón

JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA
CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES
DE LA RENAISSANCE-UNIVERSITÉ DE TOURS

Recibido: 17 de mayo de 2018

Aceptado: 9 de junio de 2018

Abstract: In this article I study how Philip IV and Charles II are represented in the sacramental plays of Calderón. More concretely I study how Calderón devotes to Philip IV some allegorical works during a long period of time (since 1634 to 1679). Regarding Charles II, I point out how difficult is for Calderón to praise him, mostly because of the new historical contexts and the Calderonian “desengaño.”

Key words: Calderón de la Barca, sacramental plays, Philip IV, Charles II.

Resumen: En este artículo se estudia la representación de Felipe IV y Carlos II en los autos sacramentales de Calderón. Más concretamente, se advierte cómo Calderón le dedica a Felipe IV obras alegóricas durante un largo lapso de tiempo, desde 1634, hasta después de su muerte, en 1679; por lo que a Carlos II se refiere, advierte la dificultad de Calderón en prodigarle alabanzas, tanto por el mudado contexto histórico, así como por el más que probable desengaño calderoniano.

Palabras clave: Calderón de la Barca, auto sacramental, Felipe IV, Carlos II.

Si ya en el siglo XVI aparece en algunos de lo que se ha dado en llamar autos de circunstancias el encomio de la figura del rey como defensor de la religión y de España como baluarte de la fe, es sin duda en el XVII cuando se perfeccionan las piezas escritas a mayor gloria de la entera dinastía de los Habsburgo, de la cual se destaca su particular devoción a la eucaristía, como se ve ya en *La casa de Austria*, atribuida a Mira de Amescua,¹ gran impulsor con *La jura del príncipe* de este tipo de obras que Calderón perfeccionará.

Nos detendremos no solo en analizar la presencia del monarca y los rasgos que lo definen, sino también en su ausencia, que es de lo más significativa en dos ejemplos calderonianos: *El socorro general* y *El cordero de Isaías*.

En 1634 estrena Calderón *El nuevo palacio del Retiro*, obra que a pesar de sus debilidades ha recibido bastante atención debido a su carácter político.² Como su propio nombre lo indica, el auto celebra la inauguración del polémico palacio celebrada el año anterior en medio de bastante descontento por parte de la población y de los grandes (Brown y Elliott 1981, 34-35, y Elliott 1990, 240-250).

El Hombre presenta al Rey con palabras que recuerdan a Mira, aunque no tengan por qué provenir de este dramaturgo ya que eran utilizadas desde la década anterior: se da la misma etimología del nombre Philipo (“domador de fieras”), es cuarto planeta y viene del austro (vv. 197-217).³ No hay confusión posible sobre su identidad y ese Rey posee el mismo carácter guerrero que el de *La jura del Príncipe*: se le llama “coronado Sabaoth” y se le ha visto “los ejércitos vencer” (vv. 335-336).⁴ Se le identifica, pues, con el poderoso y bélico Dios del Antiguo Testamento; no obstante, la acción nada tiene de guerrera: el Rey presidirá las audiencias del viernes y participará en un juego de sortija a lo divino. De hecho, desde el comienzo la alegoría apunta al Hijo en edad adulta: el Rey celebra nuevas nupcias, ya que habiendo roto la anterior unión con la Sinagoga está casado con la Ley de Gracia-Isabel de Borbón (vv. 193-195 y 225-234), boda que en el plano místico equivale a la de Jesús y la Iglesia. Todo ello es posible por la teoría de

¹ Mira de Amescua, 2007, 821-857.

² Una de las primeras en llamar la atención sobre él fue Pollin (1973). En su introducción a la edición de la pieza, por la que cito, Paterson hace un estudio completo de las circunstancias: Calderón 1998.

³ Véase Rull 1983. El juego de palabras entre viento austro y casa de Austria aparece ya antes. Cf. Mira de Amescua 1972, v. 10.

⁴ Cf. Mira, 1972: v. 344.

los dos cuerpos del rey, de escaso vuelo teórico en España, pero muy utilizada en nuestro teatro (Garrot Zambrana 2010, 433-444).⁵

Ahora bien, la asociación crística culmina en el mencionado juego de sortija en donde no sabemos si se ensalza más a Felipe IV o a su valido (Pulido Serrano 1992 y 2001 y Garrot Zambrana 2013a, 286-291). Ambos salen a escena a la par vestidos de encarnado (1194+). Astutamente justifica don Pedro la igualación: son las dos naturalezas del Mesías, que hacen que no se pueda prácticamente distinguir a Dios del Hombre. En este momento se ha perdido por completo la connotación guerrera del Dios de Sabaoth: el Rey viene en son de paz (vv. 1211-1220) y dispuesto a dar su vida. Constatamos, además, que el color encarnado remite ante todo a la sangre del sacrificio. Para mejor mostrar el misterio, Calderón saca todo el partido posible a la tramoya, jugando con sucesivas sustituciones de una sagrada forma por el cuerpo del Rey y viceversa, hasta que al final, tras plasmarse la transubstanciación, pasamos al sacrificio en la cruz (1449+). Estamos ante lo que puede calificarse de Rey sacrificial, siguiendo la *imitatio Christi* (Garrot Zambrana 2010), pero sucede que en el plano histórico no se ve muy bien a qué motivo obedece el sacrificio del Rey, salvo que sobreentendamos que se trata de la siempre difícil gobernación del imperio. Ese asidero existe en otros autos cuyo contexto permitiría sin dificultad establecer paralelismos con la crucifixión en el Gólgota: de hecho poco después se daría esa posibilidad con la guerra de Cataluña.

En 1644 se representó en Toledo *El socorro general*, de Calderón,⁶ y en Madrid, *El reino en cortes y rey en campaña*, de Antonio Coello (Garrot Zambrana 2004, 110-112). Ambas obras se refieren a ese conflicto y son posteriores a la caída de Olivares y al nuevo rumbo que toma la política de Felipe IV con respecto al Principado. La pieza toledana alegoriza el sitio de Tarragona por los franceses, que se acabó resolviendo cuando las galeras españolas rompieron el bloqueo a que estaba sometida la plaza. En las operaciones no participó directamente el rey, pero sabemos su empeño por asistir personalmente a la campaña (Elliott 1990, 603) y por ello sorprende que en vez de un Rey belicoso, asociado al Dios de Sabaoth, nos encontremos ante una referencia mínima rubricada por el hecho de que la nave del Mercader, que

⁵ Ha estudiado el uso de esta teoría Greer 1992. Véase asimismo Lisón 1991.

⁶ Se ha querido ver en otros dos autos de Calderón un trasfondo histórico: *El divino cazador* (Greer 1997) y *Lo que va del hombre a Dios*, pero el nexo es extremadamente tenue (Sáez 2012 123-129) y las implicaciones políticas que ve Greer en el primero, muy discutibles (Garrot Zambrana 2013a, 255-256). Utilizo la edición de Arellano, Calderón 2001.

combatirá con la de la Herejía, está pilotada por san Pedro y nada en ella remite a España (1529+). Nada se indica de la presencia del monarca en el frente aragonés, ni del cariz favorable para las tropas comandadas por don Felipe de Silva que toma la contienda: es aquí donde se echa en falta la presencia de Felipe IV en la cruz. Ese silencio solo puede ser consciente y nos obliga a pensar en cierto distanciamiento por no decir muda crítica con respecto a los nuevos rumbos de la política filipina (Garrot Zambrana 2000 y 2002).⁷

En 1648 se celebraron las bodas de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria y Calderón escribió *La segunda esposa*, cuyo título habla por sí solo, que posteriormente refundiría en *Triunfar muriendo*.⁸ Nos ocuparemos de esta segunda versión más completa.

El Rey pregunta “de qué una gran monarquía / consta desde el primer día / que se funda” (vv. 43-45): la respuesta del Bautismo indica ya la preocupación por los nacimientos (vv. 48-53), y por el crecimiento de los hijos pues es necesario “a perfecta edad crecer / y ser hombre el que es infante” (vv. 61-62). Poco después se precisa con más claridad aún la gran preocupación tras la muerte de Baltasar Carlos, según lo expresa el Matrimonio: “Monarquías que se heredan / de una en otra sucesión / las más asentadas son” (vv. 112-114). Esto, unido a la viudez del Rey, obliga a una boda (vv. 148-149), cuya novia será su propia sobrina, Mariana.

El Esposo acepta esa “razón de estado” (v. 178), y envía al Matrimonio a buscar a la joven. Se nos dan algunos detalles sobre aquel. Es “del austro el Rey soberano” (v. 516); se identifica con el “León / coronado de Judá” (vv. 526-527), y en su alcázar hay “blasones / de castillos y leones” (vv. 533-534). No cabe la menor duda sobre su identidad, ya que se le nombra explícitamente recurriendo a la falsa etimología de Filipo que ya se encontraba en Mira (Mira de Amescua, 1972: vv. 344-347): “Si es león, ¿no consideras / que ya su nombre anticipo, / en sus señas, pues Filipo / es ser domador de fieras?” (vv. 536-539).

El león, a pesar de ser “Rey del Austro,” ha firmado una paz con el Norte (vv. 546-547: probablemente la paz de Westfalia) y se casa con “el águila imperial” que viene de Alemania (vv. 559-560). Esa boda debe ayudar a reducir a los “rebeldes” (vv. 550-551). Por último, el

⁷ No puede haber mayor contraste con el auto de Coello, en donde el Rey se convierte en protagonista absoluto y ofrece su vida por el Reino (Garrot Zambrana 2004).

⁸ Véase la introducción de García Ruiz a Calderón 1992, 9-67.

Placer va a invitar a un convite a todo el género humano (vv. 572-575). Este se encuentra en gran peligro, por lo que se invoca al Rey. Primero como “Rey y Señor,” luego como “Monarca invicto,” “León cordero” y “Padre y Rey” vv. 1154-1156. Atiende cuando el Orden Sacerdotal lo llama “Hombre y Dios” (vv. 1215-1219).

El Esposo sale y asumirá su naturaleza humana muriendo a su vez. Importa ver hasta qué punto en ese sacrificio se trasluce el plano histórico y la figura de Felipe IV. Debemos confesar que en un principio, si lo hace es de manera tenue (vv. 1255-1260).

Pero luego el contexto de guerras en la península se precisa. En efecto, se prepara la batalla entre la Muerte, que auxilia a los contrarios del Rey (vv. 1317-1319), y este, el cual parte al combate y anima a que quien lo siga se ciña “altivo / la cruz de su espada bien / como yo la mía me ciño,” (vv. 1331-1333). Y el Placer explica para mejor comprensión del público el sentido de la alegoría (vv. 1341-1350), en donde se refiere sin duda alguna a los conflictos de Portugal y de Cataluña, con lo que de algún modo se corrige la falta de presencia que apuntamos en *El socorro general*. Debemos subrayar que si bien esa suerte de rehabilitación coincide con la ausencia de Felipe IV del frente durante la victoriosa campaña catalana de 1647, la imagen del monarca, muy deteriorada en 1643-1644, se había recuperado bastante en el momento de los esponsales (Stradling 1989, 321 y 336-337).

Por último, hay una hábil utilización del decorado para impresionar al espectador: vemos un carro en donde viene el Rey “sentado en un trono,” mientras que en otro aparece la nave, que es a un tiempo, nave de la Iglesia y nave en la que llega a España la esposa. Este juego con las imágenes se refuerza con los otros dos carros: en uno de ellos se ve “un león en pie sobre un altar, el cual, abriéndose en dos mitades, tiene dentro un cordero” (acotación al v. 1689), esto es las dos figuras crísticas que se corresponden con otras tantas cualidades del príncipe, que como el Mesías reúne “poder y benignidad” (v. 1729). Esa misma mezcla se observa en lo que concierne a la esposa pues en el último carro “vese en él una águila imperial que abriéndose en dos mitades tiene dentro una paloma” (1695+).⁹ Es indudable la magnificencia con que aparecen ambos contrayentes, ambas casas reales y la sensación de poder que se desprende de las imágenes fastuosas desplegadas en los carros, lo cual puede hacer que la benignidad no quepa interpretarla

⁹ García Ruiz explica cumplidamente el sentido de todas esas imágenes en sus notas al texto. A ellas remito para más pormenores. El águila imperial se refiere evidentemente a Mariana y la paloma a la esposa del *Cantar de los cantares*.

como debilidad o impotencia ante el enemigo al que por otro lado se estaba venciendo brillantemente.

Hay que esperar a otra boda para ver de nuevo en escena al Rey planeta, en este caso la de su hija María Teresa con Luis XIV. Junto con ello se alegoriza la Paz de los Pirineos, que pone término en la obra no solo a la guerra de Cataluña, único conflicto mencionado, sino a una animadversión entre dos pueblos destinados a entenderse desde la fundación de sus respectivas monarquías, representadas por Clodoveo y Rodolfo de Austria respectivamente, lo que se consigue a pesar de los esfuerzos de la Discordia,¹⁰ asociada a su vez con la Sinagoga y con Cataluña (Garrot Zambrana 2002, 786-787). Al final triunfará la Paz, siguiendo la voz de sus respectivos pueblos (vv. 1149-1154; 1335-1336), con lo cual se firma el tratado y se celebra la boda entre la Infanta (la infanta María Teresa) y el Rey de la Ley Natural (Luis XIV), destacándose el relevante papel desempeñado en todo ello por los Brazos Seglar y Eclesiástico, que en el plano histórico son los dos validos: Haro y Mazarino, siempre ocupados en los negocios de estado (v. 1659).

Un asunto así exige habilidad a la hora de presentar todo lo que se refiere a un presente poco grato para la monarquía hispánica obligada a aceptar un tratado adverso y una boda no deseada que ratifican su pérdida de rango (Devèze 1971, 510-519. Otra visión en Stradling 1989, 408-417).

De la indumentaria de Felipe IV nada se sabe, al contrario de lo que ocurre con la de Luis XIV “vestido de francés” (v. 979+), por lo que habrá que suponer que viste a la española sin ninguna señal de divinidad (al igual que en *Triunfar muriendo*). Los descendientes de Rodolfo, por encima de cualquier otro título, ostentan el de católicos (vv. 205-211), pero con Felipe IV en particular se nos da la ya conocida etimología griega del nombre: lidiador (vv. 522-523 y 668-669), que parece convenir perfectamente a un rey “siempre invicto y siempre excelso” (v. 522), de quien se subraya su poder: “por cuyos imperios yerra / el sol” (vv. 929-930). Se hace difícil de creer que ningún cortesano pudiera escuchar esos versos sin cierta incredulidad o tristeza a tenor del contexto. Sea como fuere, cuando queda asentado que no hay ninguna debilidad por parte española, se puede dar entrada al deseo de paz y señalar que el Rey católico es “padre y amigo fiel” del Rey francés (v. 1890).

¹⁰ Para un estudio más detallado remito a la “Introducción” de Roncero a Calderón 2007, edición por la que cito, y a Garrot Zambrana 1992, 465-477.

La magnificencia del decorado se despliega en varias ocasiones, con la presencia de suntuosos carros: el de la Paz (1469+), el de la nave en que aparece el Rey de la Ley Natural y la Gracia y el carro triunfante en donde van la Esposa y su padre (1811+).

Según se indicó, también se destaca el papel desempeñado por ambos ministros, que negocian en el cuarto carro y a quienes se ve al final como sustentadores de un universo dominado por la fe católica (1845+). Estamos lejos de *El nuevo palacio del Retiro* y su asombroso encomio del privado, pero merece la pena indicar la reaparición de esa figura en una obra alegórica. Conviene detenerse en un aspecto del válido español, don Luis de Haro (vv. 665-668), porque sale a escena asociado con la Inquisición gracias a la cruz verde que lleva en el pecho (v. 514+ y explicación en vv. 542-544): de nuevo se realza la indisociable unión entre el Santo Oficio y el trono.

En resumen, resalta el equilibrio entre las cualidades temporales del soberano y su profundo carácter religioso, todo ello envuelto en un aparato escenográfico que tendría que subrayar el poderío de la Monarquía española.

Felipe IV reaparece, ya muerto y reinando su hijo, en una enumeración de *El segundo blasón del Austria*, de 1679 (Calderón 1997), pieza que retoma la leyenda sobre el fundador de la casa de Austria, escenificada brevemente en *El lirio y la azucena*, y en torno a la cual había girado *La casa de Austria* de Mira.

Hacia el final del auto, habrá una apariencia con los retratos de miembros de la casa de Austria,¹¹ entre ellos los de los monarcas hispanos de esa dinastía, de quienes se hace el elogio, pero de manera bastante desigual en cuanto a lo que se enaltece. Si en Carlos I, en particular, y en Felipe II, encontramos alabanzas encendidas de los soberanos por su ardor bélico en el caso del primero (vv. 1594-1597) o por sus cualidades intelectuales, el segundo, a quien se compara con Salomón (vv. 1601-1605), ese tono admirativo cambia y los encomios pierden valor. Felipe III será recordado por su piedad que lo llevará a expulsar a los moriscos (vv. 1606-1615); de Felipe IV se señala asimismo la piedad, y su devoción a la eucaristía (vv. 1621-1627). Comprobamos así que el abanico de cualidades presentado en *El lirio y la azucena*, queda reducido a aquella implícita en un Habsburgo

¹¹ Se desprende del diálogo al no haber ninguna acotación externa: “ÁNGEL ¿Tú que miras en su centro? / ÁSPID Un árbol de cuyas ramas / son los frutos y las flores / augustas coronas varias” (vv. 1572-1575), recurso utilizado en *La jura del príncipe* (Mira de Amescua 1972, 1223+).

español y en nada puede compararse a los éxitos del emperador con las armas o a la gran inteligencia de su hijo. De Carlos II poco se podía decir en 1679 y sin duda para evitar caer en la reiteración de la piedad religiosa consustancial a la dinastía, Calderón recurre a una diestra estratagema: oportunamente Federico interrumpe la enumeración (v. 1639). Desde luego, el contexto histórico era poco propicio para la exaltación: se acaba de firmar una paz, la de Nimega, en 1678, muy desfavorable para España y “a partir de 1677 Castilla cayó en la más profunda crisis económica del siglo XVII, tal vez incluso de toda su historia” (Lynch 1993, 329-330).

Hemos de reconocer que Felipe IV queda bastante deslucido si pensamos en obras precedentes que ya hemos estudiado en donde era protagonista y recibía los adjetivos de el Grande o de rey planeta, amén de gloriosas etimologías. En cuanto a su hijo, no es arriesgado afirmar que ofrecía poco apoyo incluso para un poeta cortesano tan curtido en el oficio como don Pedro. Y las dos últimas obras que consideraremos lo confirman.

El Indulto general recuerda *Triunfar muriendo* por su tema, en este caso las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleans, que llevaban negociándose tiempo, ya que a pesar de la juventud del soberano había urgencia por asegurarse un heredero para la corona. La pareja se casó en noviembre de 1679;¹² el título no remite al matrimonio, sino al indulto que con ese motivo se promulgó en enero de 1680, haciéndose alusión a un tercer acontecimiento histórico, el auto de fe celebrado el 30 de junio de 1680 y que se llevaría a escena al año siguiente en *El cordero de Isaías* (introducción de Arellano y Escudero a Calderón 1996b, 12-15). Ante la imposibilidad de referirse a la potencia española, el diálogo destaca tanto por su tono poco grandilocuente como por olvidarse del imperio para centrarse exclusivamente en aspectos que cabe calificar de política interna: la boda, el indulto, que da pie a la alegoría, más la referencia al auto de fe.

El género humano está preso en la cárcel del pecado (vv. 25-27), de la que es alcaide el Mundo (v. 49). Teme que Dios cumpla la promesa profetizada por Habacuc, esto es, la llegada de un rey que, según el socorrido juego de palabras, vendrá del Austro para redimir a la humanidad (vv. 122-125). El enlace entre los dos planos, alegórico

¹² Para todo lo referente a la elección de la esposa y lo que se esperaba del matrimonio, véase Maura Gamazo, 1990: 219-255. Sobre María Luisa puede leerse también Lobato 2007. Por otra parte, al ser el enlace con una princesa francesa el auto debe cotejarse con *El nuevo palacio del Retiro* y con *El lirio y la azucena* (Garrot Zambrana 2103b, 33-34). Cito por Calderón 1996b.

e histórico, comienza a trabarse: ese “rey tan excelso” (v. 141) enviará al Real Consejo en visita general a la prisión (vv. 145-146). La Culpa le pide al mundo una lista de encausados: se trata de figuras bíblicas, que van apareciendo en los distintos carros hasta que la Culpa divisa un cuarto todavía sin labrar que debe reedificar un “deseado Príncipe excelso” (v. 439), que a dos luces significa Cristo y Carlos II.¹³

Las peticiones de los condenados al final son oídas y “salen el PRÍNCIPE, mirando un retrato, la JUSTICIA, dama, con espada, y la MISERICORDIA, con un ramo de oliva” (647+).¹⁴ Nada se nos indica sobre la indumentaria de los personajes, concretamente la del Príncipe, aunque no es en sí algo extraordinario, pues lo mismo ocurrió en *Triunfar muriendo* y en *El lirio y la azucena*, pero esa ausencia sugiere que su atuendo no tenía nada de particular que lo identificara con Dios; queda por aclarar cómo se mostraba visualmente su realeza. Hay otra coincidencia con el primero de los autos: la insistencia en el creced y multiplicaos, con muy breves variaciones;¹⁵ pues se repiten versos enteros, que muestran bien a las claras la necesidad de asegurarse un heredero tanto como el que don Pedro redactaba con el primer texto a la vista.¹⁶ El Príncipe está de acuerdo y ha pensado ya en una esposa: María, libre de culpa.¹⁷ Se insistirá más tarde en esa misma idea de “una prole sucesiva” (v. 833) fruto de la unión.

Un pasaje que llama la atención si pensamos en los entresijos de la política hispana: “JUSTICIA ¿Pues hubo dificultad / en que la elegida fuese? / PRÍNCIPE No, que yo quise que hubiese / mérito en su voluntad, / resignada en la verdad /de mi amor” (vv. 778-783).

Se puede leer ahí una alusión a las divergencias sobre con quién casar al rey de España, si con una princesa austriaca, según lo deseaba su madre, o con una princesa francesa, tal como acabó sucediendo, entre otras posibilidades (Maura Gamazo 1990 219-226).

¹³ En su nota al v. 439 Arellano y Escudero explican la alusión a Cristo apoyándose en distintos testimonios, pero príncipe y deseado también convienen perfectamente a Carlos II. La asociación con el Habsburgo interviene en varios lugares, por ejemplo en los vv. 1055-1056: “expli-carlos [sic] / segundo y deseado ha oído,” pero aparece clara desde el principio.

¹⁴ Para el simbolismo de la espada, bien conocido, y de la oliva, véase la extensa nota de los editores al v. 647.

¹⁵ Véase la nota a los vv. 680-682 de Arellano y Escudero (Calderón 1996b).

¹⁶ Como *Triunfar muriendo* no se imprimió en la primera parte de sus autos, debió tratarse de un manuscrito que quizá tuviera en previsión de sacar a la luz una segunda parte.

¹⁷ Hay un ingenioso entramado alegórico: en el plano histórico, María, es María de Orleans, en el alegórico: la Virgen y la Iglesia. Véase sobre este aspecto las notas de Arellano y Escudero y su Introducción (Calderón 1996b).

Pero lo que nos interesa ante todo es analizar los atributos de Carlos II y debemos reconocer que son escasos. Del mismo modo, el encuentro entre los esposos resalta por su modestia, lo cual, bien es cierto, se corresponde con la realidad. Dicho encuentro se produjo en Quintanapalla, aunque su nombre no se menciona explícitamente.¹⁸ Además, Calderón renuncia a describir la entrada en Madrid, en donde sin duda hubo más fasto, dejando el relato a otros (vv. 1754-1755). Pero volviendo a la presentación del Príncipe en el plano histórico, sorprende su parquedad, pues sus cualidades se reducen al adjetivo “deseado,” que se le adjudica varias veces (vv. 439, 1056, 1099), y a su excelsitud (v. 141), término vago donde los haya a la hora de caracterizar al personaje. Se indica asimismo que va coronado de laurel (v. 1003), mientras que María lo será de oliva. Es curioso que ese laurel haya aparecido ya cuando se menciona la idea del matrimonio, pero en ese momento no lo lleva el Príncipe sino la “unión de fieles”, que será numerosa gracias a la unión de Cristo y la Iglesia (vv. 755-766). Lo que queda claro es que en ningún momento se alude al poderío de Carlos ni mucho menos a victorias militares de las que poco podía vanagloriarse, directa o indirectamente, el pobre monarca español. El hecho admirable que se adjudica es, el plano histórico, ese indulto de presos, lo cual dista mucho de constituir una hazaña de gran empuje, aunque suponga uno de los pilares del edificio alegórico. Se destaca por lo tanto el carácter misericordioso del soberano, que desoyendo a la Justicia presta oído a las peticiones de los presos, a los cuales se une la Esposa, enternecida por el clamor de los castigados (v. 1214),¹⁹ y se inclina por la Misericordia, siendo ambas, Justicia y Misericordia, “los polos entrambas / de la nueva monarquía / que en nuestros hombros descansa” (vv. 1241-1243).

Subrayemos que con respecto a *Triunfar muriendo*, no hay ninguna exaltación de los escudos de las familias reales ni sacrificio crístico: también se ha prescindido de la magnificencia del decorado de *El lirio y la azucena*, con lo que se subraya la modestia del encomio cortesano, paralelo a la escasa relevancia del referente histórico, tan desmedrado, del cual se espera, además de esa misericordia concreta, únicamente que asegure la sucesión de la dinastía, que cumpla al menos con su

¹⁸ Los vv. 1089-1095, aluden a ello aunque sin mencionar explícitamente el nombre de la aldea que está a la entrada de Burgos. La boda tenía que haberse celebrado en esa ciudad, pero no pudo ser así por distintos motivos (Maura Gamazo 1990, 252-254).

¹⁹ La Esposa actúa como intercesora (v. 1239), papel que desempeña la virgen María, con la cual se la asocia.

misión de rey genitor, algo que también se le pide a la Esposa (vv. 1732-1733). Ese aspecto se convierte casi en una obsesión, porque aparece en el auto siguiente, en donde Carlos II está completamente ausente, pero no la preocupación por el heredero.

En efecto, *El cordero de Isaías* (Calderó, 1996a) trata del auto de fe que se estaba fraguando cuando se escribía *El indulto general* y al que se alude brevemente. En la realidad histórica el protagonista fue Carlos II, en la obra alegórica, su esposa (Garrot Zambrana 2013b, 34-35), quedando el pobre marido reducido a dos versos: un “católico Monarca / segunda luz de los cielos” (v. 2167- 2168). Ya se han estudiado las razones de ese cambio, y el premio que la reina obtiene por jurar en el auto de fe (Garrot Zambrana 2013b, 36-37): la concesión de una numerosa prole que ansiosamente espera toda España (vv. 2255-2272), pero ello se hace privando a Carlos II del protagonismo que hubiera podido presentarlo ante el público madrileño, si no como un león, al menos como un esforzado defensor de la fe.

En conclusión, del análisis de todos estos autos se desprende una apreciable erosión de la imagen del rey a medida que pasan los años, a pesar de los límites que a la hora de exponer críticas o reticencias incluso veladas plantea el teatro cortesano, pensado para el ditirambo, por no hablar de obvias intervenciones de la censura. Aunque en el caso de Felipe IV el proceso tiene sus altibajos y todavía en 1660 aparece con toda majestad. El contexto histórico y la reflexión imponen con todo ciertos límites y en *El segundo blasón del Austria*, ya vimos a qué queda reducida la figura de Felipe el Grande: a la de un rey piadoso. Mucho peor suerte le cupo a su hijo, que empieza donde su padre acabó, esto es, en la devoción a la eucaristía, en la alianza con la religión, sin que ninguna otra cualidad, ni grandeza, ni bravura, ni sacrificio haya podido atribuírsele. El contexto histórico desolador, la reflexión del escritor a las puertas de la muerte han impedido mayor ditirambo.

Obras citadas

- Brown, Jonathan. y Elliott, John H. *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1981.
- Calderón de la Barca. Pedro. *El cordero de Isaías*. Ed. María del Carmen Pinillos. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996a.
- . *El indulto general*. Ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra, 1996b.
- . *El lirio y la azucena*. Ed. Victoriano Roncero. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
- . *El nuevo palacio del Retiro*. Ed. Alan K. G. Paterson. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- . *El segundo blasón del Austria*. Ed. Ignacio Arellano, Angel L. Cilveti y María del Carmen Pinillos. Kassel / Pamplona, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- . *El socorro general*. Ed. Ignacio Arellano, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- . *Triunfar muriendo*, en *La segunda esposa y Triunfar muriendo*. Ed. Víctor García Ruíz, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992: 185-235.
- Coello, Antonio. *El Reyno en cortes y Rey en campaña*. Ed. de Juan Carlos Garrot Zambrana (con una loa y un entremés), inédito presentado en la Habilitación para cátedras defendida en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle en 2004.
- Devèze, Michel. *L'Espagne de Philippe IV*. Paris: SEDES, 1971.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Garrot Zambrana. Juan Carlos. *Le thème juif et "converso" dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón (fin XV^e siècle-XVII^e siècle)*, tesis defendida en 1992 en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.
- . "Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón." *Calderón 2000 (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002: 775-790.
- . "Eucaristía y poder: el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales." *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16 (2010): 425-439.
- . *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, Turnhout, Brepols, 2013a.

- . "Calderón en tiempos de Carlos II: el poeta cortesano ante el poder político." *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*. Eds. Jesús M. Usunáriz y Edwin Williamson. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013b: 25-41.
- Greer, Margaret. "Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*." *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU: 975-984.
- . "Cazadores divinos, demoníacos y reales en los autos de Calderón de la Barca." *Divinas y humanas letras*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997: 217-244.
- Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Lobato, María Luisa. "Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)." *Teatro y poder en la época de Carlos II*. Ed. Judith Farré Vidal, Madrid: Iberoamericana, 2007: 13-44.
- Lynch, John. *Los Austrias (1598-1700)*, *Historia de España*. Vol. XI. Barcelona: Crítica: 1993.
- Mira de Amescua, Antonio. *La casa de Austria*. Ed. Agustín de la Granja. Antonio Mira de Amescua *Teatro Completo. Autos sacramentales*. Vol. VII. Dir. Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 2007: 821-857.
- . *La mesonera del cielo. La jura del Príncipe*. Ed. José María Bella, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Maura Gamazo, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid: Aguilar, 1990.
- Pulido Serrano, Juan Ignacio. "Calderón y Olivares: dependencia y antisemitismo en el barroco." *Manuscripts*, 10 (1992): 183-216.
- . "Calderón versus Quevedo: propaganda y lucha política en la Corte de Felipe IV." Vol. II. *Calderón de la Barca y la España del barroco*. Eds. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer Cebrià. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001: pp. 747-766.
- Rull, Enrique. "Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón." Vol. II. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983: 759-767.
- Sáez, Adrián. "Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo." *Theatralia*. 14 (2011): 119-145.

Sanabre, José. *La acción de Francia en Cataluña*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1958.

Stradling, Robert A. *Felipe IV y el gobierno de España*. Madrid: Cátedra, 1989.

**Sobre una comedia
para modelo de gobierno de Felipe III:
*La conquista de Orán*¹**

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 29 de julio de 2018

Abstract: The Duke of Lerma mainly through theatre designed a cultural program that supported the political objectives that he pursued as valid for Felipe III. Through the analysis of *La conquista de Orán* by Luis Velez de Guevara, I demonstrate that the Catholic Monarchs served as an example of the “golden age.”

Key words: Oran, Duke of Lerma, historical theater, *La conquista de Orán*, Felipe III.

Resumen: El duque de Lerma diseñó principalmente a través del teatro un programa cultural que sustentaba los objetivos políticos que perseguía como valido de Felipe III. A través del análisis de *La conquista de Orán*, de Luis Vélez de Guevara, se demostrará que la “edad dorada” elegida para que sirviese de ejemplo fue el reinado de los Reyes Católicos.

Palabras clave: Orán, duque de Lerma, teatro histórico, *La conquista de Orán*, Felipe III.

¹ Este trabajo ha sido parcialmente financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Proyecto I+D Excelencia (FFI2015-65197-C3-3-P), por UNIR Research (PPI 4 2017-2019) y por la Comunidad de Madrid y Fondo Social Europeo (S2015/HUM-3366).

1. Introducción. Contexto literario

Esta comedia de materia histórica no ha recibido apenas atención por parte de la crítica: el estudio de Spencer y Schevill (1937, 171-175) que sirve de catálogo a la obra completa de Luis Vélez le dedica una entrada, pero las bibliografías de Hauer y González no recogen ningún otro estudio dedicado a la pieza. Tampoco ha sido editada modernamente así que para su estudio hemos utilizado el texto de la *Parte 35 Nuevas Escogidas* (Madrid, L. A. de Bedmar - A. de la Fuente, 1670, ff. 42-66; Madrid, Biblioteca Nacional de España -BNE-, T-i-16, T-i-119 y T-i-146-26), por la que citamos, y la suelta de la Biblioteca Menéndez Pelayo (S. l., s. i., s. a., 14 h. Santander, BMP, 32981). Está compilada también en una edición distinta de la *Parte 35 Nuevas Escogidas* (ídem, 1671; Madrid, BNE, R-22688; Barcelona, Biblioteca del Institut de Teatre, 58657-58688). En relación al título, Cejador y Frauca (1916, 223) menciona esta pieza como *La conquista de Orán o el gran cardenal de España*, impresa en la *Parte 35*. Pero en este volumen no aparece así titulado y ese nombre crea confusión porque existe una obra escrita por Diamante conocida como *El gran cardenal de España Fr. Francisco Ximénez de Cisneros*, que es la segunda parte del auto *Fray Francisco Jiménez de Cisneros*, que escribieron Pedro Francisco Lanini y Sagredo y el mismo Diamante. La comedia de Vélez pudo haber influido en este auto estrenado el 9 de agosto de 1677 (Spencer y Schevill 1937, 175).

Dada su dificultad de acceso, se ofrece un breve resumen de su argumento que servirá para comprender las posteriores referencias. La acción dramática arranca con la llegada a la Corte del marqués de Zenete, que lleva una temporada larga en Andalucía. A continuación llega también a la Corte fray Francisco Jiménez de Cisneros, que viene para convertirse en confesor de la reina, a pesar de las quejas del franciscano, que no gusta del ambiente cortesano. Comienza la segunda jornada con los intentos de convencer a Cisneros de que acepte las dignidades que se le ofrecen, pero este responde continuando con su tarea de barrer. Cuando la reina le anuncia que es el nuevo arzobispo de Toledo, su reacción es huir rápidamente de Palacio, aunque finalmente tendrá que aceptar dicha mitra. La tercera jornada se centra en la conquista de Orán, cuyo ejército es capitaneado por Cisneros. La batalla comienza y el ejército cristiano obtiene, gracias a la oración de Cisneros, la prolongación del día necesaria para conseguir una victoria total. Cisneros es nombrado segundo Josué por el milagro del sol y se bautizan muchos habitantes de Orán.

La conquista de Orán está relacionada con otras obras de Luis Vélez por la localización del espacio dramático mediterráneo y por la lucha en torno a enclaves de la costa norteafricana. En este grupo se encuentran *El cerco del Peñón de Vélez*, *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *El asombro de Turquía y valiente toledano*, *Correr por amor fortuna*, *El águila del agua* y *El rey don Sebastián*. Además hay concomitancias con *Si el caballo vos han muerto* y con *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, *Marqués de Cañete* por el objetivo genealógico de la obra: en ambas se enaltece a Mendoza, antecesores de la esposa de don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña, protector de Luis Vélez (Hernández-Chioldes 1981, 350). Y, por último, se puede añadir a la lista de doce obras que relaciona Peale (2007, 151) como comedias de privanza escritas por el ecijano: *A lo que obliga el ser rey*, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, *El conde don Sancho Niño*, *Don Pedro Miago*, *El espejo del mundo*, *El gran Jorge Castrioto*, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, *El príncipe Escanderbey*, *El príncipe esclavo*, *El rey naciendo mujer*, *Si el caballo vos han muerto* y *También tiene el sol menguante*, esta última escrita en colaboración con Francisco de Rojas Zorrilla.

La conquista de Orán fue incluida por Cotarelo (1917, 442-443) en la lista de las piezas que son imitaciones y refundiciones. Sin embargo, no se ha encontrado ninguna obra literaria que haya servido de plantilla al ecijano. Solo existe una conexión con *Los Porceles de Murcia* pero es secundaria y no afecta al desarrollo de la acción. La cita de la obra de Lope podría servirnos como término *a quo* si no fuera por lo conocida que era la anécdota. La mención en *La conquista de Orán* (f. 60, col. 1^a) dice así:

- | | |
|-------------|--|
| BELASQUILLO | Dejóme de diez y siete años, con veinte, o con treinta criaturas. |
| OLOFERNES | ¿Cómo pudo parir en edad tan tierna tantas veces, que no tuvo tantos hijos juntos Eva? |
| BELASQUILLO | Fue maldición de mi madre como las Historias cuentan de los Porceles. |

Una relación más con creaciones literarias del momento se en-

cuentra en *Política de Dios y gobierno de Cristo*, de Quevedo, escrita probablemente en 1616. Tienen en común la obra de Vélez y la de Quevedo la identificación que establecen entre Cisneros y Josué, líder del pueblo judío veterotestamentario. Vélez hace la mención en los últimos versos de su comedia: “Aquí pidiendo Senado / perdón de lo que faltare, /el segundo Josué, / y Orán bautizado acabe.”

Quevedo (2002, 245) apoda a Cisneros como Josué en el siguiente fragmento: “débase imitar la santidad de aquellos reyes y caudillos, para merecer de Dios que le use con nosotros. Ya repitió el milagro de Josué con fray Francisco Jiménez de Cisneros, bienaventurado arzobispo de Toledo, en la batalla de Orán.”

2. Teatro e historia

El periodo representado en esta obra dramática comprende desde 1492, en que Cisneros es nombrado confesor de la reina, hasta la conquista de Orán, en 1509. No es una época desconocida en la dramaturgia de Luis Vélez: en torno a los últimos años del siglo XV y primeros del siglo XVI se enmarcan *La Luna de la sierra*, *La niña de Gómez Arias*, *La Serrana de la Vera* y *El verdugo de Málaga* (Vega García-Luengos 2005, 53).

La historia de aquel cambio de siglo cuenta entre sus principales protagonistas con Jiménez Cisneros, cuyo nombre originario fue Gonzalo, que pasó a ser Francisco tras su ingreso en la orden franciscana. Después de un tiempo en la corte la reina reconoció sus cualidades y lo convirtió en su consejero. En 1494 fue elegido provincial de la Orden Franciscana en Castilla. Tras el fallecimiento del cardenal Mendoza fue nombrado arzobispo de Toledo. A partir de entonces se dedicó a la reforma de las comunidades religiosas españolas, especialmente la franciscana, y a la conversión de los musulmanes granadinos. La dignidad cardenalicia y la dirección de la Inquisición le llegaron en 1507. Entre sus grandes logros culturales destacan la fundación de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares en 1499 y la edición de la Biblia Políglota Complutense entre 1504 y 1517.

Tras la muerte de la reina en 1504 fue requerido para estabilizar la delicada situación política del reino. El gobierno se tambaleaba debido a la enfermedad de la princesa Juana, a las disputas de los nobles, a la muerte de Felipe el Hermoso, a las múltiples ocupaciones de Fernando el Católico tras ocupar el trono y a la lejanía del futuro rey Carlos I. Uno de los propósitos a los que se aplicó con mayor tesón fue el relanzamiento de la expansión de la monarquía hispánica por

tierras africanas (Hernández-Chioldes 1981, 13). El monarca le otorgó la dirección de las campañas de África del Norte. Este encargo hizo que interviniese personalmente en la conquista de Orán en mayo de 1509 (AHN, Estado, Leg. 8714, nº21, 1 de junio de 1509). La expedición fue sustentada por el cardenal arzobispo de Toledo, quien corrió con todos los gastos (Salazar de Mendoza, 1770, 366). A partir de entonces, y hasta su pérdida, Orán dependió de Toledo. Desde la ciudad castellana se promovió la construcción de edificios civiles y religiosos, así como murallas y fuertes para defenderla de los argelinos y alarbes o moros del campo (Ortiz Bordallo 1987, 533).

Esta acción formaba parte del programa de conquistas diseñado en el reinado de los Reyes Católicos una vez ocupada Granada. Sabemos que las embarcaciones que iban a realizar el segundo viaje al Nuevo Mundo fueron dirigidas por el duque Medina Sidonia hacia Melilla. Más adelante el conde Pedro Navarro tomó el Peñón de Vélez, Alhucemas, el Peñón de Argel, Bugia y Trípoli. La reina dejó escrito en sus últimas voluntades su deseo de continuar las ofensivas norteafricanas. Así leemos en el testamento fechado el 12 de mayo de 1504 en Medina del Campo: “e ruego e mando a la Princesa mi hija y al Príncipe su marido...que no cesen de la conquista de África e de empuñar por la fe contra los infieles” (citado a partir de Ortiz 20). En muy pocos años, los gobernantes peninsulares llegaron a controlar la mayor parte de los territorios costeros del actual reino de Marruecos (Bunes Ibarra 1989, 319). El objetivo fundamental de estas conquistas era acabar con la piratería de Berbería (Bahamonde Magro y Otero Carvajal 2004, 165).

En cuanto a las diferencias entre el desarrollo de la historia y la dramatización que realiza Luis Vélez, son dos los momentos en los que claramente difieren la realidad y la ficción. En primer lugar, el dramaturgo conserva con vida a la reina durante la conquista de la plaza africana cuando en realidad ya llevaba cuatro años muerta. Como es sabido la reina murió en 1504 y le sucedieron en el gobierno su hija y su yerno, salvando todas las dificultades que se dieron debido a la enfermedad de Juana. Cuando murió Felipe el Hermoso, en 1507, ascendió al trono Fernando el Católico. En segundo lugar, Luis Vélez se aparta de los testimonios históricos que nos han llegado de aquella época al considerar que Mazalquivir está en manos de los moros. Este emplazamiento fue en realidad conquistado el 13 de septiembre de 1505 por el capitán general Diego Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles, más tarde nombrado marqués de Comares, y se conservaba al tomar posesión de Orán (Salazar de Mendoza 1770, 365).

3. Género y genealogía

Si bien es cierto que el título con el que la pieza ha llegado a nuestros días y el final del argumento están dedicados a la guerra de Orán, la obra no corresponde estrictamente al grupo de comedias de cristianos contra moros. Permite ser considerada de moros gracias a parte del desarrollo argumental, en concreto la tercera jornada, y a la ambientación exótica de reminiscencias de ficción morisca. Sin embargo, el número de referencias genealógicas y el valor que debieron tener para el dramaturgo y el público que asistió a las primeras representaciones inclinan la balanza del género dramático al histórico-genealógico. Esta clasificación respondería con más acierto al conjunto de la obra y no solo a una de sus jornadas.

Desde luego, se adecua *La conquista* a la perfección a la comedia nueva promovida por Lope (Oleza 1997, 7-8). Se observa especialmente en esta obra por la mezcla de comicidad y seriedad. Gran parte de su condición híbrida se debe a que en medio de una corte de personajes elevados se mueven con desenvoltura dos personajes llanos, Olofernes, criado de Cisneros, y Belasquillo, una especie de bufón-secretario de corte, que rebajan la tensión dramática con episodios cómicos. También, aunque en menor medida, la naturaleza tragicómica de la Comedia Nueva se ve traducida aquí por los asuntos cotidianos que vemos realizar a Cisneros. El más claro tiene lugar al comienzo de la segunda jornada cuando aparece barriendo la iglesia.

Respecto a los destinatarios de los guiños genealógicos que se producen en la obra han sido identificados un generoso número de ellos. Los dividimos en dos grupos: por una parte están los familiares del cardenal, claro protagonista de *La conquista de Orán*, y, por otro, los herederos del marqués de Zenete, que al principio de la obra es uno de los personajes más relevantes, aunque poco a poco se va apagando hasta el punto de que sus amores con doña Ana quedan como un hilo suelto en la pieza.

Francisco de Pisa, cuya crónica es contemporánea a la época de Luis Vélez, cita a un tal licenciado Francisco de la Torre Castañeda como descendiente del cardenal por parte de su madre. Este familiar fue canónigo de la catedral de Málaga y por el año 1617 ocupaba el puesto de capellán de la Real Capilla de los Reyes Nuevos, de la Santa Iglesia de Toledo (Pisa 1617, 221b). El mismo historiador revela que de las sobrinas del ilustre cardenal llegaron muchos señores de título, como los condes de Coruña, los de Barajas, los del Castellar y los de

Osorno (Pisa 1617, 242b).

En tiempos del dramaturgo, el II Conde de Barajas fue Diego Zapata Mendoza y Cisneros. Además fue señor de la Alameda, Rejas y Torrejoncillo. En la Orden de Santiago llegó a ser comendador de Montealegre y fue mayordomo de Felipe III y Felipe IV. Pasó por el altar en dos ocasiones: la primera para casarse con doña Catalina de Zúñiga, hija del marqués de Aguilafuente y la segunda, con doña María Sidonia Riedrin, dama de la reina Margarita, natural de Baviera. Fue un hombre longevo: falleció cuando rondaba los 90 años (Mercado Egea 1980, 67-74).

Existió otro Cisneros famoso y cuyas similitudes con la vida del cardenal protagonista de la pieza teatral saltan a la vista. Se trata del cardenal Zapata, Antonio Zapata de Cisneros, que nació en Madrid el 11 de octubre de 1550. Fue el primogénito de don Francisco Zapata de Cisneros, I Conde de Barajas, y de doña María Clara de Mendoza. Siguió el estado eclesiástico, renunciando en favor de su hermano Diego al título de conde. Fue colegial en San Bartolomé de Salamanca. Ocupó los cargos de inquisidor y canónigo de Toledo, racionero de la iglesia de Cuenca, obispo de Cádiz a propuesta de Felipe II, obispo de Pamplona en 1596, consejero de estado en 1599, arzobispo de Burgos en 1600 por intercesión de Felipe III, y cardenal en 1603. Después se trasladó a Roma donde fue inquisidor de la ciudad. En 1617 volvió a España y trajo con él el cuerpo de san Francisco de Borja. En 1620 fue nombrado virrey de Nápoles. Volvió en 1622 y en noviembre de 1625 se le confió el gobierno del Arzobispado de Toledo y el puesto de Inquisidor General. A partir de 1629 cayó gravemente enfermo pero no moriría hasta el 23 de abril de 1635 (Mercado Egea 1980, 67-74).

En la época en que escribía Luis Vélez existía una persona vinculada tanto a la parte de Cisneros como a la parte del marquesado de Zenete. Se trata de Fray Pedro González de Mendoza, cardenal con rasgos muy parecidos a Cisneros. Fue el hijo menor de la princesa de Éboli y su nombre de nacimiento fue Fernando de Silva y Mendoza (1570?-1639). Fue menino de Felipe III hasta que le propusieron como cardenal y entró en la orden franciscana. Su entrada en religión fue aprovechada para cambiar su nombre a fray Pedro González de Mendoza, como homenaje a su antepasado el Gran Cardenal Mendoza. Profesó en el convento de La Salceda, el mismo donde el cardenal Cisneros ocupó el cargo de guardián antes de ser confesor de la reina Católica. Más adelante fray Pedro se convirtió en prior de La Salceda y luego en provincial de la orden franciscana en Castilla. Fue arzobispo de Granada (1610) y

Zaragoza (1615) y obispo de Sigüenza (1623). Pertenecía al entorno del duque de Lerma por lo que tras la caída del valido, fray Pedro se aisló de la corte (Paz).

El marqués de Zenete en la época histórica representada en *La conquista de Orán* era Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1466?-1523), hijo primogénito del gran cardenal Mendoza. Fue bautizado con el mismo nombre del Cid Campeador porque su familia le contaba entre sus miembros. De hecho Rodrigo llegó a obtener el título de Conde del Cid tras su participación en la conquista de Granada (Paz). En los años de vida de Luis Vélez, los poseedores del título, tras la unión del marquesado con el ducado del Infantado, eran Ana de Mendoza (1554-1633), sexta duquesa; Luisa de Mendoza (1582-1619), condesa de Saldaña; y Rodrigo Díaz de Vivar Sandoval y Mendoza (1614-1657), séptimo duque.

Ana de Mendoza casó en primeras nupcias en 1582 con Rodrigo de Mendoza. Tras enviudar en noviembre de 1587, volvió a contraer matrimonio en 1594 con Juan Hurtado de Mendoza. Por cuestiones económicas, para adquirir mayor influencia política y de cara a la atención de los pleitos por la sucesión de su padre, Ana trasladó su residencia desde Guadalajara a la Corte. Tomó partido por los Sandoval participando del entramado matrimonial que urdía el duque de Lerma. En concreto, favoreció el casamiento de su primogénita Luisa con un hijo del favorito de Felipe III. Durante los años de bonanza logró que los intereses de la familia progresasen y que la resolución del pleito de sucesión le favoreciese. Cuando llegó al poder Olivares siguió con el viento a favor pues no perdieron su puesto privilegiado en la nueva Corte. Enviudó por segunda vez en 1624. La pieza de Luis Vélez puede relacionarse además con esta mujer y su segundo marido, aparte la genealogía, por el espíritu profundamente religioso que tenían, por la generosidad que practicaban a través de las cuantiosas limosnas y por la humildad que le llevó a intentar renunciar a sus títulos.

La hija primogénita de Ana de Mendoza, Luisa de Mendoza, heredó el título de condesa de Saldaña. Como ya se señaló, en 1604 casó con Diego Gómez de Sandoval y Rojas. Luisa murió en 1619 dejando un heredero. Su marido, a pesar de que volvió a casarse, conservó el título de conde de Saldaña hasta su muerte. Aquí se entrelazan el argumento de *La conquista*, las referencias genealógicas y la vida del dramaturgo, pues Luis Vélez sirvió en la Casa de Saldaña entre 1604, posiblemente 1603, y 1618. Durante ese periodo de servicio a los condes de Saldaña, en concreto en 1614, nacería el primogénito Rodrigo Díaz de Vivar

Sandoval y Mendoza, séptimo duque. A la muerte de la madre fue acogido por su abuela Ana y se casó con María de Silva y Guzmán, hija del tercer Duque de Pastrana, en 1630 (Paz).

Como ya se ha mencionado, esta no fue la única obra que escribió Luis Vélez en honor a los Mendoza. Se cuentan también como panegírico *Si el caballo vos han muerto* y *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, en la que colaboraron hasta nueve dramaturgos, entre los que se cuenta el ecijano. La familia Hurtado de Mendoza llevaba tiempo sumida en una campaña literaria destinada a prestigiarles desde que tuvieron que defenderse de las diatribas lanzadas por Alonso de Ércilla en *La Araucana*. Entre los escritores que acudieron en su auxilio encontramos a Bartolomé de Escobar, Pedro de Oña, Lope de Vega, Cristóbal Suárez de Figueroa, Gaspar de Ávila, Luis Belmonte Bermúdez, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara (González Martínez 2007, 20).

4. Contexto histórico en el momento de su escritura. Conclusión

La fecha de composición está acotada *a quo* por la impresión de la *Descripción imperial de la ciudad de Toledo*, de Francisco de Pisa en 1617. De esta fuente tomó Luis Vélez el apellido de la madre del cardenal (Pisa 1617, 242) y el relato de los dos nobles que van a la búsqueda del protagonista cuando huye de su nombramiento episcopal (Pisa 1617, 226 y Feros 2002, 310). El término *ad quem* de su creación estaría en 1619 porque es el año en que deja de servir a los condes de Saldaña.

El personaje dramático tenía relevantes conexiones con el dramaturgo y el tiempo de escritura. Por aquellos años Cisneros seguía vivo en el recuerdo gracias, entre otros motivos, al proceso de beatificación en curso y a las fiestas instauradas en su Universidad de Alcalá a partir de 1604 (García Martín 2015, 49). El arzobispado de Toledo fue ejercido entre 1599 y 1618 por Bernardo de Sandoval y Rojas, un sobrino del duque de Lerma, y por tanto en el entorno de influencia de Luis Vélez por esos años.

Tanto por el propósito laudatorio, como por la escenificación, pues es una pieza teatral ideada para ser representada fuera del espacio del corral de comedias, la obra pudo ser un encargo en favor de la familia Mendoza, que por entonces estaba en campaña propagandística para ganar el pleito que le pusieron sus primos (Herrera Casado 1991). Este

carácter de servicio se trasluce también de una referencia que hace el propio autor en *El diablo Cojuelo* cuando propone como castigo a los malos poetas que “la primera vez le silben, y la segunda sirva a Su Majestad con dos comedias de Orán” (Vélez de Guevara 1999, 122). Recordemos que además de *La conquista de Orán* Luis Vélez escribió *Los sucesos de Orán*.

Al gobierno del reino se le abrían muchos frentes en su política exterior y en la defensa y mantenimiento de la unidad. Resultaba complicado dar prioridad a las alternativas que solían plantearse: el Nuevo Mundo, Flandes, Italia, el norte de África. La expansión sobre el Magreb fue poco a poco dejándose de lado por el peso que adquiría el Nuevo Mundo. Sin embargo, era un objetivo militar continuo debido a los ataques corsarios contra los territorios y los intereses económicos españoles. En *La conquista de Orán* es el marqués de Zenete quien da cuenta a la reina de la situación de Andalucía (f. 46, col. 1^a):

sólo sus costas se quejan,
que las tienen infestadas
los moros de Orán, llevando
cada día de sus playas,
niños, hombres y mujeres
cautivos, que es de piratas
del mar, Orán madriguera,
de las costas africanas.

La solución se buscó a través del mantenimiento de una serie de plazas fuertes en el norte de África: Ceuta, el Peñón de Vélez de la Gomera, Melilla, y el más fuerte, Orán. Este enclave fue el más famoso por lo costoso que resultaba poseerlo: hubo de sufrir numerosos asedios entre los que se cuenta el de 1563 que costó muchas vidas y fue el elegido por Cervantes en su comedia *El gallardo español* (Carrasco Urgoiti 2001, 23-24).

El periodo de gobierno de Felipe III fue muy activo en la lucha contra el infiel en las orillas del Mediterráneo. Este frente era ya una seña de identidad de la monarquía hispánica y una fuente continua de reputación tanto a nivel internacional como interno. Esta llama se mantuvo viva gracias al duque de Lerma, tal y como se puede observar en las intervenciones en el Consejo de Estado a partir de 1610. Una vez que este cayó en desgracia los nuevos consejeros se centraron en cuestiones europeas (Alonso Acero y Bunes Ibarra 2008, 1481-1482 y 1493). Aun en 1619, el economista Sancho de Moncada defendía

con vehemencia que la situación espacial de España exigía conquistas en Berbería, porque el reino español miraba a África y era necesario asegurar sus costas (Arco y Garay 1944, 631). También Saavedra Fajardo se mostraba partidario de la política proafricana y anteponía la acción en Magreb al mantenimiento de los Países Bajos (Arco y Garay 1944, 631). El modelo político ideal que debía seguir Felipe III según los partidarios de Lerma era, por tanto, el de los Reyes Católicos, pues marcaron una época de unidad, de seguridad, de prosperidad y de expansión.

Obras citadas

- Alonso Acero, Beatriz y Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. “Política española en relación con el mundo islámico.” *La monarquía de Felipe III*. Vol. IV. Coord. José Martínez Millán. Madrid: Mapfre, 2008: 1480-1493.
- Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, Legajo 8714, nº 21, 1 de junio de 1509. *Fernando el Católico notifica a Jerónimo de Vich la toma de la ciudad de Orán por el ejército del cardenal Cisneros*.
- Arco y Garay, Ricardo del. *La idea de imperio en la política y literatura españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- Bahamonde Magro, Ángel y Otero Carvajal, Luis Enrique. “Historia de España.” *Enciclopedia temática Oxford*. Vol. XV. Barcelona: Difusió Editorial, 2004. 155-226.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*. Madrid: CSIC, 1989.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. “La comedia del siglo XVII y la frontera norte-africana.” *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2001: 13-31.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana. Época de Felipe III*. Vol. IV. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- Cotarelo, Emilio. “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas.” *Boletín de la Real Academia Española*. 4 (1917): 414-444.
- Feros, Antonio. *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.
- García Martín, Pedro. “El imaginario visual de las Cruzadas en la larga

- duración.” *Antemurales de la Fe: conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*. Coords. Pedro García Martín, Roberto Quirós Rosado y Cristina Bravo Lozano. Madrid: UAM Ediciones, 2015: 37-58.
- González Martínez, Javier J. “Estudio introductorio.” *Si el caballo vos han muerto*, de Luis Vélez de Guevara. Eds. C. George Peale y William R. Manson. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta. 2007: 13-21.
- . “Bibliografía analítica sobre Luis Vélez de Guevara y su obra dramática (1983-2015).” *Criticón*. 129 (2017): 135-165.
- Hauer, Mary G. *Luis Vélez de Guevara: Critical Bibliography*. Chapel Hill: UNC Department of Romance Languages, 1975.
- . “An addendum to Luis Vélez de Guevara: A critical bibliography.” *En Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Eds. C. George Peale et al. Ámsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1983: 254-298.
- Hernández-Chioldes, Rita y Cobián, Denise. *Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*. Tesis inédita. Austin: University of Texas, 1981.
- Hernández González, María Isabel. *El taller historiográfico: cartas de relación de la conquista de Orán (1509) y textos afines*. Londres: Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, 1997.
- Herrera Casado, Antonio. “Historia de la provincia de Guadalajara.” *Guadalajara*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1991. [También en línea: <<http://www.aache.com/docs/histoprogu.htm>>].
- Mercado Egea, Joaquín. “Felipe IV en las Andalucías.” *Cuadernos de El Condado*. 1 (1980): 67-74.
- Oleza, Juan. “Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo.” Lope de Vega. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Crítica, 1997. [También en línea: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF>>].
- Ortiz Bordallo, María Concepción. *Argel en el teatro español del Siglo de Oro*. Tesis inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 1987.
- Paz, José L. G. de. *Mendoza, poderosos Señores. Apuntes Históricos y Biográficos*. Universidad Autónoma de Madrid. Web. [También en línea: <http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza>].
- Peale, C. George. “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia

- de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*." *Hispanic Review*. 72.1 (2004): 125-156.
- Pisa, Francisco de. *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades*. Toledo: Diego Rodríguez, 1617.
- Quevedo, Francisco de. *Política de Dios y gobierno de Cristo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Salazar de Mendoza, Pedro. *Monarquía de España*. Tomo I. Madrid: Joachin Ibarra, 1770.
- Spencer, Forrest Eugene y Schevill, Rudolph. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*. Berkeley: University of California Press, 1937.
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca. Écija, 23 de noviembre de 2004*. Écija: Ayuntamiento de Écija,. 2005: 49-70.
- Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Ed. Ramón Valdés. Barcelona: Crítica, 1999.

Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla¹

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Recibido: 28 de septiembre de 2018

Aceptado: 31 de octubre de 2018

Abstract: In this article I analyze *El desafío de Carlos V, No hay ser padre siendo rey, Progne y Filomena o Morir pensando matar* by Francisco Rojas Zorrilla. I study how this playwright tries to delineate a *sui generis* government textbook (*manual de gobernanza*).

Key words: Monarchic absolutism, ideal leader, Rojas Zorrilla, Palatine Comedy.

Resumen: A través de títulos como *El desafío de Carlos V, No hay ser padre siendo rey, Progne y Filomena o Morir pensando matar* en este artículo analizo el intento de Francisco de Rojas Zorrilla de esbozar en su dramaturgia un manual de gobernanza *sui generis*.

Palabras clave: Absolutismo monárquico, gobernante ideal, Rojas Zorrilla, comedia palatina.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2017-87523-P.

El teatro del Siglo de Oro, especialmente la vertiente trágica del corpus dramático conservado, sigue la estela del teatro clásico, que nació en Grecia con una innegable vocación política, aunque no podemos decir que fuera un teatro político, ni por sus referencias explícitas políticas y contemporáneas, ni por la politización de sus personajes, reyes míticos, magas legendarias, etc. Tal y como explica Jesús González Maestro, la política aparece como un concepto diseminado en un haz variable de ideas éticas, morales, religiosas, ciudadanas, bélicas..., a las que denomina *symploké*, y que disponen la forma de vida del ciudadano en el seno del Estado (González Maestro 2008, 295).

Trasladando este pensamiento a la producción dramática de nuestros principales autores áureos, vemos cómo estas ideas políticas que dirigen los asuntos de Estado y del gobierno de una nación no permanecen en un segundo plano, sino que pueblan, de manera más o menos evidente, los argumentos de comedias y tragedias. Este trasfondo político que dota de un cariz serio a piezas pertenecientes a géneros como la comedia palatina, no se convierte necesariamente en una traslación de la realidad política de España a las tablas (Insúa Cereceda 2005, 900), aunque su intención provocativa es clara. La monarquía estaba perdiendo la confianza de la población, así como de las élites intelectuales del país. La crisis política llevó a los sabios de la época a buscar a un “gobernante genial” (Cantarino Suñer) que pudiera salvar al Estado de su decadencia. Escritores y teóricos como Gracián, Quevedo o Saavedra Fajardo compusieron obras en las que, tomando como referente a monarcas como los Reyes Católicos y su manera de entender y ejercer la política, proponían un ramillete de cualidades que deberían adornar al buen gobernante.

¿Cómo participaron los dramaturgos en este proceso de crítica constructiva del sistema político del siglo XVII? El teatro comercial se convirtió en un canal importante para la difusión de ideas acordes al absolutismo monárquico defendido por la corona, así como para la crítica de ciertos comportamientos impropios de aquellos que detenían el poder. Al igual que la poesía épica, el sermón o la tratadística política, se convirtió en un medio propagandístico para la corona, en un canal de adoctrinamiento de las masas con una mayor eficacia por su relación con la realidad más cercana al espectador medio.

Autores como Maravall o Reichenberger afirman que la Comedia nueva se consolidó como un instrumento de propaganda que apoyaba el orden monárquico señorial en una campaña que podría haber

venido impulsada desde el poder, y que exaltaba el carácter nacional español asentado sobre los pilares de la honra y la fe (Arellano 2008, 117). El poder debía restaurar la confianza del pueblo en el sistema para evitar cualquier tipo de revueltas que intentaran dar al traste con él, y el teatro, medio de masas, era una de las mejores maneras de conseguirlo. Sin embargo, como defiende Jean Canavaggio (1995, 19), este teatro no era solo una mera planificación de las élites, pues, de haber sido únicamente concebido como teatro de propaganda, se habría reducido de manera sustancial su calidad estética y, de algún modo, su eficacia.

Sea como fuere, es evidente que los monarcas del XVII ejercieron una importante influencia sobre el desarrollo de este teatro comercial a fin de ver representadas obras que se adaptaran a sus gustos e ideales. Esta influencia se hace mucho más patente en la generación calderoniana debido al interés por el teatro que demostraron Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares (Mackenzie 1993, 134-135), quienes, por ejemplo, mandaron construir un nuevo espacio teatral en el palacio del Buen Retiro en 1640 (inaugurado curiosamente con el estreno de *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla), o Carlos II, apasionado de los personajes que se salían de los límites de la normalidad.²

Como ya comentábamos anteriormente, uno de los objetivos de los teóricos y literatos del XVII era presentar un modelo de gobernante ideal que pudiera rescatar al país de la grave crisis en la que estaba sumido. Los escritores ofrecen una imagen concreta de los reyes y la manera de actuar en la sociedad en la que gobiernan, una imagen tópica que, como un mosaico, se compone de numerosas teselas que representan las características de los monarcas y los convierten en personajes tipo. Como expone Cañas Murillo (2011-2012, 81-82), la visión del rey en la comedia nueva deriva del código denominado “teocentrismo monárquico” o “monarquía teocéntrica,” que propugna que el poder que detenta el rey proviene de Dios, configurándole como un vice-dios en la tierra. Según esta concepción, el rey sería capaz de

² Este gusto por el teatro que demostraron los últimos Austrias desembocó en un ataque directo contra la libertad creadora de los dramaturgos, quienes se vieron sometidos parcialmente a la adopción de temas y moldes genéricos que estuvieran en consonancia con las directrices dadas por el monarca. Esto condujo a los dramaturgos a explorar dos caminos compositivos poco enriquecedores: por un lado, la creación de piezas de circunstancia o la introducción de noticias de la vida regia en los argumentos; por otro, la escritura de obras fastuosas, extremas e inclinadas fuertemente al sensacionalismo (Mackenzie 1993, 134-135).

verlo todo, de saberlo todo, respetando a sus súbditos y sus libertades, y castigando o premiando a aquellos que lo merezcan.

Los espectadores que acudían a los corrales, así como los dramaturgos que componían las obras que iban a ser representadas, tenían en mente un amplio abanico de figuras regias que, de una u otra manera, se habían consolidado como ejemplos o contraejemplos para los dirigentes actuales. No hemos de obviar que, centrándonos en el tema que nos ocupa, la Casa de Austria alberga entre sus filas a los grandes mandatarios del imperio español del siglo XVI (Carlos I y Felipe II), así como a los culpables del declive del poderío patrio en tierras alejadas de la corona de Castilla y, por ende, de la situación política, social y económica dentro de nuestras fronteras (Felipe III, Felipe IV y Carlos II). En este sentido, como bien apunta Matas Caballero (2015), el teatro del Siglo de Oro se convierte en un espacio en el que se desarrolla “un proceso que se concretaba en la reinterpretación y enaltecimiento de la historia de España, de sus héroes y reyes, e incluso en la creación de nuevos mitos perfectamente equiparables y representantes del tiempo de escritura.”

De los más de cuarenta títulos que conforman el corpus dramático de Rojas Zorrilla, solo uno de ellos tiene como protagonista de excepción a un monarca de la rama de los Habsburgo, el más querido y reconocido: Carlos I de España y V de Alemania en *El desafío de Carlos V*. No parece una muestra significativa teniendo en cuenta que, como contabiliza Matas Caballero (2015), hasta setenta y dos títulos de nuestros más insignes dramaturgos tienen como protagonistas o personajes principales a uno de estos mandatarios. A pesar de no ser, evidentemente, un porcentaje remarcable, sí podríamos aportar una explicación factible a este aparente desfalco: Rojas era poeta de corte y, en consecuencia, sentía obligada pleitesía hacia el rey y la reina (sobre todo hacia la reina, su gran protectora). En consecuencia, el único título con una figura real inequívocamente identificable está dedicado a alabar la valentía y el buen hacer político y bélico del protagonista; en contraposición, relega la crítica a las figuras del poder (rey y valido) a piezas enmarcadas en géneros como el de la comedia palatina, cuya lejanía espacio-temporal impide cualquier identificación directa con el rey contemporáneo, aun a pesar de que, en conjunto, no dejan de formar un manual de gobernanza *sui generis* con un fin claramente didáctico.³

³ Véase un desarrollo más detallado de este uso del género palatino como espacio literario proclive a la crítica velada de las figuras de poder en Gutiérrez Gil y González Cañal (2015) y Gutiérrez Gil (2015).

Lo que Rojas Zorrilla tenía claro era que su teatro tenía como espectador de excepción al rey, por lo cual no duda en exaltar la función social que este encarna en varios de sus títulos. Así lo vemos en *Persiles y Sigismunda*, comedia bizantina y primeriza del dramaturgo toledano en la que se revela indispensable la figura regia para la consolidación como pueblo de cualquier grupo de personas que habiten un territorio: «porque uno hace más mandando / que no muchos que dispongan» (Rojas Zorrilla 2009, vv. 241-242).

Ahora bien, una vez está clara la importante función social que desempeña el rey dentro de su pueblo, dicho dirigente debe sopesar y valorar todo aquello que acarrea la corona. A lo largo de sus comedias Rojas Zorrilla disemina aquellos elementos que acompañan de manera irremediable el ejercicio del poder y que, en algunas ocasiones, se transforman en un lastre con el que debe lidiar el monarca. Ejemplo claro de ello tenemos en la tragedia palatina *No hay ser padre siendo rey*, compuesta probablemente en 1634, época de intensa actividad dramática y momento en que Rojas se introduce en palacio después de ganarse el aplauso del público en los corrales (Di Pastena 2007, 147). En ella nos adentramos en un núcleo familiar compuesto por el rey de Polonia, que, afectado de la enfermedad de la gota, se debate entre sus dos hijos por la sucesión en el trono. El sucesor legítimo es Rugero, hijo desleal y problemático, mientras que su hermano, el infante Alejandro, se muestra como un vástago obediente y servicial. Desde un principio este padre intenta formar a uno de sus hijos para que pueda llevar el gobierno del reino lo más justamente posible, y para ello le presenta los deberes y peligros a los que se deberá enfrentar. Rugero, primero en la línea sucesoria, y conocido por su comportamiento disoluto, es el receptor de este mensaje, en el que la virtud es presentada como la herramienta básica del gobierno:

¿Sabéis a lo que se expone
el que un imperio gobierna?
No hay cosa bien hecha en él
que a los suyos parezca;
si es justo, cruel le llaman;
si es piadoso, le desprecian;
pródigo si es liberal;
avaro si se refrena;
si es pacífico, es cobarde;
disoluto si se alegra;
hipócrita si es modesto;

es fácil si se aconseja.
 Pues si la virtud no basta
 al que la virtud conserva,
 vos, todo entregado al ocio,
 al apetito y torpeza,
 mal podréis vivir mal rey,
 si aun ser bueno no aprovecha.
 ¿Y cómo es posible, cómo,
 si ya el cielo no le trueca,
 que gobierne tanto imperio
 quien a sí no se gobierna? (Rojas Zorrilla 2007, vv. 63-84).

Haciendo gala de su falta de humildad e impostando su intervención con un alto grado de altivez, Rugero intenta demostrar el buen conocimiento que tiene del oficio real, componiendo en los siguientes versos un boceto de lo que debería ser el príncipe perfecto y la manera de llevar el gobierno de sus territorios:

Ya la política he visto,
 ya tengo previsto el modo
 de saber regirse un rey.
 No es difícil, pues con solo
 ser afable de ordinario,
 ser a veces riguroso,
 con no ser todo de nadie
 y ser a un tiempo de todos,
 ser remiso en los castigos,
 no ser tardo en los negocios,
 con pedir consejo a muchos
 y determinar con pocos,
 con oír cuanto le digan
 con valor y sin enojo
 —que príncipe que no escucha
 no puede vivir dichoso—,
 con tener buenos ministros,
 que en esta parte es el todo,
 ni subir a unos de presto,
 ni bajar de presto a otros,
 será un príncipe perfecto
 liberal, sabio y dichoso (Rojas Zorrilla 2007, vv. 285-306).

Similar en su planteamiento es *El Caín de Cataluña*. El triángulo familiar lo conforman el conde de Barcelona y sus hijos, Ramón,

primogénito y heredero de la corona, y Berenguel, segundón en el plano político y familiar. Ramón, al contrario de lo que veíamos en Rugero, es plenamente consciente de lo que conlleva el cargo del que deberá tomar posesión en un futuro. Compara el reinado de un gobierno con la esclavitud, pues en ambos casos los sujetos son marcados con un símbolo identificativo y su función vital única es servir a otros:

Ya veo
que es la corona un alivio
muy pesado; es un trofeo
muy costoso; es un adorno
que aflige al que le trae puesto;
es una riqueza pobre,
un honrado menosprecio,
un vituperio alabado,
una lisonja con riesgo,
una libre esclavitud;
pues de la suerte que vemos
que a un esclavo le señalan
sobre la frente, poniendo
(porque sepa quién es)
nombre o señas de su dueño,
así al rey (¡fiera señal!)
sobre la frente se ha puesto
la corona, porque sepan
que es esclavo de su reino (Rojas Zorrilla 1952, 274a-b).

Progne y Filomena nos pinta la trágica historia de estas dos hermanas atenienses que, en pro de su desgracia, se cruzan en su camino con Tereo, rey de Tracia. Gracias a un juego de confusiones en el intercambio de retratos, Tereo se ve obligado a casarse con Progne, a pesar de que es Filomena quien le ha conquistado por su belleza física. Dicha situación se ve abocada a la desgracia, asegurada por un rey que, arrastrado por las pasiones más viles, corrompe su gobierno con un acto deleznable: la violación de Filomena, a quien corta la lengua para evitar ser descubierto. Ya en la tercera jornada Tereo es consciente de su mal proceder y, consecuente con su posición de poder, comprende que las acciones llevadas a cabo por un rey comportan consecuencias mayores que las perpetradas por un vasallo: “El rey es sol de la tierra: / los vasallos son capaces / de padecer yerros viles / que en el rey fueran más graves. [...] luego son más disculpables / errores que hace un

vasallo / que delitos que un rey hace” (Rojas Zorrilla 2011, vv. 2413-2416 y 2420-2422).

Para evitar comportamientos como el de Tereo, desde la antigüedad encontramos pensadores preocupados por componer manuales dedicados a la formación de los futuros gobernantes. Este género, conocido como “espejo o instrucción de príncipes o caballeros,” ha sido muy cultivado en las culturas egipcia, china, hindú, musulmana y cristiana y se consolidó como una base teórica para la administración pública y el ejercicio del poder. Herederos de esta tradición encontramos una rica producción literaria en el siglo XVI español, con obras como el *Relox de príncipes* de Fray Antonio de Guevara o el *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes* de Bartolomé Felipe, que encontrará sus epígonos en el siglo XVII en las figuras de Francisco de Quevedo o Diego de Saavedra Fajardo. De este último es *Idea de un príncipe político cristiano*, de 1640, en la que aconseja a príncipes y monarcas que eviten dejarse arrastrar por sus pasiones para llegar a convertirse en buenos gobernantes (*apud* Arellano 2008, 497).

En este sentido, piezas como *El desafío de Carlos V, Peligrar en los remedios* o *Santa Isabel, reina de Portugal* contribuyen con pequeños retazos ideológicos a conformar una imagen estereotipada de lo que debe ser un gobernante ideal. Amén del comportamiento virtuoso que el monarca polaco de *No hay ser padre siendo rey* considera como la base fundamental de un buen reinado, otras son las cualidades que Rojas Zorrilla considera indispensables en cualquier dirigente.

Solo una comedia del corpus rojiano tiene como protagonista a uno de los grandes Austrias: *El desafío de Carlos V*. No está claro el motivo de su composición, sin embargo, tanto García Fernández (2016, 87) como García González (2017, 310) están de acuerdo en que detrás de ella está un posible encargo del conde-duque de Olivares, quien admiraba enormemente la figura del monarca, así como la de su hijo Felipe II, como ejemplos a seguir para los quehaceres regios de Felipe IV.⁴ Recordemos, por ejemplo, la cita de Albert Mas, quien ensalza la grandeza de Carlos V y su hijo como posibles referentes para sus sucesores en la corona: “Charles Quint et son frère Ferdinand d’Autriche

⁴ García González profundiza más en esta tesis incidiendo en la labor que asumió personalmente el conde-duque como maestro o guía de Felipe IV, utilizando instrumentos aleccionadores como podría ser *El desafío de Carlos V*: “¿Quería mostrar al rey el valor y la sabiduría de su bisabuelo como modelo de actuación? ¿Recordar a todos los asistentes la grandeza de ese imperio que estaba desapareciendo para que reaccionaran ante ello?” (García González 2017, 310).

matérialisent la gloire des Habsbourg au faîte de leur grandeur” (*apud* García Fernández 2016, 151).

Pues bien, la figura de Carlos en *El desafío de Carlos V* encarna principalmente la virtud de la valentía. El argumento recrea el episodio histórico acaecido en Viena en 1532, en el que dirigente turco Solimán huye ante la llegada del rey de la casa de los Habsburgo para defender el trono de su hermano Fernando, rey de Hungría, en esos territorios. El combustible que mueve, por tanto, la trama no es otro que la confrontación entre los dos gobernantes y el papel que ambos adoptan frente al conflicto: el miedo de un Solimán superado por la actitud férrea de Carlos V y el apoyo de su gran ejército frente a la sólida valentía del español.

Varios son los ejemplos en los que Rojas alaba esta característica inherente por naturaleza al personaje protagonista, una virtud que debería adornar a cualquier monarca en el desempeño de sus labores bélicas y diplomáticas. Al inicio de la segunda jornada Carlos recibe un papel de manos de un vasallo turco en el que es retado por Solimán a un duelo cuerpo a cuerpo (Rojas Zorrilla 1952, 413c). Ante tal eventualidad, sus más cercanos súbditos le instan a declinar la invitación; sin embargo, y por encima de los humanos temores que despierta tal combate, Carlos deja bastante claro que, tal y como su posición requiere, debe acudir a un requerimiento que ataca directamente a su honor:

Cuando aquel que os ha llamado
es cobarde o desigual,
viene a ser el principal,
el mismo que ha apadrinado.
Y no me toca atender
si él es su padrino o no,
que a mí me desafió
es lo que importa saber (Rojas Zorrilla 1952, 419a).

Solimán confía a lo largo de esta segunda jornada en que su adversario no aparezca en el duelo movido por los temores a perder la vida; sin embargo, tales esperanzas se desvanecen con la lectura de una carta escrita por el propio Carlos V en la que acepta el enfrentamiento y le emplaza al lugar y la hora acordados (Rojas Zorrilla 1952, 417a). Consecuentemente, despiertan en Solimán unos sentimientos de cobardía que le impiden actuar como debiera y que tienen como

resultado final el deshonroso abandono. Carlos V, como recompensa, ve reforzada su figura ante su imperio y ante los enemigos del mismo, y así lo declara en el siguiente fragmento:

Soy más rey que otro ninguno
por tener buenos vasallos;
llámame el mundo piadoso,
soy valiente, aunque soy manso;
justiciero, aunque perdono,
en las iras, refrenado,
en el consejo, prudente,
y en las advertencias, sabio (Rojas Zorrilla 1952, 419a).

La prudencia y la templanza son otras dos virtudes que no pueden faltar en la receta regia y, como tal, aderezan el gobierno de los buenos monarcas de Rojas. En el caso de que así no fuera, dichos reyes reciben llamadas de atención por algún personaje cercano. Si retomamos el ejemplo de Tereo en *Progne y Filomena*, Tereo se nos presenta como un ser desbocado por las pasiones, lo que le conducirá al desastre final.⁵ Progne, previendo un desenlace funesto, ya en la segunda jornada le insta a cambiar radicalmente su conducta para adecuarla a sus funciones regias: “sed prudente, pues sois rey, / sed templado, pues sois recto” (Rojas Zorrilla 2011, vv. 1411-1412). A esta prudencia ausente apela también Isabel en *Santa Isabel, reina de Portugal*. Ella y su marido Dionís representan la cara y la cruz del ejercicio del poder: frente a una líder comprensiva y generosa, don Dionís encarna el papel de rey egoísta y déspota, con la única preocupación de acrecentar su autoridad y sus riquezas. En la tercera jornada, desquiciado por la falta de obediencia de su esposa, don Dionís inflige a sus vasallos castigos desmedidos ante delitos banales, una falta de equilibrio y templanza que asusta a Isabel (Rojas Zorrilla 2011, vv. 1838-1841).

Ejemplo similar encontramos en *Peligrar en los remedios*, donde el rey, guiado de las pasiones, olvida en su proceder una regla básica del poder: actuar con prudencia y bajo el dominio de la razón, y, sobre todo, para el beneficio de su pueblo. Paradójicamente es él mismo

⁵ Los espectadores que acudían al corral, al igual que la corte, eran conocedores de los devaneos sentimentales (más bien sexuales) de los Austrias, en especial de Felipe IV, rey contemporáneo a las composiciones de Rojas Zorrilla. Felipe IV tenía una fuerte inclinación al sexo, al desenfreno y el desgobierno de las más bajas pasiones, lo que hace fácil imaginar que los monarcas de ficción servían a Rojas para lanzar una crítica velada a la conducta del monarca referido.

quien defiende estos ideales, aunque no los lleve a la práctica: “El rey, a quien la razón / sirve de sabio ejercicio, / cuando hace algún beneficio / le ha de hacer sin intención” (Rojas Zorrilla 2009, vv. 1186-1189).

Un tema más espinoso en la configuración de estos personajes reales y la visión que se intenta dar de su naturaleza y proceder es la administración de la justicia. Tal y como enseña el conde de Barcelona a su hijo Berenguer en *El Caín de Cataluña*, el rey debe obedecer las leyes y hacerlas obedecer: “también nacieron los reyes / para obedecer las leyes, / y sabré yo castigar / al que, sin querer templarse, / la ira y la pasión prefiere” (Rojas Zorrilla 1952, 281a).

Sin embargo, tal obligación no se muestra tan evidente en las diferentes historias del corpus dramático de Rojas Zorrilla y, por ende, en la realidad. A lo largo de las diferentes obras analizadas nos encontramos con monarcas que utilizan las leyes a su parecer, para su uso y disfrute, y olvidan el verdadero significado de la ley. Esta arbitrariedad concedida por la posición de poder es el centro del siguiente monólogo de Polo, gracioso de *Morir pensando matar*, tragedia palatina protagonizada por un rey cruel y tiránico. En él podemos discernir un boceto burlesco de una hipotética figura regia, lo que se podría traducir en una crítica velada al sistema monárquico absolutista encarnado, en nuestro caso, en la casa de Austria:

Bravo elemento es ser rey,
porque come cuando quiere
y sin que nada le altere,
si solo su gusto es ley.
Si yo fuera rey, ¿qué hiciera?
Eso es vida perdurable;
yo tuviera humor notable,
¿no tuviera? Sí tuviera.
Primeramente mandara
que hubiera envidiosos, ¿bueno?
Eso es permitir veneno
en palacio, cosa es clara;
pero está el mundo de modo
que es menester consentir
lo mismo que se ha de huir,
por no padecerlo todo.
Pragmáticas rigurosas
consultara en mis ideas,
sobre desterrar las feas
y premiar a las hermosas (Rojas Zorrilla 1976, vv. 389-408).

Un ejemplo paradigmático de este uso arbitrario de las leyes lo tenemos en Cleopatra, protagonista de *Los áspides de Cleopatra*. El sistema legal de Egipto depende, a lo largo de la obra, del estado de ánimo de la protagonista. Mientras que en la jornada primera promulga leyes para imponer la castidad entre las mujeres egipcias, a riesgo de morir quemadas en la hoguera, en la segunda, un año después y ya enamorada de Marco Antonio, deroga la anterior ordenanza para proclamar una nueva legislación centrada en castigar a aquellas que no disfruten de los placeres de Venus y Baco. Lo vemos en los siguientes versos:

JORNADA PRIMERA

¡Justicia venga del cielo
sobre la reina Cleopatra!
Apelaré del rigor
con que al precepto me irrito.
¿Que haya mandado en Egipto
que no haya quien tenga amor?
¿Que con su casta pureza
la cruel Cleopatra intente
derogar por accidente
lo que obra naturaleza? (Rojas Zorrilla 2017, vv. 711-720).

JORNADA SEGUNDA

Y si era ley en Egipto
que en fuego material muera
la mujer que tenga amor,
Cleopatra, menos atenta,
otra ley ha promulgado
para derogar aquella:
y es que saquen a quemar
a la mujer que no quiera
Venus y Baco, dos dioses
de costumbres no muy buenas (Rojas Zorrilla 2017, vv. 1427-1436).

Todos estos reyes que se separan del ideal de perfecto gobernante lo hacen como esclavos de sus propias pasiones, resultado de lo que Kantorowicz denominó en su ya clásico estudio (1985) división entre “cabeza” y “corona,” un desdoblamiento de su persona que separa la faceta profesional de la personal, o, visto de otro modo, su ligazón divina como semi-dioses en la tierra, de su naturaleza mortal y, por tanto, imperfecta (*apud* Lauer 2002, 259). Lejos del planteamiento teórico que hemos presentado en este trabajo sobre la visión que Rojas

pretende mostrar del ejercicio del poder, hemos de apuntar que los reyes protagonistas de sus comedias distan bastante de este modelo de gobernante prudente, equitativo, valiente, compresivo y servicial. En numerosas ocasiones nos topamos con protagonistas que encarnan todos aquellos valores contrarios a los esperados de su posición como resultado de un abandono total de su voluntad ante las pasiones humanas.

Estos retazos ideológicos dirigidos a mostrar al público cómo debía comportarse un monarca ideal, así como los numerosos contraejemplos diseminados a lo largo del corpus dramático de Rojas Zorrilla, se compendian en un pasquín *sui generis* orientado a criticar, de manera más o menos velada, al poder establecido y sus debilidades. Pero, ¿cómo hacerlo desde la posición de poeta de corte y preferido de la reina? La solución viene de mano del género elegido para ello. En su mayoría, las comedias que tienen como finalidad el analizar y criticar el comportamiento más o menos vergonzoso de una figura real se enmarcan dentro del género palatino (o algunos adyacentes, como la comedia histórica o la bizantina). Una de las características principales de este género es el distanciamiento de la acción del *hinc* y el *nunc* del autor y del público de su época (Zugasti 2003, 163), lo que otorga al dramaturgo la libertad de tratar temas que, de otra manera, hubieran podido levantar suspicacias entre las clases dominantes (Weber de Kurlat 1977, 871).

De acuerdo con esta teoría se muestran Brancatelli (2008, 534), Gómez Rubio (2007, 196) o Wardropper (1978, 195-196), los cuales consideran este alejamiento espacial y temporal como una barrera que imposibilita al espectador identificarse con los personajes que pueblan la escena, un exotismo que contribuye a lo que Olson (1978, 37-38) denomina el “efecto de lo diferente,” y que impide, en este caso, al monarca, sentirse en algún momento identificado con su posible *alter ego* en la ficción y asemejar esta visión del ejercicio del poder real con su quehacer cotidiano.

Retomando las ideas de Maravall, y a la luz de los casos estudiados en el presente trabajo, podemos sumarnos a la tesis que sostiene que el teatro, al igual que la televisión o internet en la actualidad, se convirtió en el principal medio de comunicación de masas, un canal directo por el que nuestros dramaturgos más reconocidos hacían llegar su mensaje político al gran público. Sin embargo, el mensaje no se lanzaba abiertamente, tampoco aparecía en forma de reflexión teórica, más bien se difuminaba en la trama para que, de un modo más o menos

subliminal, calara entre los espectadores. Y tenía que ser de este modo, porque si no les hubiera resultado muy difícil representar dentro de un sistema comercial fuertemente controlado por los censores oficiales de comedias, que eliminaban todo aquello que, por cuestiones de decencia y moralidad, religión o política, pudiera ofender a las capas altas de la sociedad o, en su defecto, plantar la semilla de una revolución social.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Brancatelli, Valentina. “El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla.” *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 527-535.
- Canavaggio, Jean. *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Barcelona: Ariel, 1995.
- Cantarino Suñer, Elena. “Educación de un príncipe cristiano.” *Paideia, Revista de filosofía política*. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Poli/PoliCant.htm>> (fecha de consulta: 20 de agosto de 2018).
- Cañas Murillo, Jesús. “El rey y la monarquía en las comedias de Francisco de Bances Candamo.” *Archivum*, 61-62 (2011-2012): 79-114.
- Di Pastena, Enrico. Prólogo a Francisco de Rojas Zorrilla. *No hay ser padre siendo rey. Obras completas I. Primera parte de comedias (No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007: 147-173.
- García Fernández, Óscar. *Estudio, anotación y edición crítica de El desafío de Carlos V de Francisco de Rojas Zorrilla*. Universidad de León: 2016, tesis doctoral inédita.
- García González, Almudena. “Personajes y sucesos históricos en el teatro de Rojas Zorrilla.” *Cuadernos de teatro clásico*, 32 (2017): 295-322.
- Gómez Rubio, Gemma. “Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*.” *Lectura y signo*, 2 (2007): 191-216.

- González Cañal, Rafael y Gutiérrez Gil, Alberto. "Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez." *Cuadernos de teatro clásico*, 31 (2015): 231-256.
- González Maestro, Jesús. "Idea de política y concepto de tragedia en las tragedias numantinas de Cervantes y Rojas Zorrilla." *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 295-309.
- Gutiérrez Gil, Alberto. "Comedias palatinas." *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*. Ed. Rafael González Cañal. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015: 51-66.
- Insúa Cereceda, Mariela. "Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua." *Actas del congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Tomo I*. Eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti. Pamplona: Eunsa, 2005: 899-910.
- Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid: Alianza, 1985.
- Lauer, Robert. "Rey." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia, 2002: 259-261.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO*. Eds. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2015, pp. 57-91. [También en línea: <<http://books.openedition.org/pup/4553>> DOI: 10.4000/books.pup.4553].
- Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Comedias escogidas*. Eds. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Atlas (BAE, 54), 1952.
- . *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*. Ed. Raymond MacCurdy. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- . *Obras completas I. Primera parte de comedias (No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

- . *Obras completas II. Primera parte de comedias (Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los remedios. Los celos de Rodamonte)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- . *Obras completas III. Primera parte de comedias (Santa Isabel, reina de Portugal. La traición busca el castigo. El profeta falso Mahoma. Progne y Filomena)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- . *Obras completas VI. Segunda parte de comedias (Los tres blasones de España. Los áspides de Cleopatra. Lo que quería ver el marqués de Villena. El más impropio verdugo por la más justa venganza)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.
- Wardropper, Bruce W. "La comedia española del Siglo de Oro." *Teoría de la comedia*. Ed. Elder Olson. Barcelona: Ariel, 1978: 181-242.
- Weber de Kurlat, Frida. "Hacia una sistematización de los tipos de la comedia de Lope de Vega." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol II. Coords. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Université de Bordeaux, 1977: 867-871.
- Zugasti, Miguel. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro." *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003*. Eds. Eva Galar y Blanca Oteiza. Madrid / Pamplona: Instituto de Estudios tirsianos / Universidad de Navarra, 2003: 159-185.

Reveses de poder y fortuna: Álvaro de Luna y el Duque de Lerma en el teatro de Salucio del Poyo y Mira de Amescua¹

RENATA LONDERO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Recibido: 23 de septiembre de 2018

Aceptado: 25 de octubre de 2018

Abstract: This article analyzes three XVIIIth-century comedies of *privanza* whose protagonist is the first “privado” of Spanish history, Álvaro de Luna, Juan II of Castile’s “valido”: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, by Damián Salucio del Poyo (first represented in 1601), and two comedies by Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, written in 1618-1621, and *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, composed between 1621 and 1624 and performed in 1624. The main aim is to show how both dramatists use their medieval historical and literary sources, while reconstructing Juan II’s age, in order to criticize the *privado*’s excessive power (Poyo) or otherwise to defend and praise him (Mira), while underlining the inconstancy of mutable fortune, and thus indirectly indoctrinating the Habsburg royal house (especially, Felipe III) and its almighty favourites (the Duke of Lerma, Rodrigo Calderón, the Count-Duke of Olivares).

Key words: Álvaro de Luna, Duke of Lerma, Comedy of *privanza*, envy, fortune.

Resumen: Este artículo analiza tres comedias de *privanza* áureas protagonizadas por el primer privado de la historia española, Álvaro de Luna, valido de Juan II de Castilla: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Damián Salucio del Poyo (que se estrenó en 1601), y las dos comedias de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, escrita en 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, compuesta entre 1621 y 1624 y representada en 1624. Se pretende mostrar cómo los dos comediógrafos utilizan sus fuentes históricas y literarias medievales, al reconstruir la edad de Juan II, para reprobar los excesos del poder en mano del privado (Poyo) o bien defenderlo y alabarlo (Mira), incidiendo en la inconstancia de la fortuna mudable, con vistas a un adoctrinamiento de la casa real de Austria (Felipe III, sobre todo) y de sus

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del *Cancionero de Baena*: escritura y reescrituras,” referencia FFI2015-64107-P (MINECO-FEDER, UE), cuyo investigador principal es Antonio Chas Aguión, de la Universidad de Vigo.

omnipotentes favoritos (el Duque de Lerma, Rodrigo Calderón, el Conde-Duque de Olivares).

Palabras clave: Álvaro de Luna, Duque de Lerma, comedia de privanza, envidia, fortuna.

En el marco de un teatro histórico como el que se produjo en el Siglo de Oro, marcado por la conexión entre el pasado y el presente, el respeto por la autoridad y el afán de libertad creadora, el decir y el callar, el elogio y el escarnio, se incorpora perfectamente un género, el drama de privanza, donde se muestran los altibajos del poder (monárquico y aristocrático), sometidos a los caprichos de la fortuna, y acompañados por la codicia y la envidia cortesanas (Ferrer Valls 2004, Profeti 2007). Por lo tanto, conforme a la consabida fórmula ciceroniana de la *historia magistra vitae*, los comediógrafos áureos esgrimen sus referencias (más o menos precisas) a las edades pasadas para comentar, alabar o criticar de forma velada el sistema político-señorial de su propio tiempo (Matas 2015).

En esta ocasión, nos centramos en tres interesantes y poco estudiadas piezas, compuestas y escenificadas en la primera y segunda década del siglo XVII, que consideran una etapa muy significativa de la historia española por sus rasgos privativos y sus consecuencias futuras: el atormentado reinado de Juan II de Castilla (1406-1454). Nos referimos a *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* de Damián Salucio del Poyo —que se estrenó en 1601 en Getafe por la compañía de Alonso Morales (Caparrós Esperante 30 y 66) y se imprimió en la *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores con sus loas y entremeses* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612)— y a dos comedias de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, redactada en 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, compuesta entre 1621 y 1624 y representada en 1624. En particular, el aspecto de esta época que les resulta más relevante y sugerente a ambos autores, y, en general, a los otros dramaturgos auriseculares que se han ocupado de ella,² es la complicada red de enlaces que se teje entre

² Otras comedias de privanza dedicadas a Juan II y a Álvaro de Luna se deben a Luis Vélez de Guevara: *El privado perseguido*, escrita en los primeros años veinte del XVII y estudiada en profundidad por Daniele Crivellari en su edición crítica de la obra (Vélez de Guevara 2012); y *El espejo del mundo*, compuesta en 1602-1603 (Profeti 2007, 141-143). Además, tanto Lope como Tirso ambientan algunas piezas suyas en el reinado del Trastámara, pero insertándolas en géneros dramáticos diferentes (Londero 2017, 137-138). Aparte de la obvia referencia a *El caballero de Olmedo*, son de

el penúltimo Trastámara y “el primer valido de la historia española, Álvaro de Luna” (Vélez de Guevara 2012, 40), frente a sus enemigos acérrimos —los Infantes de Aragón, Enrique y Juan, y la nobleza que los sostuvo, y a la segunda esposa del rey castellano, Isabel de Portugal, quien siempre fue hostil al Condestable (Suárez Fernández 1985, 163, Porras Arboledas 2009).

En efecto, no es difícil entender la razón de este fuerte interés por Juan II y su omnipotente favorito, puesto que los avatares de su enrevesada relación remiten a la problemática colaboración entre los Austrias y sus plenipotenciarios. Por motivos cronológicos, en las comedias que centran nuestro interés es muy clara la alusión a Felipe III (1598-1621) y a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V Marqués de Denia y I Duque de Lerma. Tal y como Álvaro de Luna en su momento, Lerma inauguró en su persona la institución del valimiento en una fase de incipiente decadencia política y económica (Williams 2010 y Williams 2008, 185-187), ejerció un dominio inmenso y absoluto por un largo período (el Condestable desde 1423 hasta 1453, el Duque desde 1599 hasta 1618), conquistó un enorme patrimonio, acumulado con insaciable codicia (Pérez-Bustamante 2009, 116, Tomás y Valiente 1982, 113, Feros 2002, 333), granjeándose hasta 1611 la implacable oposición de la reina Margarita de Austria, aliada con sus confesores reales, los fraudulentos Diego Mardones y Luis de Aliaga (Williams 2006, Alvar Ezquerro 2002, 252), pero terminó sus andanzas por los vericuetos de la ambición y del mando cayendo en desgracia: muriendo en el cadalso (Álvaro de Luna) o viviendo desterrado y olvidado, pese a haber conseguido su tan deseado cardenalato (Duque de Lerma).

Además, a la par que Luna, Sandoval favoreció y enriqueció no solo a su familia sino también a sus colaboradores, quienes siguieron una trayectoria ascendente y descendiente como les acaeció a ellos mismos. A este respecto, en la biografía del Condestable descuella el caso de Alonso Pérez de Vivero —secretario de Luna y contador mayor de Castilla entre 1434 y 1453, año en el que fue asesinado por orden de

dudosa o muy dudosa autoría lopianá dos comedias, la primera urbana y la segunda hagiográfica: a saber, *La paloma de Toledo*, tal vez escrita entre 1610 y 1615 (Morley y Bruerton 1968, 525), editada en la Parte XXIII de *Diferentes autores* y estrenada en 1625 por la compañía de Tomás Fernández de Cabredo (DICAL); y *El milagro por los celos y don Álvaro de Luna* (Morley y Bruerton 1968, 514). En cambio, con seguridad es de Tirso una comedia de santos que alude a la enemistad entre Juan II y los Infantes de Aragón, y al noviazgo del Infante Enrique con Catalina, la hermana menor del monarca: *La peña de Francia*, publicada en la *Cuarta parte* de las *Comedias* tirsianas (Madrid, María de Quiñones, 1635).

su señor tras haberle traicionado (Porrás Arboledas 2009, 258-259)—, que Salucio del Poyo reelabora en su obra, como veremos, mientras que, en cuanto a Lerma, se recuerdan la subida y la caída (en 1606-1607) de Pedro Franqueza y de Lorenzo Ramírez de Prado (Feros 2002, 332), pero sobre todo la parábola célebre y modélica de Rodrigo Calderón, condenado a la pena capital en la Plaza Mayor de Madrid el 21 de octubre de 1621: a él volveremos brevemente más adelante.

Asimismo, por lo que concierne a la figura del soberano, durante (y tras) su gobierno Felipe III se retrató como un “*rex inutilis*” (Feros 2002, 471), débil y abúlico, que se situaba a la sombra de su valido y en la estela de los “endebles monarcas castellanos del Cuatrocientos” (Feros 2002, 18), en especial, de Juan II, frágil, incapaz e insignificante, según documentan todos los textos históricos medievales que los autores teatrales del siglo XVII conocían: la *Crónica de Juan II de Castilla*, compuesta en sus dos primeras partes por Álvaro García de Santamaría (1406-1434) y refundida en 1517 por Lorenzo Galíndez de Carvajal (García de Santamaría), la *Crónica de don Álvaro de Luna*, atribuida a Gonzalo Chacón (1517, ed. Carriazo), la *Crónica del Halconero* (1420-1441) de Pedro Carrillo de Huete (1380 ca-1448) (Carrillo de Huete) y las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (1512, Pérez de Guzmán).

Finalmente, otro importante dato en común entre el gran Condestable y Denia es el hecho de que sus acciones y vivencias dieron pie a una notable cantidad de reformulaciones literarias, más o menos negativas o positivas, que influyeron en los comediógrafos auriseculares, al lado de las fuentes históricas manejadas (Londero 2018b). Con relación a Álvaro de Luna, hay que mencionar por lo menos el *Cancionero de Baena*, el *Doctrinal de privados* (1454) del Marqués de Santillana, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444), y las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1476). En lo que atañe a Lerma, su presencia abunda (para bien o para mal) en la prosa política y moral, en la poesía laudatoria, en la oratoria sacra, en la emblemática, y, huelga decirlo, en las tablas (Feros 2002, 310; Matas Caballero, Micó y Ponce Cárdenas 2011). En este sentido, es suficiente señalar, por un lado, los ataques del padre Juan de Mariana en *De rege et regis institutione* (1599) o de Quevedo en *Política de Dios y gobierno de Cristo* (escrita en 1616) y, por otro, el solemne *Panegírico al Duque de Lerma* gongorino (1617), o bien el afortunado género de los espejos de favoritos, que floreció en el XVII, y en el cual se encauzaron obras donde se examinaba la privanza a partir de la postura política y

humana de Lerma, como el *Norte de príncipes* (1599-1600) de Baltasar Álamos de Barrientos y la *República mixta* (1602) de Juan Fernández de Medrano.

Por el contrario, la situación de la aristocracia en la época de Felipe III, más bien apaciguada y cortesana, se distinguía con creces de la turbulenta condición en la que se encontraban los nobles castellanos del siglo XV, muy inquietos, revoltosos e independientes (Calderón Ortega 1998): con todo, a pesar de que “nunca el valimiento suscitó tentativas de sublevación nobiliaria,” “lejos estuvo la privanza de [...] Sandoval de ser ejercida con la placidez pretendida” (Williams 2008, 560), puesto que Lerma y su facción siempre fueron el blanco de los celos y las envidias de la corte (Tomás y Valiente 1982, 117). Por consiguiente, en los textos teatrales que vamos a analizar, sí predomina el protagonismo de los validos y de sus consejeros (Ruy López de Ávalos, Condestable de Castilla de 1400 a 1422; Álvaro de Luna; el citado Pérez de Vivero) en detrimento de otros nobles secundarios, pero muchos personajes inciden con frecuencia en el rencor y la sospecha que rodean a los poderosos, y en la inestabilidad de la fortuna (Gutiérrez 1975), adhiriéndose a algunas constantes temáticas que proceden tanto de la tradición romanceril y de las obras del Cuatrocientos conectadas con Juan II y el Condestable, como de la preceptiva política áurea encaminada a diseñar el ideal del perfecto gobernante. Por ejemplo, la mayoría de los 53 romances contenidos en el *Romancero de don Álvaro de Luna* trata efectivamente los temas de la fortuna volitaria, la envidia y “lo quebradizo de la gloria humana” (*Romancero de don Álvaro de Luna* 1953, 17 y *passim*). Y dos grandes poemas como el *Laberinto* de Mena (estrofas CCXXXV-CCXXXVI, o la CCLVI) y las *Coplas* de Jorge Manrique (con el tópico del *ubi sunt* en XVI-XXIV) —evidentes hipotextos de las comedias de Salucio y Mira— insisten en la mudanza de la suerte.

Si pasamos al Siglo de Oro, ya en la *Silva de varia lección* (1550-1551), reserva fundamental de historias, temas y materias para los dramaturgos del XVII, Pedro Mexía advertía que con la privanza se juntan “adulación,” “imbidia [...] y la madre de los vicios: codicia de riquezas y deleytes” (Mexía II, 386; parte IV, cap. IX). En su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano* (1595), el padre jesuita Pedro de Ribadeneyra recomendaba: “No se fie nadie [...] de la cabida y privanza que tiene con su Príncipe, ni del crédito y mano que le da, porque la rueda de la fortuna es muy voluble y presurosa” (libro II, cap. XXVIII, Ribadeneyra 558). Y Pedro Fernández

Navarrete, secretario de Felipe III y Felipe IV, expresa una idea análoga empleando una eficaz imagen floral y la metáfora del gusto, en *Carta de Lelio Peregrino a Stanislao Borbio privado del Rey de Polonia*, editada en 1625, el año de la muerte de Lerma: “la rosa de la privanza se ha de coger entre espinas de recelos, y [...] lo dulce del valimiento anda siempre mezclado con el acíbar de infinitos temores y disgustos” (Fernández Navarrete 1985, 372).

Veamos, pues, cómo estos conceptos y modelos textuales se retoman y transcodifican en el teatro de Salucio del Poyo y de Mira de Amescua, que enseñan las dos caras —negativa/satírica (Salucio) y positiva/encomiástica (Mira)— de la misma moneda, es decir, la controvertida visión de la figura del privado en las letras hispánicas del Siglo de Oro (Tomás y Valiente 1982, 130-154). Para empezar, al dramaturgo murciano Lope dedica su comedia *Muertos vivos* (*Parte XVII*, Madrid, Fernando Correa, 1621), como signo de amistad y admiración, y al elogiarlo, sostiene que “ha [...] adquirido tanto nombre, particularmente” gracias a piezas como *La próspera y adversa fortuna del Condestable don Ruy López de Ávalos* (dedicatoria “Al licenciado Salucio del Poyo,” en Vega Carpio 2018, I: 663). La dos piezas, protagonizadas por el predecesor de Álvaro de Luna, fueron puestas en escena en 1605 en Madrid por la compañía de Gaspar de Porres (Caparrós Esperante 1987, 31; DICAT), y presentaban a López de Ávalos como un servidor honrado, fiel y desafortunado de Juan II.

No obstante, “el personaje más vivo y humano de cuantos concibió Poyo” es su sucesor, Luna, el protagonista de *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* (1601), cuyo retrato “de fondo negativo coincide con el de Pérez de Guzmán” (Caparrós Esperante 1987, 146). De hecho, en el capítulo XXXIV (“De don Álvaro de Luna, maestre de Santiago e condestable de Castilla”) de *Generaciones y semblanzas*, el señor de Batres sostiene que el Condestable fue “cobdicioso de villas e vasallos e riquezas” y “sospechoso [...] porque muchos le avían envidia” (Pérez de Guzmán 1955, 185-186). Asimismo, el Condestable recreado por Poyo se caracteriza por una avidez y una prepotencia desmesuradas que excitan la animosidad de sus rivales. Por otra parte, no cabe la menor duda de que el válido medieval constituye una contrafigura *ante litteram* del Duque de Lerma, quien en la primera etapa de su privanza (1599-1606) se hallaba en el apogeo de su poderío, tal como lo pintaba Pedro Pablo Rubens —“como si de un monarca se tratara” (Alvar Ezquerro 2010, 406)— en el famoso *Retrato ecuestre* de 1603. Está claro, pues, que a través de Luna, el autor “condena [...] el sistema

del valimiento” en general (Caparrós Esperante 1987, 122), porque los treinta años de la condestabla por los que discurre la acción en las tres jornadas del drama funcionan como una premisa a la ejemplar condena a muerte en 1453 y, al mismo tiempo, como una amonestación al privado de Felipe III, cuyo recorrido por la cima de la política real duró casi dos décadas.

En *La privanza y caída...*, al lado de Álvaro de Luna actúan Juan II, Isabel de Portugal, los Infantes de Aragón Juan y Enrique, Beltrán de la Cueva, Alonso Pérez de Vivero y Fadrique Enríquez, tío del rey y primer Duque de Arjona desde 1423, que perteneció al bando de Luna antes de su enfrentamiento con él y Juan II en 1425, por lo que en 1429 fue despojado de su patrimonio y encarcelado en el castillo de Peñafiel, donde falleció al año siguiente. Entre varios anacronismos y sincronismos, típicos del género de privanza, se desenvuelven algunos eventos históricos de realce, concentrados (aunque en desorden cronológico) en la segunda jornada. Aquí la batalla de Olmedo, que se combatió el 19 de mayo de 1445, concluyendo con la victoria del Condestable sobre los Infantes de Aragón (Porrás Arboledas 221) es sucesiva tanto a la boda de Juan II con Isabel de Portugal, celebrada el 22 de agosto de 1447, en Madrigal (Calderón Ortega 1998, 76), como a la revuelta popular de Toledo en contra de don Álvaro y de sus recaudadores conversos, que aconteció en 1449 (Salucio del Poyo 1985, 49). La tercera jornada, en cambio, gira por completo alrededor de la caída del favorito, de su detención y muerte en 1453.

Como en la cuantiosa literatura producida a raíz de la privanza de Lerma, los dos temas medulares que también jalonan la pieza de Poyo son la envidia y la inconstancia de la fortuna. Entresacando del texto un espiguelo mínimo de citas, podemos limitarnos a la invectiva contra la envidia personificada, que Luna pronuncia al principio de la primera jornada (vv. 151-160), describiéndola con metáforas hiperbólicas basadas en la isotopía de la crueldad, la enfermedad y la muerte:

¡Oh envidia! Verdugo eterno
del que a ti sujeto sientes,
azote de Dios eterno,
furia y rayo del infierno,
avestruz de ajenos bienes.
Muerte civil, vida esquiva,
cáncer del alma sangriento,
turbación de sangre viva,

miserable, vil, cautiva
de tu mismo pensamiento.(Salucio del Poyo 1985, 248-249)

Por lo que se refiere a la fortuna, son significativas las palabras que el Infante don Enrique dirige a su hermano Juan, previendo la derrota del favorito: “No os dé pena, hermano, alguna, / que si en el tiempo hay mudanza, / también la habrá con la privanza / de don Álvaro de Luna” (Salucio del Poyo 1985, 301) (II, vv. 610-613).

También cabe mencionar al respecto la palmaria reminiscencia del *ubi sunt* de Jorge Manrique por boca de la Condesa, o sea doña Juana Pimentel, segunda esposa de Álvaro de Luna a partir de 1430, que en la tercera jornada (vv. 548-555) parafrasea las coplas manriqueñas XXI (“Pues aquel gran Condestable”) y XXII (“Y los otros dos hermanos”) y cierra su intervención citando al pie de la letra el *incipit* de la copla XVI (“¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los Infantes de Aragón”):

¿Qué vuelta es ésta, Fortuna?
¿Estas son tus esperanzas?
¿Qué se han hecho las privanzas
de don Álvaro de Luna?
¿Qué es de don Pedro Girón?
¿Sus amigos dónde están?
¿Qué se hizo el rey don Juan,
los Infantes de Aragón? (Salucio del Poyo 1985, 348-349)

Además, la vertiente temática de la mudanza en la fugaz vida humana se une a la actitud crítica del autor hacia el valimiento en el último discurso del Condestable ante el verdugo, centrado en la metáfora del ajedrez (III, vv. 950-953): “Nadie en privanza se eleve, / fúndese en lo que me fundo, / que en el tablero del mundo / no hay pieza que no se mueve” (Salucio del Poyo 367).

Finalmente, en toda la comedia a don Álvaro se le asocia la imagen de la luna creciente antes, y menguante después, en comparación con el sol / Juan II, para ilustrar los vaivenes de su camino vital y político. Este recurso expresivo se utiliza muy a menudo en relación con el Condestable en el *Romancero de don Álvaro de Luna*, al que Salucio del Poyo no deja de remontarse en su obra (Crivellari 2005, 59-63), con el fin de suscitar una inmediata lectura política que aluda “al fenómeno contemporáneo de los validos” (Caparrós Esperante 1987, 160). La vinculación del comediógrafo murciano con las profundas huellas que las vicisitudes de don Álvaro marcaron en la poesía romanceril salta a

la vista en el tercer acto, donde se muestran el juicio y la ejecución de Luna: se reproducen casi *verbatim* dos romances —“Los que privais con los reyes” y “Tocaba las oraciones” (*Romancero de don Álvaro de Luna* 195, 134-136 y 181-183)— que, al narrar el desenlace trágico de la existencia del gran favorito, se refieren otra vez a la fortuna variable y a la envidia. En la reescritura dramática de Poyo los cantan dos pajes, en sendos trances de hondo patetismo escénico: Moralicos (que remite a su homónimo romanceril) entona “Los que privais con los reyes” (III, vv. 786-821) antes de “la lectura de la sentencia de muerte” (Crivellari 2005, 63), mientras que un paje anónimo declama “Tocaban las oraciones” tras la decapitación del valido (III, vv. 1097-1153).

La presencia del Romancero viejo dedicado a Álvaro de Luna se vuelve a dar en las dos piezas miramescuanas que aquí nos ocupan: *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos* (1618-1621), y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (1621-1624).³ Ambas se componen en años nefastos para el Duque de Lerma y sus protegidos: en octubre de 1618 Felipe III lo exilia a Valladolid y desde aquel gesto, que confirma el descalabro definitivo del privado, se abre en la corte una temporada de vacío y caos institucional “lleno de peligros” y “de tragedias individuales” (Feros 2002, 444), como la que afecta a Rodrigo Calderón (Martínez Hernández 2009), de cuya ejecución (y conducta estoica) en 1621 pronto se apoderan el Romancero nuevo (*Romancero de don Rodrigo Calderón* 1955) y los versos de muchos poetas áureos, quienes convierten al malogrado consejero de Lerma en una “versión actualizada [...] de otra víctima paradigmática de los voloteos del destino político: [...] don Álvaro de Luna” (Gherardi 2017, 104).

En una época de transición tan agitada y de paulatina desconfianza en la monarquía, como la que se despide de Felipe III y de su todopoderoso plenipotenciario y acoge a Felipe IV y al Conde-Duque de Olivares, no sorprende que Mira de Amescua idealice al privado, en las personas de López de Ávalos y de Luna, obviamente con vistas a su propio presente y porvenir. Y que escoja la vía del encomio por

³ No se han rastreado noticias sobre la puesta en escena de ninguna de las dos comedias, ni en Varey-Shergold (1971; 1989), ni en DICAT. Al citar *La próspera fortuna*, inicialmente atribuida a Tirso de Molina (aunque en la BNE de Madrid se conserva un ejemplar manuscrito de la obra con letra del siglo XVII, el Ms 17101, a nombre de Mira de Amescua), Héctor Urzáiz Tortajada solo afirma que la representó la compañía de “Valdés en 1616” (Urzáiz Tortajada 2001, II: 629; ver también II: 449-450). El año de 1624 para el estreno de *La adversa fortuna* se cita en Arellano, 1996; García Sánchez, 2001; Meunier, 2015, pero sin respaldo documental.

pura conveniencia política también: no hay que olvidar, pues, que el dramaturgo andaluz “fue miembro del círculo del conde de Lemos, sobrino y yerno de Lerma, y quizás uno de los ‘favoritos’ del privado” (Feros 2013, 122). En consecuencia, Mira imagina a los dos validos medievales como antecedentes leales y virtuosos de Lerma (y de Olivares, también), subrayando la amistad entre ellos y Juan II /Felipe III, quien sale malparado “por ser incapaz de defender a [...] don Álvaro de los injustos ataques [...] de sus enemigos” (Feros 2013, 134), representando así “el reflejo por oposición del ideal del príncipe cristiano tan en auge” en esos años (García Sánchez 2001, 211).

Ahora bien, en el segundo acto de *La próspera fortuna...* Mira presenta la catábasis de López de Ávalos y la escalada al poder del joven Álvaro de Luna, haciendo hincapié en la volubilidad del destino, como le explica al rey el personaje de Juan de Mena, mientras le dedica su *Laberinto de Fortuna* (II, vv. 940-1051).⁴ En efecto, cuando el anciano privado se ve excluido del favor del monarca, que ahora prefiere a Luna, se lanza contra los reveses de la suerte movediza:

¡Ah, Fortuna! ¿De qué sirve
que en estos siglos pasados
me dices honra y riquezas,
si de un golpe me has quitado
el honor a la vejez,
cuando suelen los ancianos
tener ya su honor seguro
y vencidos los naufragios
de la juventud ociosa? (II, vv. 1482-1490).

Por otra parte, en la tercera jornada, don Álvaro atribuye la desgracia de su predecesor a los nobles embusteros y facciosos, cuyo número es bastante elevado en esta comedia, como en la difícil actualidad sucesiva a la ruina de Lerma, a la que Mira alude. De ahí que se coloquen al lado de Juan II algunos de sus allegados: Álvar Núñez de Herrera, el mayordomo de López de Ávalos; Juan de Mena y Elvira Portocarrero, primera mujer de Álvaro de Luna. Y que luchen contra el Trastámara sus deuteragonistas históricos, el Infante Enrique y el rey Alfonso de Aragón, quien, en el final feliz de la pieza, anticipa que va a amparar en sus tierras al exiliado López de Ávalos, como realmente sucedió, puesto que Ruy falleció en Valencia en 1428, bajo la protección del monarca aragonés.

⁴ Empleamos la edición moderna de las dos comedias (Mira de Amescua 2006, 27-116 y 117-225).

Los tópicos de la *vanitas vanitatum*, de la rueda de la fortuna y de la mala semilla de la envidia se entremezclan aún en *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. Aquí se muestra al Condestable mientras, entre fracasos (el primer destierro en 1427) y logros (el maestrazgo de la Orden de Santiago en 1445, el ducado de Trujillo en 1446), se aparta poco a poco de la cumbre del dominio hacia su definitiva destrucción, pero también se anuncia una edad nueva y prometedora, la del gobierno de Enrique IV, que prefigura el reinado de Felipe IV y de su excepcional privado, el Conde-Duque, aún en ciernes durante los años de redacción de la comedia. Las esperanzas que despertaron el relevo de la corona y los planes de renovación política, administrativa y económica proyectados por Olivares (Elliott 1998) se reflejan en el pronóstico de Álvaro de Luna a Juan II a raíz del nacimiento (en 1425) de Enrique IV, hijo de Juan II y María de Aragón:

Este pimpollo de tu ilustre copa
a Castilla dilate los extremos,
piélagos surque en atrevida popa
cuantos ocultos a los mapas vemos,
y revienten los límites de Europa
hasta que en Asia la Mayor llamemos,
a pesar de los bárbaros alfanjes,
Guadalquivir al Tigris, Tajo al Ganges (I, vv. 145-152).

Rememorando al Duque de Lerma y confiando en el Conde-Duque, el autor declara su aprecio incondicional por el cargo del privado a través de Juana Pimentel, fiel mujer de Álvaro de Luna: “¿No ha de tener el rey quien la fatiga / del peso del reinar le sobrelleve, / quien la verdad le diga, / con quien él comunique lo que debe / hacer en las materias más dudosas?” (II, vv. 1377-1381).

La alocución de Juana a la Infanta Catalina termina con la acostumbrada censura de la envidia (III, vv. 1384-1388), que empieza a manifestarse en una carta donde un grupo de nobles antagonistas, encabezados por el rey Juan de Navarra —Pedro Manrique, el Marqués de Santillana, Pedro de Zúñiga y Luis de Guzmán, entre otros— ponen al rey sobre el aviso acerca de la incontenible ambición del Condestable (III, tras el v. 2172). Desde aquel momento comienza el progresivo ocaso de Luna, sobre el cual reflexionan las ‘voces de la verdad’ ética del drama, con sus *nomina-omina*: el gracioso Linterna, siervo de don Álvaro, y el paje Moralicos. El primero impreca contra la envidia, “polilla / de la próspera fortuna” (III, vv. 2265-2266), mientras que el

segundo interviene en tres ocasiones: canta la primera y la tercera copla de “Los que privais con los reyes,” modificando ligeramente el original romanceril (III, vv. 2361-2368); entona el estribillo del romance “Aquella luna hermosa” (*Romancero de don Álvaro de Luna* 1953, 122-126) ante el Condestable encadenado en vísperas de la sentencia (III, vv. 2811-2818); y junto al rey llora la muerte de Luna al compás del estribillo de “Tocaba las oraciones,” “Dadme, por Dios, hermano / para ayudar a enterrar este cristiano” (III, vv. 3041-3042).

Cuando, tras *Moralicos*, toma la palabra un arrepentido Juan II para clausurar la obra, la esencia del mensaje para el público del siglo XVII no da lugar a dudas: “Reyes deste siglo: nunca / deshagáis vuestras acciones / ni borréis vuestras hechuras. / ¡Oh, quién a mis descendientes / avisara qu no huyan /de los que bien eligieron / para la privanza suya!” (III, vv. 3050-3056).

Felipe III hubiera debido respetar, defender y sostener a su privado, por lo tanto, Felipe IV debe hacer lo mismo con el Conde-Duque: esto recomienda Mira de Amescua, en vilo, como todos los dramaturgos áureos, entre el anhelo de autonomía creadora y la obligación de servir a los potentes. Una tónica parecida, *mutatis mutandis*, mantendría José de Cañizares casi una centuria después, en su post-barroca comedia de privanza *El Picarillo en España, señor de la Gran Canaria*, estrenada el 13 de mayo de 1716 en el teatro de la Cruz de Madrid, y también ambientada en la época de Juan II y Álvaro de Luna (Cañizares 1763, Londero 2017, Londero 2018a). Ahora el monarca al que el autor interpela es el primer Borbón, Felipe V, aquejado por conflictos cortesanos y primeros ministros arribistas como Giulio Alberoni (Kamen 2010, Vázquez Gestal 2013), pero la lógica oscura del poder siempre permanece invariada, como el esfuerzo de la literatura por comprenderla, interpretarla o denunciarla.

Obras citadas

- Alvar Ezquerro, Alfredo. *El duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.
- Arellano, Ignacio. “El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua”. *Mira de Amescua en candelero*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1996: 43-64.
- Calderón Ortega, José Manuel. *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*. Madrid: Centro Universitario Ramón Carande-Dykinson, 1998.
- Cañizares, José de. *El picarillo en España, señor de la Gran Canaria*. Viuda de José de Orga, 1763.
- Caparrós Esperante, Luis. *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- Carrillo de Huete, Pedro. *Crónica del Halconero de Juan II*. Ed. Juan de Mata Carriazo [1946], edición facsímil, estudio preliminar de Rafael Beltrán. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones, 2006.
- Crivellari, Daniele. “‘Próspera y adversa fortuna’ de dos validos en el teatro del Siglo de Oro: don Álvaro de Luna y el Duque de Arjona entre historia, tradición y reescritura.” *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona: Grupo de Investigación PROLOPE-Universidad Autónoma de Barcelona, 2005: 47-82.
- Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestro de Santiago*. Ed. Juan de Mata Carriazo. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Dir. Teresa Ferrer Valls, Reichenberger, 2008. CD-Rom.
- Elliott, John Huxtable. *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998.
- Fernández Navarrete, Pedro. “Carta de Lelio Peregrino a Stanislaw Borbio privado del Rey de Polonia” [1625]. *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor Rey Don Felipe III* [1626]. Madrid: Imprenta de Tomás Albán, 1805: 355-402.
- Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002.

- . "Historia y poesía: monarcas y favoritos en las obras de Marlowe y Mira de Amescua." *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*. Eds. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús María Uzunáriz. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2013: 111-142.
- Ferrer Valls, Teresa. "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza." *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble y el trabajador*. Eds. Ignacio Arellano y Marc Vitse. Madrid: Casa de Velázquez, 2004: 159-186.
- García de Santamaría, Álar. *Crónica de Juan II de Castilla*. Ed. Juan de Mata Carriazo. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.
- García Sánchez, María Concepción. "Teatralización de don Álvaro de Luna en la bilogía de Mira de Amescua." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones, 2001: 209-225.
- Gherardi, Flavia. "«A cada valido se le llega su poeta». Rodrigo Calderón en la poesía de Villamediana, entre escarnio y alabanza." *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*. Eds. Luciana Gentili y Renata Londero. Madrid: Visor, 2017: 103-118.
- Gutiérrez, Jesús. *La fortuna bifrons en el teatro del Siglo de Oro*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975.
- Kamen, Henry. *Felipe V. El rey que reinó dos veces*. Madrid: Temas de Hoy, 2010.
- Londero, Renata. "Juan II y su corte en las tablas post-barrocas: *El picarillo en España* (1716) de José Cañizares." *Crítica hispánica*. 39.2 (2017): 135-155.
- . "Historia y ficción al servicio del poder: *El picarillo en España* de José de Cañizares." *El teatro clásico español: ayer y hoy*. Eds. Luciana Gentili y Renata Londero. Madrid: Visor, 2018a: 141-155.
- . "La corte de Juan II en el teatro de los siglos XVII y XVIII, con vistas a un catálogo." *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*. Ed. Antonio Chas Aguión. Berlín: Peter Lang, 2018b: 165-182.
- Martínez Hernández, Santiago. *Rodrigo Calderón, la sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2009.
- Matas Caballero, Juan. "La fuerza de las historias representada'. Reflexiones sobre el drama histórico: los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el*

- teatro del Siglo de Oro*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015: 58-101.
- , Jesús Ponce Cárdenas y José María Micó (eds.). *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Meunier, Philippe. "La pareja especular rey-privado o el caso de don Álvaro de Luna en *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Mira de Amescua." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015: 505-514.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Antonio Castro. Madrid: Cátedra, 1989, 2 vols.
- Mira de Amescua, Antonio. *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos. Teatro completo*. Eds. Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra. Vol. VI. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2006: 27-116.
- . *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna. Teatro completo*. Eds. Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra. Vol. VI. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2006: 117-225.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Pérez-Bustamante, Ciriaco. *Felipe III* [1950]. Prólogo de Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Pamplona: Ugoiti Editores, 2009.
- Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Ed. José Antonio Barrio. Madrid: Cátedra, 1998.
- Pérez Gómez, Antonio. "Introducción bibliográfica". *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*. Valencia: La fonte que mana y corre, 1953: 9-71.
- Porrás Arboledas, Pedro Andrés. *Juan II rey de Castilla y León (1406-1454)*. Gijón: Ediciones Trea, 2009.
- Profeti, Maria Grazia. "Funciones teatrales y literarias del personaje del privado." *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Eds. Bernardo José García García y María Luisa Lobato López. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007: 133-150.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano* [1595]. *Obras escogidas del padre*

- Pedro de Rivadeneira*. Ed. Vicente de la Fuente. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1910: 449-587.
- Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: La fonte que mana y corre, 1953.
- Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: La fonte que mana y corre, 1955.
- Salucio del Poyo, Damián. *La privanza y caída de don Álvaro de Luna. Comedias*. Ed. María del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985: 241-376.
- Suárez Fernández, Luis. *Historia de España 7. Los Trastámara y los Reyes Católicos*. Madrid: Gredos, 1985.
- Tomás y Valiente, Francisco. *Los validos en la monarquía española del siglo XVII. Estudio institucional*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Varey, John E., y Shergold, Norman D. *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1971.
- . (coll. Charles Davis). *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Tamesis Books, 1989.
- Vázquez Gestal, Pablo. *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*. Madrid: Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia, 2013.
- Vega Carpio, Lope de. *Muertos vivos*. Eds. Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli. *Parte XVII de Comedias de Lope de Vega*. Dirs. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi. Vol. I. Madrid: Gredos, 2018: 663-818.
- Vélez de Guevara, Luis. *El privado perseguido*. Ed. Daniele Crivellari. Viareggio: Il Molo, 2012.
- Williams, Patrick. *The Great Favourite. The Duke of Lerma and the Court and Government of Philip III of Spain, 1598-1621*. Manchester: Manchester University Press [2006], 2010.
- . "El favorito del rey: Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia y I duque de Lerma." *La monarquía de Felipe III: la Corte*. Eds. José Martínez Millán y Maria Antonietta Visceglia. Vol. III. Madrid: Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008: 185-259.

**Los límites del poder real en la comedia áurea:
El tercero de su afrenta
o *No es rey quien no se vence***

ELENA MARTÍNEZ CARRO
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (UNIR)

Recibido: 24 de junio de 2018

Aceptado: 25 de julio de 2018

Abstract: In this article I study *El tercero de su afrenta*, by Antonio Martínez de Meneses, a 17th century playwright that worked around Philip's IV court. In this text, Martínez de Meneses uses the plot and the technique of *tercería* to show which has to be the king's attitude towards disorganized love.

Key words: Martínez de Meneses, Philip IV, historicism, limits of power and political message.

Resumen: El artículo se centra en el estudio de *El tercero de su afrenta*, de Antonio Martínez de Meneses, dramaturgo del siglo XVII que trabajó en torno a la corte de Felipe IV. En este texto Martínez de Meneses se sirve del enredo y el arte de la *tercería* para mostrar cuál debe ser la actitud del monarca ante los deseos amorosos desordenados.

Palabras clave: Martínez de Meneses, Felipe IV, historicismo, límites del poder, mensaje político.

Antonio Martínez de Meneses, dramaturgo en la corte

La corte de Felipe IV, rey de las artes, fue un hervidero de poetas y dramaturgos que buscaban entretener a la familia real con su retórica y composición de comedias al gusto de la época. Desde 1630 los oficios reales en torno al palacio fueron ocupándose por escritores que —al mismo tiempo que desempeñaban su encargo— ejercían como poetas dramáticos para deleite de todos.

Autores como Suárez de Deza —ujier de saleta—, Vélez de Guevara —ujier de cámara—, y otros afincados en la corte como Belmonte, Matos Fragoso, Cáncer, Moreto, Rosete Niño, Sigler de Huerta, Villaviciosa, Alfaro, Zabaleta, etc., convivieron buscando el favor real y el mecenazgo que amparara su arte poético.

Como servidores del rey, sus obras se representaban primeramente en palacio para pasar —posteriormente— a los corrales e imprentas y conseguir así un éxito entre el público de los corrales que durante tiempo estuvo reservado a los grandes dramaturgos.

Antonio Martínez de Meneses fue uno de estos poetas en la corte de Felipe IV, donde desempeñó el cargo de ayuda de guardajoyas de la reina Isabel de Borbón, primera mujer del monarca. Aunque poco sabemos de su vida, sí conocemos el momento en el que inicia su actividad literaria. Su primera composición poética data de 1622, más como una incipiente afición juvenil que como obra de un “ingenio.”

Posiblemente participó en la Guerra de los Treinta Años, aunque no existe certeza absoluta, y regresó a Madrid en 1634 con una misiva de importancia para la reina, lo que le valió el puesto de ayuda de guardajoyas.

Es a partir de 1635 cuando —con motivo de la *Fama póstuma de Lope* (Pérez de Montalbán, 1636, 155r)— formará parte de los círculos literarios y comenzará a colaborar en los certámenes y academias de la época.

Su actividad dramática se inicia a partir de 1636, cuando el teatro de Lope declina y deja paso a los “nuevos pájaros”¹ en torno al gran Calderón. Es la etapa en la que nace la moda de la composición colaborativa entre distintos dramaturgos como juego literario y divertimento. Su cercanía en la corte y la participación en los certámenes y justas literarias crearon una red de amistad y colaboración en el

¹ González de Amezúa (1943, 101-102) recogía en el *Epistolario de Lope de Vega*, esta forma que el gran dramaturgo tenía para denominar a los poetas que escribían de manera colaborada y giraban en torno a la corte.

oficio dramático.² Son muchos los dramaturgos con los que Martínez de Meneses trabajó, aunque destacan las colaboraciones con Luis de Belmonte³ y Jerónimo de Cáncer. Así lo aclaraba este último en la *Academia Burlasca del Buen Retiro* (Sánchez, 1961, 92):

Yo los [Maestro Felices y don Juan de Veroaga] dejé pasar por quedarme a ver los restantes del túmulo que ocupaba el camino; y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí, envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el verlos juntos, y don Antonio Martínez me sacó esta redondilla:

Con esta duda me enfadas
¿Quién el vernos extrañó?
Porque siempre hago yo
con Belmonte las jornadas.

Su nombre figura en comedias colaboradas de gran popularidad como *La renegada de Valladolid*, *El príncipe perseguido* o *La luna africana*, que han llegado a nuestros días en numerosas ediciones. Sin embargo, son escasas las comedias que llevó a cabo en solitario, de las que tan solo conocemos 11 títulos y 2 de dudosa atribución,⁴ entre las que destacan *Amar sin ver*, *El tercero de su afrenta*, *La reina en el Buen Retiro*, *Los Esforcias de Milán* y *También da amor libertad*.

***El tercero de su afrenta* en su contexto: composición, ediciones y difusión**

Desconocemos hasta el momento en qué año Martínez de Meneses compuso la comedia de *El tercero de su afrenta*, (*No es rey el que no se vence*), pues, el único manuscrito que ha llegado hasta nuestros días, conservado en la BNE, es de letra del siglo XVIII (Mss. 15189).⁵ Posiblemente este original fue copia para una compañía teatral que debido a su uso perdió el tercer acto, aunque sí se conserva en él dos loas y un entremés (*El montañés*). La comedia pasó a la edición impresa solo con el título principal *El tercero de su afrenta* y son pocos

² Ann L. Mackenzie (1993, 31-67) describió minuciosamente la técnica de las comedias en colaboración que llevaron a cabo los dramaturgos de la escuela de Calderón.

³ Las colaboraciones con Belmonte fueron estudiadas en la completa bibliografía sobre este dramaturgo realizada por Alejandro Rubio San Román (1998, 101-163).

⁴ La bibliografía completa de las obras de Martínez de Meneses puede verse en el estudio completo que se realizó del autor por Elena Martínez Carro (2006, 56-208).

⁵ Aunque la autoría de la comedia no ha sido dudosa en su transmisión bibliográfica, Mesonero Romanos (1951, 49) la señaló también como de Rojas Zorrilla. No se conoce ejemplar alguno que haga referencia a este dramaturgo.

los catálogos que señalan el subtítulo, de clara intencionalidad, *No es rey el que no se vence*.⁶

La primera fecha de representación que conocemos con certeza data de 1644,⁷ en Valencia por la Compañía de Pedro Ascanio aunque —según el documento de contratación— pudo ser delegada a la compañía de Pedro Rosete (DICAT). Posiblemente esta obra se representara anteriormente en palacio como indican la mayoría de los ejemplares impresos. Otras comedias del ingenio, como *Los Esforcias de Milán*, también fueron representadas en la corte entre 1642 y 1643, años en los que nuestro dramaturgo gozó de gran éxito en palacio y ayudó a la reina en la difícil situación que atravesaba, alejada de su marido por las campañas catalanas, e instigada por las intrigas palaciegas. Sin embargo, hasta el momento no tenemos ningún dato que indique la fecha exacta y compañía que llevó a cabo la representación palaciega, ni la certeza de que así fuera, salvo por el titulillo que figura en algunas de las ediciones: *Fiesta que se hizo a su Majestad en el Real Palacio*.

Sin lugar a dudas, podemos afirmar que la obra fue representada en la época más prolija de la producción de nuestro dramaturgo, que osciló entre 1637 —fecha en la que llega a la corte como guardajoyas— y 1645. En la década de los 50 —seguramente— disminuyó de forma sensible su actividad dramática que ya había gozado de gran éxito.

La ovación a la comedia fue importante si consideramos el número de impresiones desde el siglo XVII hasta el XIX, con un total de 13. La primera de ellas data de 1661 en la *Parte Quinze de Comedias Nuevas Escogidas de los Mejores Ingenios de España*; el resto se publicaron en sueltas a lo largo del siglo XVIII, entre las que destacan las principales imprentas del momento: Sanz, Orga, Santa Cruz, Quiroga, Vázquez, Padrino, Imprenta Real y Leefdael. En algunos de estos ejemplares se subraya que la comedia se representó en palacio con el fin de recalcar su importancia y su posible contexto.

Por otra parte, la obra estuvo en cartelera en numerosas ocasiones durante el siglo XVIII, hasta un total de cuarenta y dos veces, según los testimonios que nos han llegado hasta la actualidad (Andioc y Coulon, 1996, 857). El público dieciochesco conocía esta obra que había sido representada en numerosas ocasiones hasta el punto de dar lugar a un paso trovado de carácter satírico publicado en *Las aleluyas jocosas*

⁶ Solo los catálogos de Arteaga (f. 368r) y Cejador (1935, IV, 14) señalan este segundo título.

⁷ Los datos sobre estas representaciones pueden verse en Esquerdo (1975, 429-530).

que se echaron en el templo de Apolo de Antonio Abad Velasco en 1750 (116-128). La parodia —que este paso hace de la comedia— solo era posible para un público conocedor de la obra repetida en numerosas ocasiones. Ada M^a Coe (1935, 214) recoge un fragmento de la *Memoria Literaria* que resumen en gran medida cómo se veía este drama en la época:

A algunos menos escrupulosos les parece bastante regular en la disposición, lugar y tiempo. Los más serios, cuando ven el paso de las quejas y paces con que acaba la primera jornada entre dos personas distinguidas, se figuran una gresca entre una majo crudo y una chusca del barrio de Lavapiés. Así este paso que es tan celebrado y tan repetido en las tertulias es para ellos muy ridículo. Estos mismos siempre miran como cosa indecorosa las violencias torpes en el teatro; como se ejecutan en esta comedia a vista del espectador, queriendo forzar el Rey a Violante.

Estos datos justifican el análisis detenido de una comedia que, a pesar de ser menor entre las miles de obras áureas, gozó de gran éxito, no solo por su calidad literaria, sino también por aspectos de otra índole.

Como sucede en muchas de las comedias de Martínez de Meneles el argumento tiene una base historicista en sus personajes y caracterización pero la trama se aleja de la realidad histórica. Los protagonistas de este tipo son solo una excusa para alejar la obra de una realidad cercana.

Cervantes que conocía esta técnica destacaba en *El Quijote* (Martín de Riquer, 1996: 508), por boca del canónigo, esta forma de hacer comedias tan del gusto de la época: “y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarse pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verosímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables.”

En este caso, ni siquiera podemos hablar de comedia histórica tal como la entendía Cervantes, sino de ciertos motivos legendarios sobre los personajes principales, como puede observarse por su argumento.

Enredos argumentales: el arte de tercería en la corte

El Rey don Pedro de Portugal, conocido por su crueldad y soberbia, se encuentra en su palacio donde todo son melancolías. Enamorado de Violante no encuentra la forma de conquistarla. Su carácter hace que rechace a todos los que están en palacio. Desesperado manda llamar a

don Álvaro para hacerle su tercero y conseguir a su amada, belleza de Portugal.

Don Álvaro escucha al rey sumido en total confusión, puesto que desde hace años está comprometido con Violante, matrimonio que no se ha llevado a cabo por estar don Vasco de Sosa —padre de la prometida— en campañas militares.

Ante semejante confusión y sin solución, pues no es posible la oposición al rey, su criado y gracioso, Barreto, creará una artimaña para que el rey no tenga más remedio que casarlos. Así se introduce en palacio mientras don Álvaro presenta al rey su disponibilidad para ser tercero. Mientras darán tiempo para que regrese don Vasco de Sosa victorioso, que pedirá como recompensa el matrimonio entre ambos.

Doña Violante —que corresponde al amor de don Álvaro— recibe la visita de Blanca, una amiga. Esta le cuenta cómo desde hace días se encuentra sumida en un estado de postración y melancolía porque don Álvaro —de quien se ha enamorado— no le corresponde, por eso ha decidido hacerla tercera, para que le ayude a enviar una carta. Violante —muerta de celos— trata de disimular y le ayuda a redactarla. Envían el billete con Beatriz —criada— y para recompensarla le regalan un anillo.

Don Álvaro, angustiado, llega hasta Violante para contarle los agravios del rey. Ella, celosa, piensa que es un engaño para verse libre y seguir a Blanca. Don Álvaro enfurecido acusa a Violante de querer agradar al rey y con la carta de Blanca liberarse de él. Tras una larga discusión, ambos se dan cuenta de su amor y deciden oponerse con fuerza a sus enemigos.

En la segunda jornada, Barreto se ha introducido en palacio como servidor fingiendo ser mudo para no hablar de nada pero saber de todo. Ha visto que el mensaje que don Álvaro trajo a su majestad no ha sido de su agrado. En él, Violante le pedía al rey que esperara para no poner en peligro su fama. El monarca, que considera la ineficacia de don Álvaro como tercero, decide aliarse con don Juan que ha demostrado ser su enemigo.

Barreto, haciéndose el sordo, descubre que el rey pretende mandar a su amo a Sevilla a través de una carta con la pretensión de poder matarlo. El criado consigue salir de la sala real —simulando ser loco— para contarle la trama a su amo.

Don Juan se presenta en palacio para ayudar en su intento al rey, quien a su vez le pregunta si ha amado en algún momento. Sincerándose responde que solo ama a Blanca, pero de ella solo recibe desprecios. El rey promete que Blanca le querrá, aunque tenga que temprar su orgullo.

Don Álvaro acude a palacio para recibir la carta con la que ha de partir. El rey y don Juan se asombran ante la rapidez para ejecutar la orden. Por eso ambos deciden poner de nuevo a prueba a don Álvaro y buscar otra artimaña. Mientras don Álvaro espera, llega Blanca y su criada Inés. Discuten y salen de nuevo el rey y don Juan. Blanca da a entender al rey que don Álvaro le ama. De esta forma queda contento porque con ello sus celos se acallan. Sin embargo, otra duda se levanta de forma inesperada cuando Blanca cuenta todo lo sucedido y cómo don Álvaro la desprecia por querer a otra mujer. Así nacen de nuevo las sospechas del rey quien decide acabar con ellos a través de una treta. Hará que don Álvaro acuda a una cita con Violante durante la noche en la que él esté presente. Ninguno se ha dado cuenta de que Barreto permanece detrás del paño y que avisará a Violante para que no corresponda al amor de don Álvaro.

Barreto cuenta en secreto a Violante lo sucedido, pero no por completo, ya que con el enredo pretende sacar doblones para su conveniencia.

Don Vasco llega a su casa atraído por los rumores sobre el honor de su hija y decide esperar fuera. Ve que dos hombres se acercan en la oscuridad a la reja de su casa. Allí, don Álvaro llama a su amada y esta finge rechazarle por el amor del rey. El monarca queda satisfecho y don Álvaro hundido, pues desconoce el disimulo de Violante para salvar su vida. Don Vasco, que ha oído cómo su hija despreciaba a su prometido, jura vengar su honor.

En la tercera jornada, don Vasco persigue a su hija Violante con una daga para matarla, mientras don Álvaro intenta evitarlo. Violante dice no saber la causa del deshonor del que habla su padre. Don Álvaro le pide explicaciones y Violante acude a Barreto para que aclare la situación. Justo cuando la declaración va comenzar, Beatriz anuncia la llegada del rey a la casa. Todos se esconden mientras oyen el diálogo entre Violante y el rey. Él intenta conseguir un favor de Violante y ella se resiste. Ante el forcejeo sale don Vasco en defensa de hija. Por fin, cuando el rey se ha ido de la casa, consiguen que Barreto dé las explicaciones necesarias sobre su fingimiento, pero Blanca e Inés escuchan al paño y deciden contar al monarca toda la artimaña.

Mientras Barreto intenta distraer a todos con sus explicaciones, llega don Álvaro a palacio. Todos se esconden menos el rey, quien le propone que se case con doña Blanca. Don Álvaro —creyendo que es un nuevo engaño— decide aceptar la propuesta mientras que Violante y don Vasco no dan crédito a lo que oyen tras el paño. Por fin,

Violante sale en defensa de su honor y asegura que don Álvaro es su marido. Finaliza su discurso apelando a la misericordia del rey, quien definitivamente deja que se unan, mientras da la mano de Blanca a don Juan.

Rasgos distintivos de la comedia *El tercero de su afrenta*

Una de las principales características de la escritura dramática de Martínez de Meneses es la excesiva condensación del conflicto en el primer acto. Lógicamente, no nos referimos aquí a esa concentración dramática necesaria al comienzo de cualquier comedia que lleva a que todo elemento innecesario sea suprimido acelerando la acción, sino a la resolución del conflicto antes de lo que cabría esperar.

En algunas de sus obras, como sucede en la que tratamos o en *También da amor libertad* y *La silla de San Pedro*, la primera parte de la comedia parece sintetizar los tres actos, aunque lógicamente la trama se complique mediante los celos o las confusiones. Desde el inicio, sabemos cómo se resolverán los conflictos, pues en el primer acto ya se establecieron todas las relaciones entre los personajes. Así, desde la primera jornada de *El tercero de su afrenta*, sabemos que Don Álvaro y Violante están comprometidos y solo puede separarlos la crueldad del rey don Pedro con sus celos. Ante ello los protagonistas reafirman una y otra vez su amor. Obsérvese cómo el final del primer acto podría ser el final y cierre de la obra:

DOÑA VIOLANTE	¿En qué?
DON ÁLVARO	En adorar tu sombra.
DOÑA VIOLANTE	¿Será cierto?
DON ÁLVARO	Será cierto.
DOÑA VIOLANTE	¡Qué más dicha...!
DON ÁLVARO	Qué más gloria...!
DOÑA VIOLANTE	¡Que quererte!
DON ÁLVARO	¡Que estimarte!
DOÑA VIOLANTE	Aunque ilusiones se opondan...
DON ÁLVARO	Aunque apenas me contrasten...
DOÑA VIOLANTE	Pues quedan desechas todas...
DON ÁLVARO	Pues quedan todas postradas...
DOÑA VIOLANTE	Con merecer ser tu esposa...
DON ÁLVARO	Con ser tuyo mientras viva, que es la más feliz victoria.

Vanse.

Cabe destacar el título de la comedia como reclamo,⁸ *El tercero de su afrenta*, que indica de manera paradójica y sintética el tema de la obra. No cabe duda que el subtítulo de la obra, *No es rey el que no se vence* —que no pasó a la transmisión impresa— quería explicitar un título genérico en un contexto monárquico.

El tercero de su afrenta es una magnífica obra basada toda ella en el enredo, donde cada relación de celos llama a una nueva confusión, superponiéndose distintas relaciones. La intriga se genera por una sucesión de enredos. Cuando aparentemente se resuelve alguno se inventa otro a manera de círculos concéntricos. Las diversas marañas se mantienen hasta el final. Los celos, las confusiones, la tercería de sus respectivos amantes, son la base fundamental de la comedia. En este caso “el enredo pasa a ser no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores del placer teatral, sino la fuente principal de este último” (Serralta, 1988, 130).

La obra se sustenta sobre un buen argumento y el embuste está plenamente estructurado con un diálogo fluido y ágil, como sucede también en *Los Esforcias de Milán*, otra de las principales comedias del dramaturgo.

Los paralelismos, unidos a las antítesis, son unos de los recursos más utilizados por Martínez de Meneses en esta comedia:

Mi pena es un devaneo,
un abismo mi templanza,
un tormento mi esperanza
y un encanto mi deseo;
todo es contrario a mi mal,
todo rigor insufrible,
todo remedio imposible
pues no hay nada en Portugal
que me pueda divertir
ni me pueda consolar.

Recursos sencillos que se dan la mano con las descripciones o prosopografías. Es el caso de este fragmento que detalla el carácter del rey don Pedro:

Don Pedro de Portugal,
dueño y señor soberano,

⁸ Miguel Zugasti (1997, 118) recoge un gran número de títulos similares, que constituían publicidad para el público de entonces.

cuyo nombre de otros tres
 que a un tiempo están gobernando
 a Castilla y Aragón
 y a Nápoles, va imitando
 las costumbres porque pueda
 la fama llamarle el cuarto.
 Cruel como justiciero,
 soberbio como bizarro,
 poderoso como rey,
 imperioso como bravo.

Similares paralelismos se unen a la expresión de los sentimientos:

¿No echas de ver
 lo que siento en el rigor
 con que tratan nuestro amor
 la violencia y el poder?
 Siento el mirar al esposo
 de tantas penas cercado.
 Siento del rey el cuidado
 con que turba mi reposo.
 Siento que en nada no alcanza
 alivio mi mal y siento
 que aumenta más el tormento
 de mi padre la tardanza.
 Y siento, por concluir
 Beatriz, en pena tan grave,
 que la muerte no me acabe
 en tan penoso vivir.

Las interrogaciones retóricas humorísticas tampoco faltan y es Barreto, el gracioso, quien llega a decir:

¿No me respondes?
 ¿Eres estatua de mármol?
 ¿Qué te suspendes y elevas?
 ¿Arrobaste a lo beato?
 ¿Topaste algún acreedor?
 ¿Hase ya cumplido el plazo
 de la deuda?

Por otro lado, no hay que olvidar la importancia de la música en la obra donde los versos cantados van unidos al tema del amor y los

celos, como en tantas comedias de la época y especialmente en las representadas en palacio. Desgraciadamente —hasta el momento— desconocemos la partitura que acompañó a esta canción.

Hermoso imposible mío
¿hasta cuándo han de durar
los rigores de tu pecho?
La ingratitud baste ya.
Mira que con los rendidos
es impropia la crueldad,
que amar sin correspondencia
es una plena inmortal.

Intencionalidad de la obra: cuestiones didácticas y políticas

No cabe duda de que esta es una comedia al uso de la época. Posiblemente, su temática sea de las más tratadas por los autores contemporáneos de Lope: el poder real debe estar sometido a las leyes del honor y del amor. Nunca la arrogancia del monarca debe entrometerse en el ámbito privado.

Aunque se trate de un tema manido, el enredo de esta obra —a partir del arte de *tercería*— resulta ágil y sorpresivo. El propio juego del título resume la genialidad del argumento y el mensaje queda claro en una época en la que eran sabidos los numerosos escarceos e hijos ilegítimos de Felipe IV. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto Martínez escribió esta comedia con intencionalidad correctora, pues el gusto por generar el enredo oscurece otros posibles mensajes de la pieza.

El tema de la comedia es fundamentalmente didáctico: el poder debe estar sometido al honor. Los valores monárquicos están por encima de quien los ostenta que, si no cumple como tal, tiene que acatar las normas de honor por encima de su voluntad. En este aspecto la comedia tiene mucho en común con otras de las obras del dramaturgo como *Pedir justicia al culpado* o *Juez y reo de su causa*, donde los elementos de *tercería* son los protagonistas y el enredo oculta —de forma directa— la manera de reclamar dignidad al rey.

La mayoría de los personajes de las comedias de nuestro dramaturgo son históricos. Nombres como don Juan de Lara, don Pedro de Castilla, Juan Galeazzo, Hipólita María, Atila, Pedro I de Portugal, don Jaime de Aragón, *el justiciero*... salpican sus obras, que tienen un carácter historicista marcado por los personajes.

Es notable el esfuerzo que Martínez de Meneses realiza por integrar a estas figuras en escena como elementos esenciales de la trama o como protagonistas. La caracterización resulta de lo más intencionada en cada comedia y fuerza —con sus palabras o con las de otro— a transmitir el mensaje didáctico.

La referencia a los personajes históricos, que nos trasladan a lugares remotos y épocas pasadas tan solo como pretexto, es uno de los elementos propios de las comedias palaciegas donde el divertimento debía acompañar a los mensajes políticos y sociales. En este caso, es el propio rey don Pedro I de Portugal (1320-1367) quien encarna la violación de los derechos de sus súbditos para satisfacción de su lujuria.

Las palabras de Barreto, el gracioso, en *El tercero de su afrenta* muestran la dificultad de Felipe IV para ser fiel a su esposa, de una manera metafórica pero clara:

Mira, señor, que don Pedro
de Portugal no es hidalgo
porque es tan bravo y altivo
tan soberbio y obstinado,
que a un “esto quiero” no más
suele el balcón más alto
del palacio echar al tejo.

En el drama áureo cualquier personaje histórico posee en sí un germen de personaje dramático. Martínez de Meneses aprovecha la fama de los dos monarcas homónimos y contemporáneos para reforzar su idea sobre el abuso del poder:

Don Pedro de Portugal,
dueño y señor soberano,
cuyo nombre de otros tres
que a un tiempo están gobernando
a Castilla y a Aragón
y a Nápoles, va imitando
las costumbres porque pueda
la fama llamarle el cuarto.
Cruel como justiciero,
soberbio como bizarro,
poderoso como rey
imperioso como osado.

Las similitudes en el gobierno de Pedro I, de Castilla, apodado *el cruel* y de Pedro I de Portugal, así como de sus vidas licenciosas con

múltiples matrimonios, repudios e hijos ilegítimos, serán motivo de numerosos dramas en el teatro áureo, especialmente los dedicados al rey don Pedro, *el cruel*, que “envuelto en sus ropajes de mito histórico, llega al teatro y cruza la escena áurea, desde Lope a Calderón, perseguidos por los fantasmas de la culpa o de la imaginación y acosado por las voces y las sombras agoreras [...] Como personaje dramático y como figura del poder es, quizás, el mejor emblema teatral de la dualidad de la realeza, signo de la división y la contradicción intrínsecas y esenciales a la naturaleza simbólica del rey” (Ruiz Ramón 2000, 101).

Martínez de Meneses no podía ser menos y sacará a escena al histórico monarca en comedias como *Pedir justicia al culpado* o *El tercero de su afrenta*, aunque en este último caso quiera destacar a un personaje menos conocido y manido como Pedro I de Portugal. En ambas obras el personaje es cruel, pero nunca vence a la justicia y al honor. Aunque llega hasta los umbrales, no los atraviesa porque la finalidad de sus obras es didáctica y moral. Para los preceptistas de la época la comedia histórica constituía una manera ejemplar de hacer teatro. Bances Candamo (1970, 35) comentaba expresando el principio aristotélico de la catarsis: “las comedias de historia, [...] suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio”. También Cascales (Newels, 1974, 606) señalaba cómo “solo se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación”.

Creemos que Martínez de Meneses no pretende hacer en *El tercero de su afrenta* un drama histórico, sino imbuir el argumento en un pretexto historicista que justificara su doble finalidad de divertimento y didactismo. Por otro lado, el historicismo está íntimamente unido a la refundición que llevaban a cabo los dramaturgos de la época. Las fuentes para la composición de las comedias históricas, en muchas ocasiones, no son el pasado sino dramas anteriores transformados y reelaborados bajo nuevas perspectivas. Si la transposición de los temas históricos al momento del dramaturgo tuvo una finalidad patriótica, política o simplemente dramática, es un asunto ampliamente discutido hasta el momento. Son muchos los críticos que quieren ver en las comedias históricas alusiones directas a la grave situación política de la corte de los Austrias menores. Martínez de Meneses llevó el historicismo a sus comedias —exceptuando las hagiográficas— de formas distintas, pero en todas ellas figuran personajes históricos que presentan a personajes destacados del pasado al servicio del argumento

que —en este caso— alienta al rey para que recupere su moralidad: *No es rey quien no se vence*.

Obras citadas

- Andioc, René y Coulon, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail (Anejos de Criticón, 7), 1996.
- Arteaga, Joaquín. *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. [Madrid, BNE, Mss. 14698].
- Bances Candamo, Francisco. *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Ducan W. Moir. London: Tamesis Books Limited, 1970.
- Cejador, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura castellana (Época de Felipe IV)*. Madrid: Galo Sáez, 1935.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Planeta, 1996.
- Coe, Ada M^a. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Esquedo Sivera, Vicenta. “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: Actores que representaron y su contratación por el Hospital General,” *Boletín de la Real Academia Española*. 55 (1975): 429-530.
- González de Amezúa, Agustín. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Aldus, 1943.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: University Press, 1993.
- Martínez Carro, Elena. *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Madrid: FUE, 2006.
- Mesonero Romanos, Ramón. “Catálogo cronológico de los autos dramáticos desde Lope de Vega a Cañizares, y alfabético de las comedias de cada uno.” *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. T. VI, XLV-LV. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles) 1951.
- Newels, Margaret. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis Books, 1974.

- Pérez de Montalbán, Juan. *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio. Y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Madrid: Imprenta del Reino, 1636.
- Rubio San Román, Alejandro. "Aproximación a la bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez." *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 9 (1988): 101-163.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Serralta, Frédéric. "El enredo y la comedia: deslinde preliminar." *Criticón*. 42 (1988): 125-137.
- Zugasti, Miguel. "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina." *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997), Almagro, 8, 9 y 10 de julio*. Eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998: 109-141.

Panegíricos teatrales a Fernando de Austria por la victoria de Nördlingen (I)

JUAN MATAS CABALLERO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Recibido: 25 de julio de 2018

Aceptado: 5 de septiembre de 2018

Abstract: In this article we try to reflect on the historical nature and the role of the House of Austria in the panegyric plays written by Alonso de Castillo Solórzano (*La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania*) and the brothers Juan and Antonio Coello (*Los dos Fernandos de Austria*), on the occasion of the Infante-cardinal Ferdinand of Austria's victory in Nördlingen, under the light of contemporary accounts of events and Calderón's "auto," *El primer blasón de Austria*.

Key words: Golden Age, historic comedy, panegyric, Alonso de Castillo Solórzano, Juan y Antonio Coello, Calderón de la Barca, House of Austria, *Cardinal-Infante* Ferdinand of Austria, Nördlingen.

Resumen: En este trabajo se pretende reflexionar sobre el carácter histórico y la presencia de la Casa de Austria en los "panegíricos" teatrales que escribieron Alonso de Castillo Solórzano (*La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania*) y los hermanos Juan y Antonio Coello (*Los dos Fernandos de Austria*) del infante-cardenal Fernando de Austria tras su victoria en la batalla de Nördlingen, teniendo en cuenta las relaciones de sucesos históricos de la época y como telón de fondo el auto de Calderón, *El primer blasón del Austria*.

Palabras clave: Siglo de Oro, comedia histórica, panegírico, Alonso de Castillo Solórzano, Juan y Antonio Coello, Calderón de la Barca, Casa de Austria, infante cardenal Fernando de Austria, Nördlingen.

1. Introducción

El teatro de tema histórico del Siglo de Oro está recibiendo, afortunadamente, cierta atención en los últimos años, lo que representa una buena noticia, pues el enorme corpus de dramas y comedias históricas que lo conforman venía reclamando estudios individualizados y enfoques parciales y totales que paulatinamente fueran completando su conocimiento.¹ El loable propósito que se persigue en este volumen en el que se inscribe este trabajo se inserta plenamente en esta línea de contribución al estudio del teatro de tema histórico al centrar su atención en las comedias áureas que de alguna forma se han ocupado de la Casa de Austria, una dinastía que, por otra parte, ha estado muy presente en el teatro del Siglo de Oro, si bien no todos los monarcas habsbúrgicos aparecieron por igual en las tablas,² pues los reinados de los Austrias menores y los propios reyes apenas tuvieron protagonismo en aquellas comedias historiales. No hay una explicación única ni convincente para comprender el porqué de esta deserción de los reinados de los Austrias menores de los escenarios. Quizás los poetas hacían caso a los teóricos que —como Pellicer de Tovar³— desaconsejaban la introducción de personajes de su tiempo en sus comedias; o tal ausencia respondía simplemente al desinterés que —como afirmó Pedraza (2012, 27)— los poetas, los autores y el público español mostraban por los dramas de asuntos y temas relativos a la historia de su edad. O tal vez la realidad

¹ Baste la mención de este mismo número monográfico de *Studia Iberica et Americana* en el que se incluye este trabajo, el volumen 32, 2017, de *Cuadernos de Teatro Clásico*, titulado *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?* o el libro titulado *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, coordinado por Rouane Soupault y Meunier (2015). Además, pueden recordarse, entre otros, el volumen 18, 2012, del *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, dedicado a Lope de Vega y la historia o el libro dedicado al teatro histórico del Siglo de Oro, coordinado por Castilla Pérez y González Dengra (2001), etc. También pueden consultarse otros estudios sobre el tema: Arellano (1998, 2012), Calvo (2002, 2007), Rodrigues (2003), Usandizaga (2010), etc.

² Una muestra indicativa de la presencia de la Casa de Austria en el teatro del Siglo de Oro puede verse en Matas (2015).

³ Pellicer (1635) había dicho en su *Idea de la Comedia de Castilla*: “pintar el héroe y la heroína más perfectos en méritos personales que a los demás, comprendiendo en la ventaja a los reyes. Para lo cual se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la historia es peligroso, cuanto más para el teatro. Y si a Tácito le encogió la pluma tal vez haber de hablar a vista de los nietos de aquellos que vivieron en tiempos de Tiberio, ¿qué hará el poeta a los ojos de aquel cuya materia trata? Fuerza es que peligre en la lisonja, si encarece, o en la mentira, si finge” (Sánchez y Porqueras Mayo 1972, 270).

político-social y económica del Imperio, lejos de ofrecer motivos para alegrar a la sociedad de su tiempo, cansada de recibir malas noticias del exterior y de observar signos evidentes de decadencia, no alimentaba la inspiración de los poetas dramáticos. A lo que quizás quepa añadir que tanto Felipe III como Felipe IV encarnaban, respectivamente, la inutilidad política —como dijo Domínguez Ortiz (1981, 363-364)⁴— y la pasmada indolencia —como lo retrató Torrente Ballester—,⁵ lo que pudo contribuir a su casi absoluta desaparición de las tablas.

No podemos olvidar que durante esos reinados y sobre todo en el de Felipe IV el Imperio estaba dando evidentes signos de decadencia en todos los órdenes, así por ejemplo la economía había sufrido varias bancarrotas, los ejércitos acumulaban derrotas en los distintos frentes (en especial en la guerra de Flandes),⁶ la crisis espiritual y social de la España del XVII resultaba ya tan evidente que, a pesar de los ditirámicos elogios al Júpiter hispano, anunciaba el ocaso del Imperio.⁷ En ese panorama de crisis permanente las escasísimas noticias positivas que llegaban a la corte se celebraban, no obstante, por todo lo alto,⁸ hasta el punto de que los poetas las subieron a las tablas

⁴ Así dijo Domínguez Ortiz de Felipe III: “La realidad sobrepasó los peores augurios, ya que Felipe III, aun no careciendo de ciertas dotes personales, estaba falto de las más necesarias a un monarca absoluto: la energía, la independencia y el gusto por el trabajo. La caza y el juego eran sus ocupaciones preferidas, y sin duda debe ser contado como el más inútil y nefasto de los monarcas austríacos, porque no tenía la excusa de incapacidad física y mental que pueda alegarse en favor de Carlos II.”

⁵ Gonzalo Torrente Ballester tituló su novela, que supuestamente tenía como protagonista principal a Felipe IV, *Crónica del rey pasmado* (Barcelona, Planeta, 1989).

⁶ Sobre las comedias de las guerras de Flandes, véase Gómez Centurión (1999), Pagnotta (2002), Calvo (2002), Sanz Camañes (2004), Barsacq y García García (2005), Doménech (2005), García Hernán (2006), Rodríguez Pérez (2002, 2005, 2008), Ferrer (2012), Udaondo (2012).

⁷ Sobre la decadencia del imperio español puede resultar muy útil el estupendo estudio de Rodríguez de la Flor (2018).

⁸ Por eso se celebraron de forma extraordinaria las recentísimas victorias de las tropas españolas como la de 1622 en Flandes, que Lope (a quien apenas le interesaron los hechos contemporáneos) cantaría, de forma más o menos directa, en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (Ferrer 2012), como haría también en *El Brasil restituido* con la recuperación de Bahía en 1625, que había caído en manos holandesas (Calvo, 2002; Rodrigues, 2003 y Usandizaga, 2010b); y como haría Calderón de la Barca en su obra *El sitio de Bredá* (Pagnotta, 2002; Calvo, 2002; Udaondo, 2012), donde celebraría la famosa toma de la ciudad, inmortalizada por Diego Velázquez. Como dijo Ferrer (2012b: 102-106), en ese tiempo la pintura y el teatro confluyeron en la exaltación de destacados episodios bélicos y recuerda cuadros como, entre otros, *La recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno (Lope, *El Brasil restituido*), *Las*

para que fueran vistas en todos los rincones del Imperio en un claro afán propagandístico.⁹ La mayoría de las escasas piezas históricas que se habían centrado en los tiempos de Felipe III y Felipe IV pusieron en los escenarios acontecimientos actuales o contemporáneos que en algunos casos motivaron la creación inmediata de los dramas.¹⁰

Precisamente, ahora que se pretende reflexionar sobre la relación entre el teatro áureo y la Casa de Austria me ha parecido oportuno detenerme en uno de los episodios históricos postreros en los que participaron activa y directamente personajes principales de los Habsburgo, los dos Fernandos de Austria, el cardenal-infante y el rey de Hungría, su cuñado, en la célebre batalla de Nördlingen, uno de los pocos triunfos que quedaban por celebrar al cada vez más debilitado imperio español. Así, la victoria en la batalla de Nördlingen fue recreada, en primer lugar, por Calderón de la Barca, que escribió el auto titulado *El primer blasón del Austria*¹¹ y, posteriormente, Alonso Castillo Solórzano escribiría *La victoria de Fernando de Austria en Norlingen* y también los hermanos Coello, Antonio y Juan, la llevarían a escena en su comedia titulada *Los dos Fernandos de Austria*. Estas dos últimas piezas —que serán objeto de mi atención en estas páginas— son dramas históricos o, de forma más precisa, comedias históricas o historiales.¹² Estas comedias históricas tal vez no pretendieran mostrar

lanzas de Velázquez (Calderón, *El sitio de Bredá*) o el retrato del cardenal infante en la batalla de Nördlingen pintado por Rubens (1634-1635).

⁹ El reinado de Felipe IV y el proyecto político del conde duque de Olivares potenció —como dijo Ferrer (2012b, 53)— “la conciencia de la necesidad de creación de una mitología oficial propia, fundada en los pilares de la defensa de la fe y de la patria, y en la legitimidad del poder monárquico y de sus empresas bélicas.”

¹⁰ Así, se llevaron a las tablas acontecimientos muy recientes como la boda del rey Felipe III con Margarita de Austria en 1599, en *Los cautivos de Argel* de Lope; el trágico suceso de *El Hamete de Toledo*, también dramatizado por Lope; Vélez de Guevara puso en escena *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*, unos hechos que ocurrieron en 1604-1607. Mucho más tarde, Bances Candamo teatralizaría en *¿Quién es quien premia al amor?* la abdicación de la reina Cristina de Suecia en 1654, que renunció al trono y se convirtió al catolicismo (sobre el drama histórico de Bances Candamo véase Arellano 1998 y 2012). En algunas comedias se dramatizaron episodios bélicos que tuvieron cierta resonancia en su tiempo, como los hechos militares que ocurrieron en 1613, 1616 y 1624, que evocó Vélez de Guevara en *El asombro de Turquía y valiente toledano*.

¹¹ La pieza teatral ha sido bien editada y estudiada por Rull y Torres (1981).

¹² Como señaló Florencia Calvo (2007, 82), la preceptiva no ha prestado atención al teatro histórico, más allá de utilizarlo como criterio clasificatorio aprovechando su tratamiento temático, pero desatendiendo sus aspectos constructivos y su función ideológica. Sigo el concepto de drama histórico entendido como la dramatización de

tanto una lección doctrinal cuya misión intrínseca fuera la de ofrecer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica sobre su tiempo presente,¹³ lo que sería característico o propio del drama histórico, como la recreación meramente histórica del pasado, en este caso, de un pasado inmediato, contemporáneo, con la preeminente intención política de exaltar la victoria del bando católico representado por la Casa de Austria sobre los protestantes en la batalla de Nördlingen. En estas dos comedias lo histórico no es un mero telón de fondo, pues tanto los hechos y los personajes históricos son —como ha dicho Vega (2005, 54-55) refiriéndose a Luis Vélez de Guevara— “materia prima y objetivo fundamental” y están puestos “al servicio de una intención,” pues no se trata “de contar sin más una historia, de enseñar inocentemente, de distraer sin más, sino de satisfacer los intereses” del promotor de “su dramatización.”

Desconocemos las causas exactas que pudieron llevar a nuestros poetas a dramatizar la célebre batalla de Nördlingen, lo que no resulta extraño en la práctica teatral del Siglo de Oro. Ahora bien, una variedad de motivos habría animado a los dramaturgos a poner sus ojos en esa victoriosa batalla: granjearse el favor real celebrando la

un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador (Martínez Aguilar 2001, 376). No obstante, es posible barajar otras conceptualizaciones del drama histórico que pueden resultar útiles y que básicamente coinciden con la de Spang (1998, 26), quien lo definía como “una construcción perspectivista, estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad; una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento”; y la de Pedraza (2012, 7-8), que entiende por *históricos* “los dramas que tienen un referente claro y preciso en la realidad social (extraliteraria), y los protagonizados por personajes que se corresponden y remiten a otros efectivamente existentes.” Calvo (2007, 28-36) ofrece una interesante revisión crítica del concepto de drama histórico. Sobre la cuestión, véase también Kirby (1981) o el clásico estudio de Lindenberger (1975), si bien no se detiene en nuestro teatro histórico.

¹³ Oleza (1997: XLI) señaló el interés que había existido siempre por la concepción de la historia como maestra para el presente. Sobre la trascendencia de la historia y el drama histórico en el tiempo presente había afirmado Maravall (15): “El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se nacionaliza, en consecuencia de su modernidad, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad.” Véase también Ferrer (1993: 75), Kirby (2002: 165), Vega (2005, 51), Kirschner y Clavero (2007, 281-282).

victoria de Nördlingen, entretener y animar a un público que asistía cariacontecido a la debacle militar del imperio dando a conocer un episodio bélico en el que la Casa de Austria salió triunfante, transmitir y exaltar los valores ideológicos (políticos y religiosos) dominantes del sistema monárquico-señorial. En definitiva, en estas comedias se enaltece un hecho histórico concreto, la victoria del ejército español y de sus aliados europeos en la batalla de Nördlingen, al tiempo que se exalta a sus dos principales héroes, que pertenecen a la Casa de Austria, y que acaban siendo elevados a categoría mítica.

Para alcanzar esta variedad indefinida de objetivos, estos poetas —como era habitual en el teatro histórico— estaban exentos de mantenerse fieles a los hechos históricos, que en este caso habían sido recogidos en relaciones y en noticias de la época. Nuestros poetas dramáticos se sienten legitimados —igual que todos los poetas desde la antigüedad clásica, con el prestigio de Aristóteles a la cabeza, hasta los teóricos coetáneos— para manipular la historia y utilizarla con el objetivo de satisfacer sus fines y necesidades.¹⁴ Por lo tanto, habría que concluir —de acuerdo con lo señalado por González Cañal (2017, 13)— que

todos los dramaturgos utilizan fuentes históricas y todos inventan cuando les viene bien. La mezcla de hechos verdaderos con ficticios se convierte en norma fundamental y básica, una fórmula que se justifica por la libertad creativa del autor. El discurso dramático es una construcción artística y, como tal, manipula libremente los materiales históricos que incorpora.

¹⁴ Así lo ha ratificado recientemente Helena Pimenta (2017, 7): “el dramaturgo trata y elabora la leyenda o el hecho histórico dentro de su universo literario con toda libertad y de acuerdo a su propio criterio.” También González Cañal (11) decía que el poeta dramático toma las fuentes históricas o legendarias, pero “el autor no pretende transmitir una historia verdadera, sino que toma datos históricos y los somete a una reescritura, algo perfectamente legitimado desde la Antigüedad grecolatina,” y recordaba la conocida y necesaria cita de la *Poética* de Aristóteles: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular” (1974, 1451a-1451b7). Como sostiene Arellano (1998, 172), la Historia y la Poesía no renuncian a “un elemento de creación más o menos ficcional”; si bien es cierto que hay una diferencia, pues mientras que el historiador pretende convencer a su receptor de la visión “real” que ofrece y puede intentarlo sinceramente o con manipulación, el poeta en sus piezas de tema histórico nunca pretende tal objetivo: “Con total libertad, sin disimulo alguno, ofrece una construcción artística, cuyo material de base puede ser la Historia, pero cuyos límites libérrimos los pone la Poesía.”

Así pues, Castillo Solórzano y los hermanos Coello, aunque siguen la relación de Aedo y Gallart como fuente fundamental de inspiración para construir sus comedias históricas, no se someten fielmente a su crónica, sino que la cambian en función de sus necesidades e intereses dramáticos e ideológicos. Mi principal objetivo en este trabajo es reflexionar sobre la importancia de la historia y especialmente de la Casa de Austria, simbolizada en el infante cardenal Fernando de Austria, en las dos citadas comedias históricas, señalando en su caso paralelismos entre ambas, teniendo en cuenta el auto de Calderón de la Barca y el hipotexto histórico en el que pudo convertirse la crónica de Aedo, pero sin ánimo de pretender subrayar el “mayor o menor rigor histórico que presentan las obras” (González Cañal 2017, 13), ya que dicha tarea carece de sentido una vez que se ha subrayado la absoluta libertad artística que adoptan los poetas frente a los hechos históricos.

2. La anécdota histórica

La batalla de Nördlingen fue un episodio bélico importante que se enmarca en el contexto de la *Guerra de los Treinta Años* que se libró en Europa y que acabaría con la pérdida del liderazgo español, que terminó sancionándose con la firma de la Paz de Westfalia en 1648. La célebre batalla fue capitaneada en el bando español por el infante cardenal Fernando de Austria¹⁵ y por el rey Fernando de Hungría, quien

¹⁵ El infante cardenal Fernando de Austria (1609-1641) era hijo de Felipe III y de Margarita de Austria y hermano de Felipe IV, que nació antes que él en 1605, y del infante Carlos. Era también cuñado del rey de Bohemia y Hungría, sucesor de la corona imperial, Fernando III, que tenía 26 años y estaba casado con la hermana del infante cardenal, que tenía un año menos. En 1618 ya era cardenal y fue nombrado administrador de la archidiócesis de Toledo. Según parece, el conde duque de Olivares aconsejó su alejamiento de Madrid para poder actuar con más libertad en su objetivo por controlar el poder. El cardenal infante mantuvo una estrecha relación con el mundo de las artes y de la literatura, como revela el hecho de que Mira de Amescua fuera su capellán en la corte, que Gabriel Bocángel fuera su bibliotecario, que José de Valdivielso fuera también su capellán o que Salcedo Coronel estuviera a su servicio. Aparte de la atención literaria que suscitó entre los escritores españoles de su tiempo —como se verá en otro momento—, el cardenal infante fue retratado por diferentes artistas que recrearon su figura —como señalaron Rull y Torres (1981, 53-56)— en distintas facetas y etapas de su vida: Pedro Pablo Rubens, Velázquez, Anton van Dyck, Theodore van Thulden, Gaspar de Crayer, etc. Velázquez lo pinta como cazador y montero; ha sido retratado como político, gobernador (Crayer, en hábito de cardenal; Rubens, a caballo) o embajador de una gran empresa; como vencedor de una batalla (van Dick; Rubens), o batallando (J. van den Hoecke y Jacob Jordaens); incluso victorioso tras la batalla de Nördlingen, como refleja el cuadro (óleo sobre lienzo, 337,5

sitió Nördlingen en 1634 y pidió ayuda al infante cardenal, que desde Milán se dirigía a Flandes (Kamen 2003, 443).¹⁶ En la ciudad alemana los ejércitos que integraban la Liga católica, que estaba formada por tropas imperiales y tercios españoles, bajo el mando de los dos Fernandos se enfrentaron al ejército sueco capitaneado por Bernardo de Weymar, quien decidió dar la batalla sin esperar más refuerzos militares, en contra de la opinión del general Gustavo Horn, y terminó sufriendo una gran derrota¹⁷ y la pérdida de la preeminencia de Suecia como potencia europea.¹⁸

x 261 cm., ca. 1634-35) más conocido de esta serie, que es el de Pedro Pablo Rubens, custodiado en el Museo del Prado: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-infante-fernando-de-austria-en-la/12b22e77-77f2-486c-84a3-692647f6b135>>. Véase Reyes Blanc 2012.

¹⁶ En 1630 se había acordado que el infante cardenal, que se había dedicado a la política y a la milicia, pero no a la Iglesia, fuera el futuro gobernador de Flandes y sucediera a su tía Isabel Clara Eugenia. Inició su viaje, que fue largo y lento, en 1630 y llegaría a Bruselas en 1634, pero durante ese periplo ejerció como virrey de Cataluña y gobernador de Milán. Como señaló Kamen (2003, 444): “En junio de 1634 partió de Milán al mando de un ejército de 18.000 hombres, en su mayoría compuesto por oficiales y soldados italianos, pero con un contingente (alrededor de una quinta parte) de infantería española. Acordó con su primo el rey Fernando de Hungría que se reunirían en el Danubio y el cardenal-infante se internó por la ruta del valle de Valtellina. Los dos Fernandos se encontraron el 2 de septiembre a pocos kilómetros de la ciudad de Donauwörth, desmontaron y se abrazaron. Ambas comitivas, con nobles y oficiales y unas ochocientas personas en total, celebraron el encuentro con una gran recepción.”

¹⁷ Kamen (2003, 444-445) resume los hechos principales de la batalla: “El rey sitiaba la ciudad de Nördlingen desde finales de agosto. Un ejército protestante aliado, al mando del duque Bernardo de Saxe-Weimar y del mariscal sueco Gustav Horn, intentó romper el cerco. El ejército Imperial encabezado por los dos Fernandos totalizaba treinta y tres mil hombres y se encontraba en posición ventajosa en los terrenos boscosos situados ante la ciudad. Tras él, al otro lado de los bosques, se encontraban los protestantes, con un contingente de veinte mil hombres. Resuelto a romper las líneas Imperiales, y sin saber que se encontraba en inferioridad, Horn ordenó atacar el día 6 de septiembre de 1634, cuando los primeros rayos del sol iluminaban las lomas. En la batalla, y tras cinco horas de encarnizada lucha, los suecos sufrieron una derrota aplastante. Casi tres cuartas partes de los efectivos protestantes cayeron en la batalla o fueron perseguidos y capturados.”

¹⁸ Para Kamen (2003, 445): “Nördlingen fue quizás la batalla más importante de la Guerra de los Treinta Años y tuvo consecuencias decisivas para Alemania, puesto que destruyó definitivamente el poder sueco y ayudó al emperador a formar una alianza de estados en favor de la paz. El tratado de Praga (1635), acordado principalmente entre el emperador y Sajonia, supuso, en efecto, la confirmación de tal alianza. A pesar de la victoria, la batalla fue cualquier cosa menos premonitoria de lo que habría de sucederle a España, puesto que forzó al enemigo a buscar nuevos aliados.” También

El triunfo de Nördlingen fue aireado con gran propaganda en la Europa católica, como evidencian las muchas relaciones escritas sobre la batalla,¹⁹ especialmente en algunos capítulos de la crónica que Diego de Aedo y Gallart —Consejero y Secretario de S. M., de la Cámara de S. A. y Recibidor General de Brabante por S. M. en el partido de Amberes— hizo del viaje de Fernando de Austria a los estados católicos de Flandes: *Viaje del Infante-Cardenal Don Fernando de Austria*.²⁰

dijo al respecto Elliott (535): “El ejército sueco había sido totalmente destruido. Todo el sur de Alemania estaba ocupado por los vencedores, y los aliados que los suecos tenían entre los príncipes del norte de Alemania eran presa de la mayor confusión.”

¹⁹ En la Biblioteca Nacional de España se custodia una colección de esas relaciones, como se ve en volúmenes cuyas signaturas son R/12212, de (1) a (50), donde se reúnen textos impresos entre 1638 y 1640. Según López Poza (147), de 1634 hay tres relaciones que cuentan la victoria del cardenal en Nördlingen y recoge una imagen de la “Portada de una relación sobre la batalla de Nördlingen”: *Fiel y verdadera relación de otra famosa y ecelente vitoria que ha dichosamente alcanzado el invicto y serenísimo Infante Cardenal Don Fernando de Austria, marchando de la vencida y sujeta Norlingen, a la rebelde sitiada ciudad de Brisach*, Barcelona, por Gabriel Nogués, 1634.

²⁰ Sobre la relación de Aedo dice López Poza (2015, 153) que “el interés de su publicación se muestra en los costeadores” y en la atención del público que supo atraerse. Esta relación tuvo varias ediciones. En 1635 se publicaron dos ediciones, ambas por el impresor Jean Cnobbaert, de Amberes: una en español, de 200 páginas, y otra en francés, de 204 páginas. Las dos ediciones estaban ilustradas con grabados calcográficos: la portada, diseñada por Pedro Pablo Rubens, un retrato ecuestre del cardenal infante en una lámina plegada, otra lámina plegada en el que aparecía un grabado calcográfico que representa el asedio a Nördlingen, y otra lámina que representa el “Retrato verdadero del Santo Clavo que está en el domo de Milán”: *Viaje del infante cardenal Don Fernando de Austria, desde el 12 de abril 1632 que salió de Madrid con Su Magestad D. Felipe IV su hermano para la ciudad de Barcelona, hasta el 4 de noviembre de 1634 que entró en la de Bruselas*, En Amberes: en casa de Iuan Cnobbart, 1635 (Jules Chifflet, hijo mayor de Jean Jacques Chifflet, doctor de la Casa del Rey y del cardenal infante, hizo la traducción al francés). En la portada de la edición en español se lee: *El memorable y glorioso viaje del Infante Cardenal D. Fernando de Austria*. Como ha señalado López Poza (2015, 155), en 1635 también apareció otra edición, que posiblemente no había sido autorizada, en Barcelona, realizada por Sebastián de Cormellas. En 1637 vuelve a publicarse otras dos ediciones de la versión en español: una en Madrid, en la Imprenta del Reino, por Lorenzo Sánchez, con privilegio a nombre del librero Pedro Coello; y otra en Barcelona, posiblemente con dos impresiones, pues hay variaciones en los ejemplares: En Barcelona, a costa de Iuan Sopera, 1637; y En Barcelona: vendese en casa de Benito Duran..., 1637. En los dos casos, en el colofón se indica: impreso en Barcelona, en casa de Sebastián y Iayme Matevad, impresores de la Ciudad y de su Universidad, año de 1637. Estas nuevas ediciones amplían el número de capítulos de XVII a XIX. La primera edición en español de 1635 iba dirigida al conde duque de Olivares (“Conde de S. Lucar de Alpichin, Comendador mayor de Alcantara, de la Cámara de su Magestad, y su Ca-

Como señalaron Rull y Torres (1981, 59-60), algunos documentos pudieron servir como fuentes que tal vez usaron nuestros poetas para la recreación dramática de la anécdota histórica, como despachos oficiales de la batalla, las noticias recogidas por León Pinelo (1971, 299-300, 302) en sus *Anales de Madrid* sobre la llegada de la nueva a la corte, o algunas cartas de jesuitas que informaron de los hechos.²¹ La importancia de la victoria en aquellos momentos y la relevancia de los personajes que la protagonizaron debieron de ser suficiente garantía para que al menos las figuras destacadas de la vida cortesana llegaran a tener noticias fiables de lo ocurrido en Nördlingen, pues además debió de haber un exultante espíritu ávido de dar a conocer semejante episodio bélico. Así, la victoria de Nördlingen y la entrada triunfante del infante cardenal se reflejó no solo en las crónicas o relaciones de la época, sino también en los arcos de triunfo que se hicieron en las principales ciudades, en las fiestas religiosas celebradas en España y, por supuesto, en la literatura, en las representaciones teatrales y en la pintura.²²

Obras citadas

- Aedo y Gallart, Diego de. *Viaje del Infante-Cardenal Don Fernando de Austria*. Amberes, 1633.
- . *Viaje, sucesos y guerras del Infante-Cardenal Don Fernando de Austria*. 1637 [Barcelona, 1957].
- Arellano, Ignacio. "Poesía, historia, mito en el Drama áureo: los Blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21), 1998: 171-191.

vallerizo mayor, de sus Consejos de Estado y Guerra, y gran Canciller de las Indias"). Aedo pretende agradecer al conde duque el haberle concedido integrar el séquito del infante. Como ha señalado López Poza (2015, 156), la relación de Aedo trata de todo el viaje del cardenal infante desde que sale de Madrid hasta que entra en Bruselas, dos años y siete meses después de su partida de Barcelona, y recrea las entradas triunfales en las ciudades por las que pasa.

²¹ Gascón de Torquemada (1991, 381) no dio noticias de la batalla de Nördlingen. De lo único que se hizo eco de algo relacionado con esa batalla fue de la noticia que le llegó el 5 de agosto de 1635: "A los 5, llegó nueva de Alemania de que a los 5 del pasado cortaron la cabeza en Viena a un caballero Cratz, que fue el que prendieron en la batalla de Ortingen; porque habiendo servido antes al Emperador, se pasó al ejército de los suecos."

²² El célebre episodio fue recreado en las tres obras de teatro mencionadas anteriormente y en una obra muy posterior, *Vida y hechos de Estebanillo González*.

- . "La comedia historial de Bances Candamo." *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Eds. Oana A. Sâmbrían, Mariela Insúa y Antoine Mihail, Craiova: Editura Universitaria Craiova, 2012: 102-117.
- Aristóteles. *Poética* (ed. trilingüe). Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Barsacq, Alain y Bernardo J. García García (eds.). *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y Los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas)*. *Colloque international, Béthune, 2004*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- Calvo, Florencia. "«Me harán eterno mármoles y jaspes», Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 211-226.
- . *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*. EUDEBA, 2007.
- Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Doménech, Fernando. "El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma de Lope de Vega (fragmentos de un artículo)." *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas)*. *Colloque international, Béthune, 2004*. Eds. Alain Barsacq y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005: 123-127.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Sevilla / Valencia: Universidad de Sevilla / Universidad de Valencia, 1993.
- . "Lope de Vega y la creación de héroes contemporáneos. La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 40-62.

- . "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán." *Studia Aurea*. 6 (2012)b: pp. 99-116.
- García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2006.
- Gascón de Torquemada, Jerónimo. *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Con prólogo y estudio del Marqués de la Floresta. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.
- Gómez Centurión, Carlos. "El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega." *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Vol I. Cádiz: Universidad de Cádiz y Asociación Española de Historia Moderna, 1999: 31-42.
- González Cañal, Rafael. "Presentación." *Cuadernos de teatro clásico. Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*. Ed. Rafael González Cañal. 32 (2017): 11-24.
- Kamen, Henry. *Imperio. La forja de España como potencia mundial*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Kirby Carol, Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981: 329-337.
- . "Historia." *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*. Dir. Frank P. Casa et al. Madrid: Castalia, 2002: 165-166.
- Kirschner, Teresa J. y Dolores Clavero. *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2007.
- León Pinelo, Antonio de. *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Transcripción, notas y ordenación de Pedro Fernández Martín. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / CSIC, 1971.
- Lindenberger, Herbert. *Historical Drama: The Relation of Literature to Reality*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- López Poza, Sagrario. "Relaciones impresas (años 1632-1642) sobre el Cardenal Infante don Fernando de Austria." *Studia aurea monográfica*. Eds. Jorge García López y Sònia Boadas, 6 (2015): 141-161.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.

- Martínez Aguilar, Miguel. "Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 371-402.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO*. Eds. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2015, pp. 57-91. [También en línea: <<http://books.openedition.org/pup/4553>>. DOI: 10.4000/books.pup.4553].
- Oleza, Joan. "Del primer Lope al Lope del *Arte nuevo*." Estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald MacGrady. Barcelona: Crítica, 1997: IX-LV [También en línea: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.pdf>>].
- Pagnotta, Carmen Josefina. "El sitio de Bredá. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 135-145.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., et al. (eds.). *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2010*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2012.
- Pimenta, Helena. "Historia, poesía y teatro." *Cuadernos de teatro clásico. Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*. 32 (2017): 7-9.
- Rodrigues Vianna Pérez, Lygia. "El Brasil restituido de Lope de Vega y *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos* de Juan Antonio Correa: historia, emblemática." *Espacios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*. Eds. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lilian von der Walde Moheno. México: UNAM / El Colegio de México / AITENSO, 2003: 245-261.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*. Salamanca: Editorial Delirio, 2018.

- Rodríguez Pérez, Yolanda. "Los neerlandeses en el teatro de la primera fase de la guerra de Flandes (1568-1609)." *España y las 17 provincias de los Países Bajos: una revisión histórica (XVI-XVII)*. Eds. Manuel Herrero Sánchez y Ana Crespo Solana. Vol. II. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002: 811-832.
- . "Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro." *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas)*. *Colloque international, Béthune, 2004*. Eds. Alain Barsacq y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005: 94-115.
- . *The Ducht Revolt through Spanish eyes, self and others in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*. Berlín: Peter Lang, 2008.
- Rouane Soupault, Isabelle, y Philippe Meunier (Coords.). *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Presses Universitaires de Provence, 2015. [También en línea: <<https://books.openedition.org/pup/4625#text>>].
- Rull, Enrique, y José Carlos de Torres. *Calderón y Nördlingen. El auto «El primer blasón de Austria» de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: CSIC, 1981.
- Spang, Kurt. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21) 1998: 11-49.
- Udaondo Alegre, Juan. "Entre la evocación épica y la crónica de guerra. *El sitio de Bredà*." *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2010*. Felipe B. Pedraza Jiménez et al. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2012: 173-188.
- Usandizaga Carulla, Guillem. *La representación del pasado reciente en las comedias históricas de Lope de Vega*. 2010. Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral.
- . "El Brasil restituido y el régimen del conde-duque de Olivares." *Actas del XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, 2007*. Eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Iberoamericana, 2010b: vol. 2 (CD-ROM).
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca*. Ed. Martín Ojeda. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2005: 49-70.

Sustituciones y simulacros o cómo ve Lope de Vega las relaciones franco-españolas en *Carlos V en Francia*

PHILIPPE MEUNIER
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Recibido: 1 de agosto de 2018

Aceptado: 16 de septiembre de 2018

Abstract: In this article I analyze Lope de Vega's *Carlos V en Francia*. More concretely, I study the relation of this play with several chronicles of the Caroline era in order to study the strategies that Lope uses to reutilize and actualize history with a propagandistic goal.

Key words: Francois I, Charles V, Leonore of Austria, abnormal couples, dynastical politics.

Resumen: En este artículo se analiza *Carlos V en Francia* de Lope de Vega. Más concretamente, se analiza la relación de esta obra con unas crónicas de época carolina para estudiar las estrategias con las que Lope reutilizó y actualizó la historia con fines propagandísticos.

Palabras clave: Francisco I, Carlos V, Leonor de Austria, parejas disparatadas, política matrimonial.

Fecha en 1604 como consta en un manuscrito autógrafo y firmado por el mismo Lope, conservado en la biblioteca de la universidad de Pensilvania, la comedia *Carlos V en Francia* no pasó inadvertida por sus contemporáneos. Estrenada en el corral de Valladolid en 1607, la pieza estuvo en el repertorio de Antonio Granados, empresario teatral ya reconocido en la época, y según las sucesivas aprobaciones, fue representada hasta 1620-1621 (Capique Schneider 2014, 11-13). A continuación, fue publicada en *La Parte XIX y la mejor parte de comedias de Lope de Vega Carpio*. La comedia del Fénix cosechó pues éxito, el cual, sin duda, no fue ajeno a la materia histórica de un pasado español relativamente reciente y debidamente manipulado acorde con los fines propagandísticos del presente de escritura. Esta misma dimensión con lo que implica de cotejo con las crónicas coetáneas de la época carolina —no solo la de Sandoval *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, sino también la *Vita Dell'Invittissimo, e sacratissimo, Imperator Carlo V* de Alfonso de Ulloa, empleado a la sazón en la embajada española de Venecia, o *Crónica del emperador Carlos V* de Alonso de Santa Cruz— ha motivado varios estudios dedicados a la pieza: desde la edición paleográfica de A. Reichenberger de 1962 hasta la tesis de un joven hispanista francés, Luc Capique Schneider,¹ defendida en 2014 en la Universidad de Navarra, pasando por dos artículos (Guillaume-Alonso 2001, 127-144, y Saen-de-Casas 2007, 117-131). Estos están enfocados hacia las estrategias de manipulación de la materia histórica en las que, en su tiempo, ya llamó la atención Stephen Gilman (1981, 19-26).

Conforme con su título deliberadamente impreciso, la comedia lopesca se refiere primero a lo que va a ser la materia del primer acto, la cumbre de Niza del 17 de junio de 1538 bajo el patrocinio del papa Paulo III, a la que sigue el encuentro de los dos monarcas, el emperador Carlos V y el rey de Francia Francisco I, en la ciudad de Aguas Muertas al mes siguiente. Si Lope de Vega, fiel a los acontecimientos históricos, insiste en un primer momento en la negativa repetida del rey español a encontrarse con el de Francia, es para destacar la profunda y hostil desconfianza mutua que nutren ambos países vecinos uno hacia otro. Así se dirige Carlos V al Papa en un largo romance en *é-o*:

¹ El trabajo doctoral dirigido por los profesores Isabel Ibáñez y Enrique Duarte Lueiro se presenta bajo la forma de un estudio introductorio y una edición crítica con notas de *Carlos V en Francia*, consultable en línea. Es la edición que utilizamos tras careo con la de Reichenberger y la del Centro Virtual Cervantes.

Mas, ¿para qué te refiero
cosas de tiempos pasados,
cuando en los presentes vemos
las muchas causas por quien
del rey Francisco me quejo?
Cuando a la guerra de Túnez
pasé con piadoso celo,
hizo amistad con el turco
y le escribió de secreto.
Cartas se hallaron entonces
en que se vio y todos vieron
que enviaba a Barbarroja
municiones y dineros.
Esto contra mí sería.
Mas, ¿para qué trato desto,
si después de tantas guerras,
teniéndole en Madrid preso
y habiéndole regalado
como a un hijo, —que bien puedo,
decir que así le traté,
pues que le di en casamiento
mi propia hermana—, rompió
lo que fue en aquel acuerdo
por los dos capitulado
y con homenaje eterno? (vv. 551-575).

Los octosílabos citados bastan para pergeñar cuál fue el universo mental de la época y de sus acontecimientos dramatizados, dimanante de la situación política europea. Frente a las posesiones del emperador que cercan y encierran a Francia, esta no duda en renunciar a su neutralidad y “en ningún momento quiso posponer sus intereses nacionales a una política de defensa común contra el Turco” (Pérez 1999, 90-91). En rigor, más allá de los reproches precisos de Carlos V respecto a las promesas sin cumplir de Francisco I y de sus alianzas con los otomanos, tenemos el enfrentamiento de dos naciones entendido como rivalidad personal desde la elección imperial de 1519, como confrontación entre dos herencias, entre el pasado de dos dinastías (que se trate de la nostalgia carolina por la Borgoña de sus antepasados o de las pretensiones francesas sobre los territorios italianos); enfrentamiento igualmente comprendido como dos construcciones políticas radicalmente diferentes: por una parte, el sistema imperial de un mosaico de territorios y poblaciones dispares, por otra un reino

francés geográficamente coherente y políticamente reagrupado tras las amenazas de explosión de la Guerra de los 100 años (Bély 2001, 73). Frente a esa situación de hecho, queda una enmienda posible que estriba en una política dinástica de enlaces matrimoniales como la unión del soberano francés con Leonor de Austria, hermana de Carlos V en 1530, consecuencia del tratado de Madrid y de la firma de la *Paix des Dames* de 1529. Volveremos en su debido momento sobre lo que nos parece ser un punto clave alrededor del cual Lope de Vega construye la dramaturgia de la pieza. Apuntemos, sin embargo, que la reina francesa se reduce en los últimos versos del primer acto a una silueta fugaz y silenciosa, tan solo evocada por Francisco I que se dirige al emperador: “Ved a vuestra hermana, amigo” (v. 960); y que unos versos antes, el condestable Anne de Montmorency, el Mosiur de Memoranse del texto teatral, le pregunta a Francisco I tratando de su rival español: “Pues, ¿no le obliga / Leonor, su hermana, reina amada nuestra / y tu mujer? Muy poco amor te muestra” (vv. 893-895).

La segunda referencia titular tiene que ver con lo que se dramatiza en la tercera jornada, esto es, el viaje que emprende Carlos V por Francia camino de Flandes del 26 de noviembre de 1539 al 20 de enero de 1540, cuando se dispone a castigar la rebelión de la ciudad de Gante, recordándonos que “el emperador más peregrino de cualquier tiempo” (Carande 1959: 205) se pasó la vida en tránsito. Lope privilegia la estancia de ocho días del emperador en París, explayándose en la descripción de la *joyeuse entrée*, fiel a los pormenores de la crónica de fray Prudencio Sandoval (Reichenberger 1962, 50-53), y en las audiencias que va dando un Carlos V promovido rey de Francia. O sea, que este rápido resumen de la distribución de la materia de viaje deja libre nada menos que todo el segundo acto, un paréntesis de 950 versos. En efecto, en total contradicción con el título, el poeta dramático de manera más bien provocadora dedica el centro de su comedia a las cortes de 1538-1539 ubicadas en Toledo. Si bien es verdad que se convocaron las cortes para cobrar el impuesto de la sisa, imprescindible para sufragar las empresas bélicas del emperador, Lope de Vega “se descuida” omitiendo sorprendentemente los dos hechos principales del año de 1539, como por cierto no han dejado de mencionarlo los estudiosos, a saber, el rechazo contundente de la nobleza a pagar dicho impuesto y el fallecimiento de la emperatriz en la misma ciudad de Toledo el uno de mayo (Guillaume-Alonso 2001, 137). Bien parece que el Fénix se las arregla para que el lector-espectador se fije cada vez más en los personajes llamados “secundarios,” es decir, aquellas figuras

ficticias ideadas por el arte del dramaturgo, las cuales se incorporan a la Historia europea, verbigracia la dama de Niza que se enamora perdidamente del emperador hasta el punto de seguirle a las cortes de Toledo. No solo Leonor, así es su nombre, va cobrando a partir del segundo acto cada vez más protagonismo sino que recibe los apodos grotescos de “la emperadora” (v. 1331) o de “loca del Emperador” (v. 2732). En cambio, no creo en absoluto que tal lance amoroso, por mucho disparate que se trate, consume implícitamente un fracaso de escritura dramática, el de un enredo “principal” —político— rápidamente agotado y compensado por las agudezas de los personajes de las intrigas amorosas “secundarias” (Guillaume-Alonso 2001, 141 y 143). Creo que más que nunca hay que volver a la poética teatral del Fénix tal y como consta en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Adviértase que solo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas
 que del primer intento se desvíen;
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derribe el todo. (vv. 181-187)
 [...]

Dividido en dos partes el asunto,
 ponga la conexión desde el principio,
 hasta que vaya declinando el paso,
 pero la solución no la permita
 hasta que llegue a la postrera scena,
 porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 vuelve el rostro a las puertas y a las espaldas
 al que esperó tres horas cara a cara,
 que no hay más que saber que en lo que para (vv.231-239).

En 1604, Lope es un dramaturgo lo bastante experimentado y avezado en su propio arte como para saber que los enredos tanto político como amoroso se conjugan indisociablemente. La coherencia de una misma acción política impone, en efecto, que se mire la “solución” de *Carlos V en Francia* a partir de lo que dice y *hace* la pieza, esto es, la construcción de tres parejas indisociables de galanes y damas que permiten que emerja el discurso político e ideológico del Fénix no forzosa o únicamente en términos propagandísticos.

A este respecto es interesante describir cómo se abre la comedia mediante el personaje harto problemático de Pacheco que no encaja

tan fácilmente, en efecto, en el estatuto de la figura del donaire (Carpique-Schneider 2014: 58-64). Inspirado en el consabido *miles gloriosus* de la tradición antigua, el soldado raso que es Pacheco hace alarde en su defensa contra los franceses de una temeridad exageradamente épica. Ahora bien, el objeto de la admiración del rey de Francia, no es tanto la braveza del español como el prestigio² que atañe a su apellido:

PACHECO	Soy español, y nací en el reino de Toledo con apellido que puedo osar decírtele a ti.
FRANCISCO	¿Mendoza te llamarás?
PACHECO	Pacheco soy.
FRANCISCO	¡Gran nobleza, gran valor, gran gentileza! ¿Del Duque deudo serás de Escalona? (vv. 25-33)

La primera impresión aún difusa en esta apertura de la comedia pero que se irá confirmando es que entre los oscuros personajes ficticios y los prestigiosos actores de la política europea de principios del siglo XVI, la distancia mental y social puede salvarse con harta facilidad. Y el hecho es que pronto Pacheco, que debe en realidad su ilustre apellido a una madre nodriza, se encuentra entre los allegados del emperador, siendo sucesivamente su lacayo (acto I), su tercero al presentarle, para mayor escándalo de Carlos V, a Leonor, la dama loca, ayo de esta (acto II), portero del palacio real en París (acto III); en fin, otras tantas funciones que van degradando al personaje. Pero al principio de este mismo acto III, Pacheco es capaz también de hacer las veces de cronista al contar el viaje del emperador por Francia, desde su acogida en Bayona por los príncipes herederos franceses hasta su encuentro con Francisco I y su entrada triunfal en la capital gala, con tal lujo de detalles tocantes al número, a la indumentaria, a la identidad de los miembros del séquito imperial, a las caballerías (vv. 1967-2126), que el oscuro y antiguo soldado de a pie se convierte en el avatar del prestigioso fray Prudencio Sandoval.

Para quien adopte una lectura prospectiva de la cita anterior, la pregunta del rey francés sobre la identidad de Pacheco: “¿Mendoza

² Lo que confirma Covarrubias: “[...] y así es cosa averiguada, por lo que los autores antiguos escriben, que en aquel tiempo avía en España el linaje de los Pachecos, y que eran señores poderosos y principales” (1984, 843).

vv. 1807), pisándole los talones a su galán desde Flandes, pasando por Niza, Toledo y París, es decir siguiendo a la *cohorte*, cual cortesana.⁴ En cuanto a don Juan, tiene la inconstancia sentimental de su identidad de soldado, pronto a requerir de amores groseramente a la otra dama, Leonor, asimilada a un nuevo tributo de guerra:

A Leonor

JUAN Alza del suelo la vista
que al sol a envidia provoca,
loca por el pensamiento
más alto que mujer tuvo,
[...]
Vuelve los ojos a ver
un caballero Mendoza
y loca despojos goza
de quien los gozaba ayer
de mil turcos y franceses. (II, 1748-1758)

Para obviar la ira de Leonor, no duda en seguirle el humor, presentándose como su “igual” (II, v. 1763), es decir como loco, y sobre todo sustituyendo grotescamente a “Carlos de Gante” (II, v. 1771) en un allanamiento de las distancias sociales.

La segunda pareja a la que elabora la pieza y que se asienta a partir del acto segundo es pues aquella conformada por la dama de Niza y por un galán prestigioso, nada menos que el propio Carlos V. Apenas le ve cuando Leonor se prenda de la gallardía del emperador tras haberla seducido su fama, y en su vesania decide ni más ni menos “gozarle” (I, v. 502). Presentada, según los personajes que hablen, como “bravo frenesí,” “loco amor,”⁵ “hazaña,” “milagro de amor,”⁶ “bravo amor,”⁷ “locura brava,”⁸ la loca pasión de Leonor la lleva a seguir al emperador y embarcarse en su galera rumbo a Barcelona, y compartir con él el espacio de las cortes de Toledo en el segundo acto. La coherencia dramática y poética de la pieza es la que exige que se acepte la unión disparatada de los dos personajes y se la considere como una variación

⁴ Lo sugiere por denegación Don Juan de Mendoza, refiriéndose a la loca Leonor: “Pero puesto que parece / liviandad dejar su casa / y que a tierra extraña pasa, / diverso nombre merece, / que no sigue un español / de los que en el campo van, / oficial o capitán.” (II, vv. 986-992) Dorotea, sí, peregrina, va en pos de un oficial o capitán.

⁵ Dorotea, I, v. 690-691.

⁶ Leonor, I, v. 702 y 716.

⁷ Pacheco, II, v. 1141.

⁸ Carlos V, II, v. 1660.

de la pareja teatral dama-galán. Es así como se puede explicar el que no se mencione la defunción de la emperatriz Isabel durante esas cortes de 1538 ni el porqué de la vestimenta negra que ostenta Carlos V cuando tiene lugar su entrada en París. Todo pasa como si la dama loca sustituyera al personaje histórico hasta tal punto de que la aserción grotesca de Leonor: “que yo soy la emperadora” (II, v. 1331) puede igualmente tomarse al pie de la letra. De hecho, el monarca tras querer librarse de ella, acaba por enternecerse y compadecerse: “¡Por Dios, / que me ha enternecido el pecho!” (II, vv. 1666-1667), aceptando mantenerla a costa del erario público y de los estipendios de Pacheco (II, vv. 1678-1683). Construida en el acto II, la pareja está presente en la jornada siguiente en la cual allegada al emperador, Leonor con “hábito de loca”⁹ se convierte en su truhán: “PACHECO Hase hecho tan graciosa / que gusta el Emperador / della en extremo. SERNA No hay cosa / como el mar, si no es amor. / ¡Qué notables mostros cría! / PACHECO Anda ya con su librea” (III, vv. 1938-1943).

La proximidad física y la intimidad de los dos personajes crean a la pareja, por muy monstruosa que parezca, como lo denuncia un tal Lidonio, tío de Leonor a lo largo de un parlamento en endecasílabos sueltos: “y movióme a vergüenza, Horacio amigo, / ver a Leonor, en traje tan extraño / del valor de su sangre, andar corriendo / con uno y otro príncipe a mil partes, / andar entre las damas y los reyes / y estar sentada entre los pies de Carlos” (III, vv. 2674-2679).

Lo sabe el espectador al igual que Leonor, las cortes están llenas de damas y de galanes que pueden ser reyes. Cuando Carlos V está por salir para Gante dejando a Leonor al cuidado de Francisco I, Leonor no puede sino denunciar la actitud de aquel que “N[n]o es buen galán / quien tiene dama y camina” (III, vv. 2808-2809).

Tres actos y tres parejas, ya que la tercera jornada permite la epifanía de los reyes galos en el momento de celebrar la presencia de Carlos V en París. Ahora bien, la homonimia nada fortuita —ya apuntada por la crítica (Guillaume-Alonso 2001, 140)— entre la dama loca y la hermana de Carlos V refuerza ese principio de labilidad y sustitución que define el sistema de personajes de la pieza. Dicho de otro modo, es necesario asistir previamente a las zozobras y al ataque de locura de Leonor durante el cual esta reivindica el título de reina para que en el acto siguiente la soberana francesa homónima salga por fin al escenario y se exprese.

⁹ Didascalía que precede a la salida de los soberanos franceses, entre los versos 2179 y 2180.

Las dos ocurrencias del sintagma “Reina Leonor” se movilizan durante la primera puesta en presencia del emperador y de la dama francesa. A Pacheco que le intima la orden de quedarse atrás estando presente el prócer, contesta humillada y airada Leonor: “¿Cómo? A *la Reina Leonor*¹⁰ / dicen que se tenga atrás? / Mal me trata vuestra gente, / marido, y muy sin respeto. / ¡Castigaldos! Vos prometo / de haceros a vos...” (II, vv. 1576-1580).

Réplica corta e igual de lábil en la que sin ruptura alguna, el mismo pronombre “vos” es capaz de designar al mismo tiempo, de modo muy familiar al emperador, y con desprecio y amenaza a Pacheco. En cuanto a la segunda ocurrencia, más interesante, esta se moviliza en pleno arrebató de la dama cuya locura tiene también sus visos de verdad. Leonor enumera todos los títulos reales ostentados por Carlos V a quien “solo Gran Turco os faltaba” (II, v. 1659), y que por tanto codicia la mano de “la hija del Sofí” (II, v. 1615): “Ea, haced las provisiones / Carlos Quinto, por la gracia / de Dios Gran Turco en Dalmacia, / en Scitia y otras regiones. / A vos *la Reina Leonor* / salud y gracia. Sepades / que nunca en desigualdades / halló buen despacho amor” (II, vv. 1662-1669).

En presencia del condestable Anne de Montmorency que a su vez se compadece de “tan bella mujer perdida” (II, v. 1631), y en la perspectiva del viaje francés de Carlos V que sustituirá de modo efímero a Francisco I, los reproches de la dama Leonor parecen apuntar a la política francesa de alianza con la potencia otomana, política que denunció repetidas veces el emperador como acometida a la integridad de los territorios del imperio y puesta en tela de juicio de *la universitas christiana*.¹¹ Solo falta por ver entonces a qué refiere el *topos* del amor desigual si aceptamos que detrás del discurso de Leonor, Lope apunta a la pareja de los soberanos galos.

Hay que esperar pues el último acto para que las dos parejas: los dos soberanos y las dos Leonor —la francesa y la española, el personaje

¹⁰ El énfasis es mío, igual que en las citas siguientes.

¹¹ Véase por ejemplo el discurso de despedida que Carlos V pronunció en francés en Bruselas el 25 de octubre de 1555 cuando su primera abdicación: “Je me suis efforcé de rétablir la paix et la sérénité dans la chrétienté; j’ai fait pour ma part l’impossible pour que soit convoqué et mené à bon terme le concile, et la réforme si nécessaire, afin de mieux attirer ceux qui se sont écartés et éloignés de notre foi; mais alors que grâce à Dieu tout était en bonne voie, le roi de France a finalement déclaré la guerre, sur mer et sur terre, sans aucune raison ni juste fondement, en faisant appel aux allemands qui félonnement s’allièrent à lui, et à la flotte turque, au grand détriment de la chrétienté, et spécialement de nos Etats et seigneuries menacés d’invasion [...]” (Escamilla 2001, 10-11).

ficticio y el personaje histórico— se encuentren por fin en situación de interlocución. Es también el momento en que la demencia de la dama de Niza alcanza su punto álgido y acaba por contaminar a la reina que decide seguirle el humor a su tocaya proponiéndole casarla con el emperador, haciendo de padrino el mismo Francisco I. He aquí la respuesta inmediata de Leonor: “Señor, / enviad a llamar al Papa / y haremos trapaltrapa / yo y Carlos, vos y Leonor” (III, vv. 2399-2402).

Más allá del significado y de la alusión sexual, lo que interesa en esta aglutinación de las dos palabras de origen onomatopéyico “trápala” y “trapa” es su configuración morfológica que empieza exactamente como termina ostentando las dos mismas sílabas, y convirtiéndose en la expresión semiótica de lo que no deja de *hacer* la comedia: la ausencia de solución de continuidad entre las dos parejas. Y por cierto es lo que se concreta en el encadenamiento de las réplicas, en particular en el momento de organizar los torneos caballerescos con motivo de la presencia de Carlos V en París: “FRANCISCO Vamos a hacer prevenir / las fiestas para mañana. / ALBA Mirad, reina soberana, / que un Toledo os va a servir. / LEONOR ¡Hola! Pues que sois Toledo /y tenéis el Nuncio allá, / decid que Leonor está / loca de amor y de miedo. / REINA A fe, que te he de casar / con Carlos aquesta noche” (III, vv. 2387-2396).

Si el duque de Alba se dirige a la reina como paisano suyo y, por tanto, mantenedor en su nombre del futuro torneo (III, vv. 2327-2340), es Leonor quien contesta creando mediante la agudeza “Toledo-Nuncio” nada gratuita, un nuevo vínculo de pertenencia geográfica. Ahora bien, si el casamiento contemplado a modo de chacota entre la dama loca y el emperador no es sino una burla grotesca, una “trápala”,¹² todo parece indicar que el matrimonio real histórico entre Francisco I y Leonor de Austria es a su manera un embuste.

Es preciso volver al principio de la puesta en presencia de los cuatro personajes, en que mudos Carlos V y la reina, Francisco I menciona con intención solapada al hijo del emperador, a la sazón el príncipe Felipe. Tal información provoca un ataque de locura en Leonor bajo la forma retórica de un políptoton “exasperado” a partir del verbo “parir” con no menos de cinco ocurrencias en quince versos:

¹² Soy consciente del anacronismo semántico que consiste en atribuir a la voz *trápala* el sentido coloquial de “embuste” que no se consigna, según Corominas, antes del siglo XIX. Sin embargo, me pregunto si Lope de Vega no intuye tal sema haciendo que Leonor la loca nombre de modo performativo lo que está pasando en las tablas y en el escenario de la política europea.

- LEONOR Si soy del Emperador
mujer y yo no *he parido*
a Filipe, ¿cómo ha sido?
- FRANCISCO Yo te lo diré, Leonor.
La Emperatriz Isabel
parió a Filipe.
- LEONOR [...]

Que Carlos es mi marido

y el Papa que nos juntó,

bulas de *parir* me dio

de Carlos y no *he parido*.

Rogalde vos, Rey francés,

destas gracias participe,

que yo *pariré* un Filipe

con sus ojos y sus pies (III, vv. 2215-2230).

Lo que dice y *hace* esta conjugación del verbo *parir* es referir ante todo la esterilidad de la pareja real, Francisco I y Leonor de Austria, reina española en Francia que vivió bajo la amenaza constante de ser repudiada o ver anular su matrimonio, cuando Francisco I le prefirió a su amante Anne de Pisseleu. Una vez viuda en 1547, la hermana de Carlos V muy pronto desapareció de la vida pública francesa, incluso antes de que se contemplara su vuelta a España, sin duda, víctima de la campaña de denigración en contra del emperador que se empeñaron en fraguar los letrados del entorno de Francisco I (Combet 2012, 21). Esta es la “solución” que nos libra por fin Lope de Vega al final de su pieza, no tanto el fracaso sentimental y fisiológico de una pareja real, sino el fracaso —el disparate— de toda una política dinástica.

Que no se llame a engaño el espectador del corral al contemplar antes de la caída del telón el arco de triunfo *en que estén España y Francia abrazadas y el Papa Paulo tercero detrás, bendiciéndolas. Un indio, un turco y un moro a los pies, y con la misma música vayan saliendo todos y entren después los Reyes de Francia trayendo al Emperador en medio*.¹³ Los años 1538-1540 no fueron sino un paréntesis, una tregua efímera, y pronto se reanudaron las hostilidades entre los dos países vecinos, entre dos políticas irreconciliables. Se entiende retrospectivamente por qué Lope de Vega no menciona la iniciativa y el papel de la reina Leonor en el encuentro entre los dos monarcas en Aguas Muertas, cuando cierta imaginería popular la promueve con la ayuda de Montmorency al frente de un “partido” pro español o por la

¹³ Didascalia final entre los versos 2773 y 2774 de la edición consultada.

paz (Combet 2012, 18), paz condenada a estrellarse contra la *real politik* europea de la época. Pero hay algo más, los espectadores, coetáneos del estreno de la pieza en 1607, viven bajo los efectos de una paz frágil e inestable del tratado de Vervins firmado entre Henri IV y Felipe II en 1598. Si los historiadores han demostrado que nunca las monarquías española y francesa estuvieron tan estrechamente emparentadas como en los periodos de mayor conflicto (Larguier, Le Flem, Dedieu 2001, 13-37), Lope de Vega al principio del reinado de los Austrias menores no solo denuncia el simulacro de tal política de enlaces matrimoniales sino que detrás de la proliferación inquietante de la palabra “hermano” (Carlos V y Francisco fueron en efecto cuñados y primos hermanos) plantea también con asombrosa acuidad el problema de la longevidad o supervivencia de la dinastía de los Habsburgo. Fuerza es reconocer que el final del siglo confirmará sus temores.

Obras citadas

- Bély, Lucien. “La rivalité avec la France. Les historiens et l'impossible duel entre François I et Charles V.” *Carlos V: Europeísmo y Universalidad. Los escenarios del Imperio*. Ed. Juan Luis Castellano y Francisco Sánchez-Montes González. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001: 75-83.
- Carande, Ramón. “Carlos V: viajes, cartas y deudas.” *Charles Quint et son temps*. Paris: CNRS, 1959.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer Diccionario de la Lengua (1611)*. Madrid: Ediciones Turner, 1984.
- Combet Michel. “Eléonore d'Autriche, une reine de France oubliée.” *Etre reconnu en son temps: personnalités et notables*. Eds. Maurice Hamon y Ange Rovère. Paris: Editions du CTHS (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), 2012 : 15-25.
- Escamilla, Michèle. “Le règne de Charles Quint: un bilan impossible.” *Charles Quint et la monarchie universelle*. Eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001: 5-22.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Carlos V, el César y el hombre*. Madrid: Espasa Fórum, 1999.

- Gilman, Stephen. "Lope, dramaturgo de la historia." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981: 19-26.
- Guillaume-Alonso, Araceli. "Historicité et dramaturgie dans *Carlos V en Francia* de Lope de Vega." *Charles Quint et la monarchie universelle*. Eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001: 127-144.
- Larguier, Gilbert, Le Flem, Jean-Paul y Dedieu, Jean-Pierre. *Les monarchies espagnole et française au temps de leur affrontement*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2001.
- Pérez, Joseph. *Carlos Quinto*. Madrid: Temas de hoy, 1999.
- Saen-de-Casas, María del Carmen. "*Carlos V en Francia* de Lope de Vega: crítica y propaganda en la corte de Felipe III." *Anuario de Lope de Vega*. 13 (2007): 117-131.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- . *Carlos V en Francia*. Ed. Arnold Reichenberger. Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 1962.
- . *Carlos V en Francia*. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/8_1_carlos_v_en_francia.shtml> (fecha de consulta: 30 de junio de 2018).
- . *Carlos V en Francia*. Ed. Luc Capique Schneider. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36815/1/Tesis_Luc_Capique.pdf> (fecha de consulta: 15 de junio de 2018).

**“El hombre sabio de sí mismo es hijo.”
Nobleza de letras versus nobleza de sangre
en *El premio de las letras por el rey Felipe Segundo*
de Damián Salucio del Poyo (Alcalá, 1615)**

HÉLÈNE TROPÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3
CRES/LECEMO

Recibido: 24 de septiembre de 2018

Aceptado: 29 de octubre de 2018

Abstract: In this article I analyze the representation of Spanish court under Charles V and Philip II in *El premio de las letras*. More concretely, I highlight the role of a new social class and its role, lawyers (*letrados*), along with wisdom, towards nobility and the education of a future king.

Key words: Silíceo, Carlos V, Felipe II, Cobos, *letrados*, purity of blood.

Resumen: En este artículo se analiza la representación de la corte española bajo Carlos V y Felipe II en *El premio de las letras*, drama compuesto por Damián Salucio del Poyo. Más concretamente, se estudia el ascenso de la clase social de los letrados. Se destaca el papel de las letras en la nobleza por merecimiento, como opuesta a la nobleza de sangre. Asimismo, se pone de relieve el saber como factor de ascenso social y la importancia de las letras en la educación de un futuro rey.

Palabras clave: Silíceo, Carlos V, Felipe II, Cobos, letrados, limpieza de sangre.

Introducción

En este estudio pretendo analizar la ideología que subyace en la exaltación de la figura de Juan Martínez Silíceo en *El premio de las letras*, de Damián Salucio del Poyo (Cobos 1996, 86), que se publicó por primera vez en 1615 en *Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte*. Para el presente trabajo he manejado la segunda edición, impresa en Barcelona en 1616, en la que la *Comedia famosa del Premio de las letras, por el rey don Felipe el Segundo, compuesta por Damián Salustio de Poyo, natural de Murcia* ocupa los folios 190r-213v.

La pieza ha sido escasamente trabajada por la crítica si exceptuamos algunas excelentes páginas en los estudios sobre la obra del dramaturgo (Caparrós Esperante 1987, 176-192; Salucio del Poyo 1985, 55-56).

Según se desprende del análisis de la versificación, la obra se habría redactado antes de 1604 (Caparrós Esperante 1987, 167), pero lo que es indudable es que se escribió después de la muerte de Felipe II en 1598 y a principios del reinado de Felipe III.

El premio de las letras, en adelante *El premio*, no es uno de aquellos dramas de privanza recurrentes en la obra dramática de Poyo (Caparrós Esperante 1987, 63-163) sino más bien un drama histórico en el que se escenifica la vida interna y familiar de la corte del emperador.

La obra se centra en la formación del heredero, ensalzando a los personajes cultos que lo rodean: Juan de Zúñiga Avellaneda y Velasco, Ruy Gómez de Silva y sobre todo el personaje principal de la obra: Juan Martínez Silíceo, maestro de gramática y latín, matemático, capellán y confesor del príncipe y, finalmente obispo y arzobispo, una trayectoria que responde con bastante fidelidad a la realidad histórica. (Quero 2014, 51-96; 233-279; Kamen 2004, 228; Sicroff, 1979, 126-128).

La obra es interesante por la imagen que ofrece de la corte de Carlos V, porque se hace eco de la controversia acerca de si debía prevalecer la nobleza de nacimiento o la adquirida por mérito y porque alude también al estatuto de limpieza de sangre que Silíceo impuso en 1547 en su sede episcopal de Toledo.

¿Qué acontecimientos históricos se representan en la obra? ¿Cómo se reelaboran mezclándolos con la ficción? ¿Qué imagen ofrece del emperador Carlos V, de su hijo y de los personajes históricos representados? ¿Qué significa su título? Y, en especial, ¿qué hay que entender por la palabra “letras”? Contestar a estas preguntas nos permitirá descubrir qué fines ideológicos persiguió Salucio del Poyo.

Después de estudiar el tratamiento que recibe el tema de las armas y de las letras, analizaremos cómo ensalza la excelencia de estas en la formación de las élites del Estado moderno y la oposición entre meritocracia y nobleza heredada, que escenifica a través del ascenso social de Juan Martínez Silíceo.

Armas y letras

La representación conjunta de Carlos V y de su hijo brinda a Salucio del Poyo la posibilidad de introducir el tema, entonces de moda, de la disputa entre armas y letras.

A partir de mediados del siglo XV, la vieja aristocracia castellana, asentada en el ejercicio militar y recelosa del saber, se vio desplazada por una parte de la nobleza dispuesta a compatibilizar la práctica de las armas con el cultivo de las letras.

Esta valoración de las letras por parte de la aristocracia aparece en algunos textos de la época como el *Diálogo entre las armas y las letras, donde se trata cuál de las dos artes ha de ser antepuesta y más estimada acerca de los hombres* (Miranda Villafane 1582, 93-107) y el mismo debate se recoge en *El premio*, que ofrece las dos caras del hombre renacentista: el guerrero (representado por Carlos V y el duque de Alba) y el letrado, encarnado por un Felipe II cultivado y amante de las matemáticas y la filosofía.

El emperador representa el uso de las armas y la defensa del imperio ante el acoso otomano. Por su parte, el duque de Alba, hace alarde de su valor a la hora de esgrimir la espada, arma noble propia de la más antigua nobleza, en contraste con las modernas armas de fuego: “Duque: Si yo fuera / y a mí viniera todo el mundo junto, / cargado de arcabuces y mosquetes, / no dejara la espada de las manos / a no ser juntamente con la vida” (fol. 197v).

En la obra se insiste en el reparto de ambos dominios, armas y letras, entre Carlos V y su hijo: “Marqués: ¿Qué provisiones hay? Ruy: Son infinitas / las que el Príncipe ha dado, que aunque el César / a las armas se inclina, él a las letras, / y así en menos de una hora ha proveído / más de sesenta plazas beneméritas: [...]” (fol. 194r).

Importa recalcar que la palabra “letras” se emplea aquí en su significado de orden, despacho o provisión y remite a la emergente clase de los letrados en el Estado moderno. Más que a la literatura, por lo tanto, se refería a los estudios jurídicos.

Frente a los representantes de las armas, Felipe reivindica el valor de la retórica: “Felipe: Bien habéis dicho, / practicad con el duque la

Este mismo tema es el que da pie a destacar la importancia de las letras en la educación del heredero y como medio de promoción social mediante el ejemplo del villano Juan Martínez Pedernal, quien, gracias a su empeño, se convertirá en el influyente cardenal Silíceo.

Exaltación de la bondad de las letras

• La importancia de las letras en la formación del príncipe perfecto

Por su afán de conocimiento, Felipe representa el gobernante perfecto. En varios momentos de la obra insiste en la importancia de las letras en la formación de los príncipes:

Dice Platón que han de tener los príncipes,
más que los otros hombres, la noticia
de la filosofía, y sus secretos,
para imitar a Dios en el concierto,
de gobernar la máquina del mundo,
pues conociendo el rey las propiedades
de las cosas, y el orden milagroso
que guardan entre sí todos los cielos,
sabrán imitar a Dios en el gobierno
por razón natural (fol. 200v).

Por esa razón, elige con mucho cuidado a su futuro maestro fijándose exclusivamente en sus méritos y en sus conocimientos, que para él son más importantes que la nobleza. De entre los candidatos que le presentan destaca Juan Martínez, maestro en filosofía y merecedor, por su ciencia, de la cátedra de prima. Sin embargo, es hijo de un pobre ollero, pero es por esta razón por lo que lo escoge, afirmando:

Tanto más merece,
pues le han puesto sus letras en la cátedra
y vos no le pusistes en la copia,
sino por Juan Martínez; fuera de eso,
no ha de ser el maestro como el príncipe,
ni el príncipe ha de ser como el maestro,
que él me ha de engrandecer a mí con letras,
y yo con un capelo a su linaje,
traedme a Juan Martínez, que ese elijo,
que el hombre sabio de sí mismo es hijo (fol. 201r).

Pero en el príncipe no solo sobresale su amor por el conocimiento; también es un modelo de obediencia y de ingenio en quien se aprecian todas las cualidades de un futuro buen monarca: conoce y aplica la etiqueta de corte, respeta por igual el poder de la Inquisición (no en vano es el perfecto príncipe cristiano) como las competencias de las Cortes, practica la caridad y sabe mantener a raya a sus cortesanos, como se verá más adelante al analizar el enfrentamiento entre el noble Cobos y el cardenal Silíceo.

Pero más allá del tópico elogio de la realeza, la obra lleva a cabo un verdadero panegírico de Martínez Silíceo al escenificar su ejemplar ascenso social.

• **El ascenso social de Juan Martínez Silíceo gracias a sus merecimientos personales**

En el acto primero de *El premio* aparece un labrador, amante de los libros y de los estudios, que ara de noche y estudia de día. No solo ha transformado la propiedad de su tío en una tierra rica, sino que ha cursado estudios en Bolonia y en París, es maestro en filosofía, escribe un libro de matemáticas y ambiciona llegar a obispo o cardenal. De este retrato se infiere la voluntad del dramaturgo de representar la historia de Juan Martínez Silíceo quien estudió filosofía (aunque no en Bolonia, sino en Valencia y París), escribió un *Ars Arithmetica* que se publicó en 1514 y llegó a ser arzobispo de Toledo y preceptor del futuro Felipe II (fol. 198r).

Eran ideas propias de su tiempo: la promoción social gracias a una formación universitaria, en especial en una facultad de derecho (Pelorson 1980, 17).

Desde la constitución del Estado Moderno en época de los Reyes Católicos hubo algunos letrados que consiguieron superar su origen modesto y alcanzar puestos elevados en la administración o triunfar como abogados o notarios. Sin embargo, esta situación no era, ni con mucho, tan frecuente como la historia de Silíceo pudiera hacernos creer. Así lo confirma Noël Salomon (1965, 748) aunque sí existen algunas referencias documentales de ascenso social a través del estudio. Tal fue el caso de Palacios Rubios, que consiguió llegar a presidente del Consejo Real o el de Andrés Martínez Campos, que llegó a ser doctor en teología y catedrático de la universidad de Alcalá.

Y es lo que la obra escenifica: el ascenso de un campesino pobre cuya devoción por el estudio se ve recompensada con honores (como

el *premio de las letras* que da título al drama) y los más altos cargos eclesiásticos y cortesanos.

Llama la atención la intensidad con que Silíceo reivindica sus méritos, su posición social adquirida gracias al esfuerzo (por oposición a la nobleza heredada) y cabe preguntarse si se puede hablar de una crítica de la nobleza de sangre por parte del antiguo villano. ¿Dramatiza la obra una oposición o rivalidad entre nobleza heredada (o de sangre) y nobleza “de letras”? Como vamos a analizar, el discurso de Silíceo (y por su mediación el de Salucio del Poyo) se inscribe en la controversia que enfrentó a la nobleza heredada con la adquirida.

- **¿Nobleza heredada o nobleza de letras?**

Los nobles que aparecen en *El premio* cumplen a la perfección con su papel: el duque de Alba es un fiel soldado que sirve a su rey (195r.), como también lo hace Ruy Gómez, marqués de los Vélez. Solo uno de ellos, Fernando Monroy, dista mucho de ser un noble modélico.

- **Fernando de Monroy, el noble envidioso**

Tanto Felipe II, el príncipe perfecto, como el futuro cardenal contrastan con la figura y la casa de Fernando de Monroy. Al principio de la obra es el dueño de las tierras que trabaja Silíceo y como este, es un maestro en letras que aspira a conseguir una cátedra.

A lo largo de la obra, Monroy oscila entre la adulación y la envidia que le tiene a su aparcerero, de la que Silíceo se percata y afirma: “No puede disimular / la invidia que me ha cobrado / de verme puesto en honor” (fol. 202r). Parece que el personaje representa los celos que inspiraban los letrados a los nobles de cuna, incapaces de soportar que un inferior accediese a honores y puestos elevados. Así, recrimina a Silíceo que no se humille ante él: “¿Dónde se sufre, villano / que paséis vos por aquí / y no lleguéis luego a mí / con el bonete en la mano?” (201r).

Cabe preguntarnos si *El premio* es otro exponente de aquellos conflictos entre nobles y plebeyos, escenificados en algunas comedias áureas y analizados por Salomon (1965, 843-911) y Pelorson (190, 223-237). En efecto, este último relata que los teóricos de la nobleza de letras discutieron acerca de si un doctor que gozaba de la nobleza adquirida por los estudios y el mérito personal podía pretender un oficio tradicionalmente reservado a los nobles de sangre (223), prueba del debate social que esta cuestión suscitaba.

• **Silíceo o la reivindicación de la nobleza “de letras”**

Salucio del Poyo se inscribe dentro del pensamiento coetáneo de las gentes de letras que afirmaban que la verdadera nobleza era la que procedía de los merecimientos personales. Desde este punto de vista entra a formar parte, con *El premio*, de un grupo de poetas dramáticos que, desde las tablas, cuestionaron (y hasta atacaron) a la aristocracia de sangre o de linaje y reivindicaron el valor de las propias obras como fuente de nobleza (Domínguez Ortiz 1973, 185-196; Herrero García 1929, 46-55; Muñoz Palomares 2001).

En estos versos se aprecia la confrontación entre el noble de casta (Fernando de Monroy) y Silíceo, el noble “de letras,” al que el emperador ha nombrado obispo de Cartagena:

SILÍCEO No me habléis con libertad,
 porque no os lo sufriré,
 ya es otro tiempo, mirad
 que apretado romperé
 las leyes del amistad.
 Hasta ahora os he tenido
 respeto como a señor,
 pero andáis descomedido,
 y trataros he peor
 que de vos tratado he sido.
 Vos no sois mejor que yo,
 aunque seáis caballero,
 ni aun tan bueno.

FERNANDO ¿Cómo no?
 Sois vos hijo de un...

SILÍCEO ...ollero,
 bien decís.

FERNANDO Bien me entiendo.

SILÍCEO ¿Quién sois vos?

FERNANDO Ya sabéis
 que soy sangre de Monroy.

SILÍCEO Con esto os ennoblecéis,
 con todo digo que soy
 mejor que vos, no os canséis.

FERNANDO ¿Mejor que yo?

SILÍCEO Y mucho, sí.

FERNANDO Soy Enríquez por mi madre,
 ¿quién puede pasarme a mí? (fol. 207v).

Contrastando con este orgullo de linaje, el obispo, valiéndose de la metáfora del alfarero, se enorgullece de haberse hecho a sí mismo: “Mi padre una estatua es / de barro, con forma igual, pero yo soy quien después / labró el cuerpo de metal / sobre el barro de sus pies” (fol. 207v) y, acto seguido, afirma la superioridad de la nobleza basada en los méritos personales:

La virtud, que es quien empieza
los linajes, me dio parte,
como de mayor grandeza,
porque perficiona el arte
más que la naturaleza.
Vos la tenéis por herencia;
yo por haberla adquirido:
mirad si es más excelencia,
porque de ser a haber sido
hay muy grande diferencia (fol. 207v).

Pero no nos equivoquemos. El autor no pone en tela de juicio la legitimidad del sistema de los tres estamentos, ni intenta confundir el estado llano con la nobleza. Lo que pretende es poner de relieve, avivar incluso, los valores en que se fundamentó originariamente la nobleza de sangre: el mérito, el arrojo, las hazañas y, sobre todo, la virtud, entendida como “reputación esforzadamente mantenida entre los demás” en palabras de Maravall (1979, 54).

Lo que sí defiende es que, gracias al arte (al estudio, el esfuerzo y el mérito), esa virtud consigue perfeccionar la naturaleza (la sangre) y adquirir una forma de grandeza que no es la heredada. Silíceo reivindica para sí la idea, tan propia de su tiempo, de que cada uno es hijo de sus obras, como se lee en *Don Quijote* (Maravall 1979, 350) y Felipe la avala al afirmar que: “El hombre sabio de sí mismo es hijo” (fol. 201r).

Por tanto, no se discute la legitimidad de la nobleza de sangre, sino que el autor expresa su añoranza de la antigua concepción de la nobleza medieval con sus valores heroicos, proezas y méritos propios (Caparrós Esperante 1987, 182-185).

La operación ideológica efectuada por Salucio del Poyo, a través del discurso de Silíceo, lejos de cuestionar el orden social y la legitimidad de la nobleza de sangre, apunta a fortalecerlos, revitalizando aquellos valores éticos que forjaron los linajes.

• **Sangre limpia y defensa de la Iglesia**

El caso de Silíceo (tanto el histórico como el dramático) introduce la cuestión de la limpieza de sangre.

En el tercer acto, prosigue su ascenso en la jerarquía eclesiástica. El Papa lo nombra cardenal (208r.) y a la muerte del cardenal Tavera, el emperador y el príncipe deciden nombrarle arzobispo de Toledo (208v.) Aunque no sea de noble linaje, sí puede enorgullecerse de su sangre limpia, exenta de cualquier mancha conversa. Incluso puede lanzar una indirecta al clero toledano de nuevos cristianos que también le envidian:

Villano dicen que soy
 mis canónigos; desde hoy
 comienzo a volver por mí.
 Villano soy y, por eso,
 haré en mi iglesia mayor
 que haya villanos, señor,
 pero ninguno confeso.
 Por eso, los que lo son
 muden de vida y consejos,
 que han de ser cristianos viejos
 del deán al clerizón (fol. 212r).

Así, el drama ofrece, aunque de pasada, una representación del papel histórico que Silíceo desempeñó al frente del arzobispado de Toledo a partir de 1546.

En opinión del Silíceo histórico, la presencia de conversos transformaría la Iglesia en “una nueva sinagoga.” Para impedirlo, redactó un estatuto de limpieza de sangre destinado a excluirlos de los puestos de la catedral e hizo que lo aprobara el cabildo. El documento encontró tanta resistencia que el Consejo de Castilla recomendó su suspensión; sin embargo, el Papa lo aprobó en 1555 y Felipe II, aconsejado entre otros por el propio Silíceo, lo ratificó (Kamen 2004, 230-231).

A finales del siglo XVI, el campesinado se empeñó en hacer valer la pureza de su sangre frente a los nobles, a los que recriminaba su costumbre de mancharla por vía de matrimonio pues consentían, sin pudor alguno, que sus familias emparentasen con las de ricos conversos. Su tesón, sin embargo, no tuvo consecuencia alguna en la ordenación de la sociedad, como demostró Maravall (1979, 128), ni modificó el orden existente.

Recogiendo ese sentir, *El premio* ensalza la actuación del arzobispo en defensa de los intereses de la Iglesia a través de la exigencia de que todos los cargos eclesiásticos fuesen “limpios de sangre.”

En el acto III se deja, pues, bien claro que el arzobispo (a diferencia de los nobles, siempre en busca de riquezas y honores) no tiene más afán que proteger, moral y materialmente, a la Iglesia a la que sirve:

SILÍCEO [...] que ni apetezco las riquezas vanas,
ni me desvanecieron dignidades.

COBOS Si el adelantado de Cazorla
me otorga por la vida de mis hijos,
como es gusto del príncipe y del César,
yo haré que se le dé el arzobispado
a vuestra señoría.

SILÍCEO Solo quiero
que considere agora el señor Cobos,
que bien podrá el arzobispado darme
intercediendo por la parte mía,
y poseerlo yo pero no puedo
hacerle adelantado.

COBOS ¿Qué es la causa?

SILÍCEO Ser cosas de la Iglesia, a quien yo tengo
obligación de conservar.

COBOS Con todo
podrá hacerme merced vueseñoría.

SILÍCEO Esa dificultad es imposible,
vencerla; en otra cosa se me mande,
pero en casos que toquen a conciencia,
y aumento de la Iglesia, reservado
me tiene el mundo.

COBOS Yo me vuelvo al César
a tratar de un negocio que le importa” (fol. 205).

Este Cobos es el trasunto literario de Francisco de los Cobos (1496, 1477-1547), comendador mayor de León, de la Orden de Santiago, del Consejo de Estado y secretario de Estado del emperador. Como no pertenecía a la alta nobleza, persiguió la única forma de aristocracia a la que podía aspirar: la del dinero (Quero 2014, 248). De ahí su empeño por acrecentar la fortuna de su casa con el Adelantamiento de Cazorla, que el Cobos histórico consiguió en 1545, aunque en la obra se le niega.

COBOS Suplico a vuestra Majestad.
EMPERADOR Ya entiendo. ¿Cardenal?

CARDENAL Gran Señor.
 EMPERADOR Diversas veces
 os he pedido que dejéis a Cobos
 el Adelantamiento de Cazorla,
 si es que se puede hacer.
 CARDENAL Ya he respondido
 a Vuestra Majestad, que por mi vida,
 lo que agora me manda no concedo.
 EMPERADOR Él pide por la suya y de sus hijos.
 CARDENAL No es negocio posible.
 EMPERADOR ¿Por qué causa?
 CARDENAL Son estos intereses de la Iglesia,
 y con justa conciencia yo no puedo
 negar su propiedad.
 EMPERADOR Nadie lo niega,
 y así queda suspenso hasta la vuelta
 de mi jornada [...] (fol. 194v).

Las súplicas de Cobos no cuentan ni con el favor del emperador ni con el de Silíceo y más parece una revancha, porque Cobos se había opuesto a que se le nombrase cardenal. Sin duda el noble prefería a otro candidato más favorable a los conversos porque se supone que él lo era.

En 1554, Silíceo reclamó ante el Papa los derechos sobre el Adelantamiento de Cazorla para la Iglesia de Toledo y, dos años más tarde, Pablo IV declaró nula la concesión hecha a Cobos. El noble apeló, pero el cardenal, dando por zanjada la cuestión, nombró adelantado al príncipe de Éboli, Ruy Gómez de Silva (Rivera Recio 1948, 119-120), hecho que también se refleja en la obra: “Silíceo Nombraros mi adelantado, / señor Ruy Gómez, quisiera. / Ruy: Beso a vuestra señoría los pies” (fol. 211).

Después de un largo proceso, la cuestión se resolvería en 1606, ya muerto Silíceo (Rivera Recio 1948, 99-124), pero el enfrentamiento entre los dos hombres explicaría, en parte, las medidas hostiles que Silíceo adoptó con respecto a los conversos tan pronto como llegó al arzobispado de Toledo (Sicroff 1979, 128).

Conclusión

Muchas son las cuestiones que se abordan en *El premio*: la educación del futuro rey, el nacimiento de la clase social de los letrados, destinada a ocupar los puestos burocráticos en el Estado moderno y, sobre todo, el valor del mérito personal frente a la nobleza heredada.

Salucio del Poyo se erige en portavoz de la nobleza “de letras,” de la que el cardenal Silíceo es un representante excepcional en todos los sentidos, tanto por su fulgurante ascenso en la Iglesia como por lo insólito de sus logros en una sociedad regida por la nobleza de sangre.

El Silíceo poético poco tiene que ver con el histórico, porque el autor está empeñado en presentar su figura bajo la más favorable de las luces: cristiano viejo, culto, y con unos dones y méritos personales que le convierten en arzobispo de Toledo y preceptor del futuro rey. En definitiva, un súbdito leal y obediente cuando, en realidad, Carlos V tuvo que mantenerlo a raya por su incapacidad para ocultar sus sentimientos y su feroz lucha para imponer los estatutos de sangre, ignorando la indecisión del emperador y las reticencias de Felipe II, un empeño en que no cejó hasta verlos ratificados por la Santa Sede en 1556 (Sicroff 1979, 169-172).

Obras citadas

- Caparrós Esperante, Luis. *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- Cobos, Mercedes. “Revisión crítica de los estudios biográficos sobre el dramaturgo Damián Salucio del Poyo a la luz de nuevos documentos inéditos.” *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Granada: Universidad de Granada, 1996, pp. 77-105.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Istmo, 1973.
- Herrero García, Miguel. “Ideología española del siglo XVII. Nobleza.” *Revista de Filología Española*. 19, 1929: 33-58.
- Kamen, Henry. *La Inquisición española. Una revisión histórica*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Maravall, José Antonio. *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Miranda Villafañe, Francisco. *Diálogo entre las armas y las letras, donde se trata cuál de las dos artes ha de ser antepuesta y más estimada acerca de los hombres*. Salamanca: Herederos de Mathías Gast, 1582.
- Muñoz Palomares, Antonio. “Nobleza de nacimiento y nobleza adquirida: eco de una controversia en el teatro de Mira de Amescua.”

- La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema.* Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada: Universidad de Granada, 2001: 431-452.
- Pelorson, Jean-Marc. *Les letrados, juristes castillans sous Philippe III. Recherches sur leur place dans la société, la culture et l'État.* Le Puy en Velay: Imprimerie de L'Éveil de la Haute-Loire, 1980.
- Quero, Fabrice. *Juan Martínez Silíceo (1486?-1557) et la spiritualité de l'Espagne tridentine.* Paris: Champion, 2014.
- Rivera Recio, Juan Francisco. *El Adelantamiento de Cazorla.* Toledo: Editorial Católica Toledana, 1948.
- Salomon, Noël. *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega.* Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965.
- Salucio [Salustio] del Poyo, Damián. *El premio de las letras por el rey don Felipe el Segundo. Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte.* Madrid: en casa de Sebastián de Cormellas, 1616: Biblioteca Nacional de España: R/13856.
- . *Comedias.* Ed. María del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985.
- Sicroff, Albert. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII.* Madrid: Taurus, 1979.

PARTE ABIERTA

La poesía en la filosofía wiki: el proyecto *Poepedia*, su modelo de poesía y los ideales 2.0

DANIEL ESCANDELL-MONTIEL
MANCHESTER METROPOLITAN UNIVERSITY

Recibido: 5 de junio de 2018

Aceptado: 10 de julio de 2018

Abstract: This article studies the technological and creative context that has led to the gestation of the *Poepedia* project, a multilingual wiki focused on poetic works. To do so, firstly I analyze the influence of the wiki philosophy on Spanish-speaking writers; secondly, I draw an overview of the tradition of digital poetry (in terms of its disruption and relationship with the receiver by the integration of computer technologies); and, finally, I analyse *Poepedia* itself. In this analysis I pay special attention to the type of text that can be introduced in the platform, its limitations and the consequences that this entails in terms of its possibilities for the textual preservation of the digital poetic work.

Key words: Wiki, poetry, Web 2.0 technologies, contemporary literature, Spanish culture.

Resumen: En este artículo estudiamos el contexto tecnológico y creativo que ha llevado a la gestación del proyecto *Poepedia*, una wiki multilingüe de obras poéticas. Para ello analizamos la influencia de la filosofía wiki en los escritores en lengua española, trazamos una panorámica de la tradición de la poesía digital (en cuanto a su interrupción y relación con el receptor por la integración de las tecnologías informáticas) y realizamos un análisis de la *Poepedia*. En el análisis prestamos especial atención al tipo de texto que es posible introducir en ella, sus limitaciones y las consecuencias que esto conlleva en cuanto a sus posibilidades para la preservación textual de la obra poética digital.

Palabras clave: Wiki, poesía, tecnologías Web 2.0, literatura contemporánea, cultura española.

1. Introducción

La poesía en la red ha tenido dos grandes líneas de evolución: una, quizá la más reconocida en el ámbito académico, es la de la experimentación y es aquella a la que le solemos atribuir las etiquetas recurrentes de poesía electrónica, o poesía digital o ciberpoesía. Pese a todo, se ha afirmado con razón que este tipo de escritura sigue siendo “no sólo asunto menor en términos cuantitativos, es también, en términos críticos, rara y marginalmente analizada” (Baetens 243), pese a que es un campo que se presta fácilmente a la experimentación y exploración de las fronteras del lenguaje y la literatura en el ámbito digital, más allá de la edición electrónica de los émulos impresos: “inmersos en plena sociedad del conocimiento, una vez superada la sociedad de la información, la poesía no es ajena a ese cambio que ha supuesto el uso de las nuevas tecnologías a la hora de relacionarnos” (Montoto 41).

La otra línea evolutiva es la más conservadora: la poesía como traslación directa del paradigma papel hasta la pantalla, pero aprovechando las posibilidades de difusión, publicación abierta y sin filtros de internet y los espacios 2.0, como blogs o redes sociales. Esta poesía suele ser muchas veces ignorada también por los estudios académicos por razones similares a las vistas en narrativa: se considera menor, amateur y sin el poder aurático de la esfera de respetabilidad del formato impreso. Pese a que, como todos sabemos, cada año se publican sobre todo libros impresos que no tienen ningún tipo de calidad literaria por múltiples razones comerciales, industriales y estructurales.

Así pues, si bien es cierto que en el primer grupo podemos destacar el valor experimental, el segundo no es tan propenso a ello y el estereotipo que opera es el de un autor que escribe su poema y, en vez de dejarlo en su libreta o en su ordenador, lo difunde en la red. Pero no hay en su composición necesariamente elementos de complejidad experimental electrónica porque los espacios 2.0 son limitados en su flexibilidad al tener restringido el espacio, la disposición textual, la integración libre de contenidos externos y más condicionantes propios de cada espacio de publicación, desde Twitter hasta los blogs, pasando por Facebook o redes especializadas en escritura, como Wattpad, pese a su popularidad entre jóvenes autores (Escandell, *La literatura* 6-9).

En este artículo analizamos la filosofía wiki, trazamos una panorámica de la tendencia experimental de la poesía digital y cómo se llegó a la deriva 2.0 en redes sociales y blogs y, finalmente, abordamos las características del proyecto *Poepedia*, una wiki que recoge textos

poéticos de autores celebrados, pero también de cualquier otra persona que decida subir sus textos a ese espacio digital.

2. La filosofía wiki y su impacto en la nación-red de los escritores

La Wikipedia es la muestra más evidente del éxito de la filosofía wiki y de la tecnología colaborativa que generó Ward Cunningham, un programador de patrones de programación que nació en EE.UU. en 1949. Las wikis son sitios web cuyas páginas pueden ser editadas por múltiples voluntarios, pudiendo crear, modificar o borrar un mismo texto que es compartido y, a su vez, público. Los textos o páginas wiki tienen títulos únicos.

Si se escribe el título de una página wiki en algún lugar del sistema wiki, esta palabra se convierte en un hiperenlace a la página web. Por su carácter colaborativo, la autoría de los artículos queda en segundo plano, si bien es normal encontrar historiales de edición que permiten reconstruir la historia de cada cambio y aportación (sea positiva o negativa). Los sistemas actuales permiten contar con la figura del *enciclopedista* o *wikipedista* que supervisa los artículos y modificaciones para evitar actos de vandalismo digital, o corregirlos lo antes posible si la propia comunidad de usuarios no lo ha hecho antes.

La primera wiki fue creada por Ward Cunningham, bajo el nombre entonces de WikiWikiWeb, y fue también él quien tomó el nombre de la voz hawaiana *wiki*, que significa “rápido.” Esta primera wiki era un repositorio de patrones de diseño informático de Portland y se estrenó en 1995, abriendo así una historia tecnológica que le llevaría a ser responsable de la difusión de esta filosofía de conocimiento colectivizado, creciente y horizontalizado gracias a su facilidad para generar y editar los contenidos, lo que implica una amplia libertad para la comunidad de usuarios. Si sumamos una interfaz sencilla y accesible, nos encontramos con un espacio digital 2.0 que hace realidad los ideales del procomún (Ortega y Rodríguez) asociados a estos formatos de publicación de contenidos.

En el mundo de la escritura hemos tenido propuestas en forma de wikinovelas. Se trata de un género de hiperficción constructiva, colectiva e hipertextual, sustentada sobre el formato wiki, permitiendo una colaboración directa e inmediata entre autores usando las herramientas wiki. Con estos mecanismos, esta clase de proyectos se centran en la susodicha creación colectiva.

Uno de los ejemplos de este tipo de hiperficción constructiva en español fue la desaparecida *Calibre ocho* (2008), que se definía a sí misma como wikinovela, entendida como un género de hiperficción constructiva, colectiva e hipertextual, sustentada sobre el formato wiki, permitiendo colaboración directa e inmediata entre autores a través de las herramientas habituales de este formato. Es habitual la modificación (para su mejora) del texto, el desarrollo de la historia según se ha ido marcando, o la creación de ramificaciones del argumento.

Las wikinovelas muestran una integración moderada de elementos hipermedia. Su estructura narrativa no se sustenta en conceptos ergódicos de manera necesaria, pues el eje esencial de su propuesta es la creación colectiva descentralizada, incluso por encima del uso de estructuras wiki para su ejecución. Siguen esa estela obras como *La huella de Cosmos* (2005), con Doménico Chiappe a la cabeza, o *Milagros sueltos* (2007), coordinada por Dorelia Barahona. Ambas conforman claramente ejemplos de novelización colectiva, con diferente uso hipermediático, aunque sin afiliarse a las estructuras creativas plenamente horizontales de la wikiliteratura. Dentro de esa wikiliteratura hay obras que han contado con varias colaboraciones de escritores consagrados, o incluso propuestas de concurso. En cualquier caso, es importante resaltar que son textos literarios que se alejan del lenguaje wikipedista, de vocación eminentemente enciclopédica. No obstante, sí se nutren de la tecnología que subyace sobre esos formatos para abrir todavía más las creaciones colectivas.

3. La poesía digital: experimentación, colectivización y co-creación

El carácter reconocidamente experimental de la poesía electrónica le otorga, precisamente, una enorme relevancia y ha sido foco de atención de estudios previos desde múltiples perspectivas, incluyendo los modos de interacción y su influencia en la recepción. Sin embargo, sí puede apreciarse que quizá no se ha desarrollado tanto el análisis desde el punto de vista de la escritura digital y la creación en línea, o este ha estado quizá más fragmentado debido a la complejidad formal de muchas de las propuestas que suelen situarse en el paraguas de las etiquetas antes mencionadas.

A la hora de plantear una definición global que permita abarcar toda la fenomenología que vamos a trazar, podemos decir que la poesía electrónica es la que ha sido creada expresamente para ser leída en pantalla, por lo que ya no se trata de dominar el espacio en

blanco de la hoja, bidimensional, sino el espacio virtual del monitor, multidimensional, aun cuando esta poiesis pueda nacer de la adaptación de poemas creados tradicionalmente. Siempre teniendo en cuenta que estos planteamientos surgen de asumir una respuesta determinada a la pregunta “¿es la poesía en esencia algo escrito en un papel? ¿Habla su definición per se de tinta negra sobre página? A lo sumo será texto, texto que aletea en un mundo fluctuante, multiforme, en transformación” (Castaño 22).

Entendemos que hay tres rasgos principales a considerar: la interacción que convierte al lector en autor, la concepción multimedia (visual, sonora), y la fuerza sincrónica derivada de su estado de mutación constante al someterse a la interacción, hasta tal punto que un texto generado puede ser irre recuperable por la imposibilidad de reproducir exactamente las mismas circunstancias que lo constituyeron.

En un contexto hipermedia como el que se genera en estas formas de expresión poética existe “un lenguaje específico, que desarrollando los códigos propios de cada una de las expresiones artísticas que hibrida, sea capaz de ofrecer algo más que la simple suma de las mismas sobre una base literaria” (Martín 29), lo que implica necesariamente que el autor, el poeta, debe concebirse en este entorno como un “poeta multimedia [que] debe conocer, comprender y adentrarse en las diferentes disciplinas” (29) que componen el espectro creativo de la ciberpoesía y de las nuevas formas poéticas.¹

De nula o muy limitada interacción para el receptor lectoespectador resulta la poesía visual digital quizá más tradicional, aquella que se concibe en su aspecto fundamental como la heredera de la poesía visual o los primeros experimentos audiovisuales de la Vanguardia. Por ejemplo, Ana María Uribe crea entre 1997 y 2003 la colección *Tipoemas y Anipoemas*, imágenes en movimiento (formato GIF, principalmente) o estáticas, en las que se juega con caracteres para realizar poesía visual. En el caso de Uribe, los tipoemas son estáticos y tradicionales por completo, pero frente a ellos están los anipoemas (poemas animados), que son en movimiento.

A los originales, en GIF, y por tanto bucles limitados y sin sonido, se añaden creaciones posteriores sobre tecnología Flash, mucho más elaborados que aprovechan más intensamente las posibilidades

¹ El origen de estas formas poéticas, como en tantas otras veces, no es ni mucho menos tan absolutamente coetáneo como podría percibirse por su aparición en formatos hipermedia. En este sentido, C. T. Funkhouser ha desarrollado por extenso el análisis del origen de las formas poéticas digitales en su libro *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959-1995*, publicado en 2007.

digitales. Pese a todo, debemos tener en cuenta que incluso las creaciones más complejas serían realizables en otros formatos de cine o animación, pues el receptor es puramente pasivo, y por tanto están en línea con las aproximaciones de la poesía visual al cine en pleno apogeo vanguardista.

Son videopoemas, tipografía en movimiento y, por tanto, corren el peligro de ser, tan solo, “videoarte con pinceladas poéticas, no una iniciativa donde la fuerza del texto, la calidad de este se ve reforzada por una sinergia de disciplinas artísticas” (Martín 34). La novedad llega, en estos casos, más por la capacidad de proyección de la obra artística, y la posibilidad de que sea el autor poético el responsable único de todas las tareas técnicas, si así lo desea (las comunicaciones también facilitan en la misma medida el trabajo colectivo).

Desde luego, la interacción con el receptor artístico, así como la aplicación de elementos multimedia no son exclusivas de la concepción digital de la poesía, con antecedentes tan obvios como el *collage*, o la poesía visual. Por ejemplo, aunque creada en formato digital sobre tecnología Flash combinando imagen, sonido (los versos en árabe de la presentación, y la música ambiental) y texto (los versos en inglés, tanto de la presentación, como los de los poemas que componen la obra misma), la creación *Like Stars in a Clear Night Sky* (2006), de Shariff Ezzat, no presenta elementos de lectoautoría directa: el lector puede pulsar sobre las estrellas azules que van llenando el cielo nocturno para escoger qué historias, qué versos, recibir, pero no tiene opción real de crearlos o modificarlos.

Por otro lado, y como muestra del potencial de interacción del lector, los primeros experimentos con el uso de algoritmos generativos para componer textos aleatorios todavía manifiestan cierta capacidad de sorprender a los neófitos. Esto se ha sumado en la actualidad a diversas interfaces gráficas, lo que se ha usado hasta la saciedad en exposiciones o páginas web. Un ejemplo de estas tendencias de poesía generada por el ordenador es *Bacterias argentinas: de las redes tróficas a las redes del lenguaje* de Santiago Ortiz.

El sistema funciona de manera autónoma una vez lo hemos iniciado, aunque al mismo tiempo el lector se convierte en un ente activo creador al interactuar, seleccionando bacterias para poder oír su mensaje, gracias a la voz grabada de Edgardo Manzetti. Aunque podemos discutir la barrera entre lo narrativo y lo poético, aquí la integración tecnológica ha penetrado en todos los campos del arte y no se puede esperar otra cosa de la poesía.

Hay, eso sí, una categoría intermedia, la de la poesía asistida, como la propuesta homónima *PAC - Poesía Asistida por Computadora* de Eugenio Tisselli en 2006, quien nos ofrece una “musa cibernética.” Al darle un texto, el sistema nos descompone el verso en palabras, teniendo que escoger una, según las instrucciones ofrecidas por la plataforma. Como nos advierte la misma página web, “es posible que las nuevas palabras rompan la coherencia gramatical.” Cuando estemos satisfechos y finalicemos con la combinatoria que ofrece el sistema, este nos invita a enviar por e-mail el verso generado. La concepción misma de estos mecanismos de poesía generada por ordenadores, con mayor o menor grado de interacción, implica un problema de calidad del que se quejan en ocasiones los lectores, polémica clásica y esperable al explorar las fronteras de las reglas artísticas establecidas. Se ha insistido en que:

No es suficiente con tener nuevos tipos de signos (móviles, fuertemente visuales, interactivos) y nuevos tipos de soportes mediáticos (una pantalla de ordenador, una pantalla de proyección, un ambiente de realidad virtual). Incluso si esos dos elementos (nuevos tipos de signos, nuevos tipos de soporte) fueran necesarios, tenían que ser completados por nuevos tipos de contenido, preferentemente ligados a las características específicas de los signos y los medios (Baetens 247).

Por tanto, aunque se da una influencia creativa, esta no debe ser considerada determinista frente a la cualidad creativa: que un software cree textos no implica que estos, en sí mismos, tengan valor poético, pues esto debe ser juzgado por cuestiones ajenas a cómo se ha creado.

En oposición a estos experimentos de ciberpoesía generada por máquinas, hay también una serie de creaciones en las que se emplean los recursos hipertextuales desde la voluntad completa del autor o autores, como el uso del hiperenlace para crear una lectura no-lineal. Por ejemplo, en el caso de la catalana *Intermínims de navegació poética*, obra de Ramon Dachs originaria de 1996 y que desde 2004 se volvió plurilingüe (castellano, francés, inglés).

Tecnológicamente mucho más simple que los anteriores ejemplos, su ejecución es una muestra de la poesía hipertextual. Así, en este tipo de desarrollo creativo lo poémico se construye —en ocasiones, únicamente— sobre hipervínculos (internos o externos) para componer la creación poética. El lector puede dejarse llevar, paso a paso, por el camino completo, o empezar a leer a partir de la estructura alfabética por donde quiera; desde cada poema, algunas palabras son

hiperenlaces que le llevan a otro poema. Los enlaces y páginas no se generan dinámicamente, sino que están establecidos y diseñados uno a uno sobre HTML estático, y algunos caminos se cortan, limitando el alcance de lectura.

El iPad (y, por extensión, las pantallas táctiles de cierto tamaño) ha abierto también el campo a sus propias exploraciones ciberpoéticas, apostando por la interacción mediante el flujo que aporta la pantalla táctil de la tableta. En este sentido destaca la obra de Jason Edward Lewis, que ha dado a conocer múltiples aplicaciones para el dispositivo de Apple que corresponden al ideal logoemético (Escandell, *Logoe-mesis*). Nos vamos a centrar solo en su primera publicación, por el valor fundacional que suponen. Son experiencias lectoras que se basan en la interacción humano-máquina, de manera que al tocar la pantalla generamos el texto, ya sea en forma de versos o de palabras aisladas. Forman parte del proyecto P.o.E.M.M, *Poems for Excitable [Mobile] Media*.

En el caso de *Speak* (2010) las letras están entre las sombras, en un fondo negro que impide que se puedan ver con facilidad. Cuando interactuamos con ellas desplazando el dedo sobre la pantalla el efecto parece emular que tiramos de un hilo que se dibuja siguiendo la trayectoria que marcamos. Puede salir una palabra o una frase, entera o no, en función de la letra que hayamos *enganchado*. Al soltar ese hilo, se desvanece rápidamente en la negrura, por lo que la lectura es fragmentaria. Además del texto poético compuesto para la ocasión, los textos manipulados pueden provenir no solo de los poemas escritos previamente por el autor para formar parte del *corpus* poético de la aplicación, sino también de la cronología de Twitter del usuario del dispositivo, o incluso por hashtags. Otra opción es que el propio usuario escriba su poema: el programa lo introducirá en su repertorio textual.

La filosofía del mundo 2.0, con todo su ideal rizomático y el potencial creativo de la comunidad y su colectivización, ha dado ya algunos ejemplos que consideramos relevantes para comprender cómo ha sido posible la *Poepedia*. Un hito imprescindible de esta fenomenología es la obra de creación poética colectiva *Raphèl*, liderada por Bernardo Schiavetta. Se trata de “una obra en marcha, colectiva, y plurilingüe, que explora la relación dialéctica entre lo significativo y lo que no tiene sentido, así como el desplegarse hipertextual de un texto infinito” (Baetens 247) que se ofrece en HTML o en Flash.

En esta panorámica, debemos llegar finalmente a la escritura poética de las redes sociales. Consideramos especialmente significativa

la tuitpoesía, por su fuerte peso en el marco de la tuitliteratura (Escandell, *Tuitliteratura*). La tuitpoesía, como podía preverse, se sitúa en una línea de tradición de brevedad que lo sitúa en la esfera del haikú desde una perspectiva estrictamente técnica. Se trata de textos que caben en el espacio de un tuit (140 caracteres originalmente y 280 desde hace relativamente poco tiempo), tanto en forma de prosas poéticas, o bien muchas recurriendo a la barra para separar varios versos, como en el caso de @MicroPoesia: “la lengua de la tarde / los labios de la noche / el ardor de la madrugada / el sosiego de la mañana,” como consecuencia de que no siempre ha sido posible introducir saltos de línea en todas las representaciones visuales de esta red social debido a su pluralidad de clientes.

La búsqueda de lo estéticamente poético tiene, sin embargo, espacio en Twitter para el lugar común, cuando no abiertamente por la cita no atribuida, quién sabe si por falta de espacio, por considerarla sobradamente popular o por apropiación directa. Basta realizar una búsqueda de textos tan manoseados como “Si lloras por haber perdido el Sol, las lágrimas te impedirán ver las estrellas” para darnos cuenta de que hay miles de resultados (muchas veces sin ningún tipo de atribución al autor original).

Con todo, aunque la poesía en Twitter se sustenta principalmente el uso de la red para difusión de micropoemas con menos intensidad que en el terreno de la micronarrativa, se puede rastrear el uso del *hashtag* #tuitpoesía en múltiples usuarios, tanto con intención poética como simplemente satírica o humorística. En este sentido, su creación se presenta más diseminada y no siempre vinculada directamente con los criterios ramonianos y de búsqueda del ingenio de la tuitnarrativa: “#tuitpoesía No son nuestros cuerpos, son nuestras almas las que nunca se separan, son ellas las que se anhelan, una y otra y otra vez.”

4. *Poepedia*: esencia wiki en la escritura poética

La *Poepedia* (<<https://poepedia.com/pt>>) es un proyecto de origen portugués que propone un sistema descentralizado sobre la tecnología wiki para compilar textos poéticos de autores conocidos, pero también la de cualquier otra persona que decida incorporar sus poemas. La plataforma describe sus objetivos fundamentales como: a) divulgar poesía de autores conocidos; b) dar visibilidad a nuevos autores; y c) publicar obras nuevas por parte del público general.

A Poepedia, abreviação de “Enciclopédia da Poesia”, é um site colaborativo que atua em três frentes: divulga poesias de autores consagrados, dá visibilidade para novos escritores e permite a publicação de novas obras pelo grande público. Suas frentes de trabalho traduzem o propósito da plataforma: oportunizar o acesso à arte literária, de forma livre e irrestrita! (*Poepedia* 2018).

La plataforma inició su andadura en marzo de 2018 y desde entonces ha ido sumando un gran corpus, en constante crecimiento, de autores en lengua portuguesa, española, francesa, inglesa e italiana. La ordenación en la consulta de autores está fragmentada por lenguas y se presenta en orden alfabético por nombre de pila. En el caso español nos encontramos autores como Alejandra Pizarnik, Antonio Gamoneda, Antonio Colinas, César Vallejo, Francisco de Quevedo, José Hierro, José Ángel Valente, Miguel Hernández, Mario Benedetti, Olga Orozco, Pedro Salinas, Rubén Darío, Sor Juana Inés de la Cruz o Vicente Aleixandre, por ejemplo. Puesto que todo el trabajo es colectivo, no podemos atribuir la selección de autores (ni los poemas presentes de cada uno de ellos) a un punto de vista canónico particular.

La distribución entre poetas españoles y latinoamericanos es irregular, desde luego, y hay una presencia más marcada de autores del siglo XX que de los siglos precedentes, pero consideramos que para realizar valoraciones sobre la nómina de autores es preciso esperar a que el proyecto tenga más recorrido, pues posiblemente cuanto más tiempo más más crecerán las opciones de la introducción de poetas no canónicos y se dé también un mayor peso de las autoras. En definitiva, los análisis cuantitativos y cualitativos deben producirse cuando la plataforma haya madurado. El objetivo declarado en la web es alcanzar los 5000 registros antes de finales de año, centrándose en textos disponibles en dominio público para respetar los derechos de los autores.

En cuanto a la introducción del texto, hay limitaciones evidentes por la propia formulación de la plataforma. El sistema es eminentemente textual y tradicional, lo que impide integrar elementos de poesía interactiva como los vistos en la tradición de la poesía electrónica en epígrafes anteriores.

Sin embargo, es posible integrar poesía visual tradicional e impresa si la tratamos como imagen (y no como texto). Por ejemplo, un caligrama puede ser incorporado a partir de la imagen escaneada o fotografiada de un libro, o la transformación de un documento electrónico de texto o similar en imagen. La videopoesía, la poesía

interactiva y la integración de recursos como Flash o afines no pueden realizarse, por lo que estas obras no se pueden integrar en el corpus ni preservarse en esta plataforma. Se pueden enlazar, por supuesto, pero no reproducir y almacenar en la *Poepedia*.

La plataforma genera etiquetado profuso para permitir la búsqueda de contenidos, versos y poetas, lo que facilita la navegación por sus contenidos y mantiene el ideal wiki de facilitar al lector la posibilidad de descubrir información que no conocía si sigue los enlaces. Sin embargo, por la propia filosofía de la plataforma, lo cierto es que se prescinde de toda información biográfica o enciclopédica sobre los autores. Es más: los poemas no suelen recoger información bibliográfica, por lo que resulta complejo para el lector inexperto saber en qué poemario se publicó. El tratamiento del poema es, por tanto, de texto independiente y descontextualizado del conjunto poético de la obra en una visión fragmentaria del acto creativo y de recepción.

La *Poepedia* propone un sistema de colectivización de la obra poética desde un punto de vista multilingüe, pero por su propia concepción resulta restrictivo a la hora de integrar textos con disposiciones textuales particulares, integración de elementos visuales o, ya en la digitalidad, componentes interactivos, hipertextuales u otros condicionantes tecnológicos. Responde, por tanto, a un modelo de escritura tradicional mediado por una filosofía de conocimiento abierto, difusión 2.0 e ideales wiki, pero sin las herramientas suficientes como para abarcar toda la complejidad de la creación poética más experimental.

5. Conclusiones

La creación colectiva a través de las herramientas de la web 2.0 ha experimentado con la tecnología wiki, pero el proyecto *Poepedia* responde a otro ideal: el del conocimiento abierto y la igualdad de oportunidades u horizontalidad. Se trata, por tanto, no solo de una web que emplea la tecnología wiki, sino que aplica sus ideales fundamentales.

En su planteamiento fundamental, la *Poepedia* busca recoger textos de poetas reconocidos en cinco idiomas, pero también presentarse como un espacio que pueda dar visibilidad a los autores contemporáneos que quieran reforzar la presencia en línea de su voz poética. Se trata de autores que están escribiendo hoy en día y que pueden estar dando a conocer sus textos a través de blogs o redes sociales, como Twitter, Instagram o Facebook, por mencionar algunas de las más populares.

Sin embargo, la filosofía de *Poepedia* está alineada también con una visión conservadora de qué es la poesía al no posibilitar la integración natural de videopoesía (por ejemplo, los videopoemas de Ajo o Uribe no podrían incorporarse al corpus de *Poepedia*), poesía con herramientas Flash o incluso poemas basados en hipervínculos, pese a que el requisito técnico es bajo y, sin duda, factible en una estructura wiki.

La *Poepedia* es un proyecto relevante y con gran potencial, pese a su juventud. Responde a un modelo de poesía concreto que resulta excluyente, pero la voluntad abierta e inclusiva de la plataforma nos hace pensar en que esto se debe mucho más a las complejidades técnicas que conllevaría integrar nativamente en el sistema la pluralidad de formas creativas que hemos expuesto en los primeros epígrafes, que a una visión conservadora del modelo poético.

Eso, por tanto, nos lleva a la cuestión de fondo: la tradición de disrupción y experimentalismo de la poesía digital, frente a la sencillez formal de las escrituras poéticas de la web 2.0 (con su fuerte paralelismo con el paradigma del libro impreso frente al paradigma de las pantallas), las mantiene en líneas que, si bien no son paralelas, tienen evidentes dificultades para cruzarse en sus horizontes respectivos.

Obras citadas

- Baetens, Jan. "Poesía electrónica: entra la imagen y la *performance*. Un análisis cultural." *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación de la era virtual*. Ed. Virgilio Tortosa. Alicante: Servicio de Publicaciones Universidad de Alicante, 2008. 243-266. Impreso.
- Barahona, Dorelia (et al.). *Milagros sueltos*. WordPress, 2007. Web. 15 agosto 2012.
- Castaño, Yolanda. "Transpoética." *Perfopoesía. Sobre la poesía escénica y sus redes*. Coords. Y. Castaño et al. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2011. 21-28. Impreso.
- Chiappe, Doménico (et al.). *La huella de Cosmos*. Domenicochiappe.com, 2005. Web. 4 mayo 2017.
- Dachs, Ramon. *Intermínims de navegació poètica*. Hermeneia, 1996. Web. 25 abril 2015.
- Escandell Montiel, Daniel. "La literatura digital: los jóvenes escriptores ante el reto del mundo multipantalla." *Peonza* 118, 2016: 5-16. Impreso.

- Escandell Montiel, Daniel. "Logoemesis y cultura textovisual: figuras de la generación y visibilización del texto en el arte escrito mediado por las pantallas." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27 (2017): 56-66. Web.
- Escandell Montiel, Daniel. "Tuitaratura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital." *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 5 (2014): 37-48. Web.
- Ezzat, Sharif. *Like Stars in a Clear Night Sky*. Shariffezzat.com, 2006. Web. 12 mayo 2018.
- Funkhouser, Chris T. *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. Impreso.
- Lewis, Jason Edward. *Speak*. Apple App Store, 2010. Web. 20 mayo 2018.
- Martín Centeno, Óscar. "Poética multimedia." *Perfopoesía. Sobre la poesía escénica y sus redes*. Coords. Y. Castaño et al. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2011. 29-40. Impreso.
- Montoto, Nacho. "Perfopoesía: red de redes." *Perfopoesía. Sobre la poesía escénica y sus redes*. Coords. Y. Castaño et al. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2011. 41-46. Impreso.
- Ortega, Felipe y Joaquín Rodríguez. *El potlatch digital. Wikipedia y el triunfo del procomún y el conocimiento compartido*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.
- Ortiz, Santiago. *Bacterias argentinas*. Moebio.com, 2004. Web. 12 mayo 2018.
- Schiavetta, Bernardo. *Raphél*. Raphel.net, 2001. Web. 5 junio 2018.
- Tisselli, Eugenio. *PAC - Poesía Asistida por Computadora*. Motorhueso, 2006. Web. 14 junio 2018.
- Uribe, Ana María. *Tipoemas y Anipoemas*. Tripod, 2003. Web. 16 junio 2018.
- VV.AA. *Calibre ocho*. Calibrecho.com, 2008. Web. 20 octubre 2009.
- VV.AA. *Poepedia*. Poepedia.com, marzo 2018. Web. 18 junio 2018.

La influencia del cine en el acto creativo de Joan Millet

DAVID MARQUÉS SERRA
ESCUELA DE ARTE Y SUPERIOR DE DISEÑO DE CASTELLÓN

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: This article arises from the interest to the first intentions that generate the work of art, later made a reality. This article focuses especially on the production of work of arts of Joan Millet (Gandia, 1958) due to the attraction that the narrative plot provides us with his artistic works from a careful appearance and rigorously considered. That narrative, those communicative pretensions are next to those of the filmatic language, wherewith we try to reveal the existing relations between the art of Joan Millet and the cinema.

Key words: Ready made, art, contemporariness, Joan Millet, cinema, narrative.

Resumen: El presente artículo nace del interés por las intenciones primeras que engendra la obra de arte en sí misma que, posteriormente, es materializada. Se centra especialmente en la producción objetual de Joan Millet (Gandía, 1958), debido a la atracción que nos proporciona el entramado narrativo que sugieren sus obras desde una apariencia cuidada y rigurosamente meditada. Esa narratividad, esas pretensiones comunicativas transitan próximas a las del lenguaje fílmico, con lo cual tratamos de desvelar las relaciones existentes entre el arte de Joan Millet y el universo cinematográfico.

Palabras clave: Objeto encontrado, arte, contemporaneidad, Joan Millet, cine, narrativa.

Más poderoso que el culto a los dioses, del que no hemos obtenido nada, sigue siendo el culto a los muertos, al que debemos todo.
(Clair 2010: 33)

Parece ser que particularidades como las raíces de un ser humano determinado, el entorno que lo arropa, lo moldea y lo sitúa entre designadas circunstancias o, también, las decisiones que este individuo toma en su periplo vital, siempre guiadas por enigmáticas predilecciones hacia ciertas cosas y rechazo hacia otras, son algunos de los aspectos encargados de configurar gran parte de aquello comúnmente conocido como *identidad*; es decir, lo que proporciona la unicidad entre la colectividad semejante. Las personas, sujetos en constante evolución y de desarrollo gradual, se nutren de su contexto y, a la vez, contribuyen a su definición tanto como a su expansión, creando un entramado relacional que participa de un mismo fundamento, de una idea cuyo sentido es equivalente al de su respectiva fe en relación a dicho concepto. En base a la experiencia se ha construido la realidad que comparten millones de seres humanos, se generaron las grandes potencias culturales de cuyos reiterados adulterios ha surgido el eclecticismo que ahora impera y hoy, evidentemente, resulta corriente encontrar similitudes entre tantos vástagos e interfiere eso a lo que aquí podríamos referirnos como *memoria colectiva*.

Partiendo de la antedicha observación y atendiendo a la producción objetual de un artista que nos interesa, Joan Millet (Gandía, 1958), pretendemos en esta disertación tratar de arrojar algo de luz sobre el trasfondo narrativo de su obra, tan esencial en su desarrollo creativo. Evidentemente, ese interés por contar historias y la forma en que éstas se articulan visualmente, materializándose a través de montajes objetuales, tiene sus raíces engastadas en una cultura audiovisual en la que ha estado inmerso el propio artista. Y esa cultura, mayormente cinematográfica, ese bagaje intelectual, con el transcurrir del tiempo y, seguramente, de manera inconsciente, es la que ha ido configurando en su mente un discurso plástico y narrativo que le proporciona a sus creaciones una marcada personalidad.

Por nuestra parte, y tras una dilatada entrevista realizada a su persona, hemos decidido que la reflexión en torno a las diferentes cuestiones abordadas en la conversación se convierta en el *corpus* del presente texto, funcionando, a su modo, como una especie de metodología capaz de ordenar las ideas surgidas en la conversación, todas ellas vinculadas, por supuesto, a la predilección de Joan Millet por el cine y a la posterior influencia de éste en su discurso narrativo-objetual.

De haber una expresión capaz de puntualizar la característica principal del cine, es decir, de su fundamental aportación al mundo artístico, creemos, sin dudar demasiado, que es la concreción de lo que se denomina *la cuarta dimensión*: aquello que se refiere al tiempo. Cabe entonces recordar la admiración inmediata que causó esta peculiaridad ante los primeros espectadores y, por consiguiente, también procede señalar la transformación que ha sufrido el género en cuanto a desarrollo técnico se refiere. Progreso que, si bien ha dado lugar a efectos especiales de todo tipo, solucionados impecablemente, la inclusión de la *máquina ultra-desarrollada*, dotada con las más altas tecnologías de vanguardia, también parece haber tenido ciertas consecuencias de dudosa ubicación. Por ejemplo, nos da la sensación de que el reiterado abuso de tales avances ha propiciado un alejamiento del componente humano en el cine, despojándolo de aquello que caracterizó durante tanto tiempo a las producciones de gran pantalla: la cercanía con el espectador encargada de ejercer, en cierto modo, de aglutinante con el mismo.

Tememos que esa permisividad, esa facilidad para realizar cualquier cosa mediante maquinaria avanzada, acabe por engullir definitivamente, en las grandes producciones, la lucidez creativa que, en tiempos no tan lejanos, era necesaria para la solución de problemáticas comunicativas. Afortunadamente, la inmunidad manifiesta del receptor de hoy frente a cualquier espectacularidad técnica, favorecida por la sobresaturación de la misma, parece presagiar un retorno hacia la delicadeza narrativa y la elegancia formal que, por otra parte, nunca ha desaparecido del todo.

Y, si regresamos al tiempo y a la magia del cine en blanco y negro, procede atender a las palabras de Jean Epstein para entender con mayor facilidad a qué nos referimos cuando hablamos de la permutación temporal que tanto nos interesa.

Otro de los asombrosos méritos del cinematógrafo es el de multiplicar y suavizar enormemente los juegos de la perspectiva temporal, de habituar la inteligencia a una gimnasia que le resulta siempre difícil; pasar de un absoluto inveterado a unos condicionales inestables. Incluso esta máquina que estira o condensa el tiempo, que nos enseña su naturaleza variable, que predica la relatividad de todas las medidas, parece provista de una especie de psiquismo (Epstein 1960: 34-35).

La familiaridad establecida con el espectador, a la que hemos aludido con anterioridad, viene facilitada gracias a la cualidad del séptimo arte por mostrar imágenes que aparentan ser reales, pues, en teoría, su origen es el mundo tangible. Estas secuencias hicieron identificarse al público con lo representado en una época en la que las vanguardias artísticas no parecían resultar tan fácilmente digeribles a ojos de la multitud. Y aquello que, en sus inicios, tenía una función de carácter testimonial, recordemos las primeras películas de los hermanos Lumière, se convertiría velozmente en un medio de masas. La rápida atracción que despertó el nuevo lenguaje en el público favoreció su pronta derivación hacia ámbitos de naturaleza expresiva e, incluso, de manipulación política. En este sentido, podemos decir que nos alejamos ya de terrenos objetivos. Por lo tanto, esa manipulación temporal a la que alude Jean Epstein se manifiesta ya como un procedimiento subjetivo; como acertadamente apunta este al decir que “*parece provista de una especie de psiquismo*” (Epstein 1960: 35).

El breve recorrido sugestivo que hemos realizado nos funciona como una contextualización desde la cual abordar el universo creativo de Joan Millet que es, a fin de cuentas, nuestro objeto de estudio. Sabemos que el autor se declara admirador del séptimo arte y es el propio Joan Millet quien nos recuerda, durante la entrevista personal mantenida el día 21 de junio de 2014, la importancia que éste desempeñó en su juventud:

Con aquél cine que acababa de descubrir y con la práctica de la pintura al óleo, en la que me iniciaba en aquellos primeros años de la década de los setenta, me sentía felizmente satisfecho y con unas tremendas ganas de aprender. De ese cine me impactó sobre todo el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa, tanto que llegué a dudar, en algún momento, entre él y la pintura, por la que desde siempre había sentido pasión. De los franceses mi director preferido era François Truffaut. Godard, Rohmer o Resnais por aquel entonces me resultaban de mayor complejidad. Simultáneamente me alimentaba, casi sin digerirlo, también, del cine alemán, inglés, sueco y, por supuesto, español, además del americano que era el que consumíamos desde siempre en los cines comerciales de Gandía, así como en casa, mediante las series que la televisión dedicaba a actrices, actores y directores de un Hollywood inalcanzable.

Conviene suponer, dada la magnitud conferida al cine que reflejan sus palabras, que, de un modo u otro, el celuloide ejerciera alguna

influencia sobre su procedimiento creativo. Y, justamente, en una primera instancia, encontramos una similitud primordial, de razonamiento narrativo. La génesis, tanto en la obra de Millet como la cinematográfica en general, viene dada por una necesidad de compartir historias. Por lo tanto, no es de extrañar que los argumentos que las configuran y les permiten la posibilidad de ser narradas, de llegar al fin último de la comunicación, participen de una estructura de semejante ejecución; nuestro artista se convierte, así pues, al igual que el cinematógrafo, en un operario temporal.

En su producción objetual podemos contemplar un peculiar empleo del tiempo, seguramente influencia de la narración fílmica absorbida durante tantas décadas y si depositamos nuestra atención en una pieza concreta, rindiéndonos a su voluntad, podremos ser testigos de tal proceso. No se muestra en el desarrollo creativo de Millet la evidencia de un intervalo concreto, como pudiera pasar generalmente en la práctica artística, vestigio de un suceso o solidificación de unas ideas y concepciones precisas. La obra de nuestro autor, con total sagacidad, nos guía por diferentes lapsos temporales y también espaciales, en un recorrido cuidadosamente premeditado. El tiempo parece dilatarse, avanzando y retrocediendo según las intenciones del creador. Además, en un escenario confeccionado por objetos preexistentes, resulta casi de obligado requerimiento atender a la época original del elemento estructural, pero, en cambio, en el caso de composiciones colectivas y en cuanto a objetos se refiere, cabe también la posibilidad de convivencia entre momentos y naturalezas dispares y, no obstante, siempre acaban por confluir en un guion expresivo determinado.

Tiempo que se para y reanuda, se ralentiza, como en aquellos efectos fílmicos empleados con finalidad enfática. En la producción plástica de Millet la mirada no está exenta de cierta esclavitud, proporcionada por una armonía distributiva coactiva capaz de cautivar y dirigir su rumbo. En ocasiones se nos obliga amablemente a depositar reflexivamente la atención sobre un elemento colocado estratégicamente



Figura 1. *J'attendrai toujours.*
Millet (2002)

en secciones áureas, a incidir en otros y a transcurrir con cierta premura sobre algunas zonas durante nuestro deambular por esa superficie que conforma una totalidad: la pieza objetual completa. El cariño con el que ha sido configurada, aderezada desde un sustancial conocimiento compositivo, simbólico y numerológico, parece encerrar en sí cierta perversidad. Este tipo de comunicación que Joan Millet comparte, en cierta manera, con la cualidad de *tiempo inestable* tan característica del séptimo arte sugerida por Epstein, resulta más evidente en algunas piezas concretas de nuestro autor. Es el caso de *J'attendrai toujours*, en donde, además, la frase que proporciona título a la obra aparece escrita en lápiz de labios carmesí sobre la superficie de un espejo que recuerda a etapas pretéritas, de mediados del siglo XX, a modo de guiño hacia el melodrama cinematográfico propio de la época.

Siguiendo con los parámetros que nos permiten articular la relación existente entre nuestro autor y el hecho filmico, corresponde centrarse en la fórmula que ofrece al cine su particular aspecto. Y trasladamos la responsabilidad de ilustrarnos a Fernando Vallejo, quien nos brinda, entre sus reflexiones, algunas ideas que penetran directamente en el centro de la cuestión que nos concierne.

La esencia del cine está en esto: en el empalme de muchas tomas o planos filmados en distintos momentos —a distancia de horas, de días, semanas o meses o años- con distintos ángulos de la cámara. Que la cámara se mueva o no es secundario. [...] y es que los Lumière nunca movieron la cámara. Salvo una vez, inadvertidamente, cuando uno de sus camarógrafos se puso a filmar a Venecia desde una góndola y la góndola se movió y con ella se movió la cámara realizando el primer travelling. Pero los Lumière ni cuenta se dieron del descubrimiento. Y el hallazgo de que también la cámara se podía mover al igual que se movía lo que tenía enfrente pasó durante muchos años desapercibido —y así seguía en tiempos de Griffith— porque lo esencial del cine no era que la cámara se moviera, sino que diversas tomas se empalmaran en la edición para contar una historia (Vallejo 2013: 149).

La importancia conferida a aquello que se pretende relatar, razonado previamente a la fase de encarnación formal propiamente dicha, evidencia la realidad de un interés narrativo gestado antes de esa materialización *somática*. Podemos deducir, entonces, que existe otra convergencia en la obra de Millet con respecto al cine; hablamos de aquello que surge de la necesidad por narrar un acontecimiento, es decir, el modo de volverlo físico, la manera de abordar la fórmula co-

municativa de la historia: el montaje. Ese trabajo de postproducción cinematográfica se podría corresponder, de algún modo, con la idea de confección mantenida por nuestro artista en cuestión, en un encuentro creativo que le ofrece, justamente, la maleabilidad temporal a la que hemos aludido ya con anterioridad.

Los objetos se suceden, al seguir un recorrido visual previamente estipulado y, como en una película, van desarrollando sus acciones en secuencias que, en el presente caso, quedan sustituidas por evocaciones simbólicas o reminiscencias históricas y temporales cuya finalidad es ofrecer una panorámica situacional sin necesidad de abarcar únicamente un tiempo determinado; pues el discurso de Joan Millet tiene la cualidad de poder referirse a una temporalidad prolongada e incluso a circunstancias de distintos lapsos en el espacio-tiempo. Bien podríamos decir que la selección objetual que Millet efectúa, cuya finalidad radica en desarrollar acontecimientos, tal como lo hace el montaje fílmico, carece de inocencia alguna, pues responde a un punto de vista, al igual que la cámara cinematográfica que, a pesar de registrar aquello ocurrido en una cierta realidad, lo hace subjetivamente por acatarse a las órdenes de una perspectiva individual: la del director.

Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir —imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo— (Benjamin 2003: 61).

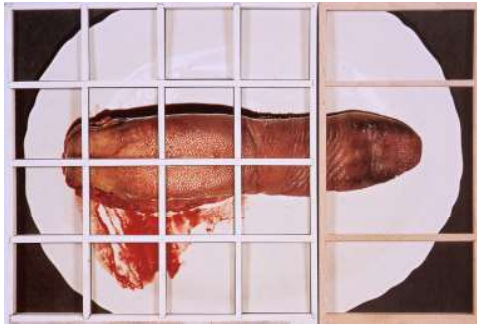
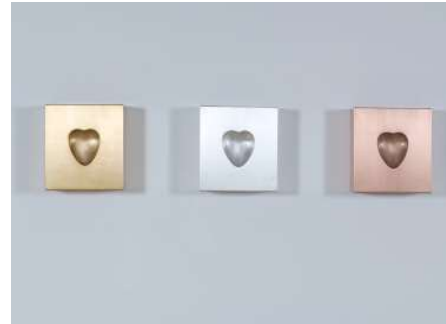
Así pues, ese montaje que pervierte cualquier noción de objetividad, convirtiéndolo en un simple espejismo, nos advierte del exagerado control al que es sometida toda decisión compositiva, destinada a mantener una tensión y un ritmo determinados, con el propósito de decir algo concreto y referente a una narración unilateral en la que el artista huye de alentar al lector acerca de posibles interpretaciones paralelas. En conclusión, nos hallamos ante una distribución cuidadosamente estudiada en la cual cada elemento cumple su función comunicativa con extrema precisión. Todo ello, por supuesto, fruto de la indagación en el campo de las relaciones simbólicas y vinculantes que ofrece la contigüidad de dos o más imágenes; algo que ya generó el cine ruso a principios del pasado siglo, como bien observamos en la siguiente apreciación.

La imagen de Mosjoukine, siempre la misma, había sido montada una vez junto a un plato de sopa, otra junto a la puerta de una prisión y otra junto a unas imágenes que representaban una determinada situación amorosa. Recuerdo también que había un montaje junto al féretro de un niño, es decir, realzando combinaciones de todas clases (Martin y Schnitzer 1975: 94).

Sin embargo, tras haber caminado por los bordes de la concepción formal en la obra de Millet y haber canalizado los nexos correspondientes para situar su producción en un contexto físico y en una posición determinada frente al abordaje técnico-conceptual, nos hemos percatado de un hecho que supone cierta particularidad con respecto a cuantos han tratado el objeto como medio artístico. Millet, más que considerarlo elemento estético y/o descontextualizado, lo emplea como narrador, convirtiendo la práctica creativa en un acto de expresión descriptiva. Su indudable interés por el mundo circundante hace que sus creaciones cuenten con la capacidad suficiente como para testimoniar su realidad actual o, más bien, su percepción personal en cuanto al entorno se refiere; maniobra, a la vez, posibilitada mediante el *reseteo* del objeto preexistente, a modo de actualización, de puesta en vigencia. No obstante, se conserva el estado primigenio de los elementos, aquel que en el momento decisivo de la elección suscita en el autor una demanda del papel idóneo, quedando inmediatamente otorgado para la representación. De tal suerte, siempre permanece cierto vínculo con su origen, pues para hablar del presente, frecuentemente cabe remitirse a un pasado, a esa memoria cuyo olvido supondría un inconveniente con respecto a cualquier avance personal o colectivo. El tiempo, en definitiva de naturaleza progresiva, transcurre acumulando experiencias que a veces convendría considerar en las fechas futuras en las que situemos nuestros pasos.



Figura 2.
In memoriam. Homenaje a Miguel Hernández. Millet (2011)

Figura 3. *I el verb es feu carn*. Millet (1999)Figura 4. *Trofeus*. Millet (2005)Figura 5. *The end*. Millet (2000)Figura 6. *Jeu de Borbons*. Millet (2001)

Llegados a este momento, nos corresponde centrarnos en el trasfondo narrativo que proporciona la estructura esencial en la obra que estudiamos, su razón de existir. Tras la asimilación de la totalidad de piezas objetuales que configuran la carrera artística de Joan Millet desde 1994, nos sorprende la armoniosa convivencia entre temáticas de diferente naturaleza: desde la delicadeza casi poética que suscita *In memoriam*, hasta la enérgica contundencia de *I el verb es feu carn*; pasando por la ironía reflexiva de *Trofeus*; la preocupación por el medio ambiente en *The end*; la denuncia política y social de *Jeu de Borbons* o, finalmente, la introspección intimista que trasluce en *Aneu tranquils*. A pesar del eclecticismo que queda de manifiesto en cuanto a temática, todas las creaciones proceden de un punto de vista único, el del autor, y comparten su propia experiencia. Quizás debido a ello la unificación

entre piezas, es decir, aquello capaz de articular la totalidad coherente que nosotros como espectadores percibimos, resulta circunstancia ineludible. Sin embargo, puesto que ya hemos visto en Millet una considerable influencia narrativa del cine, de carácter formal o técnico, cabe indagar ahora con la finalidad de hallar en el séptimo arte cualquier relación de carga ideológica que infundiera algún tipo de influjo narrativo en su producción artística.



Figura 7. *Aneu tranquils*. Millet (2005)

Nos remitimos a las palabras del propio Millet con el fin de advertir algún indicio que nos permita establecer cualquier vínculo ético entre el cine y su obra. Joan Millet, en la entrevista personal mantenida el 21 de junio de 2014, nos cuenta lo siguiente:

De esta gran pasión que sentí por el cine, tres directores italianos fueron los que me marcaron profundamente en esos años y de los que seguí nutriéndome con posterioridad. Por eso creo que su trabajo ha influido, de alguna manera, en la producción de mi obra objetual posterior. Siguen vivos en mí muchos muertos que, seguramente para bien, me acompañarán siempre. Entre ellos se encuentra Roberto Rosellini, que con su *Roma città aperta* me impactó al mostrarme a toda esa sociedad herida por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Tal vez fuera él quien me incitó, como artista, a tomar la posición de narrador. Después, Luchino Visconti me descubrió aquello que consideraba elegancia y que, en realidad, era la consecuencia de un exquisito rigor en la creación y recreación de personajes y ambientes, la puesta en escena perfecta. Y, por último, Federico Fellini, con su barroquismo, me resultó extremadamente próximo desde el primer momento,

así como su sentido de la ironía con la que impregnaba un mundo del que me sentí cercano igualmente y que no tardé en considerar como mío. Así pues, y a pesar de sus respectivos altibajos cinematográficos, mi fidelidad les seguiría hasta su desaparición, sumándose a la lista de mis artistas invisibles.

Por un lado, la *Nouvelle Vague* francesa, movimiento al que alude considerándolo precursor de su obra, surge de un rechazo hacia el cine de carga más literaria y propone centrarse en situaciones de mayor cotidianidad y credibilidad. Seguramente, el bajo presupuesto con el que contaban contribuyó a tales intenciones y se detallaron, casi por necesidad, algunas de las características principales del género en cuestión; entre otras, el hecho de rodar en exteriores con escasos medios técnicos, aprovechándose —en ocasiones— del sonido de ambiente como banda sonora en el *film*. Esta singularidad, que evidencia una emergencia por relatar aún sin contar con presupuesto alguno, es similar a la de nuestro artista invisible que se ve obligado, debido a la falta de subvención —que otros tantos han disfrutado—, a una naturaleza plástica alejada de la espectacularidad y centrada en una especie de honestidad íntima. En su obra se hace indispensable cierto acercamiento por parte del receptor, siempre que sus intenciones radiquen en comprenderla y disfrutarla. Esta elección se debe, posiblemente, a la formación que recibió Millet como pintor, así como a su admiración hacia el arte de la pintura que, por norma general, despierta en él cierto deseo de aproximación hacia la obra admirada, con el objetivo de descubrir la solución técnica, de averiguar cómo está confeccionado aquello que le suscita interés.

No obstante, es precisamente en el modo de narrar donde encontramos la discrepancia que nos hace mirar hacia otro lado. Joan Millet, en este aspecto, rompe los esquemas propuestos por aquellos franceses que parecían contar acontecimientos de tinte veraz desde la perspectiva más amable e indiferente, y se centra en una cotidianidad distanciada de cualquier refinamiento, puesto que abre los ojos ante la vulgaridad del momento, peculiaridad inherente a nuestro país. Hallamos entonces lo que andábamos buscando, el elemento unificador entre tanta temática empleada por nuestro autor: la crudeza con que se presentan los hechos, a modo de ideología y crítica social; porque “describir la miseria es protestar ya contra ella y dar prueba de realismo” (Hovald 1962: 273). Se vuelve evidente, entonces, la influencia del Neorrealismo italiano que, según las palabras de Patrice G. Hovald: “es una consideración, un acercamiento al hombre: Al hombre verdadero.

Prójimo” (Hovald 1962: 262). Millet, en su afán por comunicar situaciones de su entorno más próximo, se queda con directores de la talla de Luchino Visconti¹, Roberto Rossellini² o Federico Fellini³, contando la realidad de su época despojada de cualquier idealismo; como diría Rafael Chirbes: “Tal vez sólo sea porque, al hablar, me viene la memoria, una memoria enferma y sin esperanza” (Chirbes 2002: 22). De Visconti adquiriría la sutileza estética y el cuidado en la elección de los elementos, la sobriedad, así como la delicadeza y la precisión formal de sus composiciones. Sin embargo, es en Fellini donde encontramos sus referencias narrativas más contundentes, de las cuales trataremos de ocuparnos en este momento.

Federico Fellini nos ofrece una panorámica de su Italia, repleta de perfiles con baja psicología y moral, una realidad que, como, bien advertimos en la obra de Millet, se convierte también en crítica demolidora, a la par que en sátira. Sin embargo, eso que percibimos con humor, como exageración, aquello calificado por tantos estudiosos del cine como teatralidad en la producción cinematográfica del mentado director italiano, no es más que la realidad en su percepción de mayor pureza, contemplada, evidentemente, desde la subjetividad inherente a la esencia del individuo. Recordemos películas como *Amarcord* (Fellini 1973), cuyos personajes de burdas actitudes y a veces exageradas expresiones nos remiten a esquemas que resultan extremadamente familiares en la España de la misma época; o la pomposidad eclesiástica presentada en *Roma* (Fellini 1972) a modo de desfile de alta costura, que se engarza perfectamente con la actitud y opulencia de nuestra Iglesia Católica, cuyas prendas componen un dilatado vestuario destinado a satisfacer las necesidades estéticas e idiosincrásicas de cada ocasión específica. Si lo analizáramos bien, aquello que a nuestros ojos se nos presenta como desfase en la película de Fellini, como exageración debido a la cantidad y a la exuberancia estilística que plantea el director, posiblemente quedaría ridiculizado al compararlo con la suntuosidad y el exceso que nos ofrece la realidad en asuntos de atuendo eclesial, ropajes que, por otra parte, parecen no pasar nunca de moda.

De tal modo, podemos deducir que la realidad supera a la ficción con facilidad y, en el caso de Millet, cuando este trata de presentar a un personaje pletórico capaz de permitirse el lujo de ir pisoteando

¹ N. del A.: Luchino Visconti (1906-1976) fue un aristócrata y director de ópera y de cine italiano.

² N. del A.: Roberto Rossellini (1906-1977) fue un director de cine italiano.

³ N. del A.: Federico Fellini (1920-1993) fue un director de cine y guionista italiano.

diamantes mientras camina —Pour toi qui crois tout avoir VI—, no está respondiendo a un deseo de representación ficticia o exagerada, sino que, más bien, trata de ceñirse a un modelo de riqueza sin criterio histórico-artístico que, con posterioridad, se consolidaría y formaría parte de la programación ofrecida por los medios de comunicación de masas. Nuestro autor invisible se auto-erige, sarcásticamente, como suministrador oficial de un nuevo poder económico que ya nada tiene en común con los modelos anteriores, cuyos orígenes se remontaban a una aristocracia con pretensiones artísticas que radicaban en la posesión del objeto de mayor calidad. Hoy, ese sujeto adinerado que se ha convertido en esperpéntico personaje, parece superar con creces cualquier retrato psicológico llevado a la gran pantalla por el emblemático director italiano.



Figura 8. *Pour toi qui crois tout avoir*. Millet (2004)

La literatura es concebida, de este modo, como una manifestación, autónoma e inocente, que nada tiene que ver con las luchas políticas y sociales, históricas e ideológicas, de la época en la que se produce. Un planteamiento que resulta difícil de asumir para cualquier lector consciente de que el contexto forma parte del texto y el texto configura el contexto; que el fondo y la forma son indisolubles, igual que la ética y la estética. [...] No existe una literatura inocente. Todas las formas del discurso —independientemente de que éste sea literario o no— contienen siempre ideología (Becerra, et al. 2013: 15).

Tras haber situado ya a Fellini en el lugar correspondiente con respecto a la concepción narrativa, de realismo crudo, de la que también participa Joan Millet, concluiremos esta sección remontándonos a los orígenes de la proyección cinematográfica muda; al hecho mismo de la ausencia sonora, carencia que, por otro lado, requiere de inventiva por parte del artífice, de resolución técnica ante problemas expresivos, así como de impecable aptitud comunicativa de los intérpretes, con la difícil tarea de transmitir lo que se pretende relatar sin ningún efecto sonoro fisiológico, aunque sí respaldados por los característicos in-

ter-títulos de la época. Estamos totalmente convencidos de que merece reflexión el hecho de que en la obra objetual de Millet se prescindiera, igualmente, de sonoridad. Esta elipsis, sin embargo, a pesar de tratarse de una producción tremendamente narrativa, no ejerce influencia negativa alguna sobre ella, ni coarta la capacidad comunicativa de la idea que se pretende proyectar. Más bien con ello se intensifica la acción y, al exigir cierta atención por parte del espectador, si lo que se pretende es comprenderla, permite un adentramiento mayor, una introspección recíproca que no se ve interrumpida por ningún efecto sonoro, salvo la posible música de fondo.

Convendría establecer aquí entonces cierto paralelismo con el cine mudo de fuerte carga ideológica que, a pesar de ello, como ocurre en nuestro autor, mantiene una coherencia en cuanto a calidad estética se refiere. Recordemos la escena de la escalera de Odessa de Eisenstein en *El Acorazado Potemkin* (1925) con impecable montaje encarado a ensalzar el dramatismo de la situación representada mediante una maniobra de dilatación temporal; o la Piedad que nos muestra Pudovkin en *La Madre* (1926) convertida en símbolo universal gracias a la soberbia interpretación del horror, realizada por Vera Baranovskaya⁴; grito que, posteriormente, se convertiría en silencio de la mano de Joan, en su *Pietat*. A pesar de ese silencio, como sucede con la totalidad de la producción objetual de nuestro artista invisible, se seguiría manteniendo la tensión expresiva.

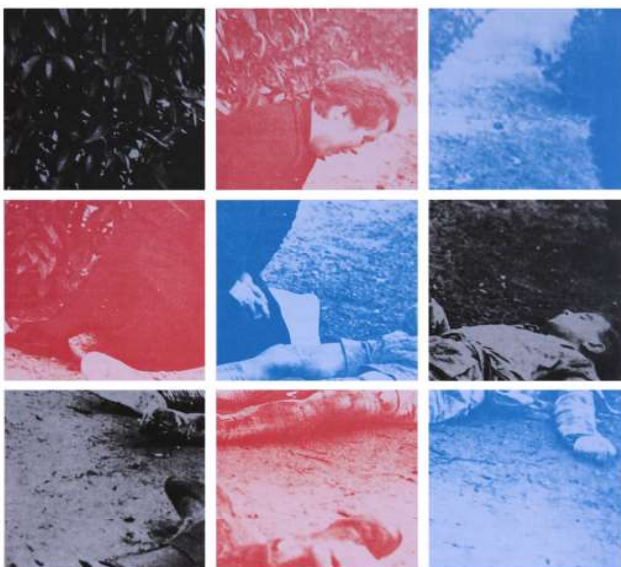


Figura 9. *Pietat*. Millet (1998)

⁴ N. del A.: Vera Baranovskaya (1885-1935) fue una actriz rusa nacida en San Petersburgo.

Obras citadas

- Becerra, David et al. *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura*. Madrid: Akal, 2013.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Ítaca, 2003.
- Chirbes, Rafael. *La buena letra*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Clair, Jean. *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba, 2010.
- Eisenstein, Sergei M. (dir.) *El acorazado Potemkin* [DVD], URSS: Goskino, 1925.
- Epstein, Jean. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Nueva visión, 1960.
- Fellini, Federico. (dir.) *Amarcord*. [DVD], Coproducción Roma / París: FC Produzioni/ PECEP, 1973.
- Fellini, Federico. (dir.) *Roma*. [DVD], Coproducción Roma / París: Ultra Film / Les Productions Artistes Associés, 1972.
- Hovald, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962.
- Martin, Jean y Luda Schnitzer. *Cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Sígueme, 1975.
- Pudovkin, Vsévolod. (dir.) *La madre*. [DVD], URSS: Mezhrabpom-film, 1926.
- Vallejo, Fernando. *Peroratas*. Madrid: Santillana, 2013.

A sobrevivência do corpo santo no corpo heroico: o fragmento como sintoma de liberdade no imaginário artístico ibero-brasileiro

ALEXANDRE EMERICK NEVES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: My overall goal in this research is to evidence the use of the fragmented body as a metaphor for freedom in the visual arts and its correspondences in literature. Using as a point of departure the studies of Marie-José Mondzain, I look at the historical models that served as a model for a genealogy of body figuration, especially in the period in which the question of the figured body became a philosophical problem in Christendom. From the concept of anachronism by Georges Didi-Huberman and his studies on the survival of images according to the ghostly model of Aby Warburg, I analyze the figures of the saint and the hero. Thus, in the Iberian culture of the Middle Ages I focus on the Catalan image of the *Martyrdom of Thomas Becket* in the fresco of the *Church of Santa Maria de Terrassa* (c. 1180) and *Nossa Senhora da Ponte* (14th century) in the *Convent of São Gonçalo* in Amarante, Portugal; in the Italian Renaissance, I look at the *Pietà* (1498-1500) of Michelangelo; and finally in Brazilian academicism, I analyze the *Tiradentes quartered* (1893) of Pedro Américo. I pay particular attention to the connections between Brazilian art and Iberian culture, which have been mostly ignored.

Key words: Iberian culture, Brazilian art, saint, hero, freedom.

Resumo: Meu objetivo geral nessa pesquisa é evidenciar o uso do corpo fragmentado como metáfora da liberdade nas artes visuais e suas correspondências na literatura. A partir dos estudos de Marie-José Mondzain, observo os modelos históricos a partir dos quais uma genealogia da figuração do corpo tem início, especialmente no período em que a questão do corpo figurado se tornou um problema filosófico na cristandade. A partir do conceito de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman e seus estudos sobre a sobrevivência das imagens segundo o *modelo fantasmal* de Aby Warburg, apresento um recorte temático sob a égide das figuras do *santo* e do *herói*. Esse itinerário crítico carece de providenciais paragens: na cultura ibérica medieval com a imagem catalã do *Martírio de Tomás Becket* no afresco da *Igreja de Santa Maria de Terrassa* (c. 1180) e com a *Nossa Senhora da Ponte* (séc. XIV) no *Convento de São Gonçalo* em Amarante, Portugal; no Renascimento italiano com a *Pietà* (1498-1500) de Michelangelo; e por último no academicismo brasileiro

com o *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo. Minha atenção recai sobre a recuperação de um contato da arte brasileira com a cultura ibérica, cujas ligações foram sensivelmente mitigadas.

Palavras-chaves: Cultura ibérica, figuração, arte brasileira, santo, herói.

1. O uso do corpo figurado segundo o modelo antropomórfico de pensamento ocidental

Em seu livro *O uso dos corpos*, Giorgio Agamben discute interessantes conceitos filosóficos para escrutinar a proeminência do corpo no pensamento ocidental, considerando desde textos clássicos até autores contemporâneos. Com base nessa discussão, proponho a convergência de tais argumentos com as especificidades do campo das imagens artísticas, de tal modo que a investigação dos usos do corpo figurado —artisticamente figurado, para ser mais específico— define o interesse axial das minhas pesquisas atuais. Com particular inclinação ao *anacronismo* na aproximação com a arte, a partir dos estudos de Didi-Huberman sobre a *sobrevivência das imagens* segundo o *modelo fantasmal* de Aby Warburg, discuto os intrigantes *sintomas* nas relações entre os modos tradicionais e os modos modernos de figurar o corpo, para ressaltar as reminiscências advindas da história da arte e das demandas socioculturais, sobretudo em relação às heranças advindas da cultura ibérica. Isso me leva a operar dobras aproximativas entre imagens de épocas, estilos ou tendências distintas. Assim, obras medievais, renascentistas e barrocas serão tomadas como pontos de partida dos vínculos mais longínquos das sintomáticas reminiscências em obras ambientadas na consolidação do cenário artístico brasileiro no século XIX.

Embora venha de longa data o esforço da historiografia da arte para encontrar seu perfil científico próprio, com a busca de modelos formais de questionamento e de análise da produção do saber sobre a arte, sabemos que isso sempre se deu a partir de uma interseção de saberes, com um traspasso dos campos avizinados até os mais díspares, procedimentos que suscitam empréstimos e agenciamentos nos quais o discurso sobre a arte encontra seu tom. Portanto, a conduta voltada à *interdisciplinaridade* concederá certo privilégio às relações da literatura e da filosofia com a arte. Assim, proponho a convergência do classicismo grego com a ideia do verbo encarnado da cristandade como o estabelecimento de um *modelo antropomórfico de pensamento* na criação da obra artística e literária, motivo pelo qual minha hipótese aborda a história da arte como a *história dos modos de figurar o corpo*

segundo o modelo antropomórfico do pensamento ocidental (Neves 49).

2. O uso do corpo fragmentado

Algumas condições específicas da figuração do corpo terão especial atenção nesse breve debate, como a repercussão da metáfora moderna inscrita na fragmentação e na mutilação, tidos como “os fundadores da retórica visual” (Nochlin 9) que expressavam a nostalgia e o sentimento de perda de uma totalidade utópica. Trata-se, portanto, de certo desgaste histórico de uma integridade idealizada do corpo figurado, supostamente substituída por “um fascínio pelo humano que se desmembra” (Coli 297).

Entretanto, podemos buscar vínculos mais longínquos acerca da importância da integridade do corpo no contexto imagético ocidental, como fez Umberto Eco ao lembrar que Tomás de Aquino, tomado de pressupostos aristotélicos, sustentara que, para além de suas adequadas proporções, seria de fundamental importância apresentar o corpo ileso para figurá-lo de um modo belo, pois “será considerado feio um corpo mutilado” (88). Um exemplo evidente seria, para o teórico italiano, o impacto da representação da *Paixão de Cristo* para um não-cristão, porque “poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão” (Eco 10). Mas Agostinho resolvera a questão determinando que fora justamente pela deformidade exterior do Cristo que se abrisse a beleza de seu sacrifício libertador (Eco 49). Portanto, recorrerei adiante a uma imagem emblemática desse desafio histórico da iconografia cristã: a *Pietà*.

Para acompanhar o ressurgimento de questões basilares na discussão dos modos de figurar o corpo, sugiro a convergência das ideias de *figurar* e *usar*, o que me parece particularmente proveitoso quando lembramos que a relação de uso pode —e não são poucos os exemplos— degenerar-se em exploração, ou abuso, o que certamente proporciona o levantamento de uma série de problemas relacionados à ideia de posse do corpo a partir “de uma figura do agir humano que ainda nos resta provar” (Agamben 41).

Portanto, para estabelecer um recorte mais definido, proponho um estudo de caso para iniciar esse traspasse histórico-cultural. Para esse fim, o célebre quadro *Tiradentes esquartejado* (1893) (Fig. 1), de Pedro Américo, um dos mais importantes pintores acadêmicos do Brasil, me parece proveitosa por diversos motivos, dos quais

adianto aqui um deles. A particular atenção às extremidades do corpo dada em sua figuração pode ser remetida à metáfora do corpo social estabelecida na filosofia medieval, como em *Policraticus* (c. 1159), de João de Salisbury, segundo a qual:

Os agricultores se parecem aos pés, pois também se encontram continuamente no solo. Para eles é especialmente necessária a atenção da cabeça, já que tropeçam em muitas dificuldades enquanto pisam a terra com o trabalho de seu corpo, e merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção para se manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo (Livro V, 2, 6 *Apud* Costa 246-247).

Pelo sintomático pensamento antropomórfico nesse tratado de comunidade política, vê-se que “as duas extremidades do corpo eram assim unidas pela razão filosófica pré-escolástica” (Costa 247), motivo do meu interesse em conduzir este anacronismo histórico até o panorama acadêmico brasileiro povoado de santos e gentios, nobres e plebeus, incógnitos e celebridades. Sobretudo, proponho examinar como tais relações entre as partes do corpo fragmentado podem aparecer invertidas, ou mesmo suprimidas, mas também reassumidas de maneiras inusitadas, pois, segundo o modelo fornecido pelos pais da igreja, “há hoje um problema de economia eclesiástica cuja formação e cujas soluções concernem à humanidade inteira, seja ela cristã ou não” (Mondzain 285).

2.1. O corpo fragmentado na construção do imaginário brasileiro

Ao buscar fontes ainda mais longínquas para a formação do imaginário contemporâneo, Marie-José Mondzain sugere que as suas bases, assim como os modos como lidamos com a realidade imagética atual, residem na crise do iconoclasmo bizantino nos séculos VIII e IX, particularmente em relação às imagens artísticas. Apesar do cuidado da autora em realizar um minucioso exame de textos filosóficos e de conceitos teológicos que sugerem a importância de termos como *configuração*, *encarnação* e *incorporação* na construção de *visibilidades programáticas*, mais uma vez chamo a atenção para a possibilidade, se não a necessidade, de nos debruçarmos sobre tal contribuição para engendrar os sinuosos caminhos percorridos pelas imagens e pensamentos derivados da cultura ibérica e suas ressonâncias no Brasil. É claro que não pretendo dirimir as narrativas

históricas aqui comentadas, tampouco mitigar as assertivas de críticos e teóricos tão coerentes. Entretanto, espero evidenciar certos vínculos longínquos do imaginário artístico brasileiro com a cultura ibérica.

A relação entre artes visuais e literatura serve para delinear um panorama mais abrangente de tais relações históricas, artísticas e culturais. Com menção à pintura *O martírio de Santo Erasmo* (1628-29), de Nicolas Poussin, Jorge Coli recua até o Barroco francês, mas trata justamente de um exemplo que conserva os valores clássicos renascentistas, permitindo-lhe se referir à preservação da utópica unidade do corpo nas figuras dos mártires cristãos, ainda que estes fossem flagelados. Em contrapartida, o autor passa a referir-se às poesias de Baudelaire e às ficções da novela de Balzac *A obra-prima ignorada* (1845), cujas elucubrações ressaltam “a nova sensibilidade diante dos fragmentos” (Coli 303) na modernidade. Com uma ligeira exceção ao cenário francês, prossegue sua exemplificação dos modos de figurar o corpo fragmentado entre literatura e artes visuais citando *Frankenstein: ou o moderno Prometheus* (1818), da escritora britânica Mary Shelley, sobretudo para assegurar que “no momento da falência e do refluxo do império napoleônico, afirma-se, de modo bastante claro, a percepção, estranha e nova, do homem pelo seu corpo” (Coli 309).

Esse breve levantamento seguramente levaria Coli a referir-se à pintura de Pedro Américo, um exemplo significativo para melhor entendermos os valores do corpo fragmentado na construção do imaginário brasileiro. Por isso a figura de Tiradentes,¹ embora esquartejada, é comparável ao classicismo francês pela “limpeza clínica, ainda mais fria e clara do que no Santo Erasmo, de Poussin” (Coli 311). Entretanto, sugiro que seus vínculos sejam ainda mais longínquos na história dos modos de figurar o corpo, especialmente aquele fragmentado. E, mais que isso, que certa herança ibérica possa ser alcançada. A imagem do *Martírio de Tomás Becket* (c. 1180) (Fig. 2), um afresco da *Igreja de Santa Maria de Terrassa*, pode ser tomado como uma referência para discutirmos alguns aspectos do corpo fragmentado, principalmente na relação histórica com a iconografia cristã. Vejamos que, assim como a cena do martírio de Becket é encimada pela *Paixão de Cristo* no afresco medieval, com o santo e seu redentor centralizados e vestidos com a mesma cor verde, a cabeça de Tiradentes está acompanhada pela imagem do Cristo crucificado. E, para intensificar as reminiscências aqui perquiridas, vale perseverar no poder metafórico da cabeça como

¹ O apelido do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o primeiro herói e mártir da Independência do Brasil, tem origem em sua atuação como dentista.

o principal fragmento do corpo humano. Como vimos naquele que é considerado “o primeiro texto de filosofia política ocidental” (Costa 246), a figura do regente metaforicamente ocupa o lugar da cabeça na comunidade política. Porém, bem antes disso, a narrativa bíblica já ensinava que o “Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo” (*Bíblia de estudo pentecostal*, Ef. 5:23). Com tamanha ênfase histórico-cultural à parte superior do corpo, não é em vão que o pano branco que circunda a cabeça decapitada do herói brasileiro toma o lugar da auréola que acompanha e dignifica a cabeça já pendente na figura do santo catalão martirizado, ambas com sangue correndo comedidamente por baixo da barba.



Figura 1. Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Petrópolis.

Figura 2. *Martírio de Tomás Becket*, 1180, absidiolas da Igreja Santa Maria de Terrassa. Afresco. Vallès Occidental, Catalunha.

A leitura de um importante relato histórico sobre o infortúnio de Tiradentes indica claramente o uso instrumental da figura do corpo

fragmentado como uma potente ferramenta de advertência, tendo em vista que “os castigos, em que vemos os outros, são exemplos para nós. Eles nos inspiram horror; e como não podemos prescindir de amar a vida, a honra, e outros bens de inocente qualidade, que se gozam no mundo, somos obrigados a aborrecer a culpa” (Silva 143-144). Assim, em certo momento do texto, a visão dos acontecimentos por suas testemunhas dão conta com extrema passionalidade da sentença de esarteamento, e corroboram como a eficácia do privilégio dado à parte preponderante do corpo pode assumir contornos perversos, pois, segundo a prescrição da pena, “a cabeça seria afincada em um poste alto no lugar de sua habitação”, atitude que serviria “para perpétua memória de tamanha perfídia” (Silva 186).

Mas o recorte que apresento aqui revela alguns sintomas ainda pré-modernos, decorrentes sobretudo da importância dada por Pedro Américo à figuração do corpo que já aparece explicitada em seu discurso inaugural do *Curso de D’Esthetica, História das Artes e Archeologia da Academia Imperial das Bellas Artes*:

O corpo humano, esse admirável organismo, onde exhibio o Creador todos os thesouros das visiveis harmonias, esse espelho cujas deliciosas miragens volvem os olhos do artista douto para o mundo das existências puramente ideaes, fará o assumpto de um capitulo especial, no qual se hão de encontrar todas as sciencias ao meu alcance (*sic*) (Grifo nosso) (Américo 15).

Como na figura do corpo social na mentalidade medieval de Salisbury, parece clara a pretensão de Pedro Américo quanto à metafórica repercussão da inauguração desse curso no *corpus* de “uma academia nacional com os fragmentos mal acepilhados de uma instituição bastarda” (Américo 9). Algo de suma importância para o prosseguimento de nossa discussão, pois, para o artista, trata-se da constituição de um povo “em que o heroísmo gemia amarrado ao cadáver da liberdade” (Américo 80).

3. O corpo fragmentado como metáfora de liberdade

Na busca de desdobramentos para as inquietações aqui apresentadas, é preciso tratar especificamente a figuração do corpo fragmentado, seja por gesto sacrificial ou por entrega redentora, como metáfora de liberdade. A partir do pressuposto da encarnação do verbo divino, Marie-José Mondzain questiona “o que será a carne de

nossas imagens” (119). Para além do estabelecimento de uma imagem da verdade, a procura de respostas para essa questão tem o intuito de fundar certa “verdade da imagem” (Mondzain 231) que “determina a imagem da liberdade” (Mondzain 284). Acontece que o acesso a essa metáfora de liberdade, paradoxalmente, parece advir justamente da figuração do corpo santo supliciado, cuja fragmentação nos expôs toda a sua economia (Mondzain 241).

Assim, contrariando o perverso uso didático do corpo fragmentado como ferramenta de intimidação, a figura com a cabeça decepada de Tomás Beckett serviria ao encorajamento do fiel, com a imagem do corpo do mártir sacrificado em favor da liberdade da igreja. Paradoxalmente, a perda da integridade de seu corpo aparece como garantia de preservação da integridade do corpo de Cristo. Não é por acaso que Pedro Américo elaborou a figura de Tiradentes, como veremos detalhadamente adiante, a partir de uma clássica representação do Cristo morto. O frescor da narrativa histórica já contemplava certas associações entre tais personagens duas décadas antes da pintura do referido quadro, como revela a breve, mas intensa, relação do herói com seu algoz no momento da execução:

Pedindo-lhe de costume o perdão da morte, pois que a justiça e não a sua vontade lhe moviam os braços, desceu o Tiradentes de seu pedestal de glória para humilhar-se de mais e lhe dizer: “Oh ! meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés!”. O que fez com grande admiração do próprio algoz. Ao despir-se para vestir a alva, tirou também a camisa e ungiu seus lábios com estas bellas palavras:

“o meu redemptor morreu por mim também assim!” (*sic*) (Silva 413).

Mas a laicização da modernidade operou uma torção em relação à ideia de liberdade. Quanto a isso, uma pintura anônima intitulada *Devoção ao país* (1794) parece pertinente. Trata-se da imagem de um homem que decepa o próprio braço direito, e prontamente se põe a fazer um discurso cívico. Isso nos faz intuir como a ideologia iluminista reverte o gesto heroico em liberdade para o povo ao incorporar a noção de fragmentação como sacrifício libertador (Nochlin 14).

Para o contexto brasileiro, em meio à chamada *Inconfidência Mineira*² —contemporânea à *Revolução Francesa*—, o corpo esquarte-

² Com base na capitania de Minas Gerais, e reprimida pela Coroa portuguesa em 1789, a também chamada *Conjuração Mineira* foi um movimento de natureza separatista contra a dominação portuguesa. Tiradentes, tido como o cabeça do

jado de Tiradentes aparece como símbolo de uma sociedade colonial fragmentada em busca de sua integridade própria, mesmo que para isso seja preciso algum sacrifício, custo supostamente necessário à liberdade. É o que Pedro Américo deixa claro, além da inseparável relação entre arte e literatura, no discurso de premiação da Academia no ano de 1782:

A arte brasileira, a verdadeira filha da poesia sul-americana ainda não foi creada, porque não pôde ser obra de alguns homens de gosto desterrados neste vasto mercado do Rio de Janeiro [...]. Produzidas pelo amor do bello, e inspiradas do patriotismo, do sentimento da natureza e do ideal, ou simplesmente do gracioso, as obras ultimamente expostas neste edificio não são o resultado de um enthusiasmo geral, nem de uma protecção sincera: são-no, sim, de um grande e puro desejo de gloria, acompanhado de um sem numero de sacrificios e dissabores. (sic) (Américo 59-60).

Em ambos os martírios, na imagem medieval do santo catalão e na representação moderna do herói brasileiro, mesmo que tenham perdido suas vidas, a dignidade de alguma maneira parece permanecer vívida e, mais que isso, liberta, como se soubessem que seus feitos conservar-se-iam vivos na história. Até porque —a literatura uma vez mais nos socorre— Becket teria sido chamado de “Santo Tomás”, antes mesmo de seu último suspiro” (Costa 262). Ainda mais enfática seria a literatura teatral brasileira em *Libertas que sera tamen: drama em quatro quadros baseado na conjuração maneira de 1789*, livro editado no início do século XX, com a exclamação de *Silveira*³: “sim... morreu! Mas há de viver na história, glorificado por esta terra, quando ela for o que deve ser!” (Gama 59).

Ao contrário da pintura de Pedro Américo, nota-se na representação literária teatral acima referida como o autor eximiu-se dos detalhes descritivos da cena, deixando apenas antever aquilo que *Silveira* designa como um “lúgubre e pungente espetáculo” (Gama 53). Apenas aludindo ao trágico destino de Tiradentes, “cujo corpo será esquartejado e remetido para Minas, a fim de ser pregado em postes, distribuídos por diversas localidades da capitania” (Gama 54),⁴ deixa

movimento, foi o único sentenciado à pena capital, enquanto os demais inconfidentes foram exilados.

³ Personagem que representa o Dr. José da Silveira e Souza, advogado português formado em Coimbra e residente em São João del Rey quando apoiou os inconfidentes.

⁴ O corpo esquartejado de Tiradentes seria “remetido para Minas” porque, apesar do levante ter ocorrido na Capitania das Minas Gerais, seu julgamento e pena ocorreram no Rio de Janeiro, então capital da colônia.

a cargo da imaginação dos leitores/espectadores o dever de figurar a execução. O suficiente, entretanto, para suscitar a lacônica exclamação de *José Manoel*⁵, interlocutor de *Silveira*: “que horror!” (Gama 54).

Mas, como adiantei a alguns parágrafos, a principal referência buscada por Pedro Américo para a elaboração estética do corpo martirizado de Tiradentes recai sobre outra imagem religiosa, essa uma obra paradigmática da história da arte: a *Pietà* (c. 1498-1500) de Michelangelo (Fig. 3). A admiração e o respeito pelo mestre renascentista ecoam no apaixonado discurso de Pedro Américo dedicado a seu centenário, homenageando-o não somente por sua genialidade artística, mas também como um “grande cidadão e um dos maiores representantes da virtude humana” (81).

A similitude do torso com o braço direito pendente assinala francamente uma correspondência formal entre as obras, mas também implica em uma equivalência moral entre os dois personagens. Correspondência e equivalência que, antes de Pedro Américo, Jacques-Louis David já havia atribuído a um líder revolucionário naquela que se tornaria uma obra-prima na história da pintura: *A morte de Marat* (1793). E cabe lembrar que as anacrônicas idas e vindas podem nos levar a referências ainda mais distantes, como no dorso com o braço pendente do cadáver de Pátroclo carregado por Menelau no chamado *Grupo Pasquino*, uma cópia romana em mármore de um original helenístico do século III a.C., instalado na *Loggia dei Lanzi*, em Florença, desde 1838. Mas a apaixonada referência de Pedro Américo à *Pietà* de Michelangelo não se esgota na evidente semelhança do torso com o braço pendente. O detalhe do elegante pé esquerdo suspenso do Cristo que, por questões estruturais de uma grandiosa escultura feita de um único bloco de mármore, toca suavemente um pequeno toco de árvore que lhe dá sustentação e repouso, pode ser comparado com o recurso adotado por Pedro Américo do toque do pé esquerdo do herói na vara encostada no tablado, o que, neste caso, assevera o movimento ascendente em *zig-zag* do conjunto escultórico renascentista pela verticalidade da perna estendida de Tiradentes que acompanha a inclinação da cruz acima.

⁵ Personagem que representa José Manoel Xavier Vieira, professor de música da filha do Dr. José da Silveira e Souza. Fora chamado a depor por duas vezes durante o processo em júízo.



Figura 3. Michelangelo. *Pietà*. c. 1498-1500. Mármore, 174 cm × 195 cm.
Basílica de São Pedro, Roma.

Ainda que fragmentado, ou, paradoxalmente, exatamente por isso, vê-se ratificada a relação das extremidades do corpo mencionada no tratado medieval de Salisbury. Tal ênfase supõe metaforicamente o início e o destino do olhar do espectador: do pé que concretiza as ações do corpo no mundo, responsáveis por “manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo”, à cabeça que induz tais ações aos pés que “merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção” (Salisbury Livro V, 2, 6 *Apud* Costa 164). Em contrapartida, devo salientar um detalhe ainda mais sugestivo da inventividade plástica do mestre brasileiro: no lugar da cabeça pendente de Tiradentes que lhe foi subtraída, surge o pé direito que estranhamente atribui contiguidade figural ao torso. Uma figura ainda mais pungente do cooptação entre as extremidades do corpo. A ampliação dos poderes do fragmento na arte moderna contou com a contribuição de grandes artistas como Rodin, tido como um fabricante de fragmentos e, mais que isso, um mutilador de suas próprias esculturas (Coli 303). Mas, assim como o mestre francês da escultura moderna, nosso pintor acadêmico recorreu a tais artifícios ao manipular os fragmentos do corpo figurado de Tiradentes para “formar uma bizarra unidade, onde o todo perdeu referências plausíveis, mas abriu-os para sugestões impensadas” (Coli 304). Neste caso, trata-se de uma figura estranhamente atrativa, sobretudo porque

a luz que dá volume ao peitoral parece conectar-se com a luz do final da perna e da sola do pé, e com isso unir-se com a mesma luminosidade que desce do ombro em direção à mão para formar um espelhamento do crucifixo que acompanha a cabeça do mártir.

Possivelmente, Michelangelo tivera não apenas uma referência, e sim inúmeras delas, nas quais a recorrência de tal composição se impõe. Aparentemente sem origem em fonte literária, sobretudo porque os Evangelhos não descrevem tal cena, o tema da *Pietà* teria derivado diretamente das representações artísticas da *Paixão de Cristo* e, mais especificamente, da *Lamentação de Cristo*, alcançando sem demora sua autonomia no cenário artístico-religioso europeu. Além de estreitar o tema da lamentação, ao colocar a figura de Cristo no colo de Maria, o que possibilitou a supressão do cenário e decorrente síntese narrativa —recursos particularmente proveitosos para a escultura de vulto livre— criou-se uma cena que dividiria o protagonismo de sua expressão entre as duas figuras centrais da cristandade católica, assumindo um papel de importância na consolidação da fé mariana, sobretudo pela ênfase no sofrimento materno. Ao que tudo indica, as imagens medievais nórdicas protagonizaram o surgimento do tema, como no caso da conhecida *Röttgen Pietà* (c. 1300-25) (Fig. 4), na qual a soma da estilização de elementos expressivos —tais como a exagerada inclinação da cabeça pendente e o ostensivo tratamento das chagas— com a representação realística— sobretudo na expressão facial de Maria —lhe confere a convergência de conflitantes aspectos humanísticos e místicos, entre historicidade e transcendência, resignação e repúdio diante da dor donativa.

Entretanto, neste ponto me parece proveitoso recorrer a uma obra pertencente ao cenário artístico português medieval ignorada pela história geral da arte. Trata-se de uma *Pietà* do séc. XIV, originária do município de Amarante, conhecida como *Nossa Senhora da Ponte* (Fig. 5). De rara tipologia, pois trata-se, de fato, de um cruzeiro bifacetado com o *Cristo Crucificado* em seu verso, a imagem ficava sobre a antiga ponte de travessia do rio Tâmega. Após a queda da ponte, causada por uma enchente, a imagem foi posicionada do lado de fora de uma janela no Convento de São Gonçalo, de modo que pudesse ser avistada da Ponte de São Gonçalo. Após sua substituição por uma réplica, a imagem medieval original foi restaurada e levada para o acervo do Museu de Arte Sacra Dr. Luís Coutinho. De aspecto estilizado e de extremada síntese formal —deve-se lembrar que se trata de uma imagem para ser apreciada à distância e em movimento, e não para ser vista em seus

pormenores—, a imagem apresenta a figura do Cristo frágil e diminuta em relação à sólida e corpulenta presença da Virgem em seu manto. Diferenciando-se da maioria das representações da *Pietà* —de *Röttgen* à *Basílica de São Pedro*— Cristo não aparece assentado sobre as pernas de Maria, mas intui-se que ela esteja heroicamente carregando-o no colo. No entanto, é interessante notar que essa inusitada *Pietà*, acima de tudo, já apresenta o detalhe —ou fragmento compositivo— de nosso interesse aqui, o qual tornou-se um recorrente signo de falência e de entrega sacrificial em uma infinidade de imagens durante séculos: o braço pendente.



Figura 4. *Röttgen Pietà*, c. 1300-25. Madeira pintada, 89 cm de altura.
Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

Figura 5. *Nossa Senhora da Ponte*, séc. XIV, Convento de São Gonçalo, Amarante, Portugal.

Como reconciliação com aquilo que Warburg entendia por “encarnação” (Didi-Huberman 337), vê-se que, enquanto a carga afetiva encontra-se distribuída pelo *corpus* da escultura nórdica, a síntese formal e a rigidez das figuras da Virgem e do Cristo ibéricos reservam ao pequeno fragmento do braço pendente a empatia do conjunto, como

um exemplo paradigmático de sintoma, cuja tenacidade “nasce na tenuidade de coisas minúsculas” (Didi-Huberman 47). A persistência desse *pathos* da figura do corpo santo na figura do corpo heroico, a partir de um sintomático fragmento, evidencia que a sobrevivência da imagem sempre vem acompanhada de modificações que lhes são essenciais e que insistem em nos assombrar (Didi-Huberman 49; 167). Assim, a partir da revisão do conceito warburguiano de *pathos-formel*, que se pode reconhecer como “uma prática baseada na intuição que persegue a continuidade e a metamorfose das formas em épocas e culturas muito diversas” (Coli 11), a menção à representação do Cristo medieval português me permite admitir sua figura com o braço pendente como uma longínqua reminiscência histórica, como um recurso iconográfico que, após séculos de inúmeras aparições, dentre as quais se destaca a magnífica *Pietà* de Michelangelo, foi praticamente isolado e levado ao extremo por Jacques-Luis David em sua surpreendente representação do jacobino assassinado, e que, em continuidade a esse rico atravessamento histórico-cultural, reaparece cem anos depois deste na pintura acadêmica brasileira com o admirável retrato fatídico de mais um herói revolucionário. Com a perda de sua utópica integridade, a persistência de um sintomático fragmento manifesta no corpo heroico a sobrevivência da metáfora guardada no corpo santo: a liberdade.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- Américo, Pedro. *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*. Florença: Imprensa de L'Arte dela Stampa, 1888. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5250>>.
- Bíblia de estudo pentecostal*. Rio de Janeiro: CPAD, 1995.
- Coli, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- Costa, Ricardo da. *Impressões da Idade média*. São Paulo: Armada Editora, 2018. Impresso.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- Gama, A. C. Chichorro. *Libertas que sara tamen: drama em quatro quadros baseado na conjuração mineira de 1789*. Rio de Janeiro: Livraria da Viúva Azevedo, 1905. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3848>>.

- Mondzain, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.
- Neves, Alexandre Emerick. “Notas pontuais de estética na arte contemporânea.” *Revista Farol* (2017): pp. 47-64. <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/17071/11717>>.
- Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: the Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames & Hudson, 1995.
- Silva, Joaquim Norberto de Souza. *História da conjuração mineira: estudos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional baseados em numerosos documentos impressos ou originais existentes em várias repartições*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5126>>.
- Silva, Joaquim Norberto de Souza e. *O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo: resposta a um injusto reparo dos críticos da História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de H. Laemmert, 1881. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5155>>.

Un valenciano entre valquirias. El viaje a Escandinavia de Josep Sanchis Sivera (1911)

RAFAEL ROCA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA - IIFV

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: The present article examines the exciting and intense journey to two Nordic countries (Denmark and Sweden) that the Valencian erudite and historian Josep Sanchis Sivera went on during the months of July and August 1911. A voyage that, from our current perspective, is of the highest cultural and ethnographic interest. Thus, this study recovers and analyses the 22 journalistic chronicles which the author himself published in the dailies of the city of Valencia during the months following the expedition.

Key words: Travel literature, Josep Sanchis Sivera, Valencia, 20th century, Scandinavia.

Resumen: El presente artículo analiza el apasionante e intenso viaje que, durante los meses de julio y agosto de 1911, el erudito y historiador valenciano Josep Sanchis Sivera realizó a dos países nórdicos, Dinamarca y Suecia; un periplo que, desde la perspectiva actual, ofrece un gran interés cultural y etnográfico. Así, el estudio recupera y examina las veintidós crónicas periodísticas que, en los meses posteriores a la expedición, el propio autor publicó en la prensa diaria de la ciudad de València.

Palabras clave: Literatura de viajes, Josep Sanchis Sivera, València, siglo XX, Escandinavia.

1. Un viaje trepidante

Durante el verano de 1911 el escritor e historiador valenciano Josep Sanchis Sivera¹ realizó un largo viaje a tierras escandinavas². Una expedición destinada al descubrimiento cultural y etnográfico que, desde la perspectiva actual, se presenta tan apasionante como exótica. De esta manera, gracias a las veintidós crónicas que, bajo el título “Por tierras escandinavas. Apuntes de un turista” y firmados con el seudónimo de Lázaro Floro³, fueron publicadas en el periódico *Las Provincias*⁴, tenemos exacto conocimiento de la singular visita que el también canónigo y periodista —y tío carnal del filólogo e historiador Manuel Sanchis Guarner (Ferrando, 1999: 11)— realizó en solitario a los países de Dinamarca y Suecia.

Aunque las crónicas están fechadas en nueve sitios diferentes (París, Colonia, la región de Westfalia, Hamburgo, Kiel, el mar Báltico, Copenhague, Malmö y Estocolmo), el objetivo declarado del viaje eran las capitales de aquellos dos países, donde sabemos que Sanchis Sivera pasó 17 y 18 días, respectivamente. Así, en el primero de los veintidós artículos, fechado en París el 18 de julio de 1911, nuestro protagonista se situaba a medio camino de Copenhague. Y se presentaba ante los lectores haciendo gala de la suma alegría con que iniciaba aquella expedición “a las regiones del Norte:” “¡Dinamarca! ¡Suecia! ¡Hamlet! ¡Las noches blancas! He aquí lo que me obsesiona desde que salí de mi casa,” exclamaba. De hecho, eran tantas las expectativas que había depositado en la visita al territorio escandinavo que la contemplación de la capital de Francia —que era una ciudad, escribía, que “me encanta, [...] me atrae, [...] me subyuga”—, lo dejó prácticamente apático: “No ejerce en mí ahora influencia alguna,” aseguró.

Por otra parte, una de las informaciones más interesantes que ofrece aquel primer artículo es la de dar a conocer con qué tipo de equipaje realizaba sus viajes nuestro autor: “Un maletín de mano con lo más indispensable y... nada más;” ya que muestra, de manera expresiva,

¹ Para una aproximación a su vida y obra: Robres, 1940; Salvador, 1943; Pérez i Moragón, 1999; y Rodrigo & Pérez i Moragón, 1999.

² Sobre la actividad excursionista y viajera que Sanchis Sivera practicó: Roca, 2011: 21-128; y Roca, *en prensa*.

³ Uno de los primeros críticos literarios en identificar a “Lázaro Floro” con Josep Sanchis Sivera fue “Valentino,” es decir, Teodor Llorente Olivares. Comprobadlo en: Valentino, 1902.

⁴ En concreto, los artículos aparecieron a *Las Provincias* los días 23, 30 y 31 de octubre; 6, 9, 14, 15, 17, 20, 22 y 27 de noviembre; y 7, 13, 18 y 27 de diciembre de 1911. Y los días 2, 7, 8, 15, 22 y 29 de enero; y 5 de febrero de 1912.

cuáles eran su talante y su estilo de viaje, que sin duda priorizaba la comodidad y la libertad de movimientos por encima de otras cuestiones, como por ejemplo la vanidad indumentaria. Además, y a propósito de los múltiples “americanos, ingleses, belgas y aún españoles” con que se cruzó aquel día en París, comentaba que “nunca he comprendido este modo de viajar,” y que sentía “lástima” “hacia los que gastan su dinero para ver y no comprender.” “Estoy satisfecho de viajar de modo bien distinto,” manifestaba con un cierto orgullo: “Prefiero a *ver* las cosas, observarlas y estudiarlas, gozar de la emoción que el arte produce en el espíritu, compenetrarme de la idiosincrasia de un pueblo, extasiarme ante las bellezas de la naturaleza, vivir como los pájaros en libertad completa, sin que nadie me aguarde, obediente solo a mi capricho.”

Desde París continuó hacia Colonia en tren, un trayecto que debió realizar durante la noche del 18 al 19 de julio. Como anécdota explicó que, cuando ya pensaba que viajaría de una manera medianamente cómoda, en un compartimento ocupado por él y un matrimonio inglés, aparecieron “un numeroso grupo de japoneses que toman por asalto mi coche,” y que, tanto por la apariencia como por el comportamiento, no le hicieron ninguna gracia.

El carácter de Josep Sanchis Sivera, repleto de buen humor y epicureísmo, emergía con fuerza en el relato de diversas anécdotas, como por ejemplo cuando explicó que, después de verse forzado a bajar del tren para superar la aduana de la frontera belga, donde todos los viajeros eran conminados a mostrar sus maletas, volvió “arriba otra vez con mis japoneses, no sin antes beberme un buen vaso de excelente cerveza, que levanta mis decaídas fuerzas.”

Por otra parte, y como manifestación de su larga experiencia viajera, a menudo lanzó comentarios que acreditaban su vasto conocimiento del territorio que pisaba. Así, mientras atravesaba Bélgica, que describía como “el hermoso fragmento de tierra que separa Francia de Alemania,” aseguraba encontrar el país “con la misma belleza, [y] con mayor adelanto si cabe que otras veces.” De la misma manera, no dudó en evidenciar su espíritu germanófilo al asegurar que Alemania “es para mí un país muy conocido, lo mismo que sus costumbres y usos.” De hecho, lo había recorrido pocos años antes de norte a sur y de este a oeste, en el transcurso de un interesantísimo viaje que relató en el volumen titulado *De Alemania. Notas de viaje* (1906). Finalmente, la locomotora se paró en la estación de Colonia, donde nuestro hombre pernoctó, no sin antes recorrer las calles más céntricas de la ciudad y los alrededores de la catedral.

La segunda crónica periodística, fechada el 20 de julio, está dedicada a ensalzar las virtudes de Colonia, una ciudad que, “si me viese obligado a vivir en Alemania, elegiría [...] como sitio de residencia,” sentenció. Y entre las cosas que más le fascinaban citaba el Rhin, la catedral —que calificó como “la mejor de Europa”— y los habitantes. Como ya le había pasado en París, la contemplación de los numerosos grupos de turistas que deambulaban por la ciudad alemana le provocó una nueva e interesante reflexión acerca de la procedencia geográfica de los turistas y el hecho de que viajaran con mayor o menor frecuencia: “Aunque estaba convencido, me afirmo ahora más de que los únicos que viajan son los ingleses y los alemanes. Los franceses corretean dentro de su nación y los italianos y españoles por los alrededores de sus pueblos.” Y todavía añadía: “Digo esto porque en mis viajes por estos países nunca he oído hablar español ni italiano, y muy raramente francés. En cambio el inglés y el alemán se habla en todos los grupos de turistas.”

Sanchis Sivera abandonó Colonia poco después de las nueve de la mañana del 21 de julio. Lo hizo en dirección a Kiel y nuevamente en tren, en un coche de “tercera clase,” información que enlazaba con lo que había manifestado en la anterior crónica, cuando se había incluido entre los que “viajaban solos y con poco dinero.” Observador atento del paisaje, manifestó el gran placer que le producía atravesar la Westfalia, “inmenso territorio de leyendas, de montañas, de bosques y de praderas,” y contemplar, aunque fuera de paso, ciudades como Düsseldorf y Bremen.

Al llegar a Hamburgo invirtió las seis horas libres de que disponía, antes de continuar el viaje hasta Kiel, recorriendo “la gran ciudad hanseática,” “dispuesto [...] a gozar de sus admirables perspectivas.” La visita a aquella metrópoli —que calificó como una “Babel, donde se oyen hablar todos los idiomas y dialectos del universo”— hizo aflorar en él la profunda admiración que sentía por la cultura alemana: “Nunca he contemplado a Hamburgo tan hermoso como hoy. Yo no sé lo que encuentro aquí de original, que experimento extraordinaria alegría.” Con todo, lo que más bello le pareció —“lo que me hace soñar en el Gran Canal de Venecia y en la inimitable bahía de Nápoles”— fue el *Binnenalster*, el “delicioso” lago formado por el río Alster, a la orilla del cual cenó en un restaurante frecuentado por “los esplendores del lujo hamburgués.” Describió la noche como “tibia y perfumada,” y el lugar, como “uno de los puntos más deliciosos de la tierra.” “Yo creo soñar,” aseguraba.

Finalmente, partió de Hamburgo a las once de la noche. Y en menos de dos horas recorrió los 112 kilómetros que faltaban hasta Kiel. Una vez allí, se desplazó rápidamente hasta el puerto y se embarcó en “un vapor muy pequeño” que le permitió cruzar el Báltico y llegar hasta Dinamarca, primer destino de su viaje. Pasó la noche del 21 al 22 de julio en la cubierta del paquebote, navegando con “unos treinta pasajeros, entre ingleses, alemanes y daneses” y sentado encima de “un montón de lonas.” La bella travesía por el Báltico conmovió su espíritu y le hizo dar gracias a Dios por un espectáculo que calificó de “soberbio, de un espiritualismo encantador.”

Resulta sintomático señalar que lo primero que le llamó la atención al llegar al puerto danés de Korsør fue el idioma, que era absolutamente desconocido e ininteligible para él, una persona que dominaba, además del catalán materno y del español, el italiano y el francés, y que tenía conocimientos avanzados de inglés y de alemán (y seguramente también de latín, dada su formación eclesiástica): “No entiendo a nadie, ni pueblo hablar una palabra,” exclamó enojado. A pesar de encontrarse ya en territorio escandinavo, todavía le faltaban algunos kilómetros para llegar a Copenhague, primer objetivo de su viaje; una distancia que recorrió nuevamente en ferrocarril, el medio de transporte donde comenzó “a gozar de las sencillas costumbres del país.” Es decir, de la amabilidad y la tranquilidad que rezumaba el trato con los autóctonos.

2. El país de las leyendas

La llegada a Dinamarca —que calificó como “el país de las leyendas”— y la contemplación del paisaje despertaron en Sanchis Sivera una nueva manifestación de su talante y espíritu, siempre ávido de conocimiento: “Siento inmensa curiosidad por lo desconocido”, sentenció, “y esto aumenta mi deseo de llegar a Copenhague.” De hecho, primero experimentó una inmensa alegría, no sólo por haber alcanzado la primera de sus metas, sino porque, en la misma estación, se encontró con un mozo de hotel con el que pudo hablar en francés: “Este criado es mi providencia, pues nos entendemos perfectamente.” He aquí una elocuente manifestación de la importancia que nuestro autor concedía a la comunicación y a la conversación.

Las cuarenta y ocho horas siguientes las dedicó a recorrer —“desde bien de mañana hasta hacerse de noche” y “con el auxilio de un plano, el *Baedeker* y mis recias e infatigables piernas”— todos los rincones de una ciudad que calificó de “magnífica, elegante, espaciosa, limpia y

digna de ser visitada por el frívolo turista, y hasta por el intelectual.” Todo despertaba su insaciable curiosidad: los canales, los jardines, las iglesias y los museos, incluso los “cafés y tabernas semisubterráneas.” “Todo tiene aspecto de seductora juventud, de coquetería,” apuntaba. Y es que, a Sanchis Sivera, le interesaba tanto lo divino como lo mundano; ya que, al lado del “agradable bienestar” que, aseguraba, provocaba en su espíritu “este cielo transparente [...] y sobre todo la satisfacción y alegría de vivir que expresan todos los rostros,” también reconocía pasar “distraídamente el tiempo contemplando los bien arreglados escaparates [...] y los restaurantes.”

Como ya hemos señalado, lo que más le admiró de los naturales del país fue la calma y la tranquilidad que exhibían en todos los órdenes de la vida; unas cualidades que, según le explicó su joven amigo —sin duda, el principal interlocutor que tuvo en Copenhague—, formaban parte de la idiosincrasia danesa. Por lo que respecta al aspecto físico, describió a los hombres como “altos y fuertes, de ojos vivos y azules, ágiles en sus movimientos y muy cuidadosos en el vestir. La limpieza es su característica, y en cuanto a elegancia, prefieren la comodidad. Son amables, francos, económicos y muy amigos de favorecer al extranjero.” Y a las mujeres, como “ordinariamente de cabellera rubia, [...] de facciones deslumbradoras, fuertes y viriles [...]. Visten con mucha sencillez, pero a pesar de ella, hacen resaltar su fina sonrisa, sus dientes blancos, sus ojos azules y su ligereza y gracia extraordinarias en el andar y una agilidad pasmosa.” Como “nota curiosa,” Sanchis Sivera observó que “ninguna lleva corsé,” “o al menos a mi me lo parece.” Y todavía, “que siempre van solas” y “montan en su mayoría la bicicleta, lo mismo viejas que jóvenes;” dos hechos que, quizás en comparación con lo que debía ser habitual en la ciudad de València, donde se situaban sus lectores, interpretó como “una prueba de la libertad que gozan aquí las mujeres.”

Durante los dieciséis días que nuestro autor permaneció en Copenhague tuvo tiempo de visitar los más diversos lugares: “Todos sus principales edificios,” “sus muchos jardines,” “sus innumerables iglesias” y “sus curiosidades más salientes,” entre las cuales “la Torre Redonda, [...] que con sus ventanas abovedadas ofrece un exterior imponente y misterioso,” el Ayuntamiento, la Bolsa “y muchos hoteles que conozco solo por haber pasado por su puerta, pues mi fortuna no me permite visitar ni siquiera sus restaurants.”

Con todo, puso un especial énfasis en los museos, como por ejemplo el llamado *Glyptoteca* —construido y dotado por los Jacobsen, una

notable familia de cerveceros— y el de Bellas Artes. De todos los que inspeccionó, el que más le llamó la atención fue el dedicado al escultor Albert Thorwaldsen, por quien sentía una verdadera admiración, ya que su obra le parecía “comparable solo a la de Miguel Ángel por lo asombrosa, y a la de Fidias y Praxiteles por su encanto y delicadeza.” Así, aseguró que la escultura era “la reina de las artes en esta capital;” que visitaba aquel museo “todos los días;” y que Thorwaldsen era “el primero de los escultores modernos.”

A propósito, y teniendo en cuenta las connotaciones morales del comentario, vale la pena señalar que Sanchis Sivera también anotó:

He observado que en todos los museos de escultura lo que más abunda son los desnudos. [...] A pesar de ello, nadie experimenta el más ligero rubor, [...] nunca he visto un gesto de disgusto ante aquella desnudez exagerada, que en ciertos países meridionales excitarían la indignación. Este pueblo, que es culto, moral y religioso, siente intensamente el arte, y éste no vive más que de la belleza y del sentimiento.

Un comentario muy intencionado con el que, bien probablemente, aludía a las reacciones de censura e indignación que, en València mismo, debían provocar la contemplación de desnudos pictóricos y/o escultóricos.

Finalmente, también destacó de una manera notoria la importancia del Museo Nacional, “que sin duda alguna contribuye de modo extraordinario a la cultura general del país;” y del palacio real de Rosemborg, que, según explicó, “me ha atraído sobremanera, pues satisface mejor que ningún otro mis aficiones a reconstruir lo pasado en los espejos de mi imaginación.”

Edificios al margen, nuestro autor también dedicó unas líneas a comentar el papel del astrónomo Tyko-Brahe, “el hombre de la posteridad que ha sido la más viva luz de Dinamarca;” a glosar el “origen sobrenatural” de la bandera danesa, llamada *Danebrog*; y, sobre todo, a enumerar las delicias del jardín Tívoli, uno de los “más hermosos y más frecuentados,” en la sala de conciertos del cual, por cierto, pasó una “deliciosa” velada “oyendo la orquesta que interpretaba a Strauss,” “mientras saboreaba un gran vaso de cerveza.” De hecho, aseguró que iba a aquel jardín prácticamente cada noche, ya que “todo en él es halagador, alegre, con un encanto que satisface,” y que el lugar le permitía experimentar una felicidad casi mística.

El primer día de agosto Sanchis Sivera visitó la población de Helsingør, situada en el norte de la isla, el lugar donde discurre la trama de la más famosa tragedia de Shakespeare. Era una excursión muy anhelada, ya que, según afirmó, “desde que pisé tierra danesa la sombra de Hamlet me persigue con extraordinaria complacencia;” y lo bien cierto es que aquella visita excitó su imaginación. Así se desprende de algunos de los comentarios que le provocó la contemplación del paisaje entre Copenhague y el castillo de Kronborg, donde “la sombra del rey muerto se aparecía primero a los soldados y luego a Hamlet, para ordenarle vengase su muerte.” De hecho, se dedicó a identificar, uno a uno, los escenarios del célebre drama, un pensamiento que “lo envuelve todo y atraía toda mi atención.” Para concluir: “No hay aquí una piedra, un árbol, un pedazo de tierra que no tenga recuerdos del héroe,” es decir, de Hamlet.

Aquella debió de ser una jornada muy intensa, desde el punto de vista emocional, para nuestro autor, que a las seis de la tarde ya estaba de regreso; y que, después de “limpiarme un poco y refrescarme con un buen vaso de cerveza,” se puso a redactar la crónica de la que calificó como “excursión literaria.” Mientras escribía, recibió la inesperada visita de un español de quien prefirió no desvelar la identidad —tan sólo apuntó la inicial del apellido: “Sr. B.”—, una persona “que reside aquí veinte años, ocupado en la compañía del circo ecuestre, en la que trabaja como clown, haciendo las delicias del público y ganando mucho dinero,” y que se le ofreció para todo aquello que el canónigo pudiera necesitar. “Mi alegría ha sido grande,” exclamó nuestro autor, “pues desde que salí de España esta es la primera vez que oigo mi hermoso idioma.”

Sanchis Sivera partió de Dinamarca en dirección a Suecia el 8 de agosto, dieciséis días después de haber llegado. Y, antes de dejar Copenhague, todavía realizó unas consideraciones relativas a determinadas costumbres gastronómicas e indumentarias. Así, en relación a la restauración, aseguró que allí se hacían seis comidas al día —desayuno, almuerzo, comida, dos meriendas y cena—, que, a pesar de ser ligeras, le llevaron a preguntarse “como pueden resistir ciertos estómagos la continuidad de las comidas que aquí se hacen.” Y por lo que respecta a la bebida, constataba que la más extendida era la cerveza, “que es riquísima;” mientras que, por contra, “el vino es casi desconocido, habiendo muchos que no lo han probado en su vida.”

Además, declaraba que “se profesa un culto extraordinario a las flores y a las plantas.” Y, como remate final, que “todas estas costum-

bres van desapareciendo a medida que los diversos pueblos de Europa y América constituyen una gran familia, en constante comunicación por los trenes, los vapores, los periódicos y el telégrafo [...]. Las ideas inglesas y las costumbres francesas, lo han invadido todo;” es decir, denunciaba los primeros síntomas del fenómeno que décadas después sería conocido como la globalización.

En último término, repetía que la impresión que se llevaba de Copenhague “no puede ser más agradable,” ya que “por todas partes he encontrado amabilidad, discreción, comedimiento;” también que, como sabemos, la única “dificultad real” con que se había encontrado era el idioma, “pues ni el francés ni el italiano sirven para nada;” y que su suerte, en el aspecto comunicativo, había radicado en: el mozo de hotel que conoció el primer día; su mínimo conocimiento del inglés y del alemán, que “me ha servido de mucho;” y el manual de conversación danés que adquirió nada más llegar a la isla.

Nuestro autor abandonó Copenhague poco después de las once de la mañana. Lo hizo en los vagones de tren que fueron embarcados en un vapor —“puedo decir que viajo por mar en ferrocarril,” exclamó divertido—, y constatando que sus compañeros de viaje eran todos alemanes, ingleses, suecos, daneses, rusos y noruegos; es decir, “ni un meridional: estos no viajan, prefiriendo el aburrimiento de una playa a los cantos de una naturaleza desconocida. ¡Si no seré yo latino...!”.

Al cabo de una hora de navegación, ya divisaba Malmö, “la capital de la Scania y la tercera de Suecia.” Disponía de dos horas libres hasta la salida del tren que lo conduciría definitivamente a Estocolmo, y decidió invertirlas “en arreglar mi estómago, bastante desfallecido por el traqueteo de toda la mañana.” Así, entró en un tipo de restaurante llamado *smörgasbord* donde se exponían toda clase de alimentos y donde, “mediante el pago de una corona,” el cliente “tiene derecho a comer, sin limitación alguna, todo lo que quiera de este banquete de viandas frías que tiene a la vista.” Evidentemente, aquello era lo que posteriormente se conocería como un *buffet* libre, que en aquella época debían de ser bien poco habituales, ya que Sanchis Sivera, que había recorrido toda Europa, se sorprendió bastante al verlo, sobre todo al comprobar como “trituran” muchos de los comensales: “Me admiro de la prontitud con que se vacían los platos, y aunque yo no me quedo corto, comparado con los demás, considérome una hormiga.” Al final, “cansado de comer,” encendió la pipa y se dedicó a contemplar “esta muchedumbre que parece que no se harta nunca.” El espectáculo debía de estar asegurado.

3. Estocolmo, la ciudad soñada

Con la digestión todavía sin hacer, cogió el tren que, después de un trayecto “lo menos de quince horas”, lo llevaría a la capital de Suecia. “Ávido de impresiones,” escribía, “reconcentro mi atención en todo lo que por mi vista pasa,” es decir, en un paisaje poblado de lagos, montículos, riberas, rocas, casas y árboles de todo tipo que le hicieron gozar sobremanera y que “producen en mi espíritu religiosa fascinación.”

La llegada a Estocolmo, “a la ciudad soñada que pintó muchas veces mi imaginación,” se produjo a las siete de la mañana del 9 de agosto, después de haber recorrido “616 kilómetros de un tirón.” Se instaló en un “modesto” hotel-pensión céntrico, económico y muy bien equipado que le encantó. Pero reconoció no estar “del todo satisfecho, pues no entiendo una palabra, y el francés, inglés y alemán son lenguas extrañas para los dueños de la casa.” El problema comunicativo, ya lo vemos, persistía; cosa que miró de mitigar “con el auxilio de un vocabulario sueco, el lenguaje de la mímica y la buena voluntad e inteligencia de todos,” porque si alguna cosa queda clara es que Sanchis Sivera era una persona de imaginación y recursos.

Como no podía ser de otra manera, “armado de mi *Baedeker*”, “provisto de un buen plano” y “después de desayunarme opíparamente,” dedicó aquella primera jornada sueca a inspeccionar la mayoría de los rincones de una ciudad que calificó de “ideal,” ya que, mientras la recorría, “en mi espíritu se producía una impresión de misterio encantador, de ensueño y de grata dulzura.” El atípico emplazamiento de Estocolmo, “edificada sobre un grupo de islas en el punto de unión del lago Møelar y el Báltico,” le había conmovido profundamente. Y así, entusiasmado, explicaba que,

para comprender la belleza de esta capital, hay que tener presente que la costa escandinava en esta parte está formada por un sinnúmero de islas, cubiertas de árboles y bosques, de pueblos y castillos, de jardines y quintas de recreo, entre las cuales serpentea tranquilamente el mar, llenando todas las sinuosidades, que forman dibujos pintorescos, estrechos y sombríos canales, y golfos sembrados de macizos rocosos que, sirviendo de motivos de decoración, hacen resaltar los matices de las copas de los árboles, verdadera orgía de color verde.

En Estocolmo, sin embargo, no todo era naturaleza y paisaje; y así, durante los dieciocho días que permaneció allí, Sanchis Sivera también

pasó mucho tiempo recorriendo la parte vieja de la ciudad, los lugares que escondían “la historia de esta capital y de toda la nación,” donde aseguraba encontrar “una sensación de arte encantador”, y donde gozaba de contemplar “en mi imaginación el pasado de estos sitios [...] mientras saboreaba un gran vaso de cerveza.” Nuestro canónigo era, ya lo sabemos, un viajero ávido de experiencias, imágenes y sensaciones; un visitante que no desaprovechaba la oportunidad que la vida le había ofrecido permitiéndole visitar una ciudad como Estocolmo. Consideraba que “el tiempo es oro,” y que por eso mismo tenía que “correr y más correr, como nuevo judío errante, en busca de lo notable, de lo monumental, de lo que agrada a un turista por temperamento y no por moda.”

Entre los monumentos que visitó y describió destacan la iglesia de *Riddarholm*, que calificó como “el Escorial sueco;” el museo etnográfico del Norte, “situado a la entrada del parque de *Djurgården*, hermosa isla que constituye el mejor ornamento del archipiélago”, y que, de hecho, calificó como el parque más seductor de Europa; el *Skansen*, un museo al aire libre “de más de 2.500 hectáreas de superficie, formado por colinas rocosas, lagos, bosques, praderas y campos cultivados, [...] con la fauna y flora de todo el país y su etnografía viviente y original;” el Palacio Real, un edificio suntuoso que “recuerda por su arquitectura el estilo de los palacios de Versalles, y por su conjunto al palacio Pitti, de Florencia;” el Museo Nacional, “sin duda, el más importante;” el de la Academia de Ciencia Natural, “que contiene notables colecciones de zoología, botánica y mineralogía;” la Casa de los Caballeros, que, “aunque no tiene más interés que los recuerdos que evoca, me atrae soberanamente;” y “tres o cuatro iglesias,” entre las cuales las de San Nicolás y Santa Gertrudis.

Por lo que respecta al talante de los suecos, destacó que “uno de los caracteres de esta capital es la limpieza y pulcritud en todo, [...] pues aquí está terminantemente prohibido arrojar a la calle ni un pedacito de sobre roto.” Una pulcritud que, aseguraba, se manifestaba de una manera especial en la ciudadanía, que tenía como “sello dominante” la elegancia, “reflejada en el vestir, en el obrar y en el más nimio detalle.” En relación a la indumentaria, explicó que “se viste a la burguesa, sin exageraciones, buscando la propia comodidad y atendiendo más bien a la elegancia connatural de los ciudadanos, que a los deseos de singularizarse y dar satisfacción a una vanidad que a nada conduce.” Y en referencia a las costumbres, que “una educación esmerada impera en todos los actos. [...] Nadie disputa, ni riñe, ni gesticula y habla en

voz alta, porque esto molestaría al prójimo.” “La honradez preside en todo,” concluía, “y no hay miedo a que estafen al extranjero.”

Sobre los hábitos gastronómicos, apuntaba que “los estómagos estokolmeses no son menos insondables que los daneses,” ya que también allí se realizaban media docena de comidas diarias. Y al referirse a los servicios públicos, que calificó de admirables, le llamaron la atención los numerosos quioscos telefónicos que había instalados “en todos los paseos, calles y plazas.”

La comparación entre la manera de ser y de vivir de los habitantes de Copenhague y Estocolmo, por una parte, y los de València, de donde Sanchis Sívera era originario y donde se situaban sus lectores, está, de alguna manera, presente en toda la colección de artículos. Y aunque a menudo solo puede leerse entre líneas, en ocasiones resulta evidente. Así, mientras reflexionaba sobre la tranquilidad, la educación y el respeto a la pro-piedad ajena —es decir, la ausencia de vandalismo— que presidían las calles de Estocolmo, y que denotaban “la cultura de este pueblo feliz, rico y trabajador,” comentaba: “Cuando me acuerdo que en una hermosa capital que no quiero nombrar se roban las tuberías del gas, los hilos telefónicos y hasta las trapas de hierro de las alcantarillas públicas, me entristezco y acuden a mi mente aquellas apocalípticas palabras: *nulla est redemptio*.” ¿Pensaba, al escribir aquello, en su amada València? Todo indica que sí.

Tal como ya había hecho en Copenhague, durante su estancia en Estocolmo nuestro protagonista realizó también diversas excursiones. Aseguraba que ninguna capital europea ofrecía una naturaleza tan exuberante y atractiva como la que allí podía contemplarse, con “bosques soberbios,” “golfos, bahías y canales” e “isletas pobladas de castillos.” Y así, no debe extrañarnos que la mayor parte de los días realizara alguna que otra escapada “por estos encantados alrededores,” como las que le llevaron al lago Moelar, el tercero del país en magnitud, y a Upsala, la antigua capital de Suecia, “célebre por su catedral y universidad,” que calificó como “cuna de las leyendas.”

Nuestro autor dedicó uno de sus artículos a explicar y alabar el estricto método educativo que aplicaba el pueblo sueco. Con referencia a las escuelas de primaria, destacaba que estaban magníficamente equipadas. “Quedé anonadado,” exclamó después de visitar diversos colegios. Y es que los suecos no escatimaban presupuesto en materia cultural: “Un pueblo [...] que se preocupa de la cultura pública con tal religioso cuidado como si se tratara de lo más trascendental que le incumbe, tiene razón para llamarse y ser el más ilustrado de Europa.”

Literalmente, afirmó que “el nivel de la instrucción popular es más elevado en este país que en ningún pueblo del globo, pudiéndose decir que el número de los analfabetos es casi nulo;” y que eso se producía, entre otras cosas, porque la educación era “obligatoria hasta la exageración, multándose al padre por una simple falta del niño a la escuela.” Así mismo, también alabó el “espíritu igualitario” que reinaba en los colegios, que no establecía diferencias ni de sexo ni de condición económica o social; y el hecho, bien significativo para la época, que el pueblo sueco ocupara el primer lugar “en la enseñanza primaria de los niños anormales”.

Finalmente, se refirió —de nuevo en términos laudatorios— a los galardones que en aquel momento ya otorgaban renombre internacional al país: “Es digno de admirar que una modesta nación, como Suecia, cuente con una institución como la del premio Nobel.” Y acabó la crónica con un comentario que, como en el caso de la seguridad ciudadana, hay que leer en clave de autocrítica: “A los españoles nos cabe la honra de haber sido concedido el premio a alguno de nuestros sabios, cuya existencia solo hemos conocido cuando desde fuera nos ha sido señalada.”

El penúltimo artículo que redactó está dedicado al carácter, las costumbres y la idiosincrasia de los suecos. Para hablar del tema con propiedad, aseguraba, “precisa vivir aquí largo tiempo conociendo el idioma,” es decir, habiéndose integrado en la vida de aquel pueblo. Cosa que él, bastante que le pesaba, no había conseguido. De manera que no le quedó más remedio que realizar la aproximación a través de un libro titulado *La vie et l'art des scandinaves*, una obra del francés Maurice Gandolphe que devoró ávidamente y calificó como “la más completa y verdadera que sobre el asunto se ha escrito.”

Nuestro autor inició la última crónica —fecha el 23 de agosto— de su trepidante viaje a tierras escandinavas lamentando que, “a poder venir dos meses antes,” su *tournee* habría resultado aún más extensa y completa, ya que habría podido desplazarse hasta el Cabo del Norte y haber gozado del sol de medianoche, el “fenómeno más singular que nadie imaginara.” También apuntaba que había renunciado a realizar excursiones al interior de Suecia, “porque el principal atractivo de los días sin noche ya no puede gozarse;” y hacía planes de futuro asegurando que, “si vuelvo otra vez por aquí, elegiré época mejor y me prepararé de otra manera para recorrer los soberbios y majestuosos ríos del país;” y Laponia, “ese país curiosísimo cuya población [...] conserva detalles de la vida primitiva de esta raza.”

Así mismo, explicaba que hacía dos días que consideraba la posibilidad de visitar el “país de los Czares” —y más concretamente, San Petersburgo—, “para admirar las tártaras riberas del Volga y extasiarme ante las cúpulas azules y doradas de las iglesias;” y que se encontraba indeciso “entre continuar el viaje [a Rusia] o emprender el regreso [a casa].” ¿Y qué provocó que, finalmente, Sanchis Sivera renunciara a la idea de visitar un territorio que tanto le cautivaba? Pues lo que denominó como “las tristezas propias del que viaja solo,” que, aseguraba, “me producen un desfallecimiento de ánimo que me quitan el gusto de todo;” y que, de hecho, motivaron una de las reflexiones más elocuentes, desde el punto de vista íntimo y personal, que podemos encontrar a lo largo de aquella colección de crónicas: “Dos días que no he hablado con nadie,” se lamentaba; “las dificultades del idioma aumentan a medida que voy estudiando las costumbres de este pueblo, y el dinero va disminuyendo de una manera feroz.” De donde podemos deducir que fue un triple motivo el que, finalmente, le llevó a no alargar más un viaje que, no lo olvidemos, ya duraba cuarenta días: 1) la debilidad de ánimo que le provocaba la soledad; 2) los problemas de (in)comunicación que se derivaban del desconocimiento del idioma; y 3) el factor económico.

De esta manera determinó, antes de iniciar el viaje de regreso, concederse una especie de prórroga y permanecer cuarenta y ocho horas más en Estocolmo,

para saborear la calma de esta civilización. [...] Recorreré de nuevo las líquidas arterias de la ciudad; seguiré regustando las dulzuras de las noches en los jardines públicos; oiré otra vez la música que atrae a los trasnochadores ciudadanos; regeneraré mi sangre y nervios con el ozono de estos bosques [...] y percibiré, como despedida, la misteriosa dulzura de estos crepúsculos.

Finalmente, el 26 de agosto, dieciocho días después de haber llegado, Sanchis Sivera abandonó definitivamente aquella “hermosa capital,” “con la misma tristeza que el niño abandona las praderas y las flores para encerrarse en el austero colegio, trocando las vacaciones por las clases.” Para que la magia y la poesía que habían engalanado las jornadas previas fueran todavía más intensas, el tren que lo iba a llevar de vuelta a casa se puso en marcha a la hora del crepúsculo. Tenía por delante dieciocho largas horas de viaje, antes de llegar a Malmö; y de la única cosa que se quejó fue de las pocas posibilidades de comunicación

que le ofrecía el trayecto: “Me aburro soberanamente, porque no puedo hablar con nadie.”

Una vez en el puerto de Malmö, y ya desde el paquebote que lo trasladaría a Copenhague, aseguró: “Estoy triste porque abandono este país de ensueños.” Como hemos podido comprobar, la de transmitir constantemente su estado de ánimo —aburrido, triste, contento, emocionado, excitado, exultante...—, fue una constante de la narración del viaje a Escandinavia que realizó Sanchis Sivera, un relato que resulta, de esta manera, tremendamente emotivo y singular. Era así como nuestro autor se presentaba ante los lectores como un hábil cronista, diáfano y meticuloso, que no escondía ninguna circunstancia o sentimiento; que explicaba incluso las cervezas que se tomaba; y que proyectaba su personalidad sobre el texto de una manera tan natural como atractiva, transmitiendo así proximidad y sinceridad a partes iguales.

4. Un valenciano entre valquirias

Para que la despedida de unos países con los que tanto había empatizado no resultara tan abrupta, para que fuera temperada y escalonada, “he querido permanecer un día en esta magnífica capital,” escribía el 27 de agosto desde Copenhague, el lugar y momento en el que puso punto final a sus crónicas. De hecho, aseguraba que durante aquellas veinticuatro horas danesas había añorado el territorio sueco, ya que “Dinamarca es una continuación de Suecia, aunque en miniatura”. Aquella última jornada, vivida a manera de epílogo, le debió resultar ciertamente terapéutica: “Quiero despedirme con Dinamarca de los países escandinavos, y para ello he recorrido los espléndidos parques, lugares de suave descanso y de íntima satisfacción. Nada falta aquí de lo que tanto me ha impresionado en Suecia.” Fue la manera que nuestro autor —aventurero y ávido de conocimiento— encontró de preparar su espíritu para poner fin a aquel largo viaje a Escandinavia; la forma de retrasar un adiós que habría deseado que nunca se hubiera producido, y de demorar el retorno a “la enervante realidad.”

Quizás porque las semanas precedentes, en que tantos y tan diversos lugares recorrió, se habían sucedido de manera frenética, deseaba despedirse con calma de “toda la poesía de estos países escandinavos,” de todo lo que durante las jornadas anteriores había excitado sus sentidos e imaginación: “Sus walkyrias, sus héroes, sus dioses, sus fantasías y sus leyendas.” Lo necesitaba para asimilar el final de un viaje que lo marcaría para siempre; para digerir la añoranza y el desasosiego que le provocaban la separación de una tierra tan

halagadora; unos sentimientos que únicamente se vieron aplacados por “la esperanza de ver pronto mi querido *Micalet*.” Es decir, por la alegría del retorno a casa. Una referencia final, la del campanario de la catedral de València, con la que Josep Sanchis Sivera, aquel perfecto *weltbürger* (Martínez, 1933) de espíritu libre y soñador que sentía una inmensa curiosidad por todo lo desconocido, quiso explicitar donde se encontraban sus raíces y su corazón.

Obras citadas

- Ferrando, Antoni. “Pròleg.” En Josep Sanchis Sivera. *Estudis d’història cultural*. València/Barcelona: IIFV-PAM, 1999: 11-13.
- Martínez Ferrando, Ernest. “Mossén Sanchis Sivera, canonge exemplar.” *El Camí* 68 (24-06-1933): 4.
- Pérez i Moragón, Francesc. “Notícia biogràfica.” En Josep Sanchis Sivera. *Estudis d’història cultural*. València/Barcelona: IIFV-PAM, 1999: 37-45.
- Robres Lluch, Ramon. “Notas para la biografía de don José Sanchis Sivera,” *Las Provincias* (17-01-1940).
- Roca, Rafael. *La Renaixença valenciana i el redescobrimient del país. El Centre Excursionista de Lo Rat Penat (1880-1911)*. Paiporta: Denes, 2011.
- . “El historiador Josep Sanchis Sivera (1867-1937): un viajero infatigable” (*en prensa*).
- Rodrigo, Mateu & Francesc Pérez i Moragón. “Bibliografía de Josep Sanchis Sivera.” En Josep Sanchis Sivera. *Estudis d’història cultural*. València/Barcelona: IIFV-PAM, 1999: 47-56.
- Salvador, Carles. “Obres de Sanchis Sivera no enregistrades en el seu índex.” *Almanaque de Las Provincias para 1944* (1943): 155-156.
- Valentino, “De re literaria. *Dos meses en Italia. Impresiones y recuerdos*, por José Sanchis Sivera. *Redimida*, por Vicente Sanchis. *La vieja azul*, por Ramón Trilles”. *Las Provincias* (16-07-1902).

LIBROS RESEÑADOS

Multiple Modernities. Carmen de Burgos, Author and Activist, Edited by Anja Louis and Michelle M. Sharp, London & New York: Routledge, 2017, 224 pp. [ISBN: 978-1-138-04469-2].

La obra que ahora presentamos reúne un total de doce contribuciones, además de un texto introductorio, centradas en la figura de la española Carmen de Burgos (1867-1932), “Colombine,” periodista, escritora y activista por los derechos de la mujer en aquella primera generación del feminismo español de los inicios del siglo XX, contribuciones que proceden de los trabajos presentados al KFLC: The Foreign Language Conference at the University of Kentucky, de abril de 2014, amén de algunas otras aportaciones de autores expresamente invitados a participar en este volumen.

En la Introducción (pp. 1-13), que lleva el mismo título del libro, las editoras A. Louis y M. M. Sharp, además de dar una visión de conjunto de la vida y obra de Carmen de Burgos, justifican la publicación de una obra de estas características, primero por el hecho de que nos encontramos ante una figura señera del feminismo español y, en segundo lugar, porque el análisis de algunas de sus obras menos conocidas, tal como aquí se aborda, permite “a more comprehensive examination of Burgos’s multipronged feminist approach” (p. 1).

Para las editoras, la figura de Carmen de Burgos, que fue producto de su tiempo, presenta una evolución y unas características muy similares a las de otras feministas contemporáneas. Así, comenzó siendo una feminista moderada, para acabar radicalizándose cada vez más en la década de los 20, cuando advirtió de la urgencia de ciertas reformas sociales y legales para mejorar la condición de la mujer española. Su obra, y esto es muy importante, presenta suficientes rasgos comunes con otros movimientos feministas incluso extranjeros para situarla a ella y a nuestro país en los movimientos feministas “de la primera ola.”

Al estudiar con detenimiento su obra se observa que su discurso se mueve entre la defensa de una igualdad legal entre hombres y mujeres y el reconocimiento de las diferencias entre ambos sexos, además de sostener que el papel social más importante de la mujer es la maternidad. En su opinión, su función como madres hacía a las mujeres moralmente superiores, pues tendían a ser más altruistas.

Esta táctica de la autora —el hecho de insistir en la superioridad moral de la mujer por la maternidad, poniendo de relieve así las diferencias biológicas, en un momento en que la mujer carecía de igualdad legal— es cuestionada por Louis & Sharp, pues proporcionaba argumentos a sus enemigos, los defensores del patriarcado dominante.

La producción de Burgos abarcó muchos géneros y temas diferentes, desde el artículo periodístico a la novela e incluso los libros de cocina o de moda. Pero lo que hizo de ella un personaje público, además de sus artículos periodísticos, fueron sus frecuentes colaboraciones en revistas literarias tan populares como *El cuento semanal*, *La novela corta* y *La novela semanal*, que se adquirían en los quioscos y que estaban dirigidas a un público femenino mayoritariamente urbano. Su fama y la buena acogida dispensada por sus lectoras le permitieron convertirse en una mujer independiente de la tutela de un hombre, pues podía vivir de lo que escribía.

En fin, otro aspecto que ponen de relieve las editoras es la notable influencia que el krausismo ejerció en la obra y en la personalidad de Burgos, en particular, su insistencia en el fortalecimiento del individuo para mejorar el país en su conjunto, la defensa del igualitarismo y la importancia concedida a la educación como herramienta de cambio y transformación.

De entre las contribuciones, la primera, “Carmen de Burgos: a Spanish feminist: Lost and found” (pp. 15-26), recoge el testimonio de Elizabeth Starčević, la primera persona que publicó, en 1976, un estudio sobre nuestra autora, *Carmen de Burgos defensora de la mujer*, en España, con materiales que luego constituirían una parte de su tesis doctoral presentada en la City University of New York.

En su trabajo, Starčević recuerda cómo se interesó por de Burgos después de leer unas breves notas biográficas sobre ésta en un libro, *Dinamita cerebral*, recomendado por un profesor de su programa de doctorado, Rafael Olivar Bertrand, y cómo, para recopilar información sobre la autora, debió viajar a España donde, gracias a la escritora Carmen Martín Gaité, entró en contacto con el periodista José Naveros, familiar de Burgos. Éste, a su vez, le sirvió de enlace para contactar con su familia de Almería, que al principio se mostró muy colaboradora, pero cuya actitud cambió radicalmente con el tiempo, al sospechar que la norteamericana se podía estar lucrando en Estados Unidos con la historia de su ilustre antepasada.

Asimismo, Starčević establece un paralelismo entre su vida y la de Carmen de Burgos: ambas fueron madres y con un hijo, ambas se

dedicaron a la enseñanza y, lo más importante, ambas utilizaron la escritura como una forma de visibilizar a las mujeres y de luchar por su igualdad.

En fin, en el análisis que hace de la vida y la obra de Burgos, Starčević da un valor singular a uno de sus textos, *La mujer moderna y sus derechos*, de 1927, que fue precursor de obras de tanta influencia en el movimiento feminista como *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, de 1949, y que sirvió de inspiración a las luchas de las mujeres que vinieron después hasta la actualidad.

El siguiente trabajo, “The Carmen de Burgos enigma: Marriage, separation and public activism” (pp. 27-42), es de índole biográfico, pues en él su autora, Maryellen Bieder, se dedica a repasar algunas de las lagunas que aún permanecen en la biografía de Carmen de Burgos —el “enigma de Burgos”—, como la percepción que tuvo su época sobre su edad, la fecha exacta de su matrimonio, los términos de su separación de su esposo y el impacto legal y económico de esa separación, además de fijarse en algunos detalles de su biografía que demuestran una personalidad rompedora de las convenciones de la época y su radical sentido de la independencia.

En cuanto a lo primero, parece que fue en 1908, coincidiendo con el inicio de su relación con Gómez de la Serna, cuando Carmen de Burgos empezó a declarar algunos años menos de los que realmente tenía¹. Esta incertidumbre respecto a su edad llevó a que durante su vida se citara con frecuencia el año 1879 como el de su nacimiento, aunque gracias a la biografía de Núñez Rey se ha podido fijar con certeza ese aspecto fundamental de su biografía en 1867.

Respecto a la fecha de su matrimonio, este suele situarse en el año 1883, dato que procede de una afirmación de Gómez de la Serna, que sin duda se la debió oír a Burgos, según la cual se casó a los 16 años. No obstante, esa información no ha podido verificarse por la destrucción de los archivos parroquiales de Almería durante la Guerra Civil. Además, una parte de la crítica la ha puesto en duda por que el primero de sus cuatro hijos nació en 1890, lo cual significaría que en los primeros cinco o seis años del matrimonio no habría habido descendencia, un hecho que ha extrañado a los críticos, incluidos Núñez Rey, por lo que se han aventurado fechas más tardías para su matrimonio, para las cuales tampoco hay evidencias.

¹ La costumbre es fácil de entender si partimos del hecho de que entonces escritores consagrados se interesaban por ayudar a entrar en el mundo literario a mujeres jóvenes y no casadas, interés que desaparecía cuando la aspirante era una mujer de cierta edad, casada o madre. Cf. Bieder, p. 26.

Mucho más problemática es la cuestión de la falta de información relativa a la separación de Burgos de su esposo, aspecto éste que afectaría primero a la patria potestad de la única hija que sobrevivía, María, y a la posibilidad de que la escritora pudiera firmar contratos, dado que las leyes de la época obligaban a las mujeres a pedir la autorización de sus maridos para cualquier acto legal. Precisamente, el hecho de que Carmen pudiera llevarse consigo a su hija a Madrid, que pudiera trabajar como profesora en Guadalajara y que pudiera iniciar su carrera como periodista y escritora demuestran que, o bien la separación fue consentida, o que su esposo no interpuso ninguna medida legal frente a la actuación de Carmen. Sea como fuere, esta situación duró solo hasta el año 1906, cuando la muerte de Arturo Álvarez, su esposo, la liberó de toda clase de ataduras legales para actuar con independencia.

En su artículo, Bieder destaca dos hechos de la vida de Carmen de Burgos que dicen mucho de su personalidad rompedora: su afiliación a la Francmasonería y su deseo expreso de ser enterrada en el Cementerio Civil de Madrid. Como señala la autora, ambas decisiones expresan su alejamiento de la Iglesia Católica, institución con la cual mantuvo una relación compleja.

Respecto a su afiliación a la Masonería, tenemos información de que fundó una logia de adopción de la logia MANTUA de Madrid, denominada AMOR; de que en los años 20 Burgos se unió a la Logia Femenina Carolina Angelo de Lisboa y de que a su muerte recibió un funeral masónico. Para Bieder, su actividad masónica fue “an essential element in Burgos’s international network of activists and feminist organizations” (p. 35).

La tercera contribución, “Carmen de Burgos’s place in a genealogy of Spanish feminist thought” (pp. 43-59), de Roberta Johnson, trata de establecer el lugar que ocupa nuestra autora dentro del pensamiento feminista español, que arranca en el siglo XVIII con el padre Benito Jerónimo Feijoo, que continúa en el XIX con Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, que a comienzos del siglo XX tiene como figuras señeras a María Martínez Sierra, Margarita Nelken y Clara Campoamor y que termina con los movimientos feministas de los años 80 y 90.

Según Johnson, Burgos tiene más en común con el feminismo de un ilustrado como Feijoo o con las ideas de Concepción Arenal que con el feminismo de su propia época.

Así, con los primeros comparte la necesidad que tienen las mujeres de recibir una educación adecuada para desarrollar todas sus capacidades racionales, así como la importancia del desarrollo de la

mujer para el bien público. Como estos usa un estilo de argumentación similar, que comienza poniendo de relieve el error y luego lo refuta. Como estos, el suyo llegó a ser también un feminismo igualitarista, sobre todo a partir de 1927, con la publicación de su obra ya mencionada *La mujer moderna y sus derechos*, donde aboga por una absoluta paridad legal entre hombres y mujeres. Pero una cosa es la igualdad legal y otra muy diferente la biológica y la social. Como algunas de sus ilustres antecesoras del XIX, como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, defendía el derecho de las mujeres a trabajar fuera de casa.

En cambio, frente a las feministas contemporáneas, son muchos los puntos en los que se distancia de ellas. Así, Burgos es la única feminista española de su generación que defiende un programa feminista desde un punto de vista estrictamente legal, que le permite denunciar un buen número de iniquidades que podrían resolverse con medidas legislativas.

Frente a Nelken, que consideraba que primero tenía que producirse el cambio social y luego el legal, Burgos pensaba que un cambio legal podría producir cambios sociales. Mientras que Nelken vinculaba las categorías de género y clase —era imposible separar los problemas de la mujer de la clase social a la que pertenecía—, en los escritos de Burgos el papel concedido a las diferencias de clase parece menor.

En el siguiente trabajo, “Face to face with Carmen de Burgos: The influence of other women writers on her career and her work” (pp. 60-76), su autora, Ana I. Simón Alegre, repasa las posibles influencias que Burgos recibió de otras escritoras contemporáneas o no, con especial atención a su relación con Concepción Gimeno.

Después de reconocer ciertos puntos en común con Teresa de Jesús, como que ambas disfrutaron en vida de un amplio reconocimiento en el mundo de las letras y de que ambas desempeñaron el papel de intermediarias para otras mujeres, se centra en la influencia que Burgos pudo recibir de escritoras contemporáneas, un tema éste que, como advierte Simón Alegre, está poco estudiado.

La autora toma como punto de partida la traducción que Burgos hizo de la obra *La inferioridad mental de la mujer* del higienista Paul J. Moebius, un libro claramente misógino que trataba de demostrar que esa supuesta inferioridad intelectual tenía bases biológicas. Por supuesto, Carmen de Burgos aprovechó la traducción para desmentir radicalmente al higienista, para lo cual incluyó en el libro un apéndice, “Las mujeres de ciencia,” que entra dentro de una larga tradición literaria, que arranca en el Medievo con la escritora francesa Christine

de Pizan y su obra *El libro de la ciudad de las damas*, de 1495, de escritos donde se recogen las biografías de mujeres prominentes de la historia y los acontecimientos que protagonizaron. A este tipo de obras, que fueron muy populares en las primeras décadas del siglo XX y que desempeñaron un papel fundamental en la historia del feminismo, pertenece la obra *Mujer juzgada por una mujer*, de Concepción Gimeno, una autora contemporánea de Burgos con la que guarda ciertos puntos en común en su biografía y en su producción literaria.

Otro punto de contacto, este mucho más revelador, entre Burgos y Gimeno es la novela de esta última, *Una Eva Moderna*, donde no solo se menciona la obra de Moebius para rechazar sus argumentos y apoyar la idea de Burgos de que el principal problema de las mujeres de su tiempo era el acceso a la educación, sino que una de las protagonistas, Luisa, parece un trasunto de la propia Carmen de Burgos: ambas leen ciertas obras de temática feminista en su lengua original, ambas viven en el centro de Madrid y ambas están casadas con hombres simples con los que tienen una hija.

En fin, lo curioso de la relación entre Burgos y Gimeno es que, según parece, en algún momento debió enfriarse —Simón Abril sugiere que por el trato que Luisa da en la novela antes mencionada a su hija, que quizás Burgos consideró como una crítica directa a ella misma—, pues una vez fallecida Gimeno, Burgos no volvió a mencionarla en ningún escrito.

El siguiente trabajo, “Carmen de Burgos and her virtual dialogues with Pío Baroja and Miguel de Unamuno” (pp. 77-92), de Thomas R. Franz, se centra en el empleo que Burgos hace de la obra de dos compañeros de la Generación del 98, Baroja y Unamuno.

En cuanto a Baroja, Franz analiza la influencia que *El árbol de la ciencia* (1911) ejerció en *La rampa* (1917) de Burgos, dedicada a los problemas de las mujeres trabajadoras pobres sometidas a hombres que controlan sus vidas. Además de encontrar ciertos paralelismos entre los personajes de ambas obras —las protagonistas de *La rampa*, Isabel y Águeda, son un trasunto de dos personajes secundarios de la novela de Baroja, Lulú y Niní; o el similar comportamiento que tienen Niní-Isabel, por un lado, y Lulú-Águeda, por otro; o el hecho de que la hija de Andrés y Lulú, como la de Isabel y Fernando muere—, se perciben grandes diferencias, como el hecho de que Burgos crea una heroína que ante la adversidad busca un nuevo futuro, frente al abúlico y escapista protagonista de Baroja cuya única salida parece ser la desesperación y el suicidio. Y es que, frente al pesimismo de Baroja,

Burgos exhibe un moderado optimismo basado en su confianza en el progreso fruto de un cambio en la mentalidad de los hombres y en una mejora de la situación de la mujer.

En cuanto a la posible influencia de Unamuno, Franz se detiene sobre todo en dos obras de Burgos: *La que quiso ser maja* (1924) y *Quiero vivir mi vida* (1931). La primera, que aborda el deseo de una mujer, Carola, de ser retratada por un famoso pintor para alcanzar la inmortalidad, guarda indudables ecos de *Abel Sánchez*, de Unamuno, donde se relata la relación entre un pintor, Abel, y su modelo, Helena. Aquí se observa una notable diferencia entre Unamuno y Burgos, pues mientras el primero vivía como una obsesión la búsqueda de la inmortalidad, Burgos está más unida con la realidad y transida por un sentido más secular de la existencia.

De otro lado, otro punto de confluencia entre ambos autores es el hecho de que Burgos introduce en su obra un cierto número de personajes creados por Unamuno, como el personaje de Joaquín, generoso y altruista, de *La rampa*, que deriva del manipulador Joaquín Monegro de *Abel Sánchez*; o la Berta, amiga de Isabel, de *Quiero vivir mi vida*, que es el nombre de uno de los personajes principales de *Dos madres* de Unamuno. Según Franz, esta reutilización de los personajes unamunianos por Burgos responde a su deseo de demostrar su propia creatividad literaria, sin olvidar que la actualización de Burgos responde también a su deseo de dar a sus criaturas literarias más verosimilitud.

La sexta de las contribuciones, “Of feminism and fringe: Carmen de Burgos’s *La melena de la discordia*” (pp. 93-108), de Kathleen Doyle, constituye el primer estudio que se publica sobre una de las novelas cortas de Burgos menos conocida, *La melena de la discordia*, de 1927, obra cuyo tema, aparentemente frívolo, gira en torno a las desavenencias conyugales entre Adela y Andrés a raíz del deseo de ella de cortar su larga melena para adaptarse a la moda de la época. En esta lucha, Adela está secundada por algunas amigas como Matilde, representante de la llamada “nueva mujer,” que con el tiempo demostrará ser una traidora, al intentar flirtear con Andrés cuando su matrimonio parece estar en crisis; por su parte, Andrés cuenta con el apoyo de su madre y, sobre todo, de su hermana Nita, que representan el “ángel del hogar,” es decir, el modelo tradicional de mujer. Al final, Adela cede en sus pretensiones, convencida de que no merece la pena poner fin a su matrimonio por un peinado.

Lo interesante de este tipo de obras, de temática aparentemente menor, es que eran aprovechadas por Burgos para llevar sus postulados

feministas a un tipo de público al que habitualmente no llegaba con sus obras mayores o sus artículos periodísticos. Evidentemente, lo que aquí se censura es la dificultad que tienen las mujeres en nuestro país para construir su propia imagen, cuando ésta contraviene las convenciones sociales dominantes.

Una curiosidad llamativa de esta obra es el desproporcionado número de referencias bíblicas que contiene, a pesar de su brevedad, lo cual se explica porque el conflicto moderno se plantea en los mismos términos que el bíblico entre Adán y Eva por cuenta de la serpiente y el fruto del árbol prohibido, papel que en la obra de Burgos parece desempeñar Matilde, la amiga de Adela. Este abundante uso de imágenes y léxico bíblico puede ser irónico para criticar que el discurso patriarcal tradicional vincule con las ideas de pecado y transgresión cualquier intento de progreso de las mujeres.

El séptimo trabajo, "Putting the brake on Matilde: The woman traveller in Carmen de Burgos's *El perseguidor*" (pp. 109-126), de Elena Lindholm, está centrado en el análisis de una novela, *El perseguidor*, que transmite una imagen de la mujer que se atreve a viajar sola muy diferente a la que se desprende de sus tres libros de viajes —*Por Europa*, *Cartas sin destinatario* y *Peregrinaciones*—, en los que se recoge la experiencia de los viajes por Europa de la propia Burgos,² un terreno en el que nuestra autora fue también pionera.

En cuanto a su argumento, en *El perseguidor* su protagonista, Matilde, recorre las mismas rutas que Burgos en *Peregrinaciones*, solo que en las diversas etapas de su viaje es acosada por una suerte de figura fantasmal, cuya última aparición coincide con la llegada de la protagonista a Londres, tras la cual experimenta tal terror que decide volver a España y casarse con Daniel, su pretendiente más tenaz. Es decir, el fantasma desaparece cuando la protagonista renuncia a su pretensión de viajar sola.

Según Lindholm, la obra se conforma según los parámetros del *Bildungsroman*, de la "novela de sensaciones" y del libro de viajes. Un rasgo básico de la "novela de sensaciones" es que no siempre quedan claras las fronteras entre la feminidad propia e impropia, de forma que la protagonista, como sucede con Matilde, el *alter ego* de Burgos, representa un tipo de feminidad rompedora de las normas. Además, ese tipo de mujer se asocia más específicamente a las mujeres viajeras

² Un aspecto muy importante de la personalidad de Carmen de Burgos fue su pasión viajera. Sola o con Gómez de la Serna visitó muchos países europeos y latinoamericanos a partir de 1916.

inglesas —en contraposición con las menos “inquietas” mujeres de la Andalucía profunda que representa el pasado de Matilde—.

Una posible fuente de inspiración para su novela la tomó Burgos del libro de Freud *Tótem y Tabú*, en concreto el capítulo segundo, donde se define al perseguidor como una figura paterna investida de excesivo poder. Según la interpretación de Lindholm, la figura fantasmal que atemoriza a Matilde es “a phobic object in its function as a remnant from Matilde’s past” (p. 115), es decir, un recuerdo o un remanente del pasado de Matilde, pasado asociado a Andalucía, que viene a simbolizar el arquetipo del patriarcado más tradicional que marca los límites que la protagonista no debe traspasar.

En cuanto al final de la novela, que significa, aparentemente, el sacrificio por la protagonista de su libertad a cambio de la seguridad del hogar frente al hostigamiento del fantasma, podría presentarse también como un tipo de matrimonio moderno donde la esposa es protegida pero no sacrificada.

El siguiente trabajo, “In search of feminist happiness: Burgos’s *La entrometida*” (pp. 127-146), de Anja Louis, trata de colmar una laguna en la bibliografía sobre Burgos, al centrar su estudio sobre la cuestión de la felicidad, en particular, el empleo del final feliz, para lo cual analiza la novela corta *La entrometida*, de 1921, y la evolución de su protagonista femenina, Clarisa, una activista feminista que debido a sus apuros económicos se convierte en novelista, empresa ésta en la que también fracasa, por lo que desilusionada decide abandonar España para comenzar una nueva vida en Inglaterra.

La historia así planteada admite muchas lecturas. De entrada, se podría entender como un recordatorio de las dificultades que en la España de comienzos del siglo XX debía afrontar una mujer que pretendiera llevar una vida independiente, incluso siendo una feminista y por tanto una mujer educada. A este respecto, habría que precisar que Clarisa, aunque es una mujer independiente, cuenta en todo momento con el apoyo y la protección de un hombre, Pérez Blanco, y aunque entre ellos lo que existe es una relación de sana camaradería, en la novela esa relación se estructura y se expresa en un lenguaje similar al de la novela romántica. En este punto, Louis considera que Clarisa no está buscando un hombre, sino la libertad y los privilegios del mundo masculino. Desde esta perspectiva, no estaríamos ante una novela romántica, sino que la búsqueda por parte de Clarisa de su identidad y de su lugar en la sociedad se enmarcaría dentro de una estructura romántica.

Otro aspecto problemático de la novela es su abrupto final. En una carta que Clarisa escribe desde Londres algún tiempo después de su marcha, aunque aparenta estar contenta con su traslado a Inglaterra, donde todas las posibilidades estaban abiertas para las mujeres, sin embargo, reconoce que no sabía muy bien qué hacer. ¿Se puede entender éste como un final feliz? Evidentemente, no, desde la perspectiva del público lector. Pero quizás las pretensiones de Burgos, según Louis, fueron otras: Clarisa, hasta el final, cree en su lucha por la igualdad de derechos de las mujeres y, por supuesto, en su independencia. Y como la consecución de sus metas no es posible en España, eso explica su marcha a Londres, que quizás no sea un final feliz, pero sí uno optimista.

En el noveno de los trabajos del libro, “Homosexual and virile women in *Ellas y ellos o ellos y ellas* and *Quiero vivir mi vida*” (pp. 147-162), su autora, Lourdes Estrada López, defiende la idea de que, en su construcción del modelo de la “mujer moderna,” Carmen de Burgos no solo se opuso a la imagen tradicional de la mujer representada por el “ángel del hogar,” o enfrentó su modelo de mujer al papel del hombre en la sociedad, sino que también lo hizo rechazando otros modelos estigmatizados de mujer como la mujer homosexual y la “mujer viril.” Y esto se puede observar analizando no solo un tratado teórico como *La mujer moderna y sus derechos* (1927), sino también sus novelas *Ellas y ellos o ellos y ellas* (1917) y *Quiero vivir mi vida* (1931).

En efecto, en *Ellas y ellos o ellos y ellas*, que recrea las reuniones sociales en el hotel Magestic, un hotel cosmopolita y tolerante de España, se presta especial atención a los huéspedes, hombres o mujeres, homosexuales y a sus vidas amorosas. Asimismo, se da un tratamiento distinto a los hombres femeninos y a las mujeres masculinas, positivo en el primer caso y muy negativo en el segundo. Especial rechazo sufren las lesbianas masculinas, no solo por repudiar su propio sexo, sino sobre todo por imitar los rasgos masculinos más despreciables.

En el caso de *Quiero vivir mi vida*, se centra en la evolución de una mujer, Isabel, que sufre uno de esos estados intersexuales de los que hablaba el doctor Marañón,³ motivado al parecer por un hipertiroidismo que la convertía en una mujer viril o “marimacho,” a causa de lo cual no solo cometió adulterio con un amigo afeminado de la familia, sino que acabó asesinando a su propio esposo.

³ Según el doctor Gregorio Marañón, los seres humanos, como recuerdo de un primitivo hermafroditismo, llevamos dentro un doble del sexo opuesto. Esa suerte de intersexualidad o ambigüedad sexual que todos tenemos en potencia debe ser erradicada a toda costa en pro del perfeccionamiento de la sociedad (cf. p. 150).

Esto supone que en la definición de la “mujer moderna” de Burgos se excluyen los modelos femeninos que no responden a un “feminismo feminista,” es decir, a una mujer que, aunque ocupe espacios propios de los hombres no se masculinice, por el peligro social que ello supone para las propias mujeres. Paradójicamente, con estas ideas se estaba apoyando también el discurso patriarcal tradicional en favor de mantener una clara distinción entre los sexos.

Como décimo trabajo encontramos “Carmen de Burgos speaking for women” (pp. 163-179), de Michael Ugarte, que tiene por objeto estudiar en qué medida la obra de Burgos reproduce las voces de las mujeres oprimidas a las que Burgos dice representar, para lo cual parte del concepto de “discurso subalterno,”⁴ que se refiere fundamentalmente al modo como aquellos que carecen de poder económico o político pueden hacer oír su voz. Para ello, además, se va a detener en el análisis de dos novelas, *En la guerra*, una novela corta, y *La rampa*, ya analizada en otro de los trabajos de este libro.

En la guerra es un crudo acercamiento a la realidad de la guerra de Marruecos, pero vista a través de los ojos de una mujer joven y periodista, Alina, cuya voz se deja escuchar alta y clara para servir de portavoz, junto con la voz del narrador, de los jóvenes soldados analfabetos y sus familias que protagonizan y sufren este conflicto. Asimismo, Burgos expresa su solidaridad de género hacia las mujeres nativas, las “moras,” pero fracasa en su intento de darles voz, pues las caracteriza desde la perspectiva imperialista española.

Por su parte, *La rampa*, aunque se plantea como la historia de dos mujeres de clase media-baja que tratan de hacer sus vidas en el Madrid de comienzos de siglo, la intención de Burgos es representar a través de ellas la situación de todas las mujeres en general que deben luchar duramente para ganarse la vida en un medio hostil. Para ello, Burgos compara constantemente la lucha de las dos protagonistas con la de otras muchas mujeres que en la novela aparecen como amigas, conocidas o simplemente como personas cuya historia merece ser contada, como ocurre con Paquita, una actriz que está entrando ya en la vejez, a la que dedica un capítulo entero. Un colectivo concreto al que Burgos intenta dar voz es el de las prostitutas, para lo cual trata de ponerse en la piel y en la mente de este tipo de mujeres, aunque es consciente de las dificultades de comprobar la autenticidad de esta voz.

⁴ Para los creadores de esta corriente de pensamiento, como el sociólogo italiano Antonio Gramsci, *subalterno* era un término general que lo abarcaba todo, diferente a términos como *proletariado* o *clase trabajadora*, que se refiere a grupos humanos en conflicto con una entidad considerada superior y cercana al poder.

El penúltimo trabajo del libro, “Bringing the *escuela* to the *despen- sa*: Regenerationist politics in Carmen de Burgos’s cookbooks” (pp. 180-196), de Rebecca Ingram, se centra en el análisis de dos de sus tres libros de cocina, *La cocina moderna* (1906) y *Nueva cocina práctica* (1925), un tipo de escrito práctico que una parte de la crítica ha denostado por considerarlos subliteratura y una forma fácil de asegurarse unos buenos ingresos, pero que para Ingram son mucho más trascendentes.

De entrada, con estos escritos Burgos trataba de promover la educación de la mujer para la vida práctica en las tareas más habituales del hogar como una forma de proporcionarle posibilidades laborales fuera de la casa, pero también como una manera de contribuir al progreso general del país, mejorando, por ejemplo, las condiciones nutricionales y materiales de la clase trabajadora.

Además, la imagen que de la mujer se da en estos escritos, en particular en sus prólogos, es la misma que se desprende de otros escritos y obras suyas, como su conferencia de 1911, *Misión social de la mujer*, donde defiende su idea de una mujer moderna que sea “feminista femenina,” es decir, que, sin renunciar a la igualdad de derechos con los hombres, no pierda su feminidad y, muy importante, no abandone el hogar y las tareas que tradicionalmente ha desarrollado en él.

Finalmente, según Ingram, no hay que denostar este tipo de literatura, pues para Burgos era una forma de acceder a un tipo de público femenino que normalmente no leería ni sus ensayos ni sus artículos periodísticos.

El último de los trabajos, “*La perfecta casada*: Carmen de Burgos’s new feminine feminist perfection” (pp. 197-213), de Michelle M. Sharp, se centra en el análisis de tres de los veintidós “manuales de uso práctico,” tal como los ha catalogado la crítica, que escribió Burgos, en concreto, *La mujer en el hogar* (1909), *Arte de la elegancia* (1918) y *El arte de ser amada* (1918), para verificar de qué manera pudieron contribuir a la difusión de las ideas feministas defendidas por la autora.

El primero de los manuales, cuyo objetivo fundamental era educativo —pues se parte de la idea de que la administración del hogar requiere una educación formal—, se centra en diversas tareas y necesidades del hogar como la limpieza, el equipamiento o la calefacción.

El segundo manual trata de todo aquello que la mujer necesita para adquirir una perfecta elegancia en su comportamiento y su figura, con vistas a que la mujer desarrolle una personalidad y una identidad independientes. Entre sus consejos cabe destacar los que tienen que

ver con el ejercicio físico —para llevar un estilo de vida saludable— y la lectura —toda mujer debería tener una selecta biblioteca que incluiría los clásicos griegos y latinos—.

Finalmente, *El arte de ser amada* incluía, según Burgos, todo lo que la mujer necesitaba para ser feliz, embellecer su cuerpo y su espíritu y ser eternamente joven, entre otras cosas. De ahí que aquí sus lectoras podían encontrar recetas de cremas y elixires de belleza, consejos de higiene dental o un capítulo sobre el arte de la conversación. Dedicó también los capítulos ocho a diez a tratar “la libertad y la igualdad de los sexos,” donde advierte de que la prosperidad futura del país dependerá en gran medida de la colaboración entre los sexos y del tratamiento de la mujer en particular.

A modo de conclusión, *Multiple Modernities* creemos que cumple sobradamente los objetivos con los que fue concebido, pues acerca al público moderno una figura fundamental del primer feminismo español, que, con sus paradojas y contradicciones, como producto del contexto socio-cultural que le tocó vivir, defendió la igualdad entre hombres y mujeres en el terreno legal como una forma de derribar las barreras que hasta entonces separaban el espacio ocupado por ambos sexos. Para ella, el progreso de la mujer, que en modo alguno suponía el abandono de las tareas domésticas de las que tradicionalmente se había venido ocupando, debía ser entendida por el sexo masculino como una inapreciable contribución al progreso social y material del país, y, quizás lo más importante, que en ese proceso de cambio la mujer no debía abandonar su esencia femenina: no se trataba de masculinizar a la mujer, sino de permitir el desarrollo pleno de su personalidad y su identidad sin por ello dejar de lado su feminidad.

Cristóbal Macías
Universidad de Málaga

Alejandro Duque Amusco. *Jardín seco*. Sevilla: Calle del Aire, 165, Renacimiento, 90 pp.

A lo largo de su trayectoria literaria, Alejandro Duque Amusco (1949) ha dado a conocer las entregas poéticas que enumero a continuación. Dos obras publicó en la segunda mitad de los setenta, *Esen- cia de los días* (1976) y *El sol en Sagitario* (1978). Ambas pueden considerarse tentativas iniciales, formando parte de lo que a veces se denomina prehistoria literaria. En la década siguiente estampaba los libros *Del agua, del fuego y otras purificaciones* (1983) y *Sueño en el fuego* (1989). El quinto de sus conjuntos, *Donde rompe la noche*, saldría en los noventa, en concreto en 1994. Diez años después, ya en el siglo presente, iba a publicar una *plaquette* titulada *En el olvido del mundo* (2004) y más tarde el libro *A la ilusión final* (2008). Fue en este año cuando comenzaron a fecharse poemas del conjunto aparecido en 2017 *Jardín seco*, que comprende composiciones que datan desde entonces y hasta el año mismo de la salida de dicha obra.

Ha sido situado Duque Amusco por la crítica especializada en la orientación nuevo romanticismo, donde se sitúa también a Antonio Colinas, encuadrado entre los poetas de los setenta, y con el que comparte decantaciones como la meditación del tiempo, de la muerte, del amor, de la soledad, entre otros temas. A semejanza igualmente a ambos autores algunos motivos y técnicas de diapasón culturalista y el coincidir asimismo en el radio del denominado nuevo esencialismo poético. Se apoya esta atribución en que su lírica, que suele adentrarse en penetrantes captaciones del sentir y de la vida, se aleja de decires retóricos, y se orienta hacia una desnudez tamizada de hondo sentimiento.

Enmarcado entre un poema inicial, “*Ugolino*,” y el que pone fin al libro, “*PARA SIEMPRE*,” el contenido poemático de *Jardín seco* se estructura en cuatro partes. Sin embargo, la primera de ellas comprende a su término una sección diferenciada, pero vinculable a la que la precede y a la que la sigue, “*Hojas del verano*.” Consta esta sección de nueve creaciones de sesgo haikuista que contrapuntean las longitudes versiculares de buena parte de los textos del libro, y de las cuales se

diferencian otros de contorno más ceñido, entre ellos “Sequedad,” “Solsticio,” “Vaso,” o “Apuntes tomados de lo real.”

La varia complejidad elaborativa de la obra la confirma el que en “Canción mínima” se diría que se da una cierta hibridación con los haikus merced a un compás ternario que recuerda también el de las seguidillas. También ha lugar en *Jardín seco* para poemas orientados bajo parámetros clasicistas, como por ejemplo los versos de “Dolmen,” que se formulan en sextinas. O los sonetos que se visualizan de modo discrecional, acaso para atenuar su consagrada arquitectura, en las composiciones “Autorretrato para después,” de ritmo endecasilábico, y “*PARA SIEMPRE*,” en alejandrinos.

Encabeza la obra una cita de Bécquer que transluce un nihilismo extremo sobre la perdurabilidad de lo más valioso. Fuera de su contexto, las palabras becquerianas dejan flotando en el aire la especulación acerca de a qué se refiere realmente el escritor sevillano. Pudiera ser que apuntase, como John Keats, o como en un conocido poema de Luis Cernuda, autores especialmente apreciados por Duque Amusco, a su sobrevivencia como poeta en virtud de un reconocimiento sostenido a su obra literaria, y que pueda prolongarse indefinidamente.

Si se duda, y siempre resulta saludable esa dubitación, de la probabilidad de que al poeta le afecte lo que ha dado en llamarse, retóricamente, “salvación por la palabra,” entonces parece coherente que en el primero de los poemas de *Jardín seco*, “*Ugolino*,” leamos, como colofón del texto, el aserto conclusivo de que “Son ceniza los libros y la muerte.”, lo que no obsta para una lectura factual de que si la muerte misma se reduce a cenizas pudiera considerarse incluso que hasta la muerte podría morir, hipótesis ya adentrada en lo religioso.

Cierto que esa aserción se efectúa en un contexto fabulatorio ficticio inspirado en la leyenda del conde italiano Ugolino della Gherardesca. Empero, el solo hecho de haberse puesto este enunciado sentencioso como remate del poema cuestiona la perduración de cualesquiera realidades de la vida (“...Nada es real. Todo espejismo”) por entenderlas como una suerte de velo de Maya.

Si nos acercamos ahora desde este poema hasta aquel otro, “Para siempre,” con el que finaliza *Jardín seco*, el lector se encuentra en un escenario distinto, pero cuyo asunto no contradice la clave ya comentada del mensaje de “*Ugolino*.” Porque es compatible que lo valioso no perdure con el hecho circunstancial de que aquello de lo que uno pueda arrepentirse de haber sentido y plasmado (“ni un acento, ni una línea, podrá ser corregida”) no pueda corregirse “con las tardías

lágrimas de tu arrepentimiento,” y por tanto lo escrito permanezca dicho. La escritura de una obra cuya perduración es hipotética producirá, paradójicamente, la desazón de quien la escribió, mientras él viva.

En cada una de las partes de *Jardín seco* destaca un motivo dominante. En la primera es el de los lugares del corazón anidados en la niñez y las meditaciones que nacen de ellos posteriormente. En la segunda se pone énfasis en la reflexión sobre la vida desde prismas varios. En la tercera, es el amor, y el desamor, el ligamen principal sobre el que se indaga líricamente. Y en la cuarta lo es la muerte, y la dialéctica entre recuerdo y olvido. Entre la parte primera y la siguiente se agavillan los citados haikus de “Hojas del verano,” que tratan de sintetizar claves esenciales del existir del hombre.

Enmarcan la parte inicial de *Jardín seco* dos poemas que sintonizan entre sí, “La noria” y “Barriendo la terraza”. Aunque el título del primero se corresponda, como el poeta informa en una nota, con el nombre del caserón familiar próximo al pueblo onubense de Zufre, en la sierra de Aracena, donde Duque Amusco pasó la mayoría de los veranos de su niñez, la titulación es susceptible de simbolizar los retornos a los lugares del corazón que quedaron impresos en el espíritu en y desde niño. No se trata de un sentir experimentado solo por el hablante, es obvio, sino de un universal humano que se plasma en especial en el extraordinario poema “Barriendo la terraza,” en el que se testimonia que todos estamos en condiciones de oír cómo “la sigilosa rueda que gobierna los seres y las cosas” (28) va tirando de nosotros. Vivimos inmersos en el rodar de los días, pero en el interior de nuestra conciencia, si se quiere de nuestro corazón, ruedan también como una noria los recuerdos-regresos que transcurrieron, pero siguen dando vueltas en irrefrenable girar sobre sí mismos.

Los distintos poemas comprendidos entre los dos textos citados ejemplifican líricamente situaciones emotivas de felicidad, de soledad, a veces aguda, de pesar hondo, de constataciones vitales, de reflexión, experimentados en la niñez y en otros momentos de la propia vida. Pero reparemos de nuevo en “Barriendo la terraza”. Este poema simbólico nos presenta las hojas del jardín ya caídas, sin su verdor lúcido de otros días, significando lo precario de la vida humana desde su fragilísima y volátil perennidad. Y los haikus agavillados en “Hojas del verano,” que pertenecen a esta parte primera, pero en conexión con la segunda, continúan desde la vertiente creativa del haiku (¿Simbólico también aquí de lo mínimo expresado, de lo visto y no visto poético?)

la indagación acerca de lo sorprendente de la naturaleza, lo efímero, lo fugaz, lo instantáneo de cuanto nos concierne.

El segundo de los poemas de la parte II, “La piedra viva,” culmina con una perspectiva asimilable a la más identificadora del haiku, enlazando los poemas que se suceden a continuación con los de “Hojas del verano.” Dice así ese final, que también comporta un sesgo de greguería: “El guijarro que arrojo a la corriente/ hace latir las aguas como un pequeño corazón de piedra” (p. 38).

Vertebren esta segunda parte diversas reflexiones sobre el vivir, el regreso imposible, el olvido, originadas y expuestas desde diferentes ángulos, entre ellos el del monólogo dramático del poema “Heinrich Schliemann.” En los dos últimos textos de esta zona del libro priman los consejos persuasivos del dicente a un tú que cabe interpretar como autorreferencial, instándole a que ame lo que está más oculto en su interior, y a que se rinda al silencio que anida en lo más profundo de sí mismo.

Lazos y separaciones personales constituyen el común denominador romántico de la parte tercera de *Jardín seco*. Los sentimientos del amor, sobre todo, pero también el de la amistad, son vistos desde los nudos que unen. El amor vivido en profundidad adentra por las honduras del ser, y el desamor conduce a las cavernas infernales. Si Virgilio llegó a comprender un día qué era el amor, el hablante dirá, al perder a la amada, que ya sabe “qué es el infierno” (59).

Son nudos tan estrechos y fuertes los referidos que, si se rompen, producen gran dolor, un dolor que a su vez une también para siempre a quienes desataron sus vínculos. El dolor continuará vinculando, aunque con lazo dolorido, a los que fueron amantes. La tristeza va a seguir conservando un hilo sentimental unitivo entre los que fueron amigos. Una amistad rota es, para el dicente, “un extraño pájaro/ que solo vuela con un ala” (58).

Esta sección termina con un poema realizado como écfrasis real, “LACRIMA,” líneas que se inspiran en un cuadro del pintor alemán Emil Schumacher, uno de los artistas más representativos del expresionismo abstracto del siglo XX. La lectura que de este lienzo se hace condice con una de las claves semánticas de esta parte tercera, la del desencuentro entre quienes estuvieron unidos, y del que será testigo una lágrima, “una lágrima doliente,/ rebotante de pena, de tiempo roto, de súbita amargura” (62).

Encabeza la parte cuarta una cita de Rubén Darío en la que se desestima y descarta cualquier ilusión humana de sobrevivencia per-

durable, negándose incluso al propio planeta Tierra, lo que más de un científico ha predicho con posterioridad al nicaragüense. Este vaticinio pudiera haber sido dirigido principalmente a soñadores de “salvaciones por la palabra.” Pero ¿qué salvación aguarda a nadie si no la hay siquiera para el suelo terráqueo, que es donde se supone que habríamos de ser recordados? ¿Recordados por quién? ¿Por quién, si aquí, como decía aquel verso de León Felipe, no queda nadie?

Todo un hallazgo esta citación rubendariana, reservándose Duque Amusco para conferir sentido a uno de los asuntos centrales de *Jardín seco*, y asimismo de esta parte cuarta. Porque esta agrupación poemática se centra en el paso del tiempo, y en sus consecuencias de recuento de lo vivido, como en “Jardín seco,” y asimismo de deterioro y de olvido para los seres humanos, por mucho que desde edades remotas, como lo fueron aquellas a las que nos remite la composición “Dolmen,” se haya aspirado a una ulterioridad extratelúrica junto a las estrellas y la divinidad. Sin embargo, “La piedra es la respuesta que da el tiempo” (66), concluye lapidariamente, y nunca mejor dicho, este texto encauzado en sextinas.

El transcurso temporal comporta una consecuencia implacable, la de morir. Antes y después de la desaparición física, pueden experimentarse vivencias como las de considerar lo que pudo haber sido y no fue, como en el poema “Aurora,” o lo que pudo haberse visto y no se vio, aunque se viviese interiormente, como en “Nostalgia de Buenos Aires,” o lo que todavía no se ha plasmado en la propia poesía, y puede ser lo más inefable, como en “Las sombras,” o presentimientos como el del olvido.

Con la muerte, el olvido inicia su progresivo andar, aun cuando puede suceder que entonces se viva más que nunca en los demás, como en el poema “Resurrección,” en el que el hablante alude a ese “renacer en los otros” (80). Pero será un vivir limitado a la memoria ajena, sujeta a caducidad también. Y es que todo “Lo que existe/ es una chispa/ y el viento correrá a apagarla” (79), leemos en una reflexión de “Apuntes tomados de lo real” en la que se recrea el lugar común secular de la insignificancia del puesto del hombre en el cosmos.

Jardín seco es, a mi entender, uno de los conjuntos más logrados de Alejandro Duque Amusco. Lo acredita la gran porción de poemas memorables que comprende, merecedores cada uno de ellos de más detenimiento. Esta reseña tan solo se propuso resaltar algunos de los distintos valores rítmicos y compositivos del libro, así como algunas

de las captaciones poéticas de los sentimientos que más nos han conmovido.

José María Balcells

Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos coords. *La égloga renacentista en el Reino de Nápoles*. *Bulletin Hispanique*, t. 119, nº 2, diciembre de 2017.

El presente volumen es el primer resultado de las investigaciones llevadas a cabo por el proyecto ProNapoli (“Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles” I, 2016-2019), que se propone reconstruir desde una nueva perspectiva el contexto histórico, literario y cultural del Reino de Nápoles durante los primeros cuarenta años del siglo XVI. En este periodo escribió su obra Garcilaso de la Vega, cuya deuda con la poesía italiana ha sido profusamente analizada desde el seminal libro de Rafael Lapesa *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948). En esta senda, el proyecto ProNapoli, dirigido por la profesora Eugenia Fosalba, de la Universidad de Gerona, organizó el seminario “La égloga en la Nápoles de Pedro de Toledo” (Universitat de Girona, octubre de 2016), con la participación de la mayor parte de los componentes del equipo internacional de dicho proyecto. Sus resultados se publican ahora en este volumen, con el añadido de nuevos estudios. Su objetivo es, como señalan los coordinadores en la presentación, abordar el estudio de Garcilaso “desde una perspectiva análisis poliédrica, pluridisciplinar, enriquecida con nuevos datos”, enfoque que aquí se concreta en estudiarlo “como un poeta *italiano*” (p. 418).

El monográfico comienza con un contexto histórico y social de la Nápoles imperial, especialmente en la década de 1530, trazado por el historiador Carlos José Hernando Sánchez en su artículo “El banquete de damas y caballeros: la corte galante de Carlos V en Nápoles.” Partiendo de la entrada triunfal del emperador y su corte en la ciudad en el año de 1535 para celebrar la conquista de Túnez, el estudioso esboza las principales relaciones sociales y políticas de la época, lo que le permite sacar a la luz las existentes entre la nobleza napolitana y la autoridad del virrey. Se configura así “un escenario privilegiado para el despliegue de la retórica del poder” (p. 427) en el que gana especial relevancia la égloga. En este contexto sitúa, pues, Hernando la composición por parte de Garcilaso de sus églogas y sonetos cortesanos, en los que se refleja la “difícil andadura clientelar” (p. 430) del poeta toledano.

María Isabel Segarra Añón aborda en el siguiente artículo, “De cómo el pastor Endimión mudó en la ninfa Enaria: del *Canzoniere* a la *Methamorphosi* de Cariteo”, la última etapa literaria del poeta catalán conocido como *Il Cariteo* (o sea, Benet Garret). Este autor vivió la transición política del Reino de Nápoles, por la cual la Casa de Aragón dejó paso al dominio de la Monarquía Hispánica, y trató de alcanzar una posición privilegiada en la corte del virrey Ramon Folch de Cardona, al que dirigió diversas composiciones que son aquí analizadas junto a las que dedicó a Fernando el Católico. Segarra Añón se centra en la evolución que experimenta la poética de Cariteo, entre el *Endimione*, un cancionero de corte petrarquista que sigue el modelo de la bucólica propuesto por Sannazaro en la *Arcadia*, y el *Libro de la Methamorphosi*, donde el poeta traspasa los límites del código bucólico recurriendo a una poesía narrativa de corte épico y mitológico, lo que le permite incorporar acontecimientos de la realidad política circundante.

En el siguiente estudio, titulado “Sulle egloghe neolatine di Girolamo Borgia: *Gallicana*”, Claudia Corfiati nos acerca a la obra del citado poeta y propone las bases para el estudio de sus églogas latinas. Este autor se formó en la Academia napolitana fundada por su maestro Giovanni Pontano y sus versos fueron publicados un siglo después por su nieto, Girolamo Borgia, con el título *Carmina Lyrica et Heroica* (Venecia, 1666). A partir de fuentes indirectas de la época y de recopilaciones bibliográficas italianas de los siglos posteriores (especialmente la de Bartolomeo Chioccarello), Claudia Corfiati indaga en la tradición manuscrita de la poesía de Borgia para descubrir nuevos testimonios que no fueron utilizados por su editor y proponer una relación de textos perdidos. Tras lo cual, la investigadora se centra en el comentario de la colección de las cuatro églogas neolatinas conservadas y, de manera especial, en *Gallicana*. Esta narra la llegada a Nápoles de dos pastores, Cintius, alter ego del autor, y Meletius, un posible discípulo del poeta, identificado por la investigadora como Jean Mellet; allí serán acogidos por Meliseo, hospitalario pastor que da voz a Giovanni Pontano. Claudia Corfiati explora las relaciones de esta égloga con la obra de Virgilio, Sannazaro y Pontano, y propone una datación del texto hacia 1519.

Otro poeta italiano coetáneo a Girolamo Borgia fue el humanista Giano Anisio, perteneciente a los últimos pontanianos, sobre cuyas églogas latinas diserta Tobia R. Toscano en su artículo “Le egloghe latine di Giano Anisio, ‘amico’ napoletano di Garcilaso.” La obra de este autor

está formada por cuatro libros escritos utilizando exclusivamente el latín que publicó al final de su vida, entre 1531 y 1538. Es interesante la distinción que establece en el contenido de dichas obras, ya que las dos primeras, publicadas entre 1531 y 1532, bajo el amparo del cardenal Pompeo Colonna, reflejan el primer contexto político del reinado aragonés, mientras el tercer y el cuarto libro, que ven la luz entre 1533 y 1538, ofrecen una mirada más reciente, favorable al programa político de Pedro de Toledo. En estas dos últimas queda establecida una nueva red de relaciones en torno al virrey en la que encontramos, entre otros, a Garcilaso de la Vega, al que dirige dos poemas en *Variorum poematum liber* (1533) en los que defiende la tradición humanística asediada por la nueva literatura en vulgar. Partiendo de estas composiciones que Giano Ansinio dedicó al toledano, Tobia Toscano analiza en adelante la relación entre ambos autores, enmarcada en un momento de auge de la literatura vulgar y declive de la escritura latina y califica los dos poemas citados de ser “el primer testimonio de la atención de los ambientes académicos a la relación de Garcilaso y de su rápida inserción en la ‘conversación’ poética de la capital del Reino” (p. 495).

Mercedes López Suárez aborda el origen de la égloga en vulgar durante la segunda mitad del siglo XV en “La égloga en vulgar o el bucolismo en su trayectoria de Siena a Nápoles.” Apoyándose en el análisis de diversos testimonios e indicadores, la autora sitúa a Siena y Florencia como “centros o núcleos de experimentación, cultivo y contribución en el desarrollo de la égloga vulgar” (p. 518). En concreto, López Suárez reivindica el papel de Siena en la evolución e introducción de este género en el Reino de Nápoles. Con este fin, estudia el contexto y protagonismo cultural de la ciudad desde la segunda mitad del XV hasta 1557 y analiza las distintas vías que posibilitaron dicho traspaso, entre las que se encuentra el teatro popular sienés, desarrollado por los llamados “pre-rozzi,” cuya influencia en *Il Vendemmiatore* de Tansillo se encarga de comentar en las últimas páginas.

En el siguiente artículo, titulado “El grupo poético de Ischia y la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria,” Galdrick de la Torre Ávalos revisa la hipótesis del estudioso Fortunato Pintor en el siglo XX, quien sitúa el origen de la vulgarización en lengua toscana de la égloga piscatoria en la isla de Ischia hacia 1533, con motivo de una justa poética organizada a instancias de la marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, justa en la que participaron el napolitano Berardino Rota y Bernardo Tasso. Torre Ávalos se pregunta si son veraces las palabras de Scipione Ammirato, editor de Berardino, al que califica de

ser “*Il primiero inuentore*” de la égloga piscatoria en lengua toscana, pues ya en la década de 1530 se imprimieron en Italia varias églogas piscatorias. Con este objetivo, el autor señala el gran interés que existía en el cenáculo de Ischia por las piscatorias de Sannazaro, a partir de los *Diálogos* de Giovio. La segunda parte del estudio indaga en la relación de las églogas de Berardino Rota con el ambiente cortesano y, en especial, con el entorno de Vittoria Colonna a través de la única carta que se conserva de la relación entre ambos. La última parte está dedicada a analizar el libro de églogas de Berardino y algunas composiciones de Bernardo Tasso. El investigador concluye que muy probablemente fue la isla de Ischia donde se inició la égloga piscatoria en lengua toscana, aunque no encuentra pruebas adicionales de que fuera Bernardino Rota el iniciador del subgénero.

Eugenia Fosalba, quien ya demostró en investigaciones anteriores que el tratado *De Poeta* de Antonio Sebastiano Minturno se compuso hacia 1525-1533, revisa ahora el influjo temprano de las ideas de este teórico en su artículo “Ecos de la preceptiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso.” El carácter didáctico y prospectivo de *De Poeta* es ahora más relevante a la luz de la reubicación temporal propuesta y, en cuestiones como la naturaleza del poema épico, entra en consonancia con otros tratadistas de la época (como Trissino, Pontano o Vida). Además, Fosalba considera que la indeterminación de Minturno a la hora de abordar la naturaleza de la bucólica recuerda a “la heterogeneidad de la égloga II” de Garcilaso (p. 562). Tras vincular “el alegorismo autobiográfico de la égloga III” (p. 566) al concepto de égloga de Minturno, concluye que “la obra de Garcilaso es una de las mejores puestas en práctica del programa poético planteado por Minturno.”

Antonio Gargano, en “El género bucólico en Nápoles: de la *Arcadia* de Sannazaro a la *Égloga* segunda de Garcilaso,” explora cómo Garcilaso de la Vega compuso la primera de sus tres églogas a partir del modelo de la *Arcadia* de Sannazaro. El toledano decidió experimentar con el género pastoril en castellano durante su estancia en Nápoles movido justamente por el nuevo auge que allí gozaba el bucolismo en vulgar. Para ello, tomó como referente la *Arcadia* de Sannazaro sin ejercer un mero ejercicio imitativo, sino con una clara voluntad de medirse con el napolitano en los distintos niveles de realización: “la unidad y coherencia de la obra, combinación de géneros literarios y concepción del género bucólico, valor ideológico y contexto histórico” (p. 573). Gargano se propone analizar estas cuestiones centrando su

atención en el contexto histórico-político en el que se gestaron cada una de las obras. Sannazaro redujo notablemente en la *Arcadia* la presencia de los acontecimientos políticos y literarios de la vida ciudadana, que tanto caracterizaba a la égloga del siglo XV, para evitar así reflejar la decadencia del dominio aragonés y optó por reducir la bucólica a la esfera de la lírica, alejándose en esto del modelo virgiliano. Sin embargo, Garcilaso escribió su égloga en el nuevo contexto de la Nápoles imperial de don Pedro de Toledo y volvió a integrar en su composición las “*cose maggiori*” contemplados por Virgilio.

El nombre de Galatea, elegido por Garcilaso para su *Égloga I*, se convierte en protagonista del siguiente artículo de Roland Béhar, “Galatea, o la idea de belleza garcilasiana.” El autor sostiene que la elección de este nombre supone “la reivindicación, por parte de Garcilaso, de toda una herencia literaria” (p. 592), ya que desde Teócrito, y especialmente desde Virgilio, el nombre se asociaba a una bella ninfa esquiva a los ruegos de los pastores enamorados, encarnando así el amor desdichado. Posteriormente, en la Edad Media, Galatea fue considerada modelo de belleza y virtud, como queda reflejado en el *Bucolicum Carmen* de Petrarca, donde se identifica a Galatea con Laura en un intento de inmortalizar a la amada. Pontano y Sannazaro reescribieron este mito, sirviendo de inspiración para numerosos autores como Pietro Bembo, Giano Anisio o Antonio Tilesio, muy admirado por Garcilaso. Más allá de este ejercicio imitativo, Galatea se había convertido en un “posible icono de la filosofía neoplatónica” (p. 614), proyecto al que había contribuido el propio Sannazaro así como otros muchos ingenios poéticos que, con el tiempo, llegaron a incluir el mito en el discurso cortesano. Roland Béhar concluye con esta doble vertiente, cortesana y clásica, de la que bebió Garcilaso en su *Égloga I* apuntando que, pese al paso del tiempo, “[l]a Galatea de Garcilaso es la que dejaría la huella más profunda en la memoria literaria de la lengua castellana.”

Además de la *Arcadia* de Sannazaro o la preceptiva de Minturno, Garcilaso contó con otros importantes referentes para la composición de sus églogas, como estudia Flavia Gherardi en su contribución a este volumen: “«Veder tronca la speme e 'l desir morto». *I due pellegrini* de Tansillo en la urdimbre estilístico-temática de la *Égloga I* de Garcilaso.” Tras un breve estado de la cuestión sobre la obra de Tansillo y su relación con la *Égloga I* de Garcilaso, la investigadora subraya cómo la deuda del poeta toledano gira en torno a tres aspectos: el argumento, la estructura y el texto. Así, tanto Tansillo como Garcilaso dan voz a

dos desdichados pastores que lloran el abandono y la muerte de sus respectivas amadas, los dos coinciden en tres motivos o tópicos literarios en torno a la amada y, desde el punto de vista estructural, ambos poetas llevan a cabo una “organización en díptico del parlamento entre los dos protagonistas” (p. 627). Flavia Gherardi profundiza en cada una de estas cuestiones y explora de qué manera Garcilaso emplea en su imitación los materiales literarios que le preceden. Así, por ejemplo, algunos sintagmas o fórmulas poéticas, que hasta ahora se ponían en relación con la *Arcadia* de Sannazaro, podrían ser deudoras (o estar de alguna forma determinadas) por la obra de Tansillo (es el caso del famoso estribillo de la *Égloga* I). De igual forma, algún que otro motivo temático, como el del suicidio, también pudo dejar su impronta en el pastor Albanio de la *Égloga* II de Garcilaso. Concluye Flavia Gherardi que, pese a estos puntos en común, la obra de Tansillo no fue más que un estímulo para que Garcilaso terminara de “forjar algunas imágenes especialmente atractivas por su plasticidad,” volviera a Virgilio, Petrarca o Sannazaro y continuara con su “natural propensión a experimentar lo nuevo” (p. 638).

María D’Agostino nos presenta en su artículo “La *Égloga Nice* de Juan de la Vega” esta composición de Juan de la Vega, un autor casi desconocido cuyo recorrido vital queda esbozado en el artículo. Probablemente originario de Toledo, Juan de la Vega estaba integrado en el ambiente de la corte de don Pedro de Toledo. Partiendo de distintos documentos de la época y de las noticias que proporcionan sus poemas, D’Agostino sostiene que se trata de un “soldado llegado a Nápoles en tiempos de Carlos V, probablemente en 1541” (p. 641) y que publicó sus *Versos* en 1552. Estos fueron escritos entre 1547 y 1552, en un contexto de crisis política de la corte virreinal. El cancionero está formado por 97 textos (en español, italiano y latín). Son, principalmente, composiciones laudatorias dedicadas a nobles de la corte virreinal, junto a poemas de tema amoroso, mitológico y autobiográfico. Una de las más interesantes es la *Égloga Nice*, probablemente escrita entre 1551 y principios de 1552. Se encuentra dedicada a Juana de Aragón y escrita en alabanza de su hija, Victoria Colonna de Aragón, esposa de don García de Toledo desde 1552. D’Agostino comenta las características formales de esta égloga y pone de relieve la correspondencia entre metros y situaciones narrativas. El poema se articula en cuatro partes: dedicatoria, descripción del escenario, el canto amebio de los pastores y el canto a Parthenope, que analiza ahondando en pasajes concretos. Por último, lleva a cabo una interpretación del

conjunto apuntando que “más allá de la celebración del matrimonio” entre la dama y García de Toledo, la *Égloga Nice* tiene una finalidad propagandística favorable a don Pedro de Toledo.

La última colaboración, “El sueño y el llanto: caminos de la bucólica entre Italia y España (De Sannazaro y Garcilaso a Cervantes),” firmada por María de las Nieves Muñiz, amplía el ámbito geográfico y cronológico del monográfico para rastrear la evolución de un motivo literario presente en la bucólica: el sueño y el llanto. La hipérbole del río alimentado por las lágrimas de algún desdichado es lugar común en la tradición literaria desde Virgilio y alcanza la poesía del Siglo de Oro. La poesía española conectó este motivo con el del sueño, mediante una serie de contaminaciones que tienen su origen en la tradición petrarquista y en la bucólica y que se desarrollan en las églogas de Garcilaso, las composiciones de Gil Polo (en su *Diana enamorada*) y una sextina de Herrera. La investigadora culmina vinculando estos motivos con *La Galatea* y el *Quijote* de Miguel de Cervantes y con un soneto de Francisco de Figueroa.

Las investigaciones que ofrece este volumen monográfico, coordinado por Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos, suponen un renovado impulso para el estudio de los años que Garcilaso de la Vega permaneció en Nápoles y su correspondiente producción. Las églogas del toledano no pueden ser debidamente entendidas ni estudiadas sin atender al contexto histórico, cultural y literario en el que se gestaron, panorama sobre el que arrojan nueva luz las distintas aportaciones que componen este volumen. El conjunto aporta, además, nuevas perspectivas no solo para el análisis de las composiciones del poeta desde modelos en lengua vulgar (Sannazaro o Tansillo), sino también desde la preceptiva (Minturno), o desde el campo literario (como el cenáculo de Ischia). No cabe duda de que el proyecto ProNapoli, que aquí fija uno de sus primeros resultados, constituye ya un hito relevante dentro de los estudios garcilasistas.

Gema Balaguer Alba
Universidad de Sevilla

Jesús G. Maestro, *La filosofía de los poetas*, Madrid, Editorial Verbum, 2018, 245 pp. [ISBN: 978-84-9074-590-8]

La obra que reseñamos constituye una magnífica muestra de la potencia interpretativa del Materialismo Filosófico como crítica de la literatura. Jesús G. Maestro se vale de las herramientas que el sistema filosófico de Gustavo Bueno ofrece para exponer las ideas filosóficas objetivadas formalmente en algunos poemas de Unamuno, Borges, Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Rainer-Maria Rilke, Thomas Hardy, Pessoa, Luis Alberto de Cuenca, etc. Para realizar esta crítica, Maestro se fundamenta en la teoría de la literatura desarrollada en su monumental *Crítica de la razón literaria* (2017), en la que está expuesto de forma sistemática el Materialismo Filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura.

El autor muestra desde el principio que el objetivo fundamental de este libro es negar la separación gratuita que muchos estudiosos han establecido entre filosofía y poesía y, en general, entre literatura y racionalismo. Se parte de la afirmación de que la poesía, como la literatura, es un sistema racional de ideas que exigen ser interpretadas por el lector que a ellas se enfrenta. Desde esta perspectiva, la literatura es siempre resultado del más desarrollado racionalismo humano. Cuando se habla de irracionalismo en literatura, y especialmente en poesía, se trata de un irracionalismo de diseño, construido siempre por un autor lo suficientemente racional como para poder fingirse irracional.

Frente a aquellos que, desde criterios psicologistas o espiritualistas, establecen un divorcio entre filosofía y poesía, Maestro afirma y demuestra la tesis justamente contraria: la poesía es filosofía en verso. Esta sentencia no es un mero recurso retórico o un brindis al sol, sino que condensa la idea que recorre toda la obra, es decir, que la alianza absolutamente innegable entre literatura y racionalismo es especialmente sólida en poesía, al ser mucho más fuerte el entrelazamiento de ideas que en ella se objetivan. La poesía exige del intérprete una interpretación racional, que ha de dar cuenta de las ideas objetivadas formalmente en los materiales poéticos.

Si no fuera por esta alianza entre racionalismo y literatura, la poesía sería simplemente una retórica ingeniosa destinada a causar impresiones de agrado o desagrado más o menos sugerentes. En palabras de Jesús G. Maestro: “La poesía es filosofía en verso. El arte, si no dispone de ideas, no es arte. Y la poesía, sin ideas, es simplemente un sonajero. Eso es lo que hacen los malos poetas, convertir la poesía en un sonajero” (p. 9).

De este modo, desde unas coordenadas filosóficas sistemáticas, y con potencia dialéctica real, el lector podrá ofrecer interpretaciones verdaderamente solventes del entrelazamiento de ideas que encontramos en los poemas de los distintos autores analizados. Estas interpretaciones no solo se apoyan en pensadores como Bueno o Spinoza, sino que además están construidas frente a otros como Derrida, Barthes, Gadamer o Jauss, siguiendo el principio bachelardiano según el cual “pensar es pensar contra alguien.”

En los diferentes capítulos que constituyen *La filosofía de los poetas* se ofrecen interpretaciones variadas de poemas escritos por múltiples autores. Cabe destacar a título de muestra la crítica que Maestro hace del célebre poema “Desolación de la Quimera” de Luis Cernuda, desde el punto de vista de la genealogía de la literatura que él mismo ha desarrollado en su *Crítica de la razón literaria*, y de los distintos espacios (ontológico, gnoseológico, antropológico y estético) que desde el Materialismo filosófico se establecen.

Para la genealogía de la literatura de Jesús G. Maestro, los saberes literarios pueden organizarse según el tipo de conocimiento (racional o pre-racional) y según el modo de conocimiento (crítico o acrítico). Combinando los distintos modos y tipos de conocimiento resultan cuatro genealogías literarias: 1) literatura primitiva o dogmática (pre-racional y acrítica), 2) programática o imperativa (racional y acrítica), 3) crítica o indicativa (racional y crítica) y finalmente 4) una literatura sofisticada o reconstructivista (pre-racional y crítica). La familia de la literatura sofisticada o reconstructivista se caracteriza por asumir saberes críticos que, siendo racionales, simulan un irracionalismo o pre-racionalismo lúdico, y la familia de la literatura crítica o indicativa coordina saberes críticos y racionales que son resultado de la desmitificación y del impacto de la ciencia y la filosofía en sociedades avanzadas. En estas dos últimas progenies literarias configuran el poema de Cernuda y su obra literaria en general.

Maestro continúa analizando el espacio antropológico en el poema de Cernuda, y concluye que el eje circular o humano y el radial o de

la naturaleza aparecen completamente arrasados en esta obra, que se centra principalmente en el eje angular o numinoso, a través del monólogo de la Quimera. Tal y como comenta Maestro, el ser humano está desterrado del poema de forma análoga a como lo estuvo en la vida real del poeta. Respecto al espacio ontológico, es crucial la diferencia entre existencia operatoria y existencia estructural, distinción que fundamenta la idea de ficción poética y literaria. Con respecto al espacio gnoseológico, Cernuda plantea la dudosa utilidad de un conocimiento que aleja y disocia al ser humano de sus atributos históricos más esenciales, en la línea de la poesía posromántica de Rainer Maria Rilke. Finalmente, con respecto al espacio estético, ha de observarse que los rasgos estéticos del poema son los propios de la literatura sofisticada o reestructurista, lo cual no impide que se pueda relacionar con la literatura crítica o indicativa, dada la fuerte desmitificación a la que se somete el poeta contemporáneo por parte del propio Cernuda.

En definitiva, podemos considerar que *La filosofía de los poetas* es una demostración de la crítica de la razón literaria en ejercicio, y de la fertilidad del Materialismo Filosófico para la interpretación de la literatura. Por otro lado, esta obra también podrá resultar útil para aquellos que busquen interpretaciones originales, racionales y rigurosas de los materiales poéticos, y como acicate para continuar la labor que Jesús G. Maestro ha comenzado en este sentido.

También será de utilidad para aquellos que no estén aún familiarizados con el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, o con este sistema filosófico en su más amplio sentido. En los distintos capítulos de la obra, Maestro explica con brevedad y concisión conceptos fundamentales, como los relativos a la genealogía de la literatura, los materiales literarios, la ontología del Materialismo Filosófico, o los espacios gnoseológico, antropológico, ontológico y estético. Con las indicaciones que se ofrecen, el lector puede realizar una primera aproximación a estas ideas fundamentales, desarrolladas con más detalle en cada una de las obras particularizadas. En consecuencia, este libro puede ser, para lectores “no iniciados,” la mejor puerta de entrada a una filosofía y a una teoría de la literatura que requieren tiempo y esfuerzo, pero cuya potencia interpretativa está cada día más acreditada, especialmente a la luz de este tipo de publicaciones.

Antonio García-Contreras Castellano
Universidad de Granada

Andrés Martínez de León. *Las crónicas de Oselito en 'Frente Sur', 'Frente Extremeño' y 'Frente Rojo'*. Edición crítica de Rafael Alarcón Sierra. Madrid: Guillermo Escolar, editor, 2018.

Rafael Alarcón Sierra, profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Jaén, y meticuloso investigador en el ámbito de su especialidad, al que ha hecho aportes importantes, contribuye con este nuevo trabajo a un conocimiento más completo de la figura de Andrés Martínez de León, sobre todo en el período de la Guerra Civil, a la vez que añade interesantes noticias sobre el Miguel Hernández de la etapa bélica. Su trabajo se enmarca en el proyecto de investigación titulado “Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil”, y en concreto en el apartado segundo del plan a desarrollar, el atinente al estudio y edición, en este caso crítica, de obras inéditas. En ese marco, así pues, ha concentrado su labor, que ha consistido en llevar a cabo una edición de los textos escritos y gráficos del sevillano a la que ha puesto el título de *Las crónicas de Oselito en 'Frente Sur', 'Frente Extremeño', y 'Frente Rojo'*. La portada del libro reproduce ilustraciones que fueron hechas por el propio Martínez de León en 1937.

El estudio introductorio del profesor Rafael Alarcón Sierra es tan extenso como solvente. Consta de diversos epígrafes que analizan y comentan la trayectoria gráfica y la escrita por Andrés Martínez de León antes, durante y después de la Guerra Civil desplegada en España entre 1936 y 1939. A estas páginas, que alcanzan la cifra de un centenar, se agregan otra veintena con entradas bibliográficas diversas. A continuación, este filólogo edita las crónicas de Martínez de León en *Frente Sur, Frente Extremeño y Frente Rojo*. Al término del volumen se recoge el anexo “El humor en la guerra”, al que siguen diferentes imágenes documentales relacionables con el autor sevillano. La tarea introductoria, así como la de editor, están enriquecidas con pertinentes y abundantes anotaciones a pie de página. A partir de ahora pasaremos revista al contenido del preliminar, en el que se analizan las crónicas mismas.

En el epígrafe inicial se nos sitúa a Martínez de León en sus años primeros: nace en Coria del Río y se traslada con su familia a Triana para regresar después a su localidad natal, volviendo de nuevo a Sevilla.

Se introducirá allí en ambientes taurinos, aprende cerámica y estudia en la Academia sevillana de Artes, Oficios y Bellas Artes. Comienza a dibujar y a exponer sus dibujos, algunos de ellos adquiridos a la sazón por Ignacio Zuloaga, a quien su afición a la tauromaquia le hizo radicarse en Sevilla. No tardaría en colaborar como ilustrador en diversas publicaciones (revistas y libros). Remarcables al respecto fueron la ilustración de la novela de Alejandro Pérez Luján, *Currito de la Cruz*, y la de la revista taurina *Zig Zag*.

El segundo epígrafe comprende datos que acreditan las sucesivas producciones de Martínez de León, destacándose una colaboración en la entrega primera de la revista *Mediodía* (junio de 1926), y la aparición incipiente en su obra del personaje Oselito, *alter ego* suyo, y que llega a figurar en la que se consideró más antigua de las películas españolas del cine sonoro. En 1926 se estampa en Sevilla su obra primera, *Álbum de historietas sevillanas*. En 1931 CIAP editó en Madrid su libro *Los amigos del toro o la parte sana de la afición*, con prólogo de Gregorio Corrochano, crítico taurino de *ABC*. Aquí ya es Oselito el protagonista de las tiras cómicas.

En 1932 Martínez de León se traslada a la capital de España con su familia, y en esa ciudad trabajará como crítico de toros en *El Sol*, firmando como Oselito sus comentarios cronísticos. Dos años más tarde su personaje parece haber eclipsado ya a quien lo creó, al menos en popularidad cotidiana. En la génesis del mismo se centra el epígrafe que sigue. En él se aborda su perfil dibujístico y su iconografía, amén de caracterizarse su idiosincrasia con rasgos como el de ser sevillano y sobre todo trianero, tener talante irónico y senequista, ser “amigo de los gitanos de la cava” y “aficionado a los toros y al Betis, que transmite con gracia un trasfondo de sabiduría popular en su habla y en su pensamiento” (p. 33). En la entrega del jiennense *Frente Sur* del 27 de junio de 1937 se agregaba al personaje los datos de responder al apellido “Garsía,” y el graciosísimo de que su peso era de “cuarenta kilo con calcetines y to.” El trabajo físico fue una de sus aversiones principales, la cual no resulta extraña al imaginario popular andaluz cuando se expresa con sorna humorística.

El 25 de abril de 1935 tuvo Martínez de León la oportunidad de codearse en la Feria de Sevilla, en “La tertulia del Arenal,” con figuras de la literatura y del periodismo muy relevantes. Allí se juntó con Joaquín Romero Murube, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Manuel Chaves Nogales. Gran importancia tuvo en su palmarés de entonces que en ese mismo año ilustrase con sus dibujos, acompañados de otros de

Bertolozzi, el libro del citado Chaves Nogales *Juan Belmonte, matador de toros, su vida y sus hazañas*. A fines de octubre emprendería un viaje a la URSS que le permitió visitar ciudades como París, Varsovia y Leningrado. Uno de sus compañeros de itinerancia fue Félix Ros, al que se le debe también otro libro dando cuenta de esa misma experiencia, el titulado *Un meridional en Rusia*, aparecido en 1936, al igual que el del coriano.

Las sucesivas entregas escritas que hizo Martínez de León sobre su viaje fueron saliendo desde enero de 1936, y tres meses después esas crónicas y dibujos se reunirán en el libro *Oselito en Rusia*, publicado por Editorial Pueyo. Alarcón Sierra lo califica como “el primer libro de viaje a Rusia humorístico y acompañado de viñetas...” (41) La visión que de esas repúblicas comunistas daba el coriano es positiva. Admitía que se trataba de una dictadura, pero resaltó que con ese régimen político todo el mundo tenía trabajo y la cultura estaba al alcance de cualquiera.

El proyecto de llevar a Oselito al cinematógrafo en una serie de cintas no se materializó a causa del estallido bélico, circunstancias que en un principio hicieron dudar a Martínez de León de seguir dando vida al personaje. Pero afortunadamente esa creación suya continuaría existiendo, como lo revelan las crónicas que se publican en tres frentes de combate y que se reúnen y editan críticamente y con notas en este libro. La primera de ellas fue la del *Frente Sur* de Jaén, ciudad a la que se había trasladado el de Coria del Río, con su esposa y sus hijos, en 1937, antes de editarse esa publicación de propaganda.

Alarcón Sierra estima que Martínez de León tal vez pudo pasar un cierto tiempo, antes de mudarse a otro sitio, en la sede jiennense del Comisariado, en el edificio incautado a los marqueses de Blanco Hermoso, en la que se llamó calle Llana, hoy Claudio Coello. De ser así, pudo haber estado conviviendo con Miguel Hernández bajo el mismo techo. Luego se trasladaría a otro lugar, a Jabalcuz, al lado del balneario, a donde el poeta de Orihuela fue a visitarle más de una vez, seguramente para disfrutar de su amistad y reírse con sus gracias. Es curioso el dato de que, según parece, Martínez de León acertó a ver a Miguel Hernández leyendo a Quevedo por aquellos días. En cualquiera de sus registros temáticos, las lecturas quevedianas siempre son más que satisfactorias humana y literariamente hablando. Sin embargo, acaso la del Quevedo satírico lo fuese más en aquella coyuntura de guerra para el autor de *Viento del pueblo*. Esta información no es una información más, porque yo mismo mostré en un estudio la incidencia

del escritor madrileño del Siglo de Oro en ese libro hernandiano, de manera que mi análisis viene a corresponderse con esa lectura, y esa lectura avalaría indirectamente mi escrito.

Martínez de León, de cuya militancia de carnet en el partido comunista no hay prueba alguna, ilustró la portada del número primero de *Frente Sur*, que llevaba fecha del 21 de marzo de 1937. En esta salida iba asimismo, aunque anónimo, un texto, con el título “¡Salud!,” que Alarcón Sierra postula que fue elaborado por Miguel Hernández. Hasta casi finales de junio fueron saliendo a la luz las crónicas narradas por Oselito en este medio que se hacía en Jaén, imprimiéndose probablemente en Baeza. Es digno de remarcarse que, en su salida del 11 de abril, a través de Oselito realiza Martínez de León un valioso y testimonial comentario del poema “Aceituneros.” Una semana más tarde, en el número 9, se alude a una exclamación que pudo ser pronunciada por el oriolano, la de “¡A tomar Porcunai,” tras la caída de Pozoblanco en manos de los republicanos. Y en este punto excusado sería añadir que bien pocos hubieran dejado escapar la ocasión para leer con óptica escatológica esa expresión, y menos aún el dicharachero Oselito.

A vueltas de la colaboración titulada “Carne fresca,” correspondiente al número 24, en la que se alude a la visita a un cortijo de ganado bravo, Alarcón Sierra formula la hipótesis de que pudo ser allí donde acaso se tomase la fotografía en la que Miguel Hernández está retratado muy a la vera de una vaquilla. En ese supuesto, la instantánea habría sido realizada en la mitad primera de junio, porque la salida de ese número lleva fecha del 13 de ese mes. La ganadería que visitaron no pudo ser una de tantas como hay en tierra jiennense, porque Oselito hace referencia a una ganadería “famosa.” La justificación de que las reses no se destinasen a los ruedos sino a prioridades alimentarias la defiende Oselito, tan taurino él, con argumentos muy serios, y de gran patetismo, recordando que esa carne fresca va destinada a hospitales, a guarderías de niños huérfanos y a los soldados del frente.

Una gracia y una ironía sin par tiene el escrito en el que Oselito se despide de Jaén, y que salió en *Frente Sur* en su entrega 28 y última. Dice allí que es el único gran escritor que no ha contado a los jiennenses que tienen olivos de donde sale el aceite, el cual se conserva muy bien como mancha en la ropa. Y apostilla entre paréntesis que “(Si argüen dudara de mi genio de escríto este solo detalle bastaría para pedí mi evacuación a Valencia por intelectuá)” (171). Y todavía agrega con no menos guasa que el alcalde le felicitó por tal mutismo de

esta guisa: “Ha hecho bien en callarte. Aquí sospechábamos to lo del aceite.” (Ibídem). El balneario de Jabalruz también es parodiado más adelante, pues en su opinión “no sé si quita el reuma, pero darlo, lo da, y der bueno.” (173).

Desde finales de junio de 1937 comienzan a aparecer las crónicas de Oselito en *Frente extremeño*, revista que se hacía en el pueblo badajocense de Castuera. Su último número fue el del 25 de julio. Piensa Alarcón Sierra que Miguel Hernández y José Herrera Petere llevaron conjuntamente las riendas de esa publicación. Entre las colaboraciones del coriano en ese medio subrayaría la publicada en el número 9, que salió justo al cumplirse un año del comienzo de la guerra, es decir el 18 de julio. Señala Alarcón Sierra que se trata de una de las más divertidas, además de que en ella se anticipa el germen de lo que constituirá el libro *Oselito extranjero en su tierra*. Se dice que en esos días extremeños llevaba Martínez de León siempre consigo una foto de Miguel Hernández dedicada, la cual debía haberse hecho en uno de sus recitados de versos propios a las tropas (90).

Respecto a los tres artículos aparecidos en *Frente Rojo*, destacaría el que salió el 11 de junio de 1937 con el título de “Oselito en el Frente Sur/ La toma de Sanlúcar.” En esos renglones cuenta el personaje haber concebido el proyecto de apoderarse de la ciudad gaditana, y luego defender con ahínco a esa “sélebre siudá de la mansanilla...” (197) Esa colaboración finaliza alabando a ese vino tan afamado valiéndose de una ironía muy chocante, la de que no habría de denostarse como borracho al general Queipo de Llano a manera de insulto, que es lo que solían llamarle los republicanos con ese propósito, pues “¡A lo mejor es lo único bueno que tiene...” (199) Esta cita ejemplifica muy bien lo que observa el profesor jiennense sobre el trianero Oselito: su descolocamiento continuado con relación al contexto bélico, en el que se pronuncia sin apenas cortapisas, “lo que suele provocar asombro y perplejidad...” (72)

Martínez de León se trasladó con su familia a vivir a Valencia a mediados de 1937. En la ciudad del Turia pudo reencontrarse con Miguel Hernández, entre otros escritores, sobre todo en el café *Ideal Room*. Es éste un dato más que añadir a los relativos a la biografía del oriolano, y asimismo a la de Pedro Garfias, que también frecuentó el lugar. De él ilustrará en 1938 su libro *Héroes del Sur (Poesías de la guerra)* con diecisiete dibujos, uno relativo a cada poema. En nota precisa Alarcón Sierra que esta obra ya había sido publicada en Valencia en febrero de 1937 por ediciones El Comisario, añadiendo que en el Instituto

de Estudios Giennenses se halla un ejemplar de esa tirada con una dedicatoria del autor a Miguel Hernández.

A fines de 1938 publicará Martínez de León en Valencia, y a cargo del Comisariado del Ejército de Levante, *Oselito extranjero en su tierra. Historietas*. Fue ésta su última obra stampada en tiempos de la Guerra Civil. Con la derrota republicana, el creador de Oselito retorna a Madrid, donde será detenido por las autoridades gubernativas franquistas. Uno de los cargos más graves que se le imputaron fue el de haber sido el autor del recién citado libro. Encarcelado en la prisión madrileña del Cisce, en el palacio de las Salesas, hubo de arrostrar el 2 de octubre de 1941 el Consejo de Guerra que iba a condenarle a veinte años y un día de reclusión mayor.

También estuvo el sevillano en la cárcel del Conde de Toreno, donde se reencuentra con Miguel Hernández otra vez, compartiendo celda con él por algún tiempo. Alarcón Sierra señala en este punto que se han perdido varios dibujos suyos hechos al poeta de Orihuela, y también los poemas que éste le dedicó, sin duda una pérdida lamentabilísima en ambos supuestos.

Martínez de León salió de la cárcel, en régimen de libertad vigilada, en el período navideño de 1943. Su indulto se produjo en enero de 1947, cuando ya venía colaborando en varias publicaciones, algunas de ellas taurinas. No voy a enumerar los libros que desde entonces ilustró. Básteme decir que son numerosos, así como las colaboraciones de distinto signo que fue realizando en aquellos años del franquismo a los que sobreviviría, pues su fallecimiento se produjo en Madrid el 25 de mayo de 1978. Estos datos los detalla puntualmente Alarcón Sierra en su excelente estudio, un estudio que lo acredita como filólogo riguroso, y que es imprescindible para conocer mejor a Martínez de León, siendo muy útil también para los hernandistas más expertos.

José María Balcells

Carolina Valenzuela Matus. *Grecia y Roma en el Nuevo Mundo. La recepción de la antigüedad clásica en cronistas y evangelizadores del siglo XVI americano*. Barcelona: Ediciones Rubeo, 2016, 296 pp.

La conquista y colonización de América, en particular de América Central y del Sur, permitió una suerte de *translatio studiorum* desde el Viejo Continente al Nuevo, cuando entre los conquistadores y colonizadores españoles encargados de controlar y dominar aquellos extensos territorios se embarcaron un cierto número de intelectuales que llevaron a aquellas tierras el espíritu inquieto y amante de los clásicos griegos y latinos del Humanismo europeo, movimiento ya ampliamente extendido por Europa cuando la gesta americana empezaba a dar sus primeros pasos de manera más firme y decidida.¹

Este trasvase de los saberes y del espíritu humanísticos fue protagonizado, en el caso español, por los primeros cronistas de Indias, que desde fecha temprana quisieron contar a sus contemporáneos los pormenores de la conquista, pero también por los religiosos de las más diversas órdenes —en un primer momento, de las órdenes mendicantes, pero luego también de los jesuitas—, que redactaron obras en las que, a menudo bajo la forma de “historias naturales,” se dedicaron a catalogar concienzudamente el mundo natural que se desplegaba antes sus ojos, así como a detallar las costumbres y creencias de sus habitantes como parte de la empresa evangelizadora de los nuevos súbditos de la Corona española.

En su retrato del Nuevo Mundo, cronistas y evangelizadores desplegaron a menudo sus amplios conocimientos del mundo clásico greco-romano, adquiridos en sus años de formación en la Península, para explicar las realidades naturales y humanas del Nuevo Continente. Es decir, las antigüedades griegas y latinas se convirtieron para ellos en un referente cultural y simbólico de prestigio al que podían remitirse para representar las novedades de toda índole que allí encontraron,² muchas veces para ensalzar y dignificar las realidades del

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Marginalia Classica Hodierna* (FFI-2015-66942-P) financiado por el MINECO.

² Como afirma la autora en p. 16, tanto Colón como los conquistadores que le siguieron a lo largo del siglo XVI, no vieron América tal como era, sino que la imagen

Nuevo Mundo al compararlas con el modelo de autoridad que suponía el mundo clásico, por lo que, entre otras cosas, se empezó a hablar de nuevas Atenas y Romas, al referirse a algunas de las ciudades recién fundadas —como México, El Cuzco o Santo Domingo—, y las gestas de los indígenas en su resistencia frente a los españoles adquirieron una dimensión épica al equipararse con las de los héroes griegos o los protagonistas de la historia romana.

Otras veces, ciertas prácticas halladas en el Nuevo Mundo, como la de los sacrificios humanos, que tanto repugnaron a los europeos, o la de la propia idolatría de los indígenas, encontraron cierta disculpa al compararlas con comportamientos similares documentados por los autores antiguos.

Asimismo, la cuestión del origen del poblamiento americano, objeto de debate durante los siglos XVI y XVII, también fue abordado desde la perspectiva del mundo antiguo. Así, se llegó a pensar en los judíos como posible origen de aquellos pueblos, por el conocimiento que los indios tenían del diluvio universal y porque la figura de Quetzalcóatl era vista como una suerte de Salvador; otros, en cambio, apuestan por un posible origen romano por la similitud de costumbres.

En ocasiones, se utilizó el Nuevo Mundo para situar en él algunos de los mitos clásicos más arraigados, como el de la Atlántida, o la cuestión de las antípodas, que para los antiguos suponía plantear la esfericidad de la Tierra y la existencia de otra humanidad en un lugar simétricamente opuesto a Europa.

No obstante, con el tiempo, esas mismas antigüedades —en un adelanto de la “Querelle des Anciens et des Modernes” que se vivió en Europa en la segunda mitad del XVII— sirvieron para demostrar lo desfasadas y obsoletas que resultaban, al contacto con las nuevas tierras descubiertas, ciertas “verdades” de los antiguos, como la supuesta inhabitabilidad de los Trópicos por causa del calor, sustentada por autores de la talla de Aristóteles.

A veces, en el juego de las comparaciones, junto a los clásicos griegos y romanos y América entró también España, vista por algunos autores durante el XVI como el nuevo pueblo elegido para formar un imperio, como si fuera una nueva Roma, en una visión claramente providencialista.

que tenían de ella estaba inspirada en gran medida por lo que habían leído en autores clásicos como Plinio o Herodoto. De ahí la gran importancia de estudiar el legado clásico en los primeros autores que escribieron sobre las realidades americanas.

Asimismo, la labor educativa de las órdenes monásticas asentadas en América, que se tradujo en la fundación de colegios y universidades, como la de San Marcos de Lima, en Perú, permitió a muchos jóvenes indígenas adquirir amplios conocimientos de la cultura clásica, así como un buen dominio de la lengua latina, sobre todo en los territorios de Nueva España y Perú.

Sea como fuere, para estudiar y comprender los primeros compases de la recepción de lo clásico allende el Atlántico es preciso conocer la vida y obra de aquellos pioneros que llevaron consigo la cultura clásica al Nuevo Mundo, y analizar de qué modo plasmaron en sus escritos su deuda con Grecia y Roma.

Éste es precisamente el propósito fundamental del libro de la profesora Valenzuela Matus que ahora presentamos, que es el fruto del trabajo realizado para su tesis doctoral terminada en 2014, que llevaba por título *El legado clásico en cronistas y evangelizadores del siglo XVI americano*.

Para ello, la autora ha seleccionado dos tipos de autores diferentes, conquistadores y cronistas, por un lado, y evangelizadores, por otro, con idea de ilustrar la presencia de lo clásico en una muestra de autores y obras amplia y suficientemente representativa.

Dentro del primer grupo, los autores escogidos han sido:

1) Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), uno de los primeros cronistas de Indias, autor de una *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano* (1535), donde dejó muestras, entre otras cosas, de su escepticismo hacia los mitos que otros autores contemporáneos situaban en el Nuevo Mundo, como el de la existencia de mujeres guerreras en la cuenca de lo que entonces se llamó río Marañón o Amazonas.

2) Francisco López de Gómara (1511-1566), sacerdote, autor de dos obras sobre la conquista española de México, *Historia de Indias y Conquista de México* (1552) e *Hispania victrix. Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias, con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron, hasta el año 1551. Con la conquista de México de la Nueva España* (1553), fruto ambas de la relación y admiración de Gómara por Hernán Cortés, cuyo papel en la conquista de México sublimó.

3) Bernal Díaz del Castillo (1496-1584), un soldado cronista, autor de *La Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España*, donde, como testigo de los hechos que narra y sirviéndose de cartas y documentos tanto privados como oficiales, rebate la versión que de

la conquista de México daba López de Gómara, en el sentido de que frente al protagonismo que este atribuía a Cortés, Díaz del Castillo enfatiza el papel de los simples soldados.

4) El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), uno de principales intelectuales nacidos y formados ya en suelo americano, fruto del mestizaje humano y cultural entre los conquistadores y los antaño poderosos incas, autor de una obra en dos partes sobre la conquista del Perú, *Comentarios Reales de los Incas, Reyes que fueron del Perú* (1609) y la *Historia General del Perú* (1617).

5) Alonso de Ercilla (1533-1594), autor de *La Araucana*, poema épico que relata algunos de los episodios de la guerra de Arauco de los que Ercilla fue testigo. La obra fue publicada inicialmente en tres partes, apareciendo en una edición conjunta en 1597.

6) Alonso de Góngora Marmolejo (1523-1576), autor de la *Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile y de los que han gobernado* (1575), participó como soldado en la expedición de Pedro de Valdivia a las regiones australes en 1551.

Por su parte, al grupo de los evangelizadores pertenecen:

1) Bartolomé de las Casas (1474-1566), destacado y vehemente defensor de los indígenas frente al abuso de los conquistadores, protagonizó entre 1550 y 1551 un duro enfrentamiento dialéctico con el también religioso Juan Ginés de Sepúlveda, conocido como controversia de Valladolid, sobre la manera en que había que acometer la evangelización de los indios: frente a la posición de Sepúlveda, quien en su *Democrates Secundus* consideraba legítimo el uso de la fuerza para lograr la conversión de los nativos, de las Casas defendía la conversión pacífica. Entre las muchas obras que escribió, merece la pena destacar: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) y, sobre todo, su monumental *Historia de las Indias*, que abarcaba treinta años de la conquista del Nuevo Mundo (1492-1552).

2) Fray Bernardino de Sahagún (1499-c. 1590), autor de una *Historia general de las cosas de la Nueva España*, por la que es considerado uno de los primeros introductores del estudio etnográfico de la Nueva España.

3) Fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604), considerado el “Cicerón de la Nueva España”, es autor de una *Historia Eclesiástica Indiana*, donde se proponía un método de evangelización que apartara a los recién convertidos de los vicios que pudieran aprender de los españoles.

4) José de Acosta (1540-1600), jesuita, autor de la *Historia Natural y Moral de las Indias*, no solo fue uno de los primeros de su orden

en escribir sobre historia natural, sino que estableció un método de trabajo a la hora de describir la geografía, la flora y la fauna que fue seguido luego por muchos otros autores de su orden, labor por la cual fue llamado el “Plinio del Nuevo Mundo.”

En todos los casos, la autora hace un análisis pormenorizado de las obras estudiadas para localizar las referencias al mundo clásico, referencias que interpreta en el contexto de la obra del cronista o evangelizador y trata de justificar la razón última de su uso. En este sentido, su análisis más detenido y extenso es el que dedica a las obras de los evangelizadores, pues estos recurrieron en muchas ocasiones al mundo clásico para acercarse a la cultura indígena y a las antigüedades del Nuevo Mundo como parte de su tarea evangelizadora.

Del análisis de los autores y obras mencionados, resulta que entre los autores griegos se privilegia el uso de Platón y, en particular, de Aristóteles: el primero, por su relación con el mito de la Atlántida, que aparece en el *Timeo*; del segundo, más cercano a los sacerdotes por su influjo sobre la escolástica, interesa la *Política*, sobre todo su exposición sobre la esclavitud natural en relación con el debate suscitado entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Esta obra también interesó a Mendieta al comparar la educación de los indígenas con la educación ideal de los griegos en la Antigüedad. De él también se sirvió ampliamente el padre Acosta, por ejemplo, de sus *Meteorológicos*, que evoca constantemente cuando describe la realidad climática americana; en otros casos, lo emplea para criticar sus teorías sobre la inhabilitabilidad de la zona tórrida, o para recalcar que no dijo nada sobre la piedra imán, fundamental para el desarrollo de la aguja de marear.

De entre los griegos, las menciones a Homero y Hesíodo parecen más bien indirectas. Mayor parece el peso de Estrabón, tomado como modelo de descripción geográfica y por sus menciones a la ferocidad de los lusitanos en la antigua Hispania, esto último aprovechado por de las Casas para “comprender” ciertas costumbres bárbaras de los indígenas del Nuevo Mundo, en el sentido de que todas las naciones, antes de alcanzar un alto grado de civilización, vivieron etapas de barbarie. En fin, no es descartable la influencia de Plutarco y sus *Vidas paralelas*, obra que formaba parte de la biblioteca del Inca Garcilaso. Como señala la autora, es muy posible que ciertas referencias históricas que aparecen en las crónicas fueran sacadas de este autor griego.

Entre los autores romanos, un papel importante lo desempeñan los historiadores, en particular Julio César, pues los cronistas del XVI siguieron su ejemplo en el sentido de dar testimonio de sus acciones

y destacar el valor del enemigo para magnificar su victoria. Tito Livio es otro historiador influyente, en particular, como modelo retórico —Acosta, por ejemplo, copia su estilo en algunos pasajes— o para informar de que también los antiguos practicaron sacrificios humanos.

En esta lista no podía faltar Virgilio, sobre todo en los pasajes de la *Eneida* donde se alude al infierno, pues las creencias de los indios al respecto coincidían con las que leemos en el famoso poema.

Pero sin duda, una de las grandes autoridades antiguas fue Plinio, sobre todo para los autores de historias naturales del Nuevo Mundo. Sus descripciones de flora, fauna y costumbres fueron seguidas al pie de la letra cuando algunos de los autores arriba mencionados, como Acosta, emprendieron la ingente tarea de catalogar esos mismos aspectos de la realidad americana. En el caso del jesuita, llama la atención el uso que hizo, sobre todo en su libro IV, dedicado a las actividades mineras y productivas, del autor romano, en particular, del libro XXXIII de la *Naturalis Historia*, dedicado a los metales, en particular, el oro, la plata y el mercurio, que le sirve al español para destacar la dureza del trabajo en las minas y poner de relieve los conflictos morales que suscita la ambición por los metales.

Curiosa es la gran influencia que en los autores analizados ejerció Flavio Josefo con sus *Antigüedades Judaicas*, por ejemplo, en el tratamiento que Bernardino de Sahagún hace de las antigüedades mexicanas, donde sigue el modelo de las antigüedades judías de Josefo, pues ambos autores tratan de contar en detalle la historia remota. También es posible detectar alguna influencia en Mendieta, cuando éste en el libro II de su *Historia Eclesiástica Indiana* señala el posible origen judío de los indios basándose en lo que Josefo dice en el libro IV, cap. 11 de su *Guerra de los judíos*.

Finalmente, junto a la influencia clásica, es fundamental la influencia bíblica y la de los primeros autores cristianos, en particular, san Agustín, Orosio, Eusebio de Cesarea y Lactancio. En cuanto a las influencias bíblicas, estas las encontramos tanto en las referencias a Ofir, puerto o región mencionado en la Biblia como sinónimo de riqueza, o las menciones al diluvio universal, que según Acosta no sería el mismo que aquel en el que creían los indígenas, como cuando Mendieta ve a Cortés como un nuevo Moisés que habría guiado a la Nueva Israel a la Tierra Prometida, sin olvidar que este religioso considera a América como la Nueva Jerusalén.

De otro lado, es lógico que el grado y la intensidad de la influencia clásica sea muy diferente en una muestra de autores tan amplia, al-

canzándose las mayores cotas en Bartolomé de las Casas y en José de Acosta, según el análisis de la autora.

Para terminar, en la p. 13 del libro, expresaba Valenzuela su temor a que los lectores encontraran entre las carencias del libro el hecho de que aquí no se hubieran recogido ciertos nombres de importantes autores del XVI. Es cierto que faltan algunos nombres destacados, pero también lo es que la selección que la autora nos ofrece, centrada sobre todo en los evangelizadores del Nuevo Mundo, es suficientemente representativa y supone una importante aportación al conocimiento de la Tradición y Recepción del Mundo Clásico en territorio americano. También es digno de encomio el análisis exhaustivo que hace de cada uno de los libros de los cuatro evangelizadores elegidos y, sobre todo, la explicación del posible fin u objetivo de las referencias clásicas que encuentra. En este sentido, es muy útil para el lector el importante aparato de notas al final situado entre las pp. 248 y 292.

Entre las carencias del libro, echamos muy en falta una sección específica de bibliografía y un índice final de nombres propios, en concreto, de autores clásicos citados, y de materias, muy útiles para localizar cualquier tipo de información o dato.

En suma, el lector interesado en seguir las huellas de la influencia clásica encontrará en el libro de la profesora Valenzuela un buen número de pistas de cómo esa influencia recaló en las tierras del Nuevo Mundo. El hecho de haber priorizado en su estudio a los evangelizadores sobre los meros cronistas y militares es muy acertado, porque el tipo de obras que aquellos escribieron se ha mostrado muy rico en resonancias clásicas, en particular, como se ha visto, la importante presencia de Plinio el Viejo en un autor de la talla de Acosta. Pero es que además la labor educativa que algunos de esos evangelizadores llevaron a cabo, como la realizada por Bernardino de Sahagún en el colegio de Santa Cruz junto al convento de Tlatelolco en México, abrió otra vía a la penetración de lo clásico en tierras americanas que no podemos desdeñar, la llevada a cabo a través de las aulas, que permitió que muchos jóvenes indígenas tuvieran contacto con una cultura para ellos en principio lejana y extraña, pero que a la postre acabarían considerando propia.

Cristóbal Macías
Universidad de Málaga

